

série

FUNDAMENTOS

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

- 48 *Dezito e Justiça*
A função social do Juizado
José Eduardo Faria (org.)
- 49 *Tema do romance*
Donald Schuler
- 50 *O roteirista profissional*
TV e cinema
Marcos Rey
- 51 *Balança de pagamentos e dívida externa*
Paulo Sandroni
- 52 *A estatística*
José Lemos Monteiro
- 53 *Revoluções do Brasil*
Contemporâneas
(1932-1938)
Edgard Carone
- 54 *O significado da Segunda*
Guerra Mundial
Ernest Mandel
- 55 *Profissão e transferência*
de tecnologia
José Carlos Barbieri
- 56 *War*
Pierre Fougeyrolas
- 57 *A economia*
Yves Michaud
- 58 *A superação*
Françoise Askévis-Leherpeux
- 59 *A economia*
Gabriel Moser
- 60 *Geografia das civilizações*
Roland J. L. Breton
- 61 *A economia do*
Jean Cervoni
- 62 *Os clássicos da política*
- Vol. 1
Organizador: Francisco
C. Welfort
- 63 *Os clássicos da política*
- Vol. 2
Organizador: Francisco C.
Welfort
- 64 *Manual de administração*
João Peix
Maria Eliza Porchat
- 65 *Tempos de conflitos*
de paz
Mário L. Edelstein
- 66 *Artes e letras do*
Brasil
A Honra Romário de
Sant'Anna
- 67 *Os métodos de pesquisa*
Raymond Boudon
- 68 *História da educação no*
Brasil
Victor Leirbach & Foot
Hodman
- 69 *A economia do Brasil*
Pierre Guillard
- 70 *Introdução à metodologia*
Léonor Schar Cabral

SÉRIE
FUNDAMENTOS

Benedito Nunes

Professor da Universidade Federal do Pará

O TEMPO NA NARRATIVA

2.^a edição



editora ática



EDITORA AFILIADA

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
Lupércio Enól de Oliveira
Projeto gráfico/mlolo
Antônio do Amaral Rocha
Coordenação de composição
(Produção/Paginação em vídeo)
Neide Hiromi Toyota
Capa
Ary Normanha
Antonio Ubrajara Domiencio

Impressão:
Gráfica Palas Athena

ISBN 85 08 02906 3

1995

Todos os direitos reservados pela
Editora Ática S.A.
Rua Barão de Iguape, 110 – CEP 01507-900
Tel.: PABX (011) 278-9322 – Fax: (011) 277-4146
Caixa Postal 8656 – End. Telegráfico “Bomlivro”
São Paulo (SP)

Sumário

1. O que nem sempre é óbvio _____	5
Intróito quase musical _____	5
O tempo na poética _____	6
O tempo na teoria dos gêneros _____	8
Um certo <i>Laocoonte</i> _____	9
O espaço e o tempo nas artes _____	11
Lessing, Propp & Cia. _____	12
2. Do tempo real ao tempo imaginário _____	16
Por conseguinte, o que é o tempo? _____	16
Tempo físico e tempo psicológico _____	18
Tempo cronológico e tempo histórico _____	20
Tempo lingüístico e tempos verbais _____	22
Pluralidade do tempo _____	23
O tempo da obra literária _____	24
3. Os tempos da narrativa _____	27
Uma dupla temporalidade _____	27
Andamento e voz _____	28
As variações do tempo _____	30
Anacronias _____	31
O “feitiço hermético” _____	33

Figuras da duração _____	34
Frequência _____	36
4. Ó tempos! Ó verbos! _____	38
Intemporalidade da ficção? _____	38
A resposta de Weinrich _____	39
Narrativa histórica e narrativa ficcional _____	41
O quase-passado _____	43
Acronias _____	44
Leitura, espetáculo e cinema _____	46
5. A desenvoltura temporal do romance _____	48
Tempo e forma romanesca _____	48
A simultaneidade _____	50
Fintas de Sterne _____	53
Machado dribla _____	55
Romances de fluxo _____	56
Bergson: duração interior (<i>la durée</i>) _____	57
6. A tematização do tempo _____	59
Fenomenologia: Husserl e Heidegger _____	59
A busca proustiana do tempo _____	61
O presente intemporal _____	63
A sintonia no monólogo interior _____	64
Tempo e mito _____	66
Jogando com o tempo _____	69
7. Tempo ficcional e experiência do tempo _____	73
Voltando ao começo _____	73
Significação do tempo _____	73
Função do tempo e leitura _____	75
Conclusão: o privilégio da narrativa _____	76
8. Vocabulário crítico _____	79
9. Bibliografia comentada _____	82

