



## 11. A identidade narrativa<sup>1</sup>

O presente estudo retoma, no ponto em que a deixei nas últimas páginas de *Tempo e narrativa 3*, a questão da identidade narrativa, isto é, do tipo de identidade que o sujeito humano alcança pela *mediação* da função narrativa. No trabalho precedente eu chegava a essa noção ao fim de um longo percurso, em que o destino da noção de *tempo* era o principal ponto em questão; eu mostrava que o tempo humano se constitui no entrecruzamento do tempo histórico, submetido às imposições da cosmologia por meio do calendário, e do tempo da ficção (epopeia, drama, romance etc.), aberto a variações imaginativas ilimitadas. Ao fim desse percurso, sugeria que a compreensão do si era mediada pela recepção conjunta — na leitura, em particular — das narrativas históricas e das narrativas de ficção. Conhecer-se, dizia eu então, é interpretar a si mesmo sob o duplo regime da narrativa histórica e da narrativa de ficção. Mas não ia mais longe e deixava na indeterminação o termo *identidade*.

1. Retomada de uma conferência proferida na faculdade de teologia da Universidade de Neuchâtel em 3 de novembro de 1986, por ocasião da recepção do título de doutor *honoris causa*, e publicada com algumas alterações em P. Bühler, J.-F. Habermacher (dir.), *La Narration. Quand le récit devient communication*, Genebra, Labor & Fides, 1988. (Nota do editor francês)

É da problemática da identidade que eu parto neste novo percurso — que situo sob o título do *si-mesmo* (alemão *Selbst*, *Selbstheit*; inglês *self*, *selfhood*). Existe um problema, de fato, em que idêntico tenha dois sentidos, correspondentes respectivamente ao latim *idem* e *ipse*. Segundo o primeiro sentido (*idem*), idêntico quer dizer extremamente semelhante (alemão *Gleich*, *Gleichheit*; inglês *same*, *sameness*) e, por conseguinte, imutável, não cambiante ao longo do tempo. De acordo com o segundo sentido (*ipse*), idêntico quer dizer próprio (alemão *eigen*, inglês *proper*) e tem por antônimo não *diferente*, mas *outro*, *estrangeiro*. Esse segundo conceito de identidade tem uma relação que continua a ser *problemática* com a permanência no tempo. Meu tema de estudo é a identidade consigo no sentido de ipseidade, sem prejudicar o caráter imutável ou cambiante do si. O estudo que proponho hoje é precedido por uma exploração da reflexividade em três âmbitos, que são objeto de pesquisas contemporâneas muito aprofundadas: a teoria da ação, em que o si se designa como agente; isto é, autor da ação que ele considera dependente dele próprio; a teoria dos atos de linguagem (*speech acts*), em que o si se designa como locutor; isto é, enunciador; a teoria da imputação moral, em que o si se designa como responsável.

Com a dimensão narrativa aparecem aspectos do si que não puderam ser trazidos à luz nos estudos anteriores. Na primeira fileira deles vem a dimensão temporal da experiência humana. Se é verdadeiro que o agente, o enunciador e o sujeito de imputação se designam a si mesmos na ação, na enunciação, na autorresponsabilização, essa reflexividade, sem ser intemporal, não leva em conta o tempo.

## 1. A conexão de uma vida e a mediação da narrativa

Introduzo essa dimensão temporal pelo viés do conceito de *história de uma vida*. Qual é o si em que se reflete a história de uma vida? À primeira vista, esse conceito nos faz sair inteiramente do plano linguageiro em que todas as determinações anteriores do si se desdobravam. Parece que estamos entregues à intuição, ao imediatismo do sentimento, para os quais tendem as “filosofias da vida”. Na realidade, não é nada disso: para dar sentido ao conceito de história de uma vida, não estamos desprovi-

dos de todo e qualquer instrumento linguístico de análise. A dimensão linguageira proporcional à dimensão temporal da vida é a narrativa. Se é difícil falar diretamente da história de uma vida, é possível, em contrapartida, falar sobre isso indiretamente com o apoio de uma poética da narrativa. A história de uma vida aí se torna uma história contada.

