

A narrativa em O crime do Padre Amaro

Edgar Roberto Kirchof¹

Resumo

O presente artigo consiste de uma análise do romance *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, a partir de dois principais componentes estruturais: a intriga e a literariedade. O principal fundamento teórico das análises encontra-se na obra de Paul Ricoeur, principalmente sua discussão sobre a *concepção aristotélica da intriga* e a *distentio animi* agostiniana.

Palavras-chave: Eça de Queirós, intriga, *distentio animae*.

Narration in The Crime of Father Amaro

Abstract

This article consists of an analysis of the novel *The Crime of Father Amaro*, by Eça de Queiroz, and it looks into two major structural components of the novel: the intrigue and its literariness. The main theoretical foundation of the analysis lies in the work of Paul Ricoeur, particularly his discussion of the Aristotelian conception of intrigue and the *distentio animi* by Saint Augustine.

Keywords: Eça de Queirós, intrigue, *distentio animi*

A INTRIGA COMO MODELO DO MUNDO

A primeira questão a ser levantada para se compreender o romance enquanto obra literária diz respeito à *narratividade*, visto que os seus conteúdos estão dispostos a partir de uma certa *estrutura*, a saber, a estrutura da intriga. A segunda questão se refere à *literariedade* de tais conteúdos, uma vez que a intriga pode comportar conteúdos históricos ou não-ficcionais, cujos significados nem sempre são unívocos. A pergunta pelas *funções* da obra à luz de sua *narratividade* e de sua *literariedade*, de forma semelhante ao problema da *objetividade*, recebe respostas diversas, de acordo com o enfoque epistemológico adotado.

Por exemplo, na concepção aristotélica, a intriga se define como uma espécie de estrutura da *mimese*, compreendida como faculdade congênita do ser humano para imitar. Para Aristóteles, tal faculdade proporciona prazer através da purificação das emoções ou do reconhecimento do *terror* e da

¹ Doutor em Letras e Linguística pela PUCRS; professor no Curso de Letras da ULBRA.

pietade (ARISTÓTELES, 1992, p. 63). Para perceber o caráter cambiante desses conceitos, é possível citar, por exemplo, a visão realista do século XIX: de certa forma, os realistas levam adiante o postulado aristotélico, que compreende a intriga a partir de seu caráter mimético, mas acrescentam à catarse uma nova função, a saber, possibilitar uma análise objetiva do mecanismo social, levando a um conseqüente exame crítico da sociedade (MOISÉS, 1991, p. 165). As metafísicas idealistas, por outro lado, tendem a desconsiderar o *componente mimético* em favor da *organização lógica* dos enunciados. A lógica, nesse caso, passa a assumir o caráter de fundamento ontológico em detrimento da realidade objetiva. Ao analisar o idealismo subjacente à gramática de Port Royal, Pêcheux afirma que “a lógica é o fundamento primeiro, e a ‘arte de falar’ não tem outra finalidade senão a de se conformar às regras que a constituem, enquanto regras imanentes à própria ordem das essências.” (PECHÉUX, 1988, p. 45)

Visto que não existe uma única maneira de entender a estrutura de uma narrativa e suas funções, qualquer análise precisa situar seus referenciais. Assim sendo, neste artigo, serão abordados apenas os componentes estruturais da intriga e da literariedade, a partir da visão estrutural bem como das reflexões realizadas pelo filósofo Paul Ricoeur (1994a, p.85.), que procurou compreender a estrutura narrativa à luz de dois principais conceitos: a *concepção aristotélica da intriga* e a *distentio animi* agostiniana. Segundo Ricoeur (ibidem, p. 59), uma vez que não se caracterize a narrativa pelo seu “modo” e sim pelo seu “objeto”², há que se chegar a uma definição de narrativa que a equivalha ao “*muthos*” aristotélico, isto é, ao *agenciamento dos fatos* ou *intriga*. Segundo Aristóteles, as partes do *mito complexo* se constituem de *peripécias*, *reconhecimento* e *catástrofe* (ibidem, p. 71).

