

TEMPO E ESPAÇO NA NARRATIVA POÉTICA

Guacira Marcondes MACHADO*

No início do século, na França, manifestou-se uma literatura poética que tornou possível distinguir as perspectivas psicológicas e a técnica da narrativa em um romance que estaria prolongando o século XIX, de uma narrativa que se tornava visivelmente jogo poético, no qual ocorria a mais livre manifestação da invenção verbal e metafórica. Nesta última, a história, as personagens, os espaços são pretextos, pois o jogo se dá na própria escritura. Isto acontece porque no final do século XIX, os autores de tendência simbolista que queriam reagir contra o romance naturalista ou psicológico tentavam substituir a narrativa romanesca pela expressão das emoções poéticas. Quando essas obras começaram a se tornar numerosas, os críticos interrogaram-se sobre essa intrusão da poesia no romance, questionando a definição, o valor, a composição deste último, que sempre escapou às imposições de uma poética. Aos poucos, em detrimento de sua própria natureza, o romance foi anexando ensaios, confissões, reflexões.

Dividido entre as exigências opostas do poeta e do romancista, o romance não se colocava mais como simples criador de aventuras; ao contrário, ele pretendia ser o espaço da expressão «de um elemento subjetivo irreduzível». Uma solução proposta era a de que o romance evocasse uma ação interior, retendo do drama e das personagens apenas a expressão dos impulsos apaixonados. O emprego de novas técnicas contribuiu para a realização desses projetos: o monólogo interior, as mudanças de focalização, a recusa de personagens inventadas e a supressão do encadeamento narrativo, substituído por «espécies de ensaios e de quadros atulhados de digressões de toda espécie» (Raimond, 1985, p.231).

* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – S.P.

Em 1911, A. Gide definia essas obras de maneira abrangente: o romance é uma «obra desconectada» submetida a uma diversidade de pontos de vista e de personagens e distingue-se da narrativa, que é simples, de uma simplicidade que reside não em um episódio curto e violento, como o da novela, mas que pode dar o desenrolar de toda uma vida, a do herói central, e atribuir ao narrador uma parte significativa. Essa distinção será retomada muitas vezes depois dele, chegando até recentemente quando J.-Y. Tadié, em obra dedicada a narrativas poéticas do século XX, as caracteriza como um «fenômeno de transição entre o romance e o poema». Enquanto narrativa, tem personagens que devem ser analisadas sobretudo como formas que têm uma função - uma busca, um desejo - e poucas referências realistas ou psicológicas. O narrador tem nela uma parte considerável: quando é também protagonista pode reduzir as outras personagens a simples sombras. O espaço ganha o lugar deixado pelas personagens e enriquece-se também de aspectos simbólicos. O tempo da busca pode ser contínuo ou descontínuo, histórico ou não, único ou repetido. Como narrativa poética, ela procura o ritmo da poesia, tira sua força da utilização da repetição, em todos os níveis, de maneira a fazer distinguir nitidamente uma estrutura. Tem também um sentido obscuro, polivalente, ambíguo, que a aproxima não de um conteúdo social, mas sobretudo do mito enquanto «história de uma experiência e de uma revelação» (Tadié, 1978, p.11). Sua linguagem musical, cheia de repetições, obscura, deve ser antes sentida do que compreendida.

Abordaremos um pouco aqui o tempo e o espaço na narrativa poética, mais especificamente, em quatro narrativas de Blaise Cendrars, compostas por ele entre 1925 e 1929: *L'Or*, *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille*, *Confessions de Dan Yack*.

Percebe-se na narrativa cendrarsiana a presença de personagens impulsionadas pelo desejo de recomeçar sua existência, o que as obriga a transpor obstáculos e a levar vida errante, numa espécie de «nostalgia de outros tempos e de outros lugares» (Tadié, 1978, p.48).

Tempo e espaço têm relações estreitas em sua obra: na busca de uma nova existência, a personagem cendrarsiana procura lugares convenientes, vai de um lugar a outro enquanto tenta escapar a uma vida e, portanto, a um tempo que não a atraem mais.