1

O que nem sempre é óbvio

Intróito quase musical

Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?,

pergunta o narrador de *A montanha mágica* no início do capítulo VII, “Passeio pela praia”, desse romance de Thomas Mann. E ele próprio responde que, embora o tempo seja a condição da narrativa, quem se abalancasse a narrá-lo conseguiria, em vez de contar uma história, alinhar frases repetitivas abstratas do tipo “o tempo decorria, escoava-se, seguia o seu curso, e assim por diante...”, como alguém que

tivesse a idéia maluca de manter durante uma hora um e mesmo tom ou acorde e afirmasse ser isso música. Pois a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão um conteúdo* ao tempo...¹

A primeira preenche-o com a matéria dos acontecimentos na forma de uma seqüência, a segunda mede-o e subdivide-o. Sem esse preenchimento, sem essa medida, fica-nos do tempo, que é invisível, como dele afirmou o filósofo Kant, um esquema vazio. Entretanto, o tempo

¹ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 3. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 601.

é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música...²

Eis o primeiro paradoxo que enfrentamos: para narrar — e também para criar musicalmente — precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas.

Aproximando a música e a narrativa, destacando o que uma tem da outra sob o aspecto do tempo, as passagens antes referidas do texto romanesco de Thomas Mann, ao qual voltaremos repetidas vezes, considera a segunda numa acepção exclusivamente literária. Contudo, no sentido mais amplo que admitimos hoje, cabe chamar de narrativa a títulos diferentes, ao *mito*, à *lenda* e ao *caso*, formas simples, literariamente fecundas, mas que não são propriamente literárias como o *conto*, a *novela* e o *romance*; às várias espécies de relatos orais e a modalidades de escrita — biografias, memórias, reportagens, crônicas e historiografia — sobre eventos ou seres reais, que se excluem do nível ficcional; e, finalmente, alcançando ou não esse nível, às formas visuais, ou obtidas com meios gráficos (histórias em quadrinhos), e com meios pictóricos ou escultóricos, como determinadas pinturas e esculturas que nos legaram a Idade Média e o Renascimento ou que são obtidas através da imagem cinematográfica e televisionada.

É mais fácil compreender as ligações do tempo com a música, por ser esta basicamente articulada segundo medidas temporais (*ritmo*, *compasso* e *andamento* ou *velocidade*), do que com as formas narrativas, nas quais se apresenta quase sempre de modo implícito. A moderna teoria da literatura explicitou-o, juntamente com o espaço, atribuindo-lhe funções determinadas na estruturação dos gêneros dramático e épico da literatura de ficção.

Aqui trataremos especialmente do *conto*, do *romance* e da *novela*, como espécies de gênero épico ou narrativo, sem perdermos de vista quando oportuno nem o drama nem os ramos não-literários da narrativa, especialmente o cinema.

O tempo na poética

A *Poética* de Aristóteles, a mais recuada e duradoura matriz da teoria da literatura, silencia a res-

² Op. cit., p. 601.