Mas a intriga, apesar de ser um modelo preponderantemente linear, possui em seu bojo uma discordância interna, que Ricoeur encontra ao pensá-la conjuntamente com a *distentio animi* de Agostinho. Segundo o filósofo, a *distentio* apóia-se sobre o enigma da medida do tempo. Se tudo o que passa é somente presente, apenas a dialética do *tríplice presente* é capaz de resolver a

² *Grosso modo*, pode-se dizer que Aristóteles classifica a arte poética com base em três critérios, a saber, *os meios*, *os objetos* e *os modos*. Os *meios* consistem de ritmo, linguagem, harmonia e metro. Os *objetos*, de homens melhores, homens piores e homens intermediários. Os *modos*, por sua vez, podem ser o narrativo, o dramático ou o misto. No caso do modo narrativo, o poeta pode assumir a personalidade de outros (discurso direto) ou falar em seu próprio nome (discurso indireto). No modo dramático, o poeta opera e age diretamente. Há, ainda, a possibilidade de se mesclarem os dois modos anteriores. Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, p. 17-27.

pergunta acerca das relações entre *intervalos de tempo*. A tese de Agostinho é de que o tempo pode ser medido porque implica um movimento, denominado de *distensão*. A pergunta que surge, então, é *o que se distende em direção a quê?* Ao que Agostinho responde: a extensão do tempo é uma distensão da alma, a *distentio animi*.

Ricoeur encontra, portanto, no jogo da *discordância* inerente à própria *concordância*, a *dialética interna* que faz da intriga a representação invertida do paradoxo agostiniano do tempo³. A *concordância discordante* tem por base a catarse, na medida em que esta visa ao surpreendente, ou ao efeito de surpresa. Para atingi-lo, ela deve operar a “inversão de fortuna”, ou a *catástrofe* que sempre se dá após o *reconhecimento*. É através da inversão, ou, em outras palavras, da introdução de efeitos não desejados, que o poeta concede dinâmica à intriga. O insensato passa ao sensato, a felicidade à infelicidade. Em resumo, a intriga é um todo coerente e completo, mas possui uma discordância interna devido à dinâmica produzida pelo elemento da inversão, prevista pela própria intencionalidade da obra poética, que é provocar a catarse.

A INTRIGA NO CRIME DO PADRE AMARO

Visto que a intenção da presente análise circunscreve-se ao problema da intriga, a obra *O crime do Padre Amaro* será analisada apenas quanto a esse aspecto, e somente no que concerne à personagem *Amaro*. Tal restrição é necessária, pois há mais de uma intriga no romance. Na verdade, cada *ator* ou *sujeito* está enredado em uma intriga particular. Estas se encontram e se tocam em um ou em diversos pontos da obra, formando uma grande e complexa rede narrativa. Por exemplo, pode-se falar isoladamente da intriga dos *Pais de Amaro*, da *Marquesa*, do *Cônego Dias*, de *Amélia* ou do *Abade Ferrão*. Apesar de todos esses atores desempenharem um papel mais curto e funcional em relação a *Amaro*, são dotados de histórias particulares, mais ou menos extensas, de acordo com a importância que adquirem para explicitar a história do protagonista.

³ Ao tratar da *narrativa de ficção*, Ricoeur estende a tensão gerada pela *concordância discordância* a vários níveis de temporalidade, oriundos da dialética entre *enunciado* e *enunciação*, além das próprias transformações puramente *psicológicas*, advindas das experiências das personagens. Cf. Paul RICOEUR, *Tempo e narrativa II*, p. 110; p. 183. O presente ensaio, no entanto, restringe a análise apenas à dialética da intriga, pois esse recorte deve ser suficiente para a realização dos seus objetivos, a saber, demonstrar que a mediação da realidade pela narrativa ficcional não é neutra, ou, em outros termos, que não há equivalência pura entre *intriga* e *mimese*, conforme pretende a escola realista.