Tal desvio pela mediação narrativa há de se revelar não apenas útil, como também necessário, se estivermos dispostos a nos deter um momento nas dificuldades, e até nas aporias, ligadas a uma reflexão que não se pretende imediata sobre o que acabamos de chamar a história de uma vida. O ponto de embaraço diz respeito a seu modo de encadeamento, o que Dilthey denominava *Zusammenhang des Lebens*: encadeamento (ou conexão) de uma vida. A aporia consiste em que a reflexão persegue uma noção de identidade que mescla os dois sentidos da palavra: a identidade do si e a identidade do semelhante. Ora, como o ser humano permaneceria supremamente semelhante, se nele algum núcleo imutável não escapasse à mudança temporal? No entanto, tudo na experiência humana contradiz essa imutabilidade de um núcleo pessoal. Não existe nada na experiência interior que se subtraia à mudança. A antinomia parece a um só tempo inevitável e insolúvel. Inevitável porque a designação de uma pessoa pelo mesmo nome, de seu nascimento à sua morte, parece implicar a existência de tal núcleo imutável. De fato, o nome próprio se aplica à mesma coisa na diversidade de suas ocorrências, com a diferença do demonstrativo, que designa a cada vez uma coisa diferente, mas situada nas proximidades do sujeito falante. Ora, a experiência da mudança corporal e mental contradiz tal mesmidade. Além de inevitável, a antinomia parece insolúvel nos termos em que é estabelecida, a saber, nas categorias inapropriadas à noção de encadeamento de uma vida. Essas categorias são as que Kant instaura sob o título da relação, em cuja primeira fileira se posiciona a categoria da substância, que esquematiza “a permanência do real como um substrato da determinação empírica do tempo em geral, substrato que, portanto, permanece, enquanto todo o resto muda”<sup>2</sup>. A essa categoria e a esse julgamento correspondem, no plano do julgamento, sob o título da primeira das Analogias da experiência, o princípio (*Grundsatz*) da permanência, assim enunciado:

2. E. Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 154 (tradução modificada).



Todos os fenômenos contêm algo de permanente (*substance*) considerado o próprio objeto, e algo de cambiante, considerado uma simples determinação desse objeto, isto é, um modo de sua existência<sup>3</sup>.

Pois bem, a noção de conexão de uma vida inviabiliza essa categorização, que não vale senão dentro de uma axiomática da natureza física. De fato, não vemos sob qual regra poderia ser concebida a mescla de permanência e de não permanência que a conexão de uma vida parece de fato implicar.

E, no entanto, temos certa pré-compreensão dessa regra, na medida em que a noção de conexão de uma vida orienta o pensamento para uma mescla de traços de permanência e de traços de mudança. É precisamente nesse ponto que a narrativa oferece sua *mediação*. Como? É o que vamos agora nos empenhar em mostrar. Procederemos da seguinte maneira: partindo da identidade que a intriga confere à narrativa, passaremos à identidade do personagem na narrativa, para chegar por fim à identidade de *si*, tal como é refigurada, principalmente no ato de leitura.

## II. A configuração da narrativa e a identidade do personagem

O fio condutor é o seguinte: a narrativa constrói o caráter duradouro de um personagem, o que podemos chamar de sua identidade narrativa, constituindo uma espécie de identidade dinâmica própria da história contada. É a *identidade da história que faz a identidade do personagem*.

Essa coordenação entre história contada e personagem foi afirmada pela primeira vez por Aristóteles em sua *Poética*. Ela chega a parecer aí tão estreita que toma a forma de uma subordinação. De fato, é na história contada, com o caráter de unidade e de completude que lhe é conferido pela operação de constituição da intriga, que o personagem conserva ao longo da história uma identidade correlativa à da história em si<sup>4</sup>.

3. *Ibid.*, p. 177.

4. Em *Tempo e narrativa I*, comentei esse primado da constituição da intriga (*muthos*) sobre o personagem (Seuil, 1983, p. 64). Na sequência das seis partes da tragédia, a intriga vem à frente, antes dos caracteres e do pensamento (*dianoia*) que, junto com a intriga, constituem o “que” da imitação da ação. Aristóteles leva a subordinação a tal ponto, que declara: “A tragédia é imitação, não do homem, mas da ação, da vida e da felicidade (a infelicidade também

Tal correlação não é desmentida pelo romance moderno; este confirma o axioma enunciado por Frank Kermode, segundo o qual, para desenvolver um caráter, é preciso contar mais.

É primeiramente na intriga, portanto, que é preciso procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de poder reportá-la ao personagem.