O ESPAÇO

Tomando o espaço como o conjunto de signos que produzem um efeito de representação, vemos que é nas descrições, inicialmente, que ele aparece de maneira explícita. Se escolhermos quatro passagens descritivas de *L'Or* - obra em que Cendrars narra a descoberta e a primeira tentativa de colonização da Califórnia pelo suíço Johan August Suter antes que aí se descobrisse ouro - veremos que a descrição ora está inserida em uma seqüência narrativa, ora em um parágrafo autônomo mas que serve de quadro à narração que se segue. Em Cendrars, a narração sempre tem um ritmo lento para permitir intervenções constantes de elementos descritivos. Além do mais, as descrições se fazem seguindo o percurso da percepção, como se fossem estruturadas pelo olhar da câmera em uma composição cinematográfica (Cendrars foi um dos pioneiros do cinema com Abel Gance): há indicações precisas, rápidas, que denotam a focalização por trás, denunciando a presença de uma câmera que passa seu olhar objetual e objetivo por uma paisagem onde, além disso, há elementos de uma natureza que não trai a presença humana. Essas descrições põem em destaque a falta de correspondência entre esses elementos naturais e o ser humano. Em uma das passagens, Suter, com quem o narrador olha a paisagem, compreende isso e vê como um desafio, que ele aceita, apoderar-se de toda uma extensão ainda não explorada. No que se refere à gramática, damos-nos conta de que o autor - narrador dessas descrições utiliza o sistema dos tempos do discurso, isto é, o conjunto presente-perfeito (*passé-composé*) como se fizesse uma advertência ao leitor para o caso de ele estar pensando em um romance histórico: alguns elementos da narrativa mostram que a enunciação é aí predominante. O grupo do sujeito, por outro lado, é composto sobretudo de objetos da paisagem, inanimados, assim como de animais: são notações de ambiente que destacam o progresso que caracteriza já as regiões alcançadas pela civilização para opô-las aos «territórios imensos», «não conhecidos», «não habitados», «não civilizados»; ou que fazem o olhar passar pela natureza selvagem do oeste americano, pelo território virgem que Suter vai conquistar; que servem de quadro e preparam, enfim, a narração de todas as transformações que o herói vai introduzir na região. A intervenção de um sujeito / pessoa limita-se a Suter, ou (sujeito indeterminado), ele, eles, nós, vocês, para assinalar a presença da personagem, do autor e do leitor.

Em *Moravagine*, encontramos descrições que funcionam como notações de ambiente, inseridas em uma seqüência narrativa: é que as ações exteriores, que são sobretudo projeções de uma vida mental, não existem sem as analogias, as correspondências com as quais o olhar interior vê o mundo.

Outra passagem, que descreve a floresta amazônica, faz mais do que simplesmente denotar o ambiente, pois aparece como verdadeira pausa lírica pela quantidade de figuras de retórica que contém. Em relação ao grupo do sujeito, constata-se que há sobretudo objetos inanimados que compõem a paisagem exterior descrita, ao lado do sujeito-pessoa nós e eu, que aparecem para marcar a oposição entre as personagens e aquilo que as cerca, para esboçar um quadro, para introduzir o ambiente da próxima ação.

O que é verdadeiramente novo em *Moravagine* é o emprego de figuras de retórica que fazem com que o espetáculo já seja imagem nos adjetivos, nos verbos e nas metáforas encadeadas que o transcrevem: «estou como que em uma cabeça onde tudo fala silenciosamente»; «eles vão e vêm com passos abafados ao fundo de si mesmos»; «tudo tornava-se monstruoso nessa solidão aquática»; «esse oceano de folhas, de algodão, de estopa, de líquens, de musgos»; etc. Autor e leitor descobrem uma paisagem bem particular nesse universo interior de *Moravagine* ou no universo aquático da intimidade amazônica: as imagens percebem, simbolizam e contam duplamente uma narrativa e um mito.