A *dinâmica*, na história de Amaro, evidencia-se a partir de dois níveis, um *micro* e outro *macroestrutural*. O primeiro fornece a base de toda e qualquer transformação de estado, e constitui o que Greimas (1979, p. 17) denomina de *programas narrativos*. Estes pressupõem que, para que *aconteça* qualquer ação, por menor que seja, *um sujeito* deve ter *transformada* sua relação com os *objetos de valor* aos quais está ligado (ibidem, p. 16). O nível macroestrutural, por sua vez, permite perceber *grandes intervalos de tempo*, em que os estados do sujeito passam por transformações fundamentais, tais como mudanças abrangentes de espaço e de tempo, ou mudanças psicológicas significativas.

Assim, pode-se dizer que, mesmo uma ação tão pouco significativa para o conjunto da obra, como é o caso da descrição do tédio de Amaro em sua nova moradia na “rua das Sousas”, após sua saída da casa de dona Joaneira, já reflete a dinâmica entre *concordância* e *discordância*, na medida em que estabelece intervalos distintos no tempo.

Quando Amaro, nessa noite, se viu só naquela casa tristonha, sentiu uma melancolia tão pungente e um tédio tão negro da vida, que, com a sua natureza lassa, teve vontade de se encolher a um canto e ficar ali a morrer! Parava no meio do quarto, punha-se a olhar em redor; a cama era de ferro, pequena, com um colchão duro e uma coberta vermelha; o espelho com o aço gasto luzia sobre a mesa; como não havia lavatório, a bacia e o jarro, com um bocadinho de sabonete, estavam sobre o poial da janela; tudo ali cheirava a mofo; e fora, na rua negra, caía sem cessar a chuva triste. Que existência! E seria sempre assim!... (QUEIRÓS, s.d., p. 78)

O excerto configura o *tempo na casa tristonha*, que só se torna compreensível devido à existência de um *tempo anterior*, bem como de um *tempo posterior*. O tempo anterior, em um nível microestrutural, é o *tempo na casa de dona Joaneira*. O *posterior*, por sua vez, é o *tempo na casa do tio Esguelhas*. O critério de divisão temporal não é apenas o *espaço de moradia* em que Amaro se encontra, mas sim, a importância que os *espaços* adquirem em relação ao seu estado psicológico. Na rua da Reconciliação, Amaro vivencia uma sensação de felicidade jamais antes experimentada em toda sua vida.

O *espaço* e o *tempo* que o colocam em conjunção com tal felicidade devem ser compreendidos como uma unidade constituída de vários componentes semânticos. Os principais componentes são a afetividade de dona Joaneira, a aprovação do Cônego Dias, a limpeza e o asseio de seus aposentos,

os cuidados para com sua pessoa, a comida farta e bem preparada, além de seu relacionamento especial com Amélia.

No momento em que se insere uma quebra nesse *espaço-tempo*, há uma *inversão de fortuna*, e o personagem se vê alijado de todas as regalias anteriores. As vantagens da casa de dona Joaneira são afastadas em favor do tédio e da solidão da *casa tristonha*. Evidentemente, esse novo espaço-tempo também necessita de uma configuração semântica, que não se limita tão somente à descrição física e cronológica, mas que, sob a arte de Eça de Queirós, funde-se com os próprios sentimentos de Amaro. Os estados físicos da casa representam o estado de alma do padre. A pequena cama de ferro, o colchão duro, a coberta vermelha, o espelho com o aço gasto luzindo sobre a mesa, a ausência de um lavatório, a bacia, o jarro com um bocadinho de sabonete, o cheiro de mofo representam nada mais do que a sua melancolia pungente e seu tédio negro. E Eça não se limita à casa, conduzindo a configuração espaço-psicológica para fora, para a rua negra, onde caía, sem cessar, a chuva triste.