Relembro as grandes linhas da teoria da narrativa que propus em *Tempo e narrativas*; pretendo prolongá-las em seguida numa teoria do personagem que eu havia apenas esboçado então. Tomando por guia o modelo trágico delineado por Aristóteles, caracterizei a espécie de identidade dinâmica que a *Poética* atribui ao *muthos* da tragédia pela concorrência entre uma exigência de concordância e o reconhecimento das discordâncias que, até a conclusão da narrativa, põem em perigo sua identidade. Entendo por concordância o princípio de ordem que preside ao que Aristóteles denomina “ordenamento dos fatos.” Ela se caracteriza por três traços: completude, totalidade, extensão apropriada. É preciso entender por completude a unidade de composição que exige que a interpretação de uma parte seja subordinada à do conjunto. Quanto ao todo, ele é, diz Aristóteles, “o que tem um começo, um meio e um fim”. Evidentemente, é apenas em virtude da composição poética que um acontecimento vale como começo, como meio ou como fim. Nesse aspecto, o fecho da narrativa — que suscita tantos problemas no romance moderno — é a pedra de toque da arte de compor. Esse também é o caso da extensão; é tão somente na intriga que a ação tem um contorno, um limite e, por consequência, uma extensão:

A extensão, que permite a inversão da felicidade em infelicidade ou da infelicidade em felicidade por uma série de acontecimentos encadeados segundo o verossímil ou o necessário, fornece uma delimitação [*haros*] satisfatória do comprimento<sup>5</sup>.

Ora, essa extensão não pode ser senão temporal: a inversão leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: nin-

reside na ação), e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade [...]. Ademais, sem ação não haveria tragédia, ao passo que ela existiria sem caracteres” (Aristotele, *Poétique*, 50a16-25; Seuil, 1980, p. 55). Esta última hipótese não detém mais adiante, quando evocarmos o desaparecimento do personagem em uma parte da literatura romanesca contemporânea.

5. Aristóteles, *Poétique*, 50b26; op. cit., p. 59.

6. *Ibid.*, 51a12-14; p. 61.



guém pergunta o que o herói faz entre duas aparições que seriam separadas na vida e que a história torna contíguas. Somente a necessidade ou a verossimilhança regula a amplitude do desenvolvimento, condensada na tragédia, mais vasta na epopeia e eminentemente variável no romance moderno.

É por contraste com a exigência de concordância que se define, ao mesmo no modelo trágico, a discordância principal que, na citação anterior, leva o nome de “inversão” ou mudança de fortuna. A peripécia, com seu duplo caráter de contingência e de surpresa, é a forma característica da inversão na tragédia complexa. A contingência, isto é, a propriedade que um acontecimento possui de poder ter sido diferente, e até de poder não ter existido em absoluto, é assim harmonizada com a necessidade ou a probabilidade que caracteriza a forma de conjunto da narrativa: o que, na vida, seria simples ocorrência, aparentemente não passível de ser coordenada com toda necessidade, e até com toda probabilidade, concorre na narrativa para a progressão da intriga. A contingência é, de certa forma, incorporada à necessidade ou à probabilidade da narrativa. Quanto ao efeito de surpresa, que produz o espanto do espectador, ele também é incorporado à compreensão do conjunto da história contada, a ponto de esta produzir no espectador aquela famosa depuração das emoções suscitadas pelo espetáculo a que Aristóteles dá o nome de *catharsis*: na tragédia, a depuração das emoções de medo e de piedade. Reservei o termo *configuração* para essa arte da composição que faz mediação entre concordância e discordância e rege essa forma de movimento que Aristóteles chama de *muthos* e que traduzimos por *constituição da intriga*. Prefiro falar de configuração a falar de estrutura, para enfatizar o caráter dinâmico dessa operação de constituição da intriga. Ao mesmo tempo, o parentesco entre os termos *configuração* e *figura* abre o caminho para uma análise do personagem entendido como *figura do si*.

