

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JAIR PEREIRA DE OLIVEIRA

**“LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ”, DE CARLOS FUENTES: UMA LEITURA
DELEUZEANA**

CAMPINA GRANDE – PB

2015

JAIR PEREIRA DE OLIVEIRA

**“LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ”, DE CARLOS FUENTES: UMA LEITURA
DELEUZEANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na área de concentração em Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa em Literatura e Hermenêutica, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães.

CAMPINA GRANDE – PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

O48s Oliveira, Jair Pereira de
"La muerte de Artemio Cruz", de Carlos Fuentes [manuscrito]
: uma leitura deleuzeana / Jair Pereira de Oliveira. - 2015.
101 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães,
Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Teoria literária. 3. Narrativa. 4. Análise
do discurso narrativo. I. Título.

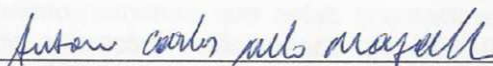
21. ed. CDD 801.95

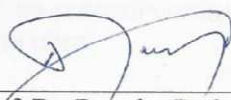
“La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes: uma leitura deleuzeana

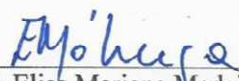
JAIR PEREIRA DE OLIVEIRA

Aprovado em 03 de setembro de 2015

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Dr. Douglas Rodrigues da Conceição
Universidade do Estado do Pará (UEPA – Avaliador externo)


Prof.^a. Dr.^a. Elisa Mariana Medeiros Nóbrega
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB – Avaliador interno)

CAMPINA GRANDE – PB
2015

RESUMO

A forma de funcionamento da narrativa na novela “La muerte de Artemio Cruz” está estruturada em uma concepção de tempo fundamentalmente relacionada com sua organização. Este trabalho visa compreender de que forma se constitui o funcionamento do paradoxo na narrativa fragmentada da novela do escritor Carlos Fuentes. Estes fragmentos constituem um conjunto narrativo, formado por blocos nos quais surgem percepções sobre acontecimentos referentes à vida da personagem central da novela. Na narrativa se irradia “os sentidos” dos tempos, enquanto dimensões de passado, presente e futuro. Por isso, investigaremos a partir da hipótese de que há uma possível constituição temporal imanente do paradoxo. Isto quer dizer que a narrativa em paradoxo se movimenta em um eixo temporal. Por isso, nossa investigação se situa, primeiramente, no nível da expressão. Assim, a questão que se impõe no nível da expressão é: como a organização do tempo, conforme se apresenta nesta narrativa, implica a construção da significação em forma de paradoxo? A composição e geografia que estruturam a novela não se limitam as dimensões do tempo (passado-presente-futuro), mas na “perspectiva múltipla da narrativa”, um espaço onde os diferentes níveis narrativos filiados a uma determinada divisão do tempo se correspondem de forma indireta. Por isso, nesta tripartição, há uma busca em atribuir sentido na ordem do acontecimento, sabendo que estes acontecimentos perpassam pela narrativa através da narração, relacionando os sentidos dos tempos que fundamentam o paradoxo como jogo das significações. Faremos alguns empréstimos conceituais dos estudos de Deleuze e de Guattari sobre a literatura, para poder compreender o funcionamento da novela, e os procedimentos que a constituem, pois segundo Deleuze e Guattari é no nível da expressão que poderemos apreender os procedimentos de uma narrativa e encontrar uma forma de significação em uma obra.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa. Tempo. Paradoxo. Significação.

RESUMEN

La forma de funcionamiento de la narrativa fragmentada en la novela “La muerte de Artemio Cruz” está estructurada en una concepción de tiempo fundamentalmente relacionada a su organización. Este trabajo intenta comprender de qué forma se supone el funcionamiento de la paradoja en la narrativa fragmentada de la novela del escritor Carlos Fuentes. Estos fragmentos son un conjunto de bloques donde surgen percepciones sobre los acontecimientos de la vida del personaje central de la novela. Irradiase en la narrativa “los sentidos” de los tiempos, mientras sean dimensiones del pasado, presente y futuro. Por eso, investigaremos, desde la hipótesis de que hay una posible constitución temporal inmanente de la paradoja. Es decir que la narrativa en paradoja se la movimienta en un eje temporal. Por eso, nuestra investigación está en nivel de la expresión. La cuestión, pues, será: ¿cómo la organización del tiempo, como está en la novela, resulta en la construcción de la significación en forma de paradoja? La composición y geografía de la estructura no se limitan a las dimensiones del tiempo (pasado-presente-futuro), pero en una “perspectiva múltiple de la narrativa”, un espacio donde los niveles narrativos filiados a una determinada visión del tiempo se corresponden indirectamente. Por esto, en esta tripartición, hay una búsqueda por atribuir sentido en el orden de los acontecimientos, que se pasan por la narrativa relacionando los sentidos de los tiempos que fundamentan la paradoja como un juego de las significaciones. Por lo tanto, estos juegos de significaciones son el proceso de la comprensión de la expresión. Así, tomaremos prestado conceptos de los estudios de Deleuze y de Guattari sobre la literatura, para poder comprender el funcionamiento de la novela, y los procedimientos de la narrativa y encontrar la forma de significación de la obra.

PALABRAS CLAVE: NARRATIVA. TIEMPO. PARADOJA. SIGNIFICACIÓN.

A minha bisavó D. Luzia [*in memoriam*]

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Rosa Maria Pereira, por quem tenho uma admiração sem medida.

A meus irmãos Edson e Jairo, por terem me proporcionado a companhia da infância.

A minha querida avó Helena, pela dedicação e carinho.

As minhas amigas Joana Emília e Sonaya, por terem sido minha fortaleza.

Aos meus amigos Adriano Lino, Thiago, Assis, Tony, Fagner, José Ilton [*in memoriam*], Raniere, Robson, Pietro, Ildefonso, Glaydson, pelos bons momentos e boas conversas sem fim.

A meu tio Luís, tia Maria [*in memoriam*]. Minhas primas Luciana, Janine, Jaqueline, Bianca, Janaina [*in memoriam*], pelas boas memórias de minha infância.