A leitura dos textos cendrarsianos revela que as descrições tornam-se um dos lugares da sua narrativa no qual a função referencial cede espaço à função poética devido à presença da voz lírica do autor e ao aparecimento de uma realidade mítica, velada, feita de palavras, sob as aparências textuais. Por trás dos significados necessários encontramos novas formas que comporão os cenários favoritos da narrativa cendrarsiana. Eles têm um nome e um significado simbólico: a casa (lugar fechado, protegido por excelência, símbolo da vida interior à qual se entrega um dia ou outro o herói de Cendrars), que pode, no entanto, transformar-se em espaço maléfico quando se transforma em prisão; a ilha (isolamento, auxílio e obstáculo); a cidade (de onde retira uma energia importante, característica dos tempos modernos nos quais também gosta de viver); a rua (na cidade) ou a estrada (na natureza). Nesta última temos o cenário do itinerário, da viagem, do espaço natural e, se possível, selvagem (floresta, montanha) orientado para uma descoberta (Tadié, 1978, p.63). Nas narrativas de Cendrars, os deslocamentos do herói transformam-se em longas viagens de uma região ou de um país a outro para realizar sua busca. Daí o sistema bipolar freqüente em suas obras: o herói atravessa primeiro uma fronteira que o faz abandonar um espaço, digamos, maléfico, para penetrar ou ser introduzido em um outro, positivo, no qual há a possibilidade ou a esperança de realização do desejo que o impulsiona. Todos esses lugares-percorridos são sagrados, diferentes daqueles que se encontram nos romances realistas.

O TEMPO

«A narrativa, coleção de textos, é uma reunião de instantes» (Tadié., 1978, p.102). No interior da ordem linear da narração aparecem as rupturas da ficção, que é feita de instantes, mais ou menos longos, que se seguem a um momento axial, isto é, segundo Paul Ricoeur, o de um «acontecimento tão importante que consideramos que dá às coisas um novo curso» (1985, p.157).

Esta discontinuidade temporal manifesta-se pelo emprego dos procedimentos mais diversos no discurso da narrativa poética.

Em *Moravagine* há com frequência alternância de episódios feitos de ações e de acontecimentos que se desenvolvem em um tempo cronológico, com segmentos onde há descrição, reflexões de ordem geral, voltas a outros momentos do tempo. Em *L'Or*, por exemplo, a narração da chegada de Suter na Califórnia é interrompida a todo instante para que sejam introduzidos dados históricos sobre a região. Quanto às descrições, constatamos que há mais do que simples discontinuidade temporal, há mesmo imobilidade cronológica, porque provoca a parada da seqüência de ações, focalizando o que é visível e construindo a história de um tempo congelado.

A narrativa das lembranças das *Confessions de Dan Yack* provoca a ruptura no presente para introduzir um novo tempo: o solilóquio é interrompido por uma série de analepses, de voltas constantes e rápidas ao passado ou por reticências, sinais de eclipse temporal.

As narrativas de Suter, Moravagine, Dan Yack e Mireille voltam às origens da história, do mundo, de sua vida. Nas *Confessions de Dan Yack*, Mireille conta lembranças fragmentadas de sua infância, que estão cristalizadas, guardadas na imagem de seu jardimzinho que ela gostava de cultivar. Igualmente, Moravagine apresenta um resumo de imagens de suas origens; mas também, permite que o leitor o acompanhe em uma viagem que parece remontar às origens da vida no planeta, em plena floresta amazônica.

A partir do momento axial, o tempo pode fazer o percurso passado - presente; ou então, como nas *Confessions*, o texto pode vir semeado de analepses: aqui, a atividade do fluxo de consciência do herói indica um vai-e-vem incessante do presente a momentos variados do passado, e mesmo, numa prolepse, a um futuro próximo. Quando o herói dita à secretária o diário de sua jovem mulher morta, Mireille, vemos que este último apresenta uma cronologia bem particular no início, quando fala de sua infância. O discurso está no presente e assinala instantes, momentos privilegiados que não foram

esquecidos através de: «uma outra vez», «um outro dia», «agora», «um domingo», termos que exprimem então um tempo indeterminado, sem data, de acordo com o grau de inconsciência em que vive a criança. É muito mais o ritmo cósmico que se impõe, marcado pelas estações. Os fenômenos naturais marcam a passagem do tempo e conservam imagens, acontecimentos do passado, nos quais as crianças amam viver.