Portanto, pode-se dizer que a *discordância* se evidencia somente após a oposição entre dois estados distintos investidos sobre o mesmo sujeito, como no exemplo analisado. No caso específico, trata-se de uma virada da boa para a má fortuna. No entanto, para que a intriga progrida, é necessário que as discordâncias continuem. Assim, a próxima *inversão de fortuna* ocorre quando Amaro volta a frequentar a casa de dona Joaneira e convence Amélia a frequentar a *casa do tio Esguelhas*. Há, aqui, uma simetria entre as intrigas das personagens Amélia e Amaro, pois, para ambos, essa nova seqüência temporal representa um novo estado de ânimo: ambos são conduzidos da infelicidade à felicidade.

Entretanto, deve-se notar que essa felicidade é já colocada em dúvida por alguns elementos semânticos na própria configuração da nova seqüência temporal. Primeiro, a descrição física da casa ressalta a sua pobreza; segundo, ao passar pela igreja, Amélia sente-se amedrontada pela figura dos santos; terceiro, a presença de Totó, no mesmo ambiente em que os amantes se encontram, conota tanto a animalidade do ato realizado - evidente pelo estado subumano em que vive a personagem - como uma sanção negativa - efetuada verbalmente pela própria Totó. Essa ambivalência da intriga, veiculando simultaneamente um estado de felicidade e um estado de infelicidade, é própria da *literariedade*, e será tratada mais adiante neste ensaio.

A análise de todas as situações temporais, à luz das *inversões* ocorridas, é possível em qualquer narrativa. Tais situações microestruturais podem ser dispostas, no entanto, a partir de situações mais amplas, que abarcam a macroestrutura da intriga, ou, *grosso modo*, o resumo das principais transformações ocorridas. Evidentemente, nesse nível de análise, haverá sempre uma certa participação dos critérios subjetivos do crítico, visto que há mais de uma possibilidade para se estabelecerem as principais ações de uma narrativa extensa.

No caso do Crime do padre Amaro, pode-se subdividir a obra em seis períodos temporais distintos, a saber, a primeira infância na casa da Marquesa, a infância e o início da adolescência na casa dos tios, a adolescência no seminário, a primeira paróquia em Leirão, a paróquia em Leiria, a paróquia em Santo Tirso. Cada momento, representado por diferentes espaços, possui uma configuração específica, que a distingue das demais, além de representar diferentes estados de ânimo da personagem Amaro.

Tomando como critério a *virada de fortuna em relação a Amaro*, pode-se iniciar a esquematização dos seis momentos macroestruturais da intriga com a *boa fortuna*, caracterizada pelo nascimento de Amaro em uma casa rica e o recebimento de um dote para estudos futuros. O segundo momento é uma inversão para a *má fortuna*, pois os tios não têm afeição por Amaro e o tratam mal. A ida para o seminário representa uma inversão de gradação: a *má fortuna* se transforma em *péssima fortuna*, na medida em que Amaro é encerrado em um lugar lúgubre, e se transforma em *boa fortuna*, na medida em que o protagonista se livra dos tios. O quarto momento, sua ida para a serra da Beira Alta, é o início de uma melhora, mas ainda não pode ser considerado *boa fortuna*. Por isso, também é uma variação da má fortuna. O clímax da sorte de Amaro se dá com sua ida para Leiria, onde recebe os melhores favores de toda a sua vida. Com a morte de Amélia e de seu filho, no entanto, há uma nova inversão, e a ida para Santo Tirso representa simultaneamente a má fortuna - sair de Leiria - e a boa fortuna - não pagar por seus erros.

A LITERARIEDADE

Não é necessário fazer a caracterização semântica detalhada de cada situação específica para que se percebam as *discordâncias* dentro da *concordância*, ou seja, as inversões que conduzem à própria linearidade da narrativa, no nível do enunciado. Todavia, uma vez que não se considere somente o elemento estrutural da intriga, e que se levem em conta alguns elementos figurativos, torna-se evidente que, muitas vezes, existe uma relação

opositiva entre os pontos de vista da personagem e a configuração semântica de cada *espaço-tempo*. Além disso, apesar de a estética realista adotar preferencialmente um *narrador onisciente heterodiegético*, também podem ser detectadas divergências entre os pontos de vista do narrador e das personagens. Esse fenômeno leva à conclusão de que a obra literária não se define apenas pela *intriga*. Antes, parece que é um fenômeno heterogêneo e ambíguo.