Mais algumas palavras sobre a concordância discordante característica da configuração narrativa. Na análise precedente, apoiamo-nos essencialmente no modelo trágico elaborado por Aristóteles na *Poética*. Em *Tempo e narrativa*<sup>7</sup>, empenhei-me em generalizar esse modelo, para assim aplicá-lo às formas modernas da arte de compor, tanto no âmbito do romance quanto no do drama. Com esse intuito, propus definir a

7. P. Ricoeur, *Temps et récit 2: La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 17-58.

concordância discordante, característica de toda composição narrativa, pela noção de *síntese do heterogêneo*. Desse modo tento explicar as diversas mediações operadas pela intriga: entre a diversidade dos acontecimentos e a unidade temporal da história contada, entre os componentes variados da ação — intenções, causas e acasos — e o encadeamento da história e, por fim, entre a pura sucessão e a unidade da forma temporal que, em última instância, pode subverter a cronologia e até aboli-la. Essas múltiplas dialéticas outra coisa não fazem, a meu ver, senão explicitar a oposição, já presente no modelo trágico de Aristóteles, entre a dispersão epifônica da narrativa e a potência de unificação desdobrada pelo ato configurador que é a *poiesis* em si.

É na relação com a constituição da intriga, da qual a narrativa extrai sua identidade, que se pode explicar a identidade que nos interessa agora, a do próprio personagem. Como dissemos, esse problema não parece haver preocupado Aristóteles, tamanha sua preocupação em subordinar os caracteres à ação. Mas é justamente dessa subordinação que devemos tirar vantagem. Se toda história pode, de fato, ser considerada uma cadeia de transformações que conduzem de uma situação inicial a uma situação terminal, a identidade narrativa do personagem não poderia ser apenas o estilo unitário das transformações subjetivas reguladas pelas transformações objetivas que obedecem à regra de completude, de totalidade e de unidade da intriga. É esse o sentido das palavras de Wilhelm Schapp em *In Geschichten verstrickt* — *Empêtrés dans des histoires* [Enredado em complicações] —: “die Geschichte steht für den Mann”<sup>8</sup>: a história responde pelo homem. Daí resulta que a identidade narrativa do personagem não poderia deixar de ser correlativa da concordância discordante da história em si.

É a essa correlação que a narratologia recorre, em um nível de formalidade superior, decerto, ao alcançado pela *Poética* de Aristóteles, mas oriundo da mesma preocupação de *modelizar* a arte de compor. Nesse aspecto, Propp abriu o caminho para todas as tentativas que se propõem articular uma tipologia dos papéis narrativos com base em uma tipologia dos encadeamentos entre funções narrativas, isto é, entre os segmentos de ação de caráter recorrente em um mesmo *corpus* narrativo. A maneira

8. W. Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Wiesbaden, Heymann, 1976, p. 100; tradução francesa de J. Greisch, *Empêtrés dans des histoires*, Cerf, 1992.



como ele procede ao estabelecimento dessa relação merece que aí nos detenhamos: ele vê os personagens do conto fantástico russo se repartirem em sete classes: o agressor, o doador (ou provedor), o auxiliar, o personagem procurado, o mandante, o herói, o falso herói; ora, não há relação termo a termo entre um personagem e um segmento de ação (ou função); cada personagem tem uma esfera de ação que engloba várias funções; inversamente, vários personagens intervêm juntos na mesma fase da ação. Uma combinação relativamente complexa resulta desse emaranhamento entre a constelação dos personagens e a cadeia linear das funções. As coisas se complicam quando os personagens, em vez de se limitarem a papéis fixos, como não raro é o caso nos contos ou narrativas folclóricos, se transformam no ritmo das interações e da transmutação dos estados de coisas. É assim que, no romance dito de aprendizagem e no romance do fluxo de consciência, a transformação do personagem se torna o desafiio principal da narrativa. A relação entre intriga e personagem parece então se inverter: contrariamente ao modelo aristotélico, a intriga é posta a serviço do dever do personagem. É aí que a identidade deste último é realmente posta à prova. De fato, o teatro e o romance contemporâneos tornaram-se verdadeiros laboratórios, nos quais se desdobram experiências de pensamento em que a identidade narrativa do personagem se vê submetida a variações imaginativas em número ilimitado. Entre a fixidez dos heróis das narrativas ingênuas e a perda de identidade daqueles de certos romances modernos, todos os graus intermediários foram explorados; com Robert Musil, por exemplo, o possível eclipsa tanto o real, que “o homem sem qualidades” — em um mundo de qualidades sem homens, diz o autor — se torna, em última instância, inidentificável. A ancoragem do nome próprio se torna tão insignificante, que chega a ser supérflua. O inidentificável se torna inominável. Ora, o que há de notável é que, à medida que a narrativa se aproxima dessa anulação do personagem, o romance perde também suas qualidades narrativas, mesmo interpretado, como anteriormente, do modo mais flexível e mais formal. À perda de identidade do personagem corresponde, assim, uma perda da configuração da narrativa e, em particular, uma crise do remate da narrativa. Ocorre, assim, o choque repercutido do personagem na intriga. É um mesmo cisma — para falar como Frank Kermode — que afeta igualmente a tradição do

