

3

Um Breve Hiato: 1925 e *Mrs. Dalloway*

For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favorite, killed; but it was over; thank Heaven--over. It was June. The King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for a run; and even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery; and the shopkeepers were fidgeting in their windows with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans (but one must economise, not buy things rashly for Elizabeth), and she, too, loving it as she did with an absurd and faithful passion, being part of it, since her people were courtiers once in the time of the Georges, she, too, was going that very night to kindle and illuminate; to give her party. But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately, carrying a dispatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh--the admirable Hugh!

Virginia Woolf

3.1

Que Caíam as Máscaras da Mimesis

Antes de prosseguir no estudo das implicações do modelo de Gumbrecht, convém discutir um modelo ficcional que, em muitos aspectos, estende os limites da narrativa, expondo a precariedade da representação – uma vez mescladas as noções de simultaneidade e diacronia. Para isso, proponho um breve hiato. Retornemos ao ano anterior a 1926 e falemos da obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, tomando como

suporte teórico a concepção da tríplice mimética do hermeneuta francês Paul Ricoeur¹. Ao introduzir tal conceito no primeiro tomo de seu *Tempo e narrativa*, o autor estabelece que a sua concepção de *mimesis* divide-se em três etapas. A primeira é a *mimesis* 1 ou o “antes” da configuração poética. Já de início, Ricoeur estabelece uma relação de dependência entre a compreensão da trama narrativa e aquilo que ele chamará de “pré-compreensão do mundo da ação” — em outras palavras, a capacidade humana natural de identificação de estruturas inteligíveis, recursos simbólicos e uma certa noção de temporalidade. De acordo com o autor, o tempo se faz humano na medida em que se articula no modo narrativo, e a narração alcança sua plena significação quando se converte em uma condição de existência temporal.

Para Ricoeur, a narrativa emprega traços discursivos ou sintáticos, que fazem dela algo distinto de uma simples enumeração de “frases de ação”. É exatamente aqui que se aplica a distinção semiótica entre os eixos paradigmático e o sintagmático. Diz o autor que, por possuírem agentes, finalidades, meios e circunstâncias reversíveis, os termos referentes às ações, na *mimesis* 1 são sincrônicos e, conseqüentemente relacionados à ordem do paradigmático. O “ato configurante”, operação efetuada pela *mimesis* 2, confere à narrativa seu caráter diacrônico, já que ordena os termos referentes às ações de forma definitiva — aproximando-a à ordem do sintagmático (Ricoeur (1): 90-91).

Um aspecto a ser ressaltado é o que Ricoeur chama o “corte temporal” da *mimesis* 1. Ele encontra na *distentio animi* de Agostinho — em sua capacidade de ordenar um a respeito do outro, o presente do futuro, o futuro do passado e o presente do presente — o indutor mais elementar da narrativa. Subseqüentemente, associa a compreensão do tempo *práxico* da pré-narração à noção de *Innerzeitigkeit*, ou intra-temporalidade heideggeriana, calcada na idéia de cuidado. Ricoeur afirma optar esta noção justamente por encontrar nela aspectos que a difeririam da concepção vulgar de tempo como entidade linear, ou mera sucessão de “agoras”. Como afirma Heidegger, “a essência do agora é agora em que...”. (1986: 234).

¹ Embora Ricoeur tenha desenvolvido uma análise crítica da mesma obra, não será esta a referência principal que será utilizada aqui.

Em sua tríplice mimética Ricoeur localiza o “*como se*” — pacto ficcional — do teórico alemão Wolfgang Iser, na segunda etapa da operação mimética (mimese 2). O local da configuração da trama (*muthos*). Esta, explica Ricoeur, é mediadora por algumas razões, das quais três nos interessam em particular: inicialmente, a trama tem a função de mediar entre acontecimentos isolados e uma história unificada ou, mais claramente, é aquilo que transforma os acontecimentos em história. Em segundo lugar, em sua construção, a trama integra discordâncias e concordâncias — numa reedição da concepção de Aristóteles que institui que toda a tragédia é composta de complicação (*desis*) e resolução (*lusis*). Referindo-se a este filósofo, Ricoeur afirma que, ao incluir na trama complexa componentes como *peripeteia* e *anagnôrisis*, Aristóteles equipara o *muthos* à configuração. Os jogos de mudanças de fortuna sempre de acordo com o “verossímil e o necessário” (Aristóteles, 1998: 255) são exatamente o ato de configuração que, em última análise, faz prevalecer a concordância sobre a discordância. Finalmente, Ricoeur aponta uma terceira característica mediadora da trama: a sua função na resolução das aporias da temporalidade presentes no campo pré-narrativo. A ação da trama combina duas dimensões temporais: uma cronológica e outra não cronológica e, ao agrupar as ações de modo a formar uma temporalidade coerente, ele afirma:

(...) la poiésis fait plus que refléter le paradoxe de la temporalité. En médiatisant les deux pôles de l'événement et de l'histoire, la mise en intrigue apporte au paradoxe une solution qui est l'acte poétique lui-même. Cet acte, dont nous venons dire qu'il extrait une figure d'une succession, se révèle à l'auditeur ou au lecteur dans l'aptitude de l'histoire à être suivie. (T1, 1994:104)

Tendo tais conceitos em mente, parece-me oportuno comparar a proposta *a priori* **não narrativa** de Gumbrecht a experimentos *indubitavelmente* narrativos, para então estabelecer o local da diferença. Isto é, o ponto onde a proposta de *Em 1926: Vivendo no limite do tempo* separar-se-ia estilisticamente de um romance modernista como, por exemplo, *Mrs. Dalloway*. Adequado ainda será o fato de o próprio Ricoeur ter desenvolvido uma leitura do romance de Woolf. No capítulo intitulado “A configuração do tempo na narrativa de ficção”, no Tomo II, Ricoeur indaga:

Será que um gênero narrativo tão novo quanto, por exemplo, o romance moderno, conservaria ainda o *muthos* trágico, para os gregos sinônimo de enredo, de intriga, um laço de filiação tal qual se possa também colocá-lo sob o princípio de concordância discordante através da qual caracterizamos a configuração narrativa? (1995).

Bem entendido, a história da composição narrativa demonstra a gradativa priorização da verossimilhança sobre o formalismo aristotélico. Ricoeur afirma que o romance moderno, ao justificar-se em sua empreitada como única saída mimética para uma realidade em si desconexa, fragmentada e inconsistente, reconduz a mimesis à sua função mais frágil — a de replicar o real, copiando-o. No caso de *Em 1926*, tal função se vê agravada pelo peso daquilo que se quer representar ou, no caso de Gumbrecht, re-presentificar. Para fins comparativos, tomemos *Mrs. Dalloway*, romance emblemático do método de “fluxo de consciência” (*stream of consciousness*) como claro exemplo deste novo e ambicioso exercício da mimesis na modernidade. Em *Dalloway*, replicar a realidade é abarcá-la por completo: penetrar a mente humana, seus vácuos, suas impossibilidades, seu agir no tempo e seu encontro com o outro. Contrapondo *Mrs. Dalloway* e *Ulysses* de James Joyce, James Hafley observa, “[Woolf] used the single day as a unity to show that there is no such a thing as a single day”.

Entretanto, tomar o dia como objeto mimético — o que só se difere da proposta de Gumbrecht na medida em que a diacronia permanece como *modus operandi* em Woolf, implica em enquadrar o campo da ação narrada à ordenação cronológica — violar, portanto, a regra aristotélica da prevalência da unidade de ação sobre a unidade de período. Além disso, a mimese do real dá margem à notória problemática: significante iguala-se a significado — por significante entende-se, prioritariamente, o instante ou o fenômeno, “cujo significado aponta para zero” (Bohrer, 2001:18) sem que seu caráter epifânico seja comprometido. Subverte-se, pois, a distinção entre paradigmático e sintagmático, que Ricoeur propõe ser exatamente o ponto que demarca a transição entre mimese 1 e 2. Este ponto reconduz às discussões de Gumbrecht a cerca de um modelo de representação de uma história sincrônica.