Além dos exemplos já citados em relação à casa do sineiro, pode-se exemplificar a oposição entre a intriga e a figuração semântica através da *primeira situação temporal*. Do ponto de vista do bem estar de Amaro, sua estadia na casa da Marquesa deve ser considerada como *boa fortuna*, visto que é bem tratado, goza do apreço de uma pessoa influente, e, sobretudo, torna-se herdeiro de um legado que lhe garante os estudos no seminário. No entanto, vários elementos semânticos apontam para a desvalorização dessa mesma fortuna. O primeiro deles é a influência negativa que o ambiente lhe investe, caracterizada pela *religião*, a *moda* e a *feminilização*. O segundo é a falta de liberdade, imputada sobre Amaro no momento em que a Marquesa decide não mandá-lo à escola para livrá-lo da “impiedade dos tempos” e das “camaradagens imorais”. Tal falta de liberdade transforma-se em cativo, visto que circunscreve todos os referenciais de Amaro ao mundo fútil e devoto em que é criado. Além disso, o próprio legado pecuniário pode ser visto negativamente, pois é o responsável pela efetivação do seu destino clerical.

A técnica de opor a figurativização semântica do espaço aos valores veiculados pela intriga é utilizada por Eça para expressar metaforicamente sua visão negativa do clero, ao mesmo tempo, garantindo a tensão necessária à obra de arte para gerar o efeito da catarse. No caso do padre antecessor de Amaro em Leiria, José Miguéis, a oposição entre os pontos de vista da sociedade e os do padre são expressos de forma ainda mais explícita, pela oposição de pontos de vista entre personagens. Esse recurso permite detectar, de imediato, o nível ideológico sobre o qual se situa toda a obra. Ao passo que a fala de José Miguéis se resume em “Coma-lhe e beba-lhe”, o Carlos da Botica - representante do mundo secular - afirma: “Lá vai a jibóia esmoecer. Um dia estoura!” Assim, a crítica contra o clero não se configura diretamente pela intriga, tornando-se evidente apenas através de sentidos contrários no texto, que apontam para sua polissemia.

O fenômeno da polissemia pode ser explicado, entre outros, através do conceito de *pluriisotopia*. Segundo Greimas (1975a, p. 11), os efeitos de

sentido do assim-chamado texto poético ou literário se devem à especificidade significativa produzida pela *metáfora*, capaz de provocar uma espécie de *suspensão referencial*. Qualquer discurso pode fazer uso deste dispositivo; no entanto, sua incidência é predominante em textos literários e religiosos. Por conseguinte, o recurso da metaforização não deve ser considerado como coextensivo ao texto literário exclusivamente; antes, deve ser analisado como dispositivo textual, passível de ocorrer em vários tipos de texto.

As metáforas ocorrem, na narrativa, a partir da articulação de vários planos isotópicos simultaneamente, fenômeno denominado de *pluriisotopia* (GREIMAS, 1975b, p. 62) ou *isotopia complexa* por Greimas (s.d., p. 133). A pluriisotopia articula dois planos isotópicos pertencentes a campos distintos, ao mesmo tempo. Ao passo que, na maioria das vezes, uma das isotopias será aceita pelo destinatário como *isotopia positiva*, as outras serão desvendadas, mas não aceitas. Por outro lado, também pode ocorrer que locutor e alocutário assumam todas as isotopias simultaneamente; outra possibilidade é que assumam completamente a isotopia positiva e parcialmente a negativa; por fim, também pode ocorrer que assumam plenamente a isotopia negativa e parcialmente a positiva. Greimas (ibidem, p. 131) chama de *prazer estético* o desvendamento de isotopias ocultas em textos pluriisotópicos.