A minha querida Ligianne, por estar sempre ao meu lado durante esse trabalho e por seu afeto e compreensão.

À Professora Elisa Mariana, pela valorosa leitura desse trabalho e por suas indicações.

À Professora Geralda Medeiros, pela admiração profunda que nutro constantemente.

A meu orientador Professor Antônio Carlos, pela paciência e por ter acolhido meu trabalho.

Aos Professores e às Professoras do PPGLI, pelos ensinamentos.

Aos meus colegas de mestrado, pela companhia amigável.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB.

A CAPES, que ajudou a fomentar esta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – UMA NOVELA NO TECIDO DO TEMPO: RECRIAR O PASSADO PARA MUDAR O FUTURO	14
1.1 A crítica de Gonzáles Boixo sobre a obra de Carlos Fuentes	14
1.2 Apresentação da novela "La muerte de Artemio Cruz".....	23
CAPÍTULO 2 – "LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ": UMA NOVELA-RIZOMA	32
2.1 Percurso trilhado na pesquisa.....	32
2.2 As transferências e deslocamentos no tempo dos níveis narrativos.....	44
2.3 A fragmentação narrativa: o conjunto de interligações entre os tempos.....	49
2.4 As percepções sobre o tempo: as interligações entre os níveis narrativos na construção do problema da significação.....	61
CAPÍTULO 3 – O FUNCIONAMENTO DO PARADOXO NO TEMPO DOS NÍVEIS NARRATIVOS	69
3.1 A significação como um vácuo a ser preenchido.....	70
3.2 A formação relacional entre os fragmentos na construção da significação da novela de Fuentes.....	78
3.3 A organização do tempo no eixo da memória: os embates em busca da significação.....	83
3.4 As erupções do tempo: a constituição do paradoxo e os encontros nos limites da linguagem.....	91
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

O procedimento de construção do tempo na narrativa da novela “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes, está relacionado ao conceito de paradoxo. Nosso estudo nos leva a perceber a formação singular dessa figura de pensamento. Segundo Deleuze (2007), esta categoria direciona dois sentidos ao mesmo tempo. Por isso, o problema dessa pesquisa tem por objetivo investigar a definição deste conceito e como ele funciona na organização dos segmentos narrativos da supracitada novela. Ou seja, a verificação do problema do funcionamento do paradoxo na novela implica no desvio de centralizar este conceito como uma localizada figura de pensamento. Não é a genealogia do conceito paradoxo, mas como ele se constitui no âmbito da expressão na narrativa.

Deleuze (2007) discute o problema e a importância da construção de sentido para o pensamento de tradição ocidental. Ele pesquisou como se forma o pensamento quando ele se afasta de um consenso, da rigidez da verdade que se hospeda no senso comum e no bom senso. Este pensamento que faz fuga da fundação de uma tradição na filosofia, contrário ao direcionamento do pensamento comum, está na filosofia dos estoicos. E quando este pensamento divergente faz fuga do pensamento comum demonstra sua força no nível da expressão.

Quando o pensador francês indica esse aspecto do sentido no âmbito da expressão, ele empreende uma observação da mudança que se dá no interior do funcionamento do sentido, que passa a ter na expressão o suporte de sua dupla articulação: os dois sentidos ao mesmo tempo.

Certamente, este conceito construído pelo filósofo francês delimitaria nosso problema de investigação por não poder acolher a força que toda expressão literária emana. Contudo, nossa problemática concerne em discutir como o conceito de paradoxo é construído e pensado a partir de um problema concreto. A expressão é a estância da descrição analítica da formação ou da forma de *uma* substância.

Na esteira dessa tradição de distensão do senso comum e do bom senso, percebido por Deleuze, que Lewis Carroll, autor de “Alice no país das Maravilhas”, constrói na sua expressão, que se sustenta, por sua vez, na novidade no uso da linguagem, a forma de paradoxo de que fala o filósofo: a gênese da contradição; a dupla articulação do sentido.

Por isso, nossa investigação se situa, primeiramente, no nível da expressão da novela de Carlos Fuentes. É na expressão que se dá o *procedimento*, conforme assinalam Deleuze e Guattari (2003). A forma de funcionamento da narrativa na novela “La muerte de Artemio Cruz” está estruturado em uma concepção de tempo fundamentalmente relacionada a uma organização de sentidos que se afasta do pensamento comum e de como este ordena o sentido do tempo. Assim, a questão que se impõe no nível da expressão é: *como a organização do tempo, conforme se apresenta nesta narrativa, implica na construção de sentidos em forma de paradoxo?*

Para responder esse questionamento, elencamos como objetivo geral da pesquisa: compreender a organização do tempo, conforme se apresenta em “La muerte de Artemio Cruz” e como isso implica a construção de sentidos em forma de paradoxo. Para isso, nossos objetivos específicos são: apresentar a estrutura do tempo na qual se movem os sentidos na narrativa; discutir as diferentes etapas que constituem o tempo na novela citada; diferenciar o paradoxo e como se constitui o tempo na mudança inesperada de sentido no tempo da *doxa*; analisar na expressão da novela a forma de organização narrativa.

Os autores relevantes para construir o conhecimento acerca dos problemas que compõem o desenvolvimento da pesquisa são os seguintes: Gilles Deleuze (2007), em seu estudo que discute a construção do sentido; Deleuze e Guattari (2011; 2012), quando estes desenvolvem as bases para a compreensão da literatura a partir do procedimento, além de indicarem princípios analíticos necessários na construção de entendimento da narrativa, quando fragmentada; Peter Pál Pelbart (2010), em suas incursões deleuzeanas acerca da percepção de tempo em condições de “criação fabulesca”; González Boixo (2000), suas leituras críticas sobre a obra de Carlos Fuentes elucidada a importância temática de pensar o tempo em contexto de mudanças violentas (muito além do sentido deleuzeano do termo) na literatura e na cultura da sociedade.

O tipo de pesquisa que empreendemos aqui é descritiva, cabendo ressaltar que, nesse tipo de análise, o que se busca proporcionar é, tão somente, uma visão do conjunto de procedimentos aos quais a novela de Carlos Fuentes se fundamenta, em um contexto de percepção de uma nova compreensão em correspondência com os sentidos relacionados ao problema do tempo na narrativa fragmentada.