herói identificável como figura a um só tempo permanente e cambiante e a tradição de configuração, com sua dupla valência de concordância e discordância. A erosão dos paradigmas atinge ao mesmo tempo a figuração do personagem e a configuração da intriga; assim, no caso de Robert Musil, a decomposição da forma narrativa paralela à perda de identidade do personagem faz a obra literária ultrapassar os limites da narrativa e impelir-a para as cercanias do ensaio. Não é por acaso, portanto, que tantas autobiografias modernas, como a de Leiris, por exemplo<sup>9</sup>, se afastam deliberadamente da forma narrativa e confluem para o gênero literário menos configurado, o ensaio, precisamente.

Não devemos nos enganar, contudo, quanto à significação desse fenômeno literário: é preciso dizer que, mesmo no caso extremo da perda de identidade do herói, não saímos da problemática do personagem. Um não-sujeito não equivale a nada em relação à categoria do sujeito. Essa observação será da maior importância quando transpusermos essas reflexões sobre o personagem ao campo da investigação do si. De fato, não nos interessamos por esse drama da dissolução e não ficaremos imersos na perplexidade se o não-sujeito não continuasse a ser uma figura do sujeito, mesmo no modo negativo. Alguém faz a pergunta: quem sou?, e recebe por resposta: nada ou quase nada. Mas é ainda uma resposta à pergunta quem?, meramente reduzida à própria nudez da pergunta.

### III. A apropriação do personagem: o eu refigurado

Sendo assim, qual é a contribuição da poética da narrativa para a problemática do si? Digamos, sucessivamente, o que a abordagem narrativa confirma das análises anteriores e o que ela acrescenta. Confirma em primeiro lugar todos os traços característicos da pessoa em uma teoria strawsoniana dos particulares básicos, e mais precisamente na teoria da ação que constitui seu capítulo principal. Antes de tudo, a arte narrativa confirma o primado da terceira pessoa no conhecimento do homem. O herói é alguém de quem se fala. Nesse aspecto, a confissão e a autobiografia que derivam desta última não têm nenhum privilégio exclusivo,

9. M. Leiris, *Biffures*, Gallimard 1948; *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1973.



tampouco uma prioridade qualquer na ordem de derivação. Aprendemo<sup>10</sup> infinitamente mais sobre o homem pelo que a poética de língua alemã denomina *Er-Erzählung*, narrativa em terceira pessoa<sup>10</sup>.

Outro traço da noção de pessoa que é confirmado pela do personagem: deste também se pode dizer que ele é um corpo, na medida em que, por sua ação, intervém no curso das coisas e nelas provoca mudanças; além disso, o personagem é o suporte de predicados físicos e psíquicos, na medida em que suas ações podem ser objeto de descrições comportamentais e de cálculo de intenções e de motivos; por fim, e sobretudo, os estados psíquicos do personagem mantêm o mesmo sentido, quer sejam *self-ascribable*, quer sejam *other-ascribable*; o personagem de teatro ou de romance ilustra perfeitamente a equivalência da dupla leitura por observação e por introspecção do psíquico; é até por meio dessa dupla leitura que o exercício das variações imaginativas evocado anteriormente contribui para o enriquecimento de nosso repertório dos predicados psíquicos: onde aprendemos os recessos da inveja, as artimanhas do ódio, as modulações do desejo, senão nos personagens oriundos da criação poética, cuja designação em primeira ou terceira pessoa importa bem pouco? O *thesaurus* do psíquico é, em grande medida, fruto das investigações da alma por parte dos fazedores de intrigas e dos inventores de personagens. O personagem confirma de modo explícito, além disso, nossa hipótese segundo a qual, para atribuir a si mesma os predicados psíquicos ditos *self-ascribable*, a pessoa designada em terceira pessoa deve também ser capaz de designar a si mesma, e isso pelo empréstimo de operações flexivas ligadas aos atos de linguagem e, em geral, ao fenômeno da enunciação. Por esse enxerto da autodesignação na referência identificadora da pessoa, é possível pôr na boca do herói designado em terceira pessoa declarações em primeira pessoa. Para justificar essa operação, recorremos ao artifício das aspas: “X diz em seu coração: eu farei A”. Ora, a arte nar-