Quando, por exemplo, a figurativização da *casa tristonha* - em que Amaro passa a viver após deixar a casa de dona Joaneira -, exprime o tédio do padre, há uma duplicação isotópica: o sentimento é expresso, de um lado, pelos lexemas *tédio* e *melancolia* e, por outro lado, por todos os elementos figurativos presentes na *descrição da casa*. Trata-se, portanto, da articulação de duas isotopias positivas. Por outro lado, quando a sorte de Amaro, em sua primeira infância, é expressa pela idéia da segurança garantida pela Marquesa através do legado, e, ao mesmo tempo, através da alusão ao ambiente fútil em que vive, além da falta de liberdade, articulam-se duas isotopias contrastivamente, a saber, *a boa sorte* e *a má sorte* de Amaro.

A pluriisotopia se constitui, portanto, em um elemento puramente discursivo, característico da *literariedade*, que se impõe como mediação entre qualquer *fato* - denotado através da *intriga* - e o *leitor*. No entanto, além da questão da polissemia, a literariedade da narrativa coloca mais um problema para a veiculação do real, a saber, a própria *ficcionalidade*. Na realidade histórica, nunca existiram José Miguéis, nem Amaro e Amélia, nem personagem alguma, conforme descritas em *O crime do padre Amaro*. Por conseguinte, conclui-se que o romance não só efetua uma crítica ao clero

através da polissemia do discurso, como também demonstra não se referir à realidade empírica. São esses os dois principais problemas que fazem a análise retroceder ao seu objetivo inicial, a saber, avaliar o projeto realista que visa a fornecer um panorama real da sociedade através da narrativa literária. Parece que tal projeto, mesmo que seja possível, não ocorre jamais de forma pura, uma vez que a narrativa romanesca não está mediada somente pela intriga, mas também pela *literariedade*, manifesta pela *polissemia* e pela *ficcionalidade*.

O MUNDO DO ROMANCE

Para dar conta de todo o processo narrativo, desde sua pré-configuração no mundo das ações, até a sua efetiva recepção, Ricoeur constrói a teoria da *tríplice mimese* (RICOEUR, 1994^a, p. 85). Nesta, a *mimese I* recobre o *tempo prefigurado* da narrativa, baseado em uma teoria das ações. A *mimese II* dá conta da própria configuração poética, enquanto relativa somente às leis internas da obra. É a *mimese III* que se refere à refiguração pela recepção, levando em conta o *ato da leitura*. Na verdade, a teoria proposta tem por objetivo traçar o conjunto das operações pelas quais uma obra se constrói a partir das ações humanas em seu cotidiano, para ser dada, por um ator, a um leitor que será influenciado em sua prática.

Ricoeur acredita que, na narrativa, é a *mimese* que opera o estreitamento entre a poesia e a cultura, na medida em que possibilita um mundo poético que mimetiza o real. A garantia de que, efetivamente, ocorre uma *imitação da realidade* se dá novamente por uma noção aristotélica, a saber, a *verossimilhança*, ou, nos termos de Ricoeur, o *domínio do como-se*, ou *daquilo que pode ser crível*. O filósofo está atento ao fato de que “a ação humana pode ser sobressignificada, porque já é pré-significada por todas as modalidades de sua articulação simbólica.” (ibidem, p. 124) Já em *Metáfora viva* (RICOEUR, 1983, p. 31), Ricoeur postula que o discurso se articula tanto a partir do “quê” quanto do “acerca do quê”. O “quê” é o seu *sentido*, e o “acerca do quê”, a *referência*.

O “sentido” correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, ao passo que a “referência”, a relação da linguagem com o extralingüístico. A principal distinção entre ambos é que, ao passo que o sentido permanece, da mesma forma que o signo, em estado *virtual*, a referência corresponde ao estado *real*, na medida em que ocorre pela utilização efetiva da linguagem através da frase. Entre sentido e referência, existe uma relação dialética que pressupõe a *existência* como base de identificação. Na

narrativa, a passagem do *sentido* para a *referência* ocorre através do *ato de leitura*, compreendido em *mimese III*.