Portanto, iremos desenvolver nosso estudo com base na análise do procedimento da expressão da novela. O procedimento, o qual fazemos referência, situa-se na organização do tempo levada a cabo pelo autor da novela, ou seja, é no âmbito da forma de estruturação do tempo e dos segmentos narrativos que tentaremos compreender o paradoxo conforme ele se apresenta.

O trabalho de análise da novela recobre o aspecto procedimental da expressão, visto que o método de estudo do texto literário eleito aqui pode ser considerado como “esquizoanálise”, por adquirir a feição de estudo que relaciona os fragmentos narrativos e suas distintas partes através de princípios que delimitam a investigação, na ênfase que a própria expressão fornece.

Assim, analisar o procedimento da expressão sugere a interação com o modo pelo qual supomos necessário observar os princípios de: “conexão e heterogeneidade” e de “multiplicidade”, para usar a nomenclatura conceitual dos instrumentos analíticos fornecidos pela “esquizoanálise”, por ser a novela construída em cima de uma estrutura narrativa fragmentada.

Conforme essas considerações sobre o modo de investigação, salientamos que nossa pesquisa se aproxima com o modo de investigação desenvolvido por Deleuze e Guattari (2003), quando esses recolhem da perspectiva a ser analisada as comparações e os distanciamentos do procedimento de uma expressão.

Este método, assegurado na análise do procedimento da novela, que se apresenta na singular forma de perceber a utilização de um outro aspecto do paradoxo: construir a significação na atualização dos tempos passado e futuro, que são distintos, tendo por base de sustentação o tempo presente, a formar nessa atualização uma compreensão da existência multiforme dos tempos. Os tempos se conectam, se misturam, construindo uma significação a partir do paradoxo em uso.

No momento que se considera essa proposta, observamos que Deleuze (2007) capta na história da filosofia o problema do sentido no ordenamento da expressão e que também se apresenta no saber da literatura. Enquanto exploramos esta iniciativa percebendo o uso do paradoxo, no entorno da configuração na organização dos tempos, Deleuze, por sua vez, investigava o paradoxo, conforme está disposto aparentemente na superfície da obra de Lewis Carroll, na ordem do sentido. Ao nosso ver, o paradoxo, essencialmente, é uma expressão de fuga surpreendente de uma posição. E esta aparenta ser *a singular forma de utilização do paradoxo na narrativa de Carlos Fuentes: a atualização dos tempos em direção a significação*.

No primeiro capítulo, iremos pontuar algumas questões sobre a importante leitura crítica feita por Gonzáles Boixo nos aspectos que se sobressaem no conjunto de textos do escritor mexicano, através do olhar mais abrangente do contexto de produção, para perceber como ela se consolida após a publicação de “La muerte de Artemio Cruz”. Iremos fazer observações sobre as circunstâncias que fazem de sua obra um trabalho com a linguagem e sua técnica como forma de pensar o tempo, como sinônimo de singularidade que essa noção adquire ao longo da história mexicana.

Além disso, apresentaremos a novela “La muerte de Artemio Cruz” em sua especificidade, tratando sobre sua importância literária dentro da literatura latino-americana de língua espanhola, ressaltando os aspectos que constituem a novela enquanto estrutura fragmentada, além das circunstâncias da organização técnica da narrativa.

Os dois últimos capítulos têm como discussão fundamental a equação do problema referente ao procedimento da expressão, na fragmentação da narrativa. Em primeiro lugar, abordaremos os elementos constituintes da novela, de modo a discutir analiticamente a formação narrativa fragmentada, localizando a posição e teor da importância dos níveis narrativos, a filiação ao tempo em que se desenrola a narração, no intuito de demonstrar a gradação em que os elementos concorrem para construir as bases de funcionamento do paradoxo. Em segundo lugar, discutiremos o funcionamento do paradoxo enquanto procedimento de organização do tempo. Sendo que esse tempo se desenrola nas bases da memória e nas figuras. Assim, constituindo ângulos e perspectivas que

desmoronam o ordenamento direto entre as partes do texto, desdobrando isso em um avanço parabólico em saltos nos fragmentos do tempo. Nos momentos necessários iremos recorrer, em ambos os capítulos, aos instrumentos analíticos dos quais anteriormente falamos, de maneira a refazer o caminho da construção seriada da forma que constitui o paradoxo em direção a significação.

Por fim, a construção do nosso trabalho se baseia na própria necessidade de se discutir aspectos de maneira bem localizadas: demonstrar as pequenas frestas observadas no procedimento de construção da narrativa novelesca. Por isso, distribuimos os capítulos em uma estrutura relacional, os quais se complementam, o que demanda recortes menores nos capítulos do trabalho para privilegiar as correspondências observadas nos elementos que constituem o paradoxo na narrativa fragmentada em “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes.

CAPÍTULO 1 - UMA NOVELA QUE TECE O TEMPO NO TEMPO: RECRIAR O PASSADO PARA MUDAR O FUTURO

Neste capítulo, iremos fazer uma revisão da crítica feita por José Carlos Gonzáles Boixo sobre a obra do escritor mexicano Carlos Fuentes. Apresentaremos, juntamente com a crítica de Boixo, como se constituiu sua obra após a publicação de “La muerte, de Artemio Cruz”. Discutiremos como sua experiência literária tornou-se um marco na produção cultural mexicana, apontando, principalmente, questões referentes a sua cultura e também às circunstâncias que fazem de sua obra, mais especificamente, um trabalho com a linguagem e sua técnica de pensar o tempo, como sinônimo de singularidade que essa noção adquire ao longo da história mexicana.

1.1 A crítica de Gonzáles Boixo sobre a obra de Carlos Fuentes

Carlos Fuentes, nascido em 11 de novembro, de 1928 na Cidade do Panamá, é autor de uma obra que discute extensamente questões que distinguem um modo de pensar sobre a formação cultural de um povo e suas relações estreita e problemática com a vizinhança, mais notadamente a que pensa a cultura e o tempo a partir de um outro prisma.