peito do espaço, e apenas uma vez, para reforçar a distinção entre epopéia e tragédia, refere-se expressamente ao tempo. Enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia, a epopéia tem duração ilimitada. O período de um dia, explica Aristóteles, corresponde ao de uma única *revolução solar*, o que mostra ter o filósofo grego utilizado um critério astronômico, físico, de avaliação do tempo, nessa passagem do capítulo V de sua obra³, relativa à duração desejável da ação dramática, que o classicismo tomou por base de um dos princípios componentes da *regra das três unidades (de tempo, lugar e ação)*. A limitação da ação dramática ao período de um dia, no curso de um espetáculo, “que não deve passar de 3 até 4 horas”⁴, contrasta com a duração ilimitada da ação épica — ilimitada em termos relativos, conforme observaram intérpretes do texto aristotélico, invocando a prática dos melhores poetas antigos, que lhes permitiram fazer alguns cálculos curiosos: os acontecimentos narrados na *Ilíada* teriam durado quarenta e sete dias, os da *Odisséia* cinquenta, e os da *Eneida*, um verão e um outono segundo alguns e mais de seis anos segundo outros⁵, a despeito da grande extensão desses poemas, sempre muito superior ao tamanho de qualquer escrito trágico.

Esses aspectos observacionais e prescritivos não esgotam, entretanto, o sentido do tempo implícito na tragédia e na epopéia, gêneros que repousam no mesmo fundamento: a *mímesis praxeos*, imitação ou representação da ação, que cada uma realiza de modo diferente, a primeira pela atuação dos personagens, e a segunda pela narração. Considere o leitor que a *Poética* de Aristóteles emprega o termo “ação” quer para significar o ponto de partida da atividade mimética — os *atos* da ação humana, como objeto de imitação ou representação, enquanto matéria extremamente variável, já repertoriada nas histórias (*mythoi*) correntes entre os gregos, partes que eram da memória cultural (a história de Édipo, a guerra de Tróia etc.) —, quer para referir o ponto de chegada dessa mesma atividade, a ação representada na unidade de uma obra trágica ou épica. A noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que remetem esses

³ ARISTÓTELES. *La poétique*. Texto, tradução e notas por Roselyne Dupont, Roc e Jean Lallot. Paris, Seuil, 1980. p. 49.

⁴ FONSECA, Pedro José da. *Elementos da poética, tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres modernos*. Lisboa, Na Tipografia Rollandiana, 1791. p. 68.

⁵ Op. cit., p. 229.

significados: o nível da *história*, relativo aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do *enredo*, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra, e que, comum à epopéia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar, “forma um todo e chega a seu termo, com um princípio, um meio e um fim”⁶. Porém Aristóteles não explicitou a diferença temporal decorrente desses distintos níveis da ação, que constituem o molde da concepção mimética. Tampouco a *teoria dos gêneros*, oriunda das sucessivas interpretações da *Poética*, se ateuve, de maneira expressa, às marcas temporais que aproximam o épico do dramático e os separam da expressão lírica.

O tempo na teoria dos gêneros Entretanto, essas marcas temporais ressaltam da própria caracterização dos gêneros, enriquecida em época recente por uma interpretação adjetiva, que dilatou o alcance dessas verdadeiras categorias da linguagem poética.

O *épico* e o *dramático* se aproximam do ponto de vista do tempo, porque ambos, dentro da diferença modal que os distingue, nos colocam sempre diante de eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam. Esse teor objetivo, que lhes é comum, separa-os da *lírica*, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu⁷, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma.

A recorrência do ritmo, juntamente com esse retorno reflexivo, absorve as marcas da sucessão temporal que caracterizam o épico e o dramático, impondo à expressão vivencial da lírica o cunho da imediatidade.

A isso se liga a preponderância na voz do presente, que indica a ausência da distância, geralmente associada ao pretérito. Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é porém o de uma atualidade que se processa e distenda através do tempo (como na Dramática), mas de um momento *eterno*⁸.

⁶ ARISTÓTELES. Op. cit., cap. 23.

⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, DESA, 1965. p. 10. (Coleção Buri-ti, 5.)

⁸ id., *ibid.*, p. 12.

A despeito da “presença intemporal” que infunde aos eventos, o poema lírico não é temporalmente neutro. Além do ritmo ou da cadência, que comporta, como medida interna, um tempo diferenciado, a expressão lírica sofre uma dupla intromissão do tempo, seja na tonalidade afetiva, geralmente repassada pelo sentimento de oposição entre o transitório e o permanente, seja nos registros temáticos que o evocam diretamente, como nestes versos exemplares de Jorge Guillén, com inúmeros precedentes na literatura desde a época do Barroco:

El tiempo? No se ve. La hora?
Se mide apenas, corre mucho.
El arbol, enfrente, se dora⁹.