A questão da *referência* é resolvida metafisicamente por Ricoeur, através de uma ontologia filosófica que postula a extrapolação dos limites da linguagem para além de si mesma. No entanto, o filósofo admite que, no discurso literário, ocorrem *duplicações de sentido*, cuja referencialidade aponta para o próprio *ser* em sua indeterminação. Assim sendo, o *mundo referencial da intriga* permanece *indeterminado*. Por outro lado, seu *mundo de sentido* é perfeitamente apreensível, através da *mimese II*, como configuração de um mundo possível.

Entretanto, na medida em que a relação entre *mimese II* (configuração) e *mimese III* (recepção) corresponde à “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994^a, p. 110), e na medida em que a própria *mimese II* já é imitação da *mimese I* (mundo da ação), parece que a *intriga* não passa jamais de *um modo de representação da ação*, cuja *referência* deve concorrer com os sentidos das *próprias ações* bem como das *representações do leitor*. O problema da *referência* permanece, definitivamente, *indeterminado*.

No caso do *Crime do padre Amaro*, pode-se pressupor, a partir da intriga, a existência de ações realizadas pelos padres portugueses, no século XIX, independentes da narrativa de Eça de Queirós. Da mesma forma, pode-se pensar em ações de pessoas da classe média, empregados e subalternos, além de nobres e políticos. O *mundo referencial* torna-se, então, extenso e complexo, visto que, com certeza, nem todos os padres eram amorais - contrariamente ao que se deve concluir a partir da imagem veiculada sobre o clero pelo romance, fornecida pela personagem Amaro e reforçada pelos demais padres. Um recorte diferente das ações dessas mesmas personagens, realizado por outro escritor, certamente produziria intrigas muito distintas. Além disso, os investimentos de valores e de sentidos realizados pelo leitor sobre a intriga divergem, muitas vezes, da própria intencionalidade da obra, sobretudo quando há polissemia no discurso. Assim sendo, a *objetividade* do romance, conforme postulada pelo realismo, parece persistir apenas como *problema metafísico*, irresolúvel no nível da linguagem.

QUESTÕES FINAIS

Este ensaio conclui a reflexão retornando à sua pergunta inicial: se a objetividade é questionável enquanto projeto filosófico e estético, o que

distingue a arte realista das demais artes, ou mesmo dos escritos efetivamente históricos quanto à sua relação com o *real*? Após a análise do processo da configuração dos sentidos da narrativa, a partir da teoria ricoeuriana, que descreve o fenômeno através da interação dialética entre a *ação*, a *intriga* e a *leitura*, conclui-se, em primeiro lugar, que a narrativa é o *elemento de mediação* entre o *mundo das ações* e a sua reconfiguração pela *recepção*. Portanto, é um fenômeno de linguagem, e sua relação com a realidade extralingüística só pode ser resolvida metafisicamente, conforme o fazem inúmeras epistemologias, e conforme o faz, inclusive, o próprio Ricoeur, através do binômio *sentido e referência*.

Em segundo lugar, sendo um fenômeno de linguagem, a narrativa é dependente de um jogo imanente, que lhe assegura a dinamicidade dentro da própria estaticidade. Tal jogo é definido, por Ricoeur, através da dialética entre *discordância* e *concordância*. Em terceiro lugar, a narrativa literária, além de ser devedora de tal dialética, apresenta duas dificuldades particulares, a *polissemia* e a *ficcionalidade*. Ao passo que a primeira instala ambigüidades de sentido no discurso, a segunda pressupõe um contrato discursivo que interpela o receptor a aceitar o seu *mundo possível*, a partir da lógica do *como se*. Com esse critério, pode-se diferenciar a *narrativa histórica* da *narrativa literária*: a primeira, além de evitar a polissemia, não pressupõe a ficcionalidade e, conseqüentemente, instala um contrato discursivo que leva o leitor a admitir seu mundo possível como pertencente ao mundo empírico.