Podemos distribuir a obra de Fuentes separando-as em narrativas: “La región más transparente” (1958); “Las buenas conciencias” (1959); “La muerte de Artemio Cruz” (1962); “Aura” (1962); “Cantar de ciegos” (1964); “Zona sagrada” (1967); “Cambio de piel” (1967); “Cumpleaños” (1969); “Terra nostra” (1978); “La cabeza de la hidra” (1978); “Una familia lejana” (1980); “Agua quemada” (1981); “Gringo viejo” (1985); “Cristóbal Nonato” (1987); “Constancia y otras novelas para vírgenes” (1989); “La campaña” (1990); “El naranjo, o los círculos del tiempo” (1993); “Diana, o la cazadora solitaria” (1994). Além de seus ensaios: “Tiempo mexicano” (1971); “Cervantes o la crítica de la lectura” (1976); “El espejo enterrado” (1992); “Nuevo tiempo mexicano” (1994), entre outros.

Todos esses escritos expressam uma obra que é um encontro entre a imagem de si e da sociedade de seu tempo com a busca incessante de criação de um passado, tema contido em ensaios, como “Tiempo mexicano” e na novela “La muerte de Artemio Cruz”. Ambas testemunham uma re-criação do passado com o objetivo de imaginá-lo e criá-lo como um futuro tão vivo quanto o passado. Para tanto, quando se tome como referência um presente da existência seja a alternância entre o passado e o futuro.

Segundo Boixo (2000), as questões referentes ao tempo fizeram parte da reflexão e da escrita de Fuentes. Na parte inicial de uma de suas primeiras publicações (a novela em estudo) podemos entender o tom que o autor imprime como um dos temas de sua predileção: a organização do tempo. E temos esse equivalente na fórmula “Quisesses apenas recordar o que vai acontecer: não queres prever o que já aconteceu”. (FUENTES, 2000, p. 118)

Essa pretensão de uma obra fragmentada discutindo as possibilidades de imaginação de um passado como um direito cultural reflete um princípio político de Fuentes. Para ele, é nessa organização do tempo, como uma forma de constituição da vida, que o homem dinamiza seu presente no reencontro de seu passado que simultaneamente é também seu futuro, conforme assinala o crítico José Carlos González Boixo, no estudo introdutório da novela “La muerte de Artemio Cruz”:

Carlos Fuentes é otimista, de fato, porque acredita no futuro do México do mesmo modo que acredita no seu passado. Seus ensaios e novelas têm sido, em certa medida, uma reconstrução desse passado que serve para acreditar no futuro. Apenas a memória que recria o passado pode modificar o porvir¹(BOIXO, 2000, p. 12.) (Tradução nossa)

Parece que para Fuentes há uma outra possibilidade de pensar as circunstâncias de construção do tempo, uma forma de refazer um caminho já percorrido, mas que, desse modo, também possa ser, olhando para trás, para

¹ O estudo introdutório faz parte da edição “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes, pela Ed. Cátedra, no qual Boixo analisa a obra e sua estrutura. A tradução é do autor da dissertação. Segue o trecho no original em espanhol para fins de comparação: “Carlos Fuentes es optimista, en efecto, porque cree en el futuro de México, del mismo modo que cree en su pasado. Sus ensayos y novelas han sido, en buena medida, una reconstrucción de ese pasado que sirva para creer en el futuro. Sólo la memoria que recrea el pasado puede modificar el porvenir”

usar uma imagem sua, a maneira de seguir adiante, recolhendo na estrada as relíquias deixadas pelas vivências buscando formas singulares de existências futuras.

Após a publicação dessa novela, o tempo da vivência recobre aspectos da contemporaneidade de Carlos Fuentes, e isso terá bastante relevância na sua forma de pensar o mundo e o tempo, em acordo com o modo de pensamento eleito por ele. Segundo Boixo (2000), as novas demandas, todas elas surgidas no seio da intelectualidade e da juventude, do maio de 1968 em Paris, onde esse nicho social, nas ruas, incita essa mesma experimentação com novas formas de existências, inclusive, desembocou em um texto: “Em 68 – Paris, Praga e México” (2008) Fuentes discute a partir de um lema inscrito nos muros da universidade de Sorbonne com os seguintes dizeres: “a imaginação toma o poder”, uma formulação com teor utópico que contribui para pensar de que forma as sociedades industriais contemporâneas tentam determinar o futuro, principalmente nos espaços onde a modernidade não se instalou de modo integral.²

Apesar dessa visão sobre os acontecimentos no ano de 1968, que influenciou o imaginário e os sentimentos utópicos de uma geração inteira de intelectuais e da juventude, esses três espaços sociais distintos (as duas cidades europeias e a cidade mexicana), foram foco de revoltas e tiveram uma resposta contundente por parte das forças repressivas do estado. Aqui devemos destacar “La plaza de las tres culturas”, em Tlatelolco, porque foi nesse local que houve uma repressão violenta. Quando pensar em um futuro distinto do sobredeterminado pelo discurso hegemônico transfigurou-se (passando do simbólico ao real) em uma resposta na forma de expressão não-verbal sangrenta.

Pensar o mundo e o tempo que o rodeiam e que, também circunstanciam a vida, se volta para uma tomada de atitude da qual Fuentes foi um dos expoentes no México. Uma atitude de pensamento com esquemas formulados e que são direcionados na linha oposta da ordem estabelecida, notada como

² Anthony Giddens (1991) discute esse problema na perspectiva de que a modernidade surgida na Europa vai se expandindo pelo mundo. Já Nestor Garcia Canclini (2000) indica que sua consolidação é extremamente problemática para os povos fora da Europa. Em especial, esse autor identifica características da modernidade que são identificadas na América Latina, mas que há espaços próximos uns dos outros em que a desigualdade lembra o período pré-moderno na Europa.

sobredeterminante, das quais já falamos: as sociedades industriais com suas regras rígidas a serem seguidas.