10. Conferir as declarações de Käte Hamburger sobre o primado da *Er-Erzählung* (*Tempo e narrativa*, t. 2, op. cit., p. 122-125). Depois dela, Dorrit Cohn, em *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, não hesita em afirmar que a primeira mimese é a “*mimesis of other minds*” (Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 8). Quanto às ficções que simulam uma confissão, como o romance proustiano, são conduzidas pelo mesmo princípio que a narração em terceira pessoa; certas pseudoautobiografias poderiam também ter sido escritas na terceira pessoa, como demonstra o *Jean Santeuil* de Proust.

rativa ilustra de modo explícito essa inserção entre aspas de enunciados em terceira pessoa. Essa operação funciona de modo diferente na narrativa propriamente dita, em que o narrador conta as aventuras de seus personagens, e no drama, em que, segundo as palavras de Aristóteles, são os próprios personagens que “fazem a ação” diante dos olhos do espectador. No teatro, os personagens dialogam, isto é, dizem naturalmente um ao outro *eu e tu*. Para o narrador, porém, trata-se de falas relatadas que perderam seus parênteses. A encenação — *opsis* —, que Aristóteles transforma em última “parte” de sua tragédia, equivale à supressão de parênteses. A ilusão teatral consiste no esquecimento da situação de citação que constitui a representação: o espectador acredita ouvir personagens reais. Basta que as cortinas baixem para que, com o dissipar das ilusões, a peça inteira retorne a sua condição de ficção *relatada*. Não é esse o caso da narrativa, em que a ação dos personagens é inteiramente contada. No entanto, entre as coisas contadas, há também pensamentos e discursos; o modo mais clássico de relatá-los é citando-os em primeira pessoa e usando justamente as aspas. É o que Dorrit Cohn<sup>11</sup> chama de “monólogo citado” (*quoted*); o personagem toma a palavra e se comporta como um personagem de teatro que fala em primeira pessoa e no tempo verbal que é o de seu pensamento presente. No entanto, o romance moderno tem outros truques, dos quais o mais notável é o famoso *erlebte Rede* ou estilo indireto livre, que Cohn denomina com muita propriedade “monólogo narrativizado” (*narrated*), em que as palavras são realmente, quanto a seu conteúdo, as do personagem e são contadas pelo narrador no tempo da narração (o passado, em princípio) e do ponto de vista do narrador, portanto em terceira pessoa. Diferentemente do “monólogo citado”, o “monólogo contado” realiza a mais completa integração no tecido da narração dos pensamentos e das falas alheias: o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem. O romance moderno oferece soluções mais complicadas do mesmo problema, ao mesclar a narrativa em terceira pessoa com incidentes em primeira pessoa que perderam suas

11. D. Cohn, *Transparent Minds*, op. cit.; tradução francesa de A. Borry, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981; faremos referência especialmente às páginas 75 ss. e às páginas 121 ss. dessa obra.



aspas. Esses artifícios não impedem que o discurso do personagem e o do narrador constituam polos distintos da narração. Tais técnicas narrativas ilustram do modo mais notável a fusão da terceira pessoa da perspectiva referencial e da primeira pessoa da perspectiva reflexiva do discurso. A narrativa é o cadinho mais apropriado para essa fusão.

Para concluir a questão da retomada e do aperfeiçoamento pela arte narrativa dos conhecimentos das disciplinas antes exploradas, evocarei rapidamente a contribuição da narrativa para a avaliação moral dos personagens e, portanto, para a problemática da imputação. Aristóteles já observava que os personagens podem ser tanto “melhores” que nós, como na tragédia, quanto “piores” que nós — ou do nosso nível —, como na comédia. De todo modo, a fortuna ou o infortúnio deles nos parece merecido ou não. Mesmo no romance moderno, em que a qualificação moral dos personagens é extraordinariamente ambígua, não podemos nos impedir de querer bem aos que estimamos. Compreende-se por que é assim: a inteligência narrativa conserva um parentesco com o julgamento moral, na medida em que explora as vias pelas quais a virtude e o vício conduzem ou não à felicidade e à infelicidade. Essa alquimia simples de quatro ingredientes assume, é claro, formas cada vez mais complexas, ambíguas, até obscuras, à medida que avançamos na história do romance e do teatro. Assim como em certas formas contemporâneas de escrita a identidade do personagem parece quase desaparecer-se, as normas de avaliação estabelecidas pelo narrador podem por sua vez dar a impressão de escapar de todo critério de avaliação moral. Isso não quer dizer, contudo, que o personagem escape inteiramente à problemática da imputação: ao contrário, esta entrou, graças à operação que caracterizamos pelo termo *variações imaginativas*, no mesmo campo de experimentação que a própria identidade narrativa do personagem.