No dramático e no épico, o tempo vem normalmente associado à “fluidez da corrente da ação”¹⁰, sendo, portanto, inseparável dos acontecimentos que o preenchem. Mas essa ligação intrínseca decorreria da própria natureza do *medium* da arte literária — a linguagem — e do efeito estético obtido por seu intermédio.

Um certo Laocoonte Foi o que ressaltou o ensaio de Lessing, intitulado *Laocoonte*, discutindo o princípio consagrado pela tradição clássico-humanística, segundo o qual a poesia era pintura para o ouvido e a pintura poesia para a vista.

O grupo escultórico do período helenístico da arte grega, que deu nome a esse ensaio de Lessing, e lhe serviu de fio condutor ao debate da questão, inspira-se no mesmo tema do repertório mitológico que é narrado numa passagem do Canto II de *Eneida*: a morte do troiano Laocoonte, sacerdote de Apolo, sob o abraço constritor de duas serpentes gigantes, quando tentava livrar os dois filhos dos mesmos laços fatais que o envolveram. Na escultura, a figura central do sacerdote, que sobreleva às de seus filhos, um já exânime e o outro olhando na direção do pai — os três interligados pelas dobras monstruosas — tem a boca levemente entreaberta. A sua dor fí-

⁹ TREBOLES, Jorge Guillén. *Obra poética*; antologia. Madrid, Alianza Editorial Madrid, 1970. p. 144.

¹⁰ GOODMAN, Theodore. *The writing of fiction; an analysis of creative writing*. New York, Collier Books, 1961. p. 76.

sica e seu esforço espelham-se no relevo dos músculos, na posição tensa das pernas e dos braços, sem quebra das proporções que denotam a beleza no sentido grego da palavra. Na versão literária dessa luta desigual, Laocoonte, que tenta debalde desmanchar os “fatídicos nós”,

aos astros atrai clamores horrendos,

com isso externando a dor lancinante da qual o seu rosto na escultura não revela o mais leve traço. Por que o escultor omitiu, na expressão facial do sacerdote, o grito que Virgílio descreve? Infidelidade ao modelo comum, por incapacidade de representar o elemento patético da cena que a poesia realça?

Nada disso, responde Lessing. Ao omitir os sinais de expressão lancinante, o escultor prestou fidelidade à mesma lei da beleza diante da qual o poeta se curvara. A novidade da explicação de Lessing está na maneira de interpretar essa lei que vedava a um aquilo que permitia ao outro. A ênfase do grito no trecho de Virgílio é a culminância de uma ação progressiva, cujos momentos se sucedem no tempo, e do qual a escultura somente poderia figurar um único instante através da aparência exterior, coextensiva ao espaço, da posição estática dos corpos. A lei da beleza traduz apenas a conformidade das representações às condições específicas que regem os meios diferentes das artes plásticas e da poesia: o espaço para as cores e figuras, *o tempo para os sons articulados*. As primeiras só podem representar objetos justapostos, que se chamam *corpos*, e eis o domínio próprio das artes plásticas, e os segundos, que são signos que se sucedem no tempo, só podem representar objetos sucessivos que se chamam *ações*, e eis o domínio próprio da poesia, *lato sensu*¹¹.

Mas Lessing percebeu que as artes plásticas também imitam, embora indiretamente, as ações, sugerindo-as por intermédio das aparências sensíveis dos corpos, e que a poesia também é capaz de representar os corpos através das ações, que não existem independentemente deles. Não admitiu, porém, que as primeiras pudessem extrapolar o espaço na direção do tempo, e que a última pudesse extrapolar o tempo na direção do espaço. A classificação dicotômica tradicional — *artes espaciais e artes temporais*, incluindo a música — levou em conta essa dupla limitação, que o desenvolvimento histórico da prática artística tornou obsoleta.