Muito embora Carlos Fuentes tenha sido filho de diplomata e estudante nas melhores escolas dos Estados Unidos, sua atividade de escritor se liga a uma atitude política socialista – havia a diferenciação por parte de Fuentes com o que ele definia ser o comunismo – visto que sua obra se constitui como um espaço de reflexão da própria consciência de agrupamento em comunidade, de modo a instituir um pensamento voltado para questões essenciais dentro do seio de uma cultura. Boixo diz que:

Fuentes é um escritor 'total', no sentido de que sua obra se relaciona intimamente entre si. Relaciona-se no tempo, através de alguns temas constantemente presentes. Assim se faz verdade sua frase "recordar o futuro", o futuro vai enriquecendo o passado: as chaves para interpretar *MAC* (*La muerte de Artemio Cruz*) hoje em dia são muito melhores do que no ano de 1962, as novelas e os ensaios posteriores vão se encarregando de ampliar a visão ali apresentada³ (BOIXO, 2000, p. 14)

"*La muerte de Artemio Cruz*" se configura como uma das mais importantes novelas sobre a história e a cultura mexicana. De certo modo, nela encontramos parte das questões que se confrontavam entre a consciência do escritor e o mundo. Essa consciência confrontada inquietava a própria postura de Fuentes. Ele jamais se eximiu de discutir sobre os problemas que se manifestaram nas contradições internas das sociedades do século XX, e da qual sua percepção alertava para um porvir. Seria, assim, um tempo passado, criado pela imaginação, o desentreve para compreender o futuro e, em seguida, poder mudá-lo. Enquanto isso, haveria um só tempo sobredeterminado que implicaria em um poder sobre um *corpus* social historicamente esquecido. Por isso, reconstruir o passado passa a ter a importância de tornar visível o que sempre fora esquecido: a cultura e a história de um povo.

A história e cultura do povo mexicano compreendem uma centralidade na consciência e na obra do autor. A figura do nativo, do povo camponês, a língua

³ Fuentes es un escritor <<total>>, en el sentido de que su obra se relaciona íntimamente entre sí. Se relaciona en el tiempo, a través de unos temas constantemente presentes. Así se hace verdad su frase "recordar el futuro", el futuro va enriqueciendo el pasado: las claves para interpretar *MAC* [*La muerte de Artemio Cruz*] hoy día son mucho mejores que en el año de 1962, las novelas y los ensayos posteriores se han encargado de ampliar la visión allí presentada.

espanhola, a latinidade, a Independência e a Revolução são elementos constituintes na transfiguração literária. O esquecido ou o elemento marginalizado do passado se torna central para que no presente ele seja reconstituído para que um novo tempo, insurgente, seja o *tópos*.

Segundo González Boixo (2000), a obra de Carlos Fuentes está repleta de referências a um tempo mítico do povo nativo. Contudo, o período pós revolução cumpriu o papel de criar uma narrativa que estava toda ela voltada para uma possibilidade de interpretações generalizadas da cultura, falseando a história de sua formação, sabendo que as forças que se estabeleceram no poder acompanhavam uma lógica de submeter à história uma concepção enviesada. E ainda, o estudioso continua tratando sobre o modo de visão que Fuentes empreende na sua obra com o intuito de revisitar o passado com seu valor de emergência:

Muito importante é sua reflexão sobre o período colonial, marco inicial para seu estudo das relações culturais que unem a Espanha com a América Espanhola, vínculo que Fuentes defende com a coragem de quem sabe que é parte de sua própria identidade que está em jogo. O passo dado por Alfonso Reyes na década de vinte para criar uma nova consciência unitária da cultura hispânica vai fazendo possível, através de Octavio Paz e Carlos Fuentes de modo muito significativo, romper com esquematismos falsos e conceber um futuro de colaboração entre a Espanha e a América Espanhola que, pelo menos no plano cultural, reflete a verdadeira realidade histórica de três séculos de presença espanhola na América.⁴ (BOIXO, 2000, p. 16)

Essa noção de reestabelecimento entre duas medidas que compõem o mundo, do qual Fuentes faz parte, é indicador de um sentimento de reconciliação, do ponto de vista cultural, para que todo o tempo em que a presença espanhola fora percebida por essas terras seja signo desses movimentos convergentes do tempo da existência. Encarar essa reconciliação permite a Fuentes pontuar essa proximidade cultural com a Espanha e a América Espanhola como sendo

⁴ Muy relevante es su reflexión sobre el período colonial, marco inicial para su estudio de las relaciones culturales que unen a España con Hispanoamérica, vínculo que Fuentes defiende con el coraje de quien sabe que es parte de su propia identidad lo que está en juego. El paso dado por Alfonso Reyes en la década de los años veinte para crear una nueva conciencia unitaria de la cultura hispánica va haciendo posible, a través de Octavio Paz y Carlos Fuentes de modo muy significativo, romper con esquematismos falsos y concebir un futuro de colaboración entre España e Hispanoamérica que, por lo menos en el plano cultural, refleje la verdadera realidad histórica de tres siglos de presencia española en América.

extensiva, de modo a refletir que a história das expansões marítimas, da qual a Espanha se fez uma das pioneiras, demonstra que esse período específico da cultura espanhola é de legitimação de um passado distante que se faz presente na própria visão de uma “*hispanidad*”.⁵ (BOIXO, 2000)

Encontramos nessa significação (o nome “*hispanidad*” reflete uma relação de causalidade entre duas culturas convergentes) a própria transformação cultural que se estende desde aquele período. Em seus primeiros escritos, Fuentes desenvolve essa noção de relocação e acomodação, construindo o entendimento de que a Espanha e o velho mundo, incrustado e representado pela Europa – com sua cultura baseada no mediterrâneo, com a filosofia grega, o direito romano, a tradição ibérica formada por judeus, os ecos de boa parte da língua castelhana formada também pelo árabe que durante tantos séculos tiveram Córdoba, cidade espanhola na região da Andaluzia, e outras cidades importantes da península ibérica seu lugar de *cultus* – demonstram que para aquele mundo dos séculos XVI e XVII a América seria uma utopia. A utopia na perspectiva do povo do novo mundo cumpriria a tarefa de um modo de reinventar-se, de imaginar-se, ao ponto de fazer uma comparação entre o velho mundo (do mediterrâneo e sua importância para o pensamento ocidental basilar, a península ibérica e sua cultura) e o novo mediterrâneo: o mar do caribe e o golfo do México. (BOIXO, 2000).