A função narrativa não se limita, porém, a intensificar as características do si já trazidas à luz pelas análises anteriores. Proporciona um elemento absolutamente específico, que lança a análise do si em uma nova direção.

Esse fator específico deve-se ao caráter *fictício* do personagem na narrativa literária. Esse caráter fictício, o personagem compartilha-o com a narrativa e a ação da narrativa. Ele resulta da própria definição da intriga como mimese da ação. Ora, quem diz mimese diz ao menos duas coisas: de

um lado, que a “fábula” da ação (é uma das traduções possíveis de *muthos*, do lado de “constituição da intriga”) se desdobra no espaço da ficção; de outro, que, ao imitar assim de modo criativo a ação efetiva dos homens, a narrativa a reinterpreta, a redescreve ou, como escolhi dizer em *Tempo e narrativa 3*, a *refigura*.

Um problema absolutamente original com relação a todos os que discutimos até aqui se apresenta: o da *apropriação pelo sujeito real* — no caso, o leitor — das significações ligadas ao herói fictício de uma ação que, por sua vez, também é fictícia. Qual *refiguração do si* resulta dessa *apropriação pela leitura*?

Várias avenidas se abrem com essa pergunta. Tomaremos aqui apenas um pequeno número delas.

Primeira reflexão: a *refiguração* pela narrativa revela um aspecto do conhecimento de si que ultrapassa, de longe, o contexto da narrativa, a saber, que o si não é conhecido de imediato, mas apenas indiretamente, graças ao desvio pelos signos culturais de todos os tipos, que nos fazem dizer que a ação é simbolicamente mediada. É nessas mediações simbólicas que se inserem aquelas que a narrativa opera. A *mediação narrativa* sublinha, assim, aquela característica notável do conhecimento, que é a de ser uma interpretação de si. A *apropriação* da identidade do personagem fictício pelo leitor é o veículo privilegiado dessa interpretação. O que ela proporciona de muito seu é precisamente o caráter de figura do personagem, que faz que o ser, narrativamente interpretado, se revele, ele próprio, um eu figurado, um eu que *se figura este ou aquele*. Eis um traço que enriquece consideravelmente a noção do si tal como ela resulta da referência identificadora, da designação de si no processo de enunciação e, por fim, da imputação moral de si. A apreensão do si que resulta disso parece agora demasiado simples, porque não intermediada.

Segunda reflexão: como esse eu, ao figurar-se este ou aquele, se torna *eu figurado*? É preciso aqui considerar de mais perto os procedimentos aos quais demos apressadamente o título de *apropriação*. A recepção da narrativa pelo leitor é a ocasião de toda uma variedade de modalidades que levam precisamente o título de *identificação*. Chegamos, assim, a uma situação no mínimo estranha: desde o início dessas investigações interrogamo-nos sobre o que significa identificar uma pessoa, identificar



a si mesmo, ser idêntico a si, e eis que se interpõe, no trajeto da autoidentificação, a identificação com outrem, real na narrativa histórica e irreal na narrativa fictícia. É aqui que o caráter de experiência do pensamento, que aplicamos à ficção épica, dramática, romanesca, assume um sentido forte: apropriar-se de um personagem por identificação é submeter-se ao exercício de variações imaginativas que se tornam, assim, variações imaginativas sobre o si. Por esse exercício se verificam as famosas palavras de Rimbaud — que têm mais de um sentido! —: “eu é um outro”<sup>12</sup>.

Ora, esse jogo não é destituído de ambiguidades, nem de perigo.