O fim da ficção seria para Ricoeur um salto para fora do paradigmático. Em outras palavras, o próprio Ricoeur rejeita veementemente a possibilidade de “um salto absoluto para fora de qualquer expectativa paradigmática,” afirmando que embora seja possível abdicar da cronologia, não se pode prescindir de algum tipo de configuração temporal inteligível. (Tomo II p. 41) Umberto Eco afirma ser inteiramente possível que uma narrativa prescindida de uma intriga (*plot*), mas que jamais abra mão do discurso ou da história (*story*). Ricoeur apropria-se da terminologia de Northrop Frye para descrever *Robinson Crusoe*, concluindo que na obra de Defoe, “a fábula é regida por seu tema.” (Tomo II, p.21) — sendo o “tema” não só o condutor do fluxo narrativo, mas o elo de ligação entre autor e receptor. Deste modo, a narrativa pseudo-autobiográfica quebra convenções, porém permanece dentro do escopo da possibilidade da recepção. Estas considerações sobre a narrativa epistolar fornecem significativo ponto de entrada para qualquer compreensão da estruturação de *Mrs. Dalloway*. A dificuldade está no fato de ser o “tema” em *Mrs. Dalloway*, o próprio tempo. O tempo é a rede invisível, o fio condutor que une personagem a personagem, acontecimento a acontecimento—como o “thin thread” (fino fio) que Lady Bruton percebe haver entre as pessoas após a dissolução de um encontro, ou o movimento da agulha de Clarissa ligando o fio de seda verde ao cinto. Estes traços, rastros temporais indelévels, as marcas que uma presença exerce sobre as demais, são a premissa para a compreensão da causalidade em *Mrs. Dalloway*. A narrativa é apreendida pelo leitor como totalidade sensível e inteligível, integrada, e não desconexa. Irônico que Woolf equipare esta percepção à insanidade, através da personagem de Septimus Warren Smith — i.e. sentado num banco, ele se dá conta das folhas conectadas a seu corpo através de milhões de fibras.

Como conceber, e pior, como executar tal salto?. Obviamente que a escrita histórica — fato admitido pelo próprio Ricoeur — em muito se difere da escrita da ficção especialmente em sua obediência às normas da referencialidade. O crítico italiano Umberto Eco afirma ser inteiramente possível que uma narrativa prescindida de um enredo (*plot*), mas que jamais abra mão do discurso ou da história (*story*). Gumbrecht efetivamente executa propositadamente tal impossibilidade quando, em *Em 1926: Vivendo no limite do tempo*, rompe com a diacronia e insiste em construir

um experimento de simultaneidade, para ele obrigatória e necessária dentro de uma nova acepção do presente:

O desejo de uma experiência imediata do passado surgiu dentro de uma naova e ampla dimensão do presente. Este novo presente é a moldura para a experiência da simultaneidade (...). (1999: 470).

Quando ressalto a análise de Ricouer sobre a narrativa epistolar fornecem um ponto significativo de entrada para qualquer compreensão da estruturação do modelo experimental como *Em 1926: Vivendo no Limite do Tempo*. Todavia, este modelo serve-nos tão somente como ponto de partida. *Em 1926: Vivendo no limite do tempo* há um emaranhado de linhas que se entrelaçam e formam vários padrões (por diversas vezes, narrativos, ainda que não convencionalmente). Não se pode falar de tema, mas dos encontros e passagens por diversas possibilidades temáticas, cujos resultados são inevitavelmente contingentes, imprevisíveis e fragmentários.

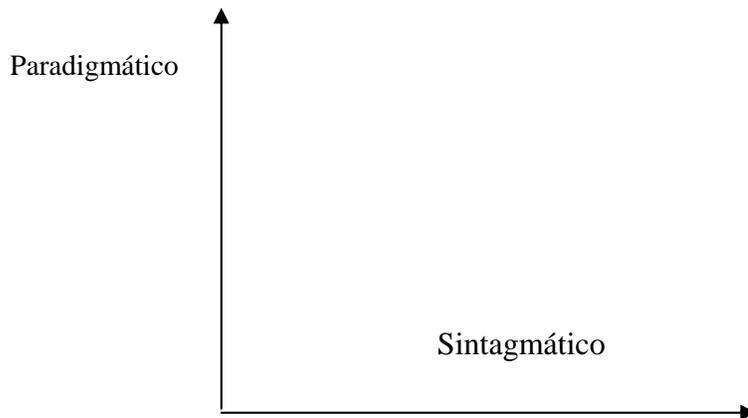


Figura 3: Os Eixos Paradigmático (sincrônico) e Sintagmático (diacrônico).

Atendendo ao “imperativo auto-imposto [de suspensão] da seqüencialidade”, (1999) a rede de referências cruzadas define-se, já por sua própria constituição, como um “palco sem atores”, oferecendo espaço a uma multiplicidade de observadores. Neste contexto, assim como ocorre na obra de Woolf, torna-se complexo discutir

causalidade e, por conseguinte, enredo, ou *muthos* aristotélico. E o que dizer da *mimesis* quando o que visa representar é o passado como matéria crua, não em seu caráter narrativo ou mesmo cronológico, mas ao contrário, especificamente em sua materialidade e sincronia?.