Ainda segundo o estudioso da obra de Fuentes, a discussão sobre esse entrelaçamento de culturas ao longo do tempo, essa aproximação e irmandade percebida por Fuentes, em “Espejo enterrado” (1992) surge um complexo levantamento de contatos culturais e que dentro da obra se manifesta como uma análise da formação de uma cultura e história que envolve o nativo americano e espanhol, criando contornos de uma mestiçagem, resultado desse entrelaçamento. (BOIXO, 2000)

A construção narrativa recebe essa influência de pensamento que se conflui em um futuro que já está consolidado desde muito tempo, ele se desenrola

⁵ O significado do termo sugere uma profunda relação cultural entre a Espanha dos séculos XVI e XVII com a atual situação da própria Espanha e da América Espanhola. Ambos espaços estão interligados com um espaço demarcado no tempo de um passado que ainda pulsa no presente como alargamento de uma cultura, no sentido global, por haver, de certa forma, similaridades entre os estímulos que tornam possível costumes culturais entre espaços diferentes e em tempos distintos na história dos povos. (BOIXO, 2000)

no imaginário dos povos do lado oriental e ocidental do Atlântico. Pela sua formação, marcada em seus textos por um caráter de experiência e pertencimento em relação a uma utopia cultural que se faz sentir concretamente, Fuentes conduz as suas histórias de acordo com a percepção de um mundo prestes a realizar-se, a partir de um tempo passado e o que se lhe possibilita pensar e imaginar sobre ele.

Segundo Boixo (2000), sempre foi de interesse de Carlos Fuentes questões importantes sobre a história do México. Mas, sobretudo, em “La muerte de Artemio Cruz” e em “El espejo enterrado”, o autor se debruça sobre o período de independência, a subsequente revolução, além da modernização das instituições que perduram até hoje e que durante o século XX se consolidaram a partir de interesses que ultrapassavam as fronteiras culturais mexicanas e a “hispanidad”.

Fuentes jamais relegou a segundo plano os problemas que se apresentaram ao longo de boa parte do século XX no México, especificamente. Sabia ele que um primeiro passo para se explorar, reconhecer e perceber um problema poderia estar contido na atividade de refletir sobre seu passado. Pois, seria assim que o momento delicado por qual passa o México na metade do século XX e, posteriormente, até o seu final, deveria se pensar nas questões concernentes a revolução mexicana, por ser o marco fundamental para entender o México de hoje. Diz assim González Boixo sobre o entendimento do escritor mexicano acerca do acontecimento que inaugura uma nova fase da história mexicana:

Fuentes tem repetido muitas vezes ao longo dos anos: a Revolução mexicana marcou o nascimento de um novo país, mas não deu solução das desigualdades sociais, criou um sistema político estável mas sem democracia autêntica. Os acontecimentos do ano de 68 na praça de Tlatelolco comoveu a todos os mexicanos. A situação atual, com uma crise econômica que piora as coisas, se viu agravada pela rebelião de Chiapas. Fuentes solicita diálogo, acordo, conciliação.⁶ (BOIXO, 2000, p. 18)

⁶ Fuentes lo ha repetido muchas veces a lo largo de los años: la Revolución mexicana marcó el nacimiento de un nuevo país, pero no dio solución a las desigualdades sociales, creó un sistema político estable pero sin democracia autêntica. Los sucesos del año 68 en la plaza de Tlatelolco conmocionaron a todos los mexicanos. La situación actual, con una crisis económica que empeora

Fuentes construiu uma obra em diálogo com a formação histórica mexicana. Sua compreensão se volta para os desdobramentos que o tempo sugere, desde um pensamento de intervenção imaginativa em um passado que, constantemente, rivaliza com as circunstâncias que compõem o entendimento comum sobre a história, estas acarretam em interpretações enviesadas pelo segmento dominante na sociedade industrial contemporânea.

Conseqüentemente, o passado, ligado a um desejo de criação, redefiniria o futuro, conforme este fosse interligado a um sentimento utópico que nasce da atividade literária desenvolvida pelo autor mexicano, reclamando a favor da cultura mexicana: um modo de revolução do tempo passado pela faculdade da memória.

Em um de seus textos mais importantes intitulado “Nuevo tiempo mexicano” (1994), Fuentes discute, assim como em boa parte de sua obra, os problemas que assolam o México. Nessa obra o autor busca caminhos que pudessem redefinir os rumos do futuro de seu país, e observava que a saída mais adequada poderia ser a “plena democratização” das instituições políticas. A obra ensaística de Fuentes estava voltada principalmente para os problemas do México, contudo sua visão global lhe permitiu continuar defendendo as liberdades nas democracias no mundo ocidental. (BOIXO, 2000)

Ainda segundo Boixo, contudo, as atenções de Fuentes também se voltaram em direção ao leste europeu. As críticas levantadas em relação aos regimes totalitários, onde as liberdades democráticas estavam a todo instante sendo solapadas. Com frequência, ali era onde se buscava uma narrativa que negasse verdades e, por conseguinte, esvaziasse de sentido os signos que compunham o mundo ocidental. Entre estes signos, que compõem nossa consciência ocidental, estão as liberdades dentro do esquema político democrático.

Fuentes foi um dos críticos mais persistentes no combate ao espírito acomodado da classe burguesa, origem de uma progressiva burocratização do Estado que, se seguir assim, terminará asfixiando essas liberdades individuais. Por isso se

explica a utópica posição de Fuentes diante do fenômeno da revolução de maio na França.⁷ (BOIXO, 2000, p. 19)

Estes problemas que foram de alguma forma discutidos na produção escrita de Carlos Fuentes indicam uma seleção de questões referentes às divergências entre sua posição política utópica, com finalidade de recriar um passado e, a partir dele, construir uma crítica da sociedade contemporânea industrial cujo modelo possui um direcionamento nas formas do discurso e do tempo deste, principalmente em relação àqueles que estiveram à margem da história construída por esse segmento social.