Por fim, resta saber em que reside a *especificidade estética* do realismo, já que sua pretensão à objetividade não parece capaz de modificar a situação da narrativa literária como mera *mediação* entre o universo das ações e o mundo do receptor, sujeita a processos imanentes invariáveis, e sujeita à polissemia, que instala *ambigüidades* quanto à própria definição dos sentidos da obra. A resposta a essa questão deve levar em conta o nível do *discurso*, em que as *estruturas imanentes* tomam formas específicas e singulares. No caso do realismo, o postulado da *objetividade* acaba criando características discursivas particulares, tais como aquelas descritas por Flaubert (em resposta às críticas de Saint-Beuve ao seu romance, *Salambô*).

Nesse artigo, Flaubert insiste, primeiro, na necessidade de a narrativa estar ancorada em acontecimentos históricos. Estes, por sua vez, devem ser buscados em *documentos*, em *costumes ainda vigentes nas sociedades descritas*, em *fenômenos invariáveis* - como os fenômenos da natureza -, e em *deduções lógicas* simples. No entanto, o poeta insiste para que os elementos

históricos sejam harmonizados à estrutura da narrativa, de forma a não se sobreponem à dinâmica da própria intriga. Tal cuidado deve ser tomado especialmente em relação à *descrição*, que deve ser colocada, segundo Flaubert, em segundo plano, jamais ofuscando a função das ações.

Além dessas características detectadas pela carta de Flaubert, a narratologia pode ainda detectar especificidades quanto ao *foco narrativo*, à *perspectiva*, às *relações entre enunciação e enunciado*, etc. A semântica e outras áreas também podem contribuir para especificar *preferências de temas* e *tendências ideológicas*, além de outras particularidades figurativas e temáticas. Todos esses fenômenos, em conjunto, permitem definir um *paradigma realista*.

Assim, conclui-se que a principal contribuição que o realismo é capaz de oferecer à literatura situa-se no nível do *discurso* e não no nível da *referencialidade*. Ao postular a *verdade* das ações, a obra realista desenvolveu características estéticas que privilegiam o *aspecto mimético* da narrativa. Daí a preocupação de Flaubert com a *dinâmica das ações* e com a *descrição*. Ao privilegiar as ações e as descrições - as primeiras sendo mais importantes que as segundas -, pode-se dizer que o realismo se preocupa em imitar as verdadeiras *ações* e os verdadeiros *objetos* do mundo. Entretanto, a realidade mesma continua resistindo à sua sujeição pela linguagem, por mais que vários projetos filosóficos não se dêem por vencidos nessa batalha.

A transposição da *mimese I* à *mimese II* pode ser perfeitamente estudada a partir da configuração concreta da intriga. Entretanto, há que se admitir que a *mimese I*, enquanto mundo das ações e da experiência, não será jamais subsumida em sua totalidade, visto que a matéria extralingüística depende de categorias humanas para ser configurada. Mesmo não assumindo o ceticismo humiano a esse respeito, que entende que as conclusões tiradas das experiências “não são fundadas no raciocínio ou em qualquer processo do entendimento” (HUME, 1973, p. 141), há que se admitir, em maior ou menor grau, o poder da linguagem e da lógica para reconstruir e transfigurar a realidade da experiência. O simulacro realista representa, portanto, um paradoxo, na medida em que pretende transformar a *realidade* em *objeto estético*, conservando-lhe o estado de *realidade*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

- FLAUBERT, Gustav. *Réponse de Flaubert aux articles de Saint-Beuve*.
- GREIMAS, Algirdas Julien. As aquisições e os projetos. In: COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- _____. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *Sobre o sentido I*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]
- HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Estudos)
- HUME, David. Investigação sobre o entendimento humano. In: CIVITA, Victor. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. p. 127-198.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- LUCKACS, Georg. *La genesis del reflejo estético*. In: _____ . *Estética*. Barcelona & México: Grijalbo, 1966.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1991. 26. ed.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso; uma crítica à afirmação do óbvio*. São Paulo: Unicamp, 1988.
- QUEIRÓS, Eça de. *Idealismo e realismo*.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Coimbra: Rê, 1983.
- _____. *Tempo e Narrativa I*. São Paulo : Papyrus, 1994.
- _____. *Tempo e Narrativa II*. São Paulo : Papyrus, 1994.