¹¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*; ou dos limites da pintura e da poesia. Buenos Aires, Argos, 1946. Cap. XVI, p. 129-31.

O espaço e o tempo nas artes

Já do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-me em torno dela. Do mesmo modo, a fruição das artes temporais demanda uma certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos lingüísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à remanência do texto como local de atualização dos significados.

Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância do tempo na música e na literatura; o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.

Entretanto, há translações e combinações que a prática artística possibilitou. Basta atentarmos para o dinamismo temporal das artes plásticas, como no estilo cinematográfico do *cubismo*, e para a busca dos efeitos de simultaneidade nos textos poéticos, finalmente abertos, em época mais recente, à função articuladora, sintática, do espaço tipográfico da página. Oriunda da estética do cubismo, a técnica de *justaposição* ou *montagem*, rebatizada em poesia de *harmonismo* ou *poliformismo* por Mário de Andrade, e que passou ao romance, tem afinidades com a dinâmica espaço-temporal do cinema, saudado pelos nossos modernistas como o grande advento artístico do século¹².

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias, separadas no início da época moderna pela *Crítica da razão pura* (1781) de Kant, segundo a qual o tempo, imperceptível e invisível, é forma da sensibilidade (forma ou intuição *a priori*), graças ao qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta

¹² ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: —. *Obra imatura*. São Paulo, Martins, s.d. p. 258-70.

ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva.

O cinema contraria essa separação, que parece arraigada ao senso comum, porque o filme, segundo observa Jean Epstein,

não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal. Nosso pensamento dissecou os fenômenos seguindo a análise kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela mostra-nos volumes — duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo¹³.

Lessing, Propp & Cia.

Foi a poesia dramática, e mais ainda a poesia épica, o que Lessing visou ao contrapor a arte da palavra como arte temporal à pintura como arte espacial. Os exemplos apresentados e a argumentação desenvolvida no *Laocoonte* autorizam-nos a afirmar que a tese do ensaísta alemão atendeu a duas razões distintas: uma *semiológica*, quando atribuiu aos meios próprios dessas artes o caráter de signos conaturais aos objetos representados — as cores e figuras aos corpos, que se representam no espaço, os sons articulados às ações que se representam no tempo; outra, *estética*, na medida em que valorizou na poesia a narração em lugar da descrição.

Lessing não se restringiu à cadeia linear dos significantes, como diria Saussure¹⁴, e, portanto, aos elementos mínimos da linguagem enquanto sistema de signos. Referiu-se aos sons articulados como componentes do discurso, das unidades de significação superiores à frase, que podem figurar ações. Ora, para Lessing, o termo *ação*, com que designou a órbita própria da poesia, empregado numa acepção mais ampla do que lhe conferiu a *Poética* de Aristóteles, significa *movimento*. Assim ele elogia a maneira pela qual Homero, no Canto IV da *Iliada*, traça dinamicamente o quadro de Pândaro, que representa o tiro de flecha desfechado por esse herói, como “uma ação visível progressiva cujas diversas partes se sucedem uma em seguida à outra no tempo”¹⁵. Pândaro destapa o carcás, tira uma seta, adapta-a à

¹³ EPSTEIN, Jean. *Dramaturgie dans le temps*. In: —. *Esprit de cinema*. Genève/Paris, Editions Jeheber, 1955. p. 125.

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1955. p. 133.

¹⁵ LESSING. *Laocoonte*, cap. XV, p. 125.

corda, encosta esta ao peito e retesa o arco até dar-lhe o feitio de um círculo grande. E então,

... zune a corda possante, a silvar disparando a flecha aguda, sedenta de voar para a turba inimiga.