Mas, para entender a forma de construção da imaginação de um tempo passado, é pertinente salientar brevemente que esse tempo distante e de variadas épocas, conforme se apresenta em seu texto, de acordo com Boixo (2000), por vezes, está imbricado com o presente e o futuro. É a imaginação que flui no espaço da linguagem literária, um modo de desvendamento que possibilita entender a perspectiva da realidade quando atualizada nessa linguagem, que se constitui na insurgência das vozes que ecoam do passado e de outros espaços da própria existência.

Essa multiplicidade temporal, nos quais os espaços distantes se aproximam, vai sendo passo a passo delineado pelo que os acontecimentos idos se sintomatizam nos sentimentos e nas percepções do indivíduo diante do papel a ele relegado, que outrora fora deixado em segundo plano, visto o modo como a sociedade contemporânea tem sua medida de história interligada a uma base discursiva formada pelo grupo social predominante. O sentimento e a percepção dos acontecimentos se alternam na consciência de liberdade o que prenuncia uma abertura, uma escolha, a “linha de fuga” que está na base da “democracia plena” a qual refletiu Fuentes (2000): recordar sobre o tempo futuro é uma formulação em paradoxo que institui a imaginação sobre o tempo passado como o elo de ligação com o tempo futuro. É a conciliação entre os tempos da vivência, mais uma vez, que se interpõe na defesa de um sonho no tempo da existência.

⁷ Fuentes uno de los críticos más persistentes en combatir el espíritu acomodaticio de la clase burguesa, origen de una progresiva burocratización del Estado que, de seguir así, terminará asfixiando esas libertades individuales. Por eso se explica la utópica posición de Fuentes ante el fenómeno de la revolución de mayo en Francia.

1.2 Apresentação da novela “La muerte de Artemio Cruz”

A novela “La muerte de Artemio Cruz”, uma das primeiras obras escritas por Carlos Fuentes, no ano de 1962, é considerada uma das principais novelas escritas pelo autor mexicano. Sem dúvida, essa novela marca uma etapa bastante sensível na mudança que ocorreu durante todo o desenvolvimento da literatura latinoamericana do século XX. Essa novela apresenta uma complexidade de temas. Nossa discussão se refere a uma delas: analisar como funciona o paradoxo na formação do entendimento sobre a expressão na narrativa em fragmentos. Essas escolhas se articulam dentro da novela de maneira não-contínua, visto que a novela se constrói em uma base em descompasso com a linearidade temporal.

A narrativa da novela de Fuentes não é construída em quadros de capítulos, mas em sequências sempre iniciadas pelo uso de pronomes pessoais referentes aos tipos distintos de narração, cada uma se caracteriza por uma ordenação do tempo: em passado, presente e futuro. Por isso, é o México e sua história da Revolução o eixo por onde circula as outras questões, passando pelos problemas que são tão universais como o desejo de poder; as angústias e a solidão humanas, tudo o que pertence a um Eu e ao Outro. E, desde a ocasião de sua publicação, “La muerte de Artemio Cruz” foi considerada uma obra de vanguarda. Com a passagem dos anos e, junto com isso, a literatura hispânica se consolidando, o texto passa a figurar no que ficou conhecido como a nova novela hispanoamericana, no surpreendente *boom* literário latino-americano. (BOIXO, 2000)

A literatura na vida de Fuentes tem início no ano de 1954 com a publicação de “Los días enmascarados”, quando já se havia um distanciamento da tradição realista da literatura do início do século XX e demarcava no seu estilo de escrita o que ele levaria na inteireza de sua obra: as novidades técnicas. Tão comum eram essas inovações na linguagem literária de Fuentes, mas que na novela “La muerte de Artemio Cruz” será objeto de nossa análise, no sentido de demonstrar que essa forma. É na formação de sobreposições dos tempos, resultado da dupla articulação do sentido, o que caracteriza o paradoxo, apenas enquanto distensão

em dois sentidos ao mesmo tempo, e que se inicia na previsão quando ela é frustrada.

Com “La muerte de Artemio Cruz” Fuentes introduz técnicas narrativas até então consideradas como uma novidade. É lembrado pelo estudioso José Carlos González Boixo (2000) que essa novidade técnica dificilmente poderia ser superada naquele momento em que a literatura latino-americana vivia um dos seus períodos mais férteis. Novelas como “Sobre héroes y tumbas” (1961), de Ernesto Sábato, “El astillero” (1961), de Juan Carlos Onetti são novelas precedentes que não possuem as novidades que “La muerte de Artemio Cruz” possui. Apenas a novela do peruano Mario Vargas Llosa, “La ciudad y los perros” (1962), pode ser equiparada. Havendo ainda que retornar um pouco no tempo para discutir sobre a marca que define o limite entre a narrativa tradicional e a “nova novela”: “Pedro Páramo” (1955), do também mexicano Juan Rulfo, conforme assinala o próprio Gonzáles Boixo:

[...] as mudanças não costumam se produzir de maneira abrupta e há de se ressaltar, tal como faz Bernard L. Shaw, que a linha divisória entre a novela tradicional e a nova novela se encontra na década de 1940. Obras como “Tierra de nadie” (1941), “La vida breve” (1950) de Onetti, “El túnel” (1948) de Sábato, “Adán Buenosayres” (1948) de Marechal, e “El reyno de este mundo” (1949) de Carpentier, mostram um novo conceito de novela muito distante do sistema tradicional, e tem que ser localizadas dentro de um período de transição referentes às novelas posteriores nas quais os alardes técnicos se fazem de maneira ostensiva.⁸ (BOIXO, 2000, p. 21)

Assim, os anos de 1940 marcam o início de uma transição na nova novela hispano-americana, de modo a se afastar cada vez mais da tradição literária realista, que nas primeiras décadas do século XX havia dominado, em certa medida, boa parte da literatura no Ocidente.

⁸ los cambios no suelen producirse de manera abrupta y hay que señalar, tal como lo hace Donald L. Shaw, que la línea divisoria entre la novela tradicional y la nueva novela se encuentra en la década de los años cuarenta. Obras como *Tierra de nadie* (1941), *La vida breve* (1950) de Onetti, *El túnel* (1948) de Sábato, *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal y *El reyno de este mundo* (1949) de Carpentier muestran un nuevo concepto de novela muy alejado del sistema tradicional, y han de ser ubicadas dentro de un periodo de transición con respecto a novelas posteriores en las que los alardes técnicos se hacen ostensibles

Os anos que se sucederam a esse período de novidades na literatura hispano-americana foram fundamentais para que a nova novela se consolidasse e que seus escritores fossem, aos poucos, tomando noção de suas próprias possibilidades criativas que essas técnicas narrativas poderiam lhes oferecer: uma novela que correspondesse aos anseios dessa geração em investigar as questões que afligiam a alma humana, através do fluxo de consciência, notadamente influenciada pelos escritores modernos da Europa como Proust, Virginia Wolf, Joyce. Esses escritores modernos europeus, com essa técnica levada à exaustão por James Joyce, em “Ulysses”, marcaram fortemente esses novos escritores latino-americanos, ao passo que, de certo modo, se buscassem um maior contato com as obras de escritores estadunidenses, a exemplo de William Faulkner, um dos escritores de predileção de Fuentes, sem escapar de precursores europeus da nova literatura, como Kafka, Musil e Mann. (BOIXO, 2000)

As características que tiveram influência bastante acentuadas na literatura dos escritores hispano-americanos também acompanharam a escrita da novela “La muerte de Artemio Cruz” por Carlos Fuentes. O autor tem profunda consciência que o texto novelístico sempre possuiu, aos estudiosos do gênero, a dificuldade de definir as bases estéticas que podem compor a novela moderna, talvez possa ser a evidência de que as bases estéticas já não acompanham mais o ritmo do mundo ao qual as próprias novelas tentam ser a representação, através da descrição. (BOIXO, 2000)

Fuentes, em sua novela, percebe fundamentalmente que a literatura hispano-americana está diante de um conflito: a literatura é demasiada mítica, fortemente perpassada pelas lendas que constituem o imaginário dos povos das terras que um dia compreendeu a América espanhola, e que, justamente nesse quesito, a nova novela apresenta personagens que, convencionalmente, fazem parte desse imaginário. Contudo, tais personagens continuam envolvidas em um ambiente ainda mítico, mas que, agora, a linguagem, a história e a imaginação constroem a totalidade das personagens, não mais como partícipes das cenas, mas como fonte primária dentro de um espaço imaginado. (BOIXO, 2000)

É a partir de “La muerte de Artemio Cruz” que o escritor mexicano praticamente inicia sua trajetória de centralizar na linguagem e em uma técnica

narrativa complexa, que alternava entre a experimentação e a reflexão sobre o México surgido após a Revolução, e que terá importância dentro da história e nos seus sentidos, visto que a fragmentação e o suposto caos são equações que se percebem no surgimento de uma nova estrutura de poder e que, a literatura, como parte das atividades humanas, são afetadas pelas mudanças ao longo do tempo.

Em época de sua publicação, a literatura hispano-americana estava passando por um momento singular. A necessidade de dar um novo fôlego às narrativas literárias induziu os escritores, Fuentes se inclui nesse momento, a experimentar algo novo nas técnicas de narração. Esta exigência, em princípio, demonstrava um certo ar obsoleto da atividade escrita e no modo como a literatura se articulava com seu público leitor. (BOIXO, 2000)

Talvez por esse motivo Fuentes buscou, com a construção e desenvolvimento de sua literatura, sempre desafiar, em sua atitude reflexiva sobre seu mundo, as coisas que lhe inspiravam a escrever. Essa é uma atividade que se observa pelo próprio andamento da novela, em forma de uma provocação, proposto nessa linguagem, em que a dificuldade de alcance comunicativo sempre aglutinava um ideário de se lançar no tempo, na memória, em meio ao caos. Às vezes, a nossa linguagem sequer dá conta de organizar esse caos porque a organização depende de um *fora*, uma crítica que, em última instância, é enfrentamento contra a leitura, ainda que sendo essa atividade uma extensão do texto. Contudo, ela remodela o texto nas sombras que permeiam todo o caminho longo do desvendamento dos signos, a depender da disposição crítica extensiva ao texto. Mas ela está no limite do olhar e na forma que construímos no tempo (ou ao longo dele) as nossas impressões instantâneas, o que se discutirá com maiores detalhes na análise que fizemos ao longo do nosso trabalho.

Há uma verdadeira progressão e uma força que simboliza a própria contradição, que procede do paradoxo (este é, segundo Deleuze (2007), a gênese da contradição) da novela realista moderna e da nova novela hispano-americana: o embate entre o que o escritor instrumentaliza nos fragmentos narrativos, dando-lhes vozes dissonantes, movimentando os tempos para lá e para cá, adiantando sentidos idos, recuando o possível, na figura da entidade do tempo futuro, para o mais próximo do presente existente na narração. É isso que

se observa com frequência nessa novela, esse atrito que dinamiza a narrativa, resultado da própria técnica do escritor, do seu domínio da atividade escrita.

A técnica narrativa utilizada nessa novela apresenta, como já falamos, um alto grau de complexidade e que varia entre a experimentação e a reflexão. Segundo Boixo (2000), a experimentação é constituída pelos fragmentos que substituem a forma da novela tradicional que se sustenta, por vezes, em séries de capítulos.

Portanto, há um primeiro afastamento entre a novela tradicional quando a consciência do escritor força a substituição das formas de narrar mais antigas e utilizadas à exaustão. Fuentes ergue o conjunto da narrativa em cima de uma base que não seja essas já amplamente utilizadas durante a primeira quadra do século XX. É um primeiro assalto das abstrações que sustentarão sua novela: a imaginação criativa e desestabilizadora para o passado sustentada por uma forma menos convencional de narrativa.

O conjunto de fragmentos determina uma outra postura de novela. O texto narrado e o modo de organização dos fragmentos têm um resultado que só pode ser alcançado com esse tipo de forma estrutural. É nessa forma de construção da narrativa que, às vezes, se observa algumas imbricações entre algo que ainda não aconteceu, mas está antecipado em um dos segmentos narrativos (a prolepse como a narrativa que antecipa temporalmente um acontecimento). São enunciados de curta extensão que se repetem ao longo da narrativa, mas que estão fora do andamento do contexto de narração naquele momento. São memórias intrusas, que surgem, por assim dizer, do