Igualmente, na ilha Struge (polo Sul), quando Dan Yack aí vive com os três artistas seus convidados e depois sozinho, também não há indicação de tempo cronológico, pois desde sua chegada no local não há um só instrumento para medir o tempo. Eles devem ficar ali oito meses de inverno, durante os quais há uma noite de quase 65 dias, fato que também não lhes permitirá orientar-se pelo ritmo do tempo cosmológico. Embora Dan Yack mostre sua preocupação com a passagem do tempo, só a volta do sol permitir-lhe-á dizer: «O grande sol lá de fora. Hoje é dia 31 de agosto». Em um jogo de criança, ele viveu sua experiência que parece repetir o começo do mundo, voltando à origem dos tempos. Assim, ele retorna novamente ao mundo, na volta do sol; e inicia realmente uma vida nova, com um nome sem história... Escapando ao tempo, ele pôde, mais tarde, recomeçar. Em Port-Déception, até a chegada de D. Heloisa, no sexto verão, só se faz menção a invernos e primaveras que regulam a pesca das baleias. Este «eterno retorno» das estações é registrado no pretérito, o que provoca a aceleração do tempo exterior à qual se opõe a narração da visita de D. Heloisa e a dos hábitos de Dan Yack, no imperfeito, sugestão de repetição, de duração. Ora, volta, repetição significam a permanência do mesmo - o que é uma outra maneira de provocar a imobilidade do tempo.

Volta do tempo, mas volta no tempo também: é o que significa a viagem à ilha Struge, à Amazônia, principalmente. Dan Yack, Raymond e Moravagine viajam no espaço e no tempo. Na ilha ou na floresta, a existência primitiva, a natureza selvagem, que se impõe ao elemento humano, ainda não pertencem à História. As personagens estão mergulhadas em outro tempo, mítico, medido somente por ciclos naturais, mas espaçados, e que parecem, portanto, mais lentos.

Nas *Confessions* Dan Yack vive uma outra experiência relativa ao tempo. As datas indicadas marcam os dias das gravações. O tempo da narrativa constitui-se de uma mistura de tempo cosmológico e de tempo interior: as notações dos fenômenos naturais, as estações, os dias e as noites que marcam fortemente o tempo cosmológico dispõem-se sobre uma rede tecida pela duração do fluxo das lembranças. Ora, lembrando Tadié, a memória e o sonho sempre nos fazem sair do tempo.

Se as três narrativas citadas dão prova de indiferença para com a História, em *L'Or*, no entanto, encontramos a presença de fatos históricos, de datas, o registro de documentos que atestam a verdade de alguns desses fatos. Ora, é possível observar, nesta obra, que Cendrars altera a verdade dos fatos quando ela não se relaciona com a história de Suter que o autor escolheu narrar. De fato, à medida que a narrativa se desenvolve, percebe-se que a história maravilhosa do general Suter procura sobretudo criar uma imagem do herói que corresponde à visão do autor: a de um ser patético, infeliz, decadente, que perdeu tudo, em vez daquela de um herói conquistador, guerreiro, colonizador. Assim, como acontece em outras narrativas, em *L'Or*, o papel representado pela História é também é secundário: ela dá a posição do autor e não parece ter relações concretas com a história do herói.

Em *Moravagine*, também, pode-se constatar que mesmo na Rússia, quando participam do movimento revolucionário, Raymond e Moravagine só aparecem em função de suas relações ou das relações de Moravagine e Mascha. É nos bastidores que encontramos os fatos históricos. Da mesma forma, as referências feitas à Primeira Guerra permanecem exteriores à história de Dan Yack, e são por isso localizadas entre *Le Plan* e *Les Confessions*. As menções que lhe são feitas nesta última povoam algumas lembranças do herói e são apresentadas de uma perspectiva inteiramente fragmentada e poética, ou para ilustrar uma certa visão do autor..

Podemos concluir que, mesmo quando a História é registrada, ela serve simplesmente para contrabalançar a verdadeira aventura do herói que é interior e pessoal. É aparentemente que participa dos acontecimentos, visto que todo o tempo ele vive apenas suas próprias projeções. Essa discontinuidade entre o tempo da crônica e o tempo interior faz o tempo da narrativa poética.

Referências bibliográficas

- CENDRARS, B. *Le plan de l'aiguille*. Paris: Denoël, 1960.
 _____. *Les confessions de Dan Jack*. Paris: Denoël, 1960.
 _____. *L'Or*. Paris: Denoël, 1969.
 _____. *Moravagine*. Paris: Denoël, 1987.
 RAIMOND, M. *La crise du roman*. Paris: J. Corti, 1985.
 RICOEUR, P. *Temps et récit III - Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
 TADIÉ, J.-Y. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.