O valor desta cena está na ilusão de continuidade que ela cria, ela mostra, ininterruptamente, os momentos de um único ato, dos preparativos à execução. Diremos hoje que esse efeito estético, gaba-do por Lessing, é assegurado pelo teor eminentemente narrativo da linguagem. Homero conta o que Pândaro fez, expondo-lhe os gestos e referindo-se aos objetos enquanto mediadores de um mesmo ato, sem empregar as palavras fora de concatenação que as une numa seqüência única. Se considerasse cada gesto, cada objeto separadamente, um ao lado do outro, comporia, à semelhança da pintura, um quadro estático, por continuidade, no espaço, com valor puramente *descriptivo*. A ilusão de movimento sucedendo-se no tempo seria, para o autor de *Laocoonte*, o efeito poético da narração, tomada esta basicamente no sentido clássico, que abrange tanto a *narração simples*, de que Platão tratou em *A república*¹⁶, quanto a *narração mimética*, de que Aristóteles tratou relativamente à epopéia, sob o nome de *diegesis*. A linguagem narrativa inclui, porém, outros traços específicos além da narração.

A identidade dessa linguagem obtém-se a partir da frase. “X fez y” e “Y aconteceu a x” são exemplos de frases práticas, que podem ser unidades narrativas mínimas, se enquadradas em *motivos* ou *constantes*, que depois das análises de Vladimir Propp chamam-se de *funções* (interdição, interrogação, fuga etc.). Sejam as que pedem um conseqüente ou um complemento, como as que derivam dos papéis dos personagens (agressor, doador etc.), em que Propp se concentrou¹⁷, sejam as *indiciais* de natureza integrativa, como traços de caráter, de “atmosfera”, especificadas por Roland Barthes¹⁸, as *funções* constituem as unidades narrativas mínimas. Principal objeto de uma análise estrutural, combinam-se em seqüências que integram a lógica do texto narrativo, à qual não pertencem menos determinados padrões de tipo semântico e sintático.

¹⁶ PLATÃO. *A república*, 393 a 394b.

¹⁷ PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970. p. 30.

¹⁸ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. Paris, Seuil, n.8, 1966. p. 8-9.

Referencial ou representativo, ao contrário do texto poético propriamente dito, o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a “sucessão dos fatos que o discurso evoca”¹⁹, nisso se diferenciando daqueles de caráter didático ou científico, nos quais prepondera o encadeamento lógico de antecedente e conseqüente. Não basta, porém, para que haja narrativa, a simples história (*fábula*, para os formalistas russos), suscetível, como esqueleto dos fatos ou eventos, de ser abstraída, resumida e recontada por outros meios que não o verbal. É preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um *enredo* ou *intriga*, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética.

Por si só, a *sucessão* de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”²⁰, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do *discurso* (seqüências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da *história*, o que pressupõe, ainda, *o ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomado em si mesmo como a *voz* de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato.

Até aqui usamos certos termos temporais que se opõem dois a dois quanto ao *sentido*. *Sucessão* e *dimensão episódica* indicam a ordem dos acontecimentos; *totalidade temporal* e *seqüências de enunciados* indicam a ordem do discurso. A própria palavra *tempo* não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contada e toma o tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita.

Nos lugares onde ainda possa subsistir, depois do rápido declínio que sofreu no mundo moderno, a arte de narrar oralmente, “es-

¹⁹ DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. Texte. In: —. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972. p. 377-8.

²⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983. t. I, p. 103.

sa forma artesanal de comunicação”, como a chamou Walter Benjamin²¹, cria um espaço e um tempo complementares à margem da atividade cotidiana. Quem se deixa envolver por esse enleio, indefinidamente prolongado, não sente passar o tempo, o que também vale para o leitor solitário do conto ou da novela e do romance, convidado a ingressar num tempo imaginário, imune à progressão vigilante dos ponteiros do relógio, como o rei Shar-yar ouvindo Sherazade. A narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos em vez de um só.

A essa altura, suponho que o leitor, aturdido diante dessa duplicidade, comente de si para si: “Quando comecei a ler este livro, julgava saber o que é o tempo. Como não me faltassem luzes sobre a narrativa, esperava poder atravessar, com os esclarecimentos destas páginas, a ponte de ligação entre os dois temas. Agora, porém, as coisas se embaralharam a respeito do tempo, e já não saberei dizer o que ele é...” Por conseguinte, o que é o tempo?

²¹ BENJAMIN, Walter. Le narrateur. In: —. *Oeuvres choisies*. Paris, Julliard, 1959. p. 303.