O jogo não é destituído de ambiguidades porque duas possibilidades opostas se abrem, cujos efeitos distantes só se manifestarão posteriormente. De fato, se a passagem pela figuração de si é obrigatória, ela implica que o si se objetiva em uma construção, a construção que alguns chamam precisamente de “eu” [moi]. Ora, em uma hermenêutica da desconfiança, semelhante construção pode ser denunciada como fonte de desconhecimento, até de ilusão. Viver em representação é projetar-se em uma imagem mentirosa, atrás da qual é possível dissimular-se. A identificação se torna, então, um meio de enganar a si mesmo ou de fugir. Dão testemunho disso, no próprio interior do reino da ficção, os exemplos de Dom Quixote e de Madame Bovary. Existem várias versões dessa desconfiança: desde a “transcendência do ego”, segundo Sartre, até a assimilação do eu com o imaginário falacioso, diametralmente oposto ao simbólico em Lacan. Não é garantido que a instância do eu [instance du moi] não seja, mesmo em Freud — contrariamente às teses da *ego-analysis* —, uma tal construção potencialmente mentirosa. A hermenêutica da desconfiança, porém, só tem força se podemos opor o autêntico ao inautêntico. Ora, como se poderia evocar alguma forma autêntica da identificação com um modelo sem aceitar a hipótese de que a figuração de si pela mediação do outro pode ser um meio autêntico de descobrir a si mesmo, de que construir-se seja efetivamente tornar-se o que se é? Esse é o sentido tomado pela refiguração em uma hermenêutica da *recollection*. Como todo simbolismo, o do modelo fictício só tem virtude relevante na me-

12. A. Rimbaud, *Seconde lettre du voyant* (à Paul Demeny, 15 maio de 1871), em *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 250.

diada em que tem uma força de transformação. Nesse nível de profundidade, manifestar e transfigurar revelam-se inseparáveis. Em todo caso, a hermenêutica da desconfiança tornou-se em nossa cultura moderna o caminho obrigatório da busca de identidade pessoal.

Mas isso não é tudo: o exercício das variações imaginativas sobre o si não é um jogo destituído de perigo, na hipótese, precisamente, em que um valor seja reconhecido na refiguração do si pela narrativa. O perigo se deve à espécie de errância entre os modelos concorrentes de identificação aos quais a imaginação se expõe; mais que isso, não contente em transviar-se, o sujeito em busca de identidade é confrontado, também pela imaginação, com a hipótese da perda de identidade, daquela *Ichlosigkeit* que foi o tormento de Musil e, ao mesmo tempo, o sentido interminavelmente cultivado por sua obra. Ao identificar-se com o homem sem qualidades, isto é, sem identidade, o si é confrontado com a hipótese de sua própria vacuidade. O sentido desse esgotamento deve, porém, ser bem compreendido; a hipótese do não-sujeito, como dizíamos antes, não é a do vazio do qual nada se tem a dizer. Ao contrário, essa hipótese dá muito o que falar, como o demonstra a imensidão de uma obra como *O homem sem qualidades*<sup>13</sup>. A frase “eu não sou nada” deve, portanto, guardar sua forma paradoxal: “nada” já não significaria coisa alguma se, de fato, não fosse atribuído a um “eu”. Quem ainda é eu, quando o sujeito diz não ser nada? Precisamente um si privado do socorro da mesmidade.

Ao expressar assim o grau zero da permanência, “eu não sou nada” torna manifesta a total inadequação da categoria da substância e de seu esquema, a permanência no tempo, à problemática do si. Aí reside a virtude purgativa dessa experiência de pensamento, primeiro no plano especulativo, mas também no plano existencial: de fato, seria possível que as transformações mais dramáticas da identidade pessoal devessem atravessar a prova dessa vacuidade da identidade-permanência, vacuidade esta que seria o equivalente da “casa vazia” nas transformações caras a Lévi-Strauss. Inúmeras narrativas de conversão dão testemunho de tais noites da identidade pessoal. Nesses momentos de despojamento extremo, a

13. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1933); tradução francesa de Ph. Jacotet, *L'Homme sans qualités*, Seuil, 1979.



resposta *nula* à pergunta *quem sou eu?* não remete à nulidade, mas à nulidade da própria pergunta. A dialética de concordância e de discordância, transferida da intriga ao personagem, depois do personagem a si-mesmo, pode então recomeçar com nova esperança, se não de sucesso, ao menos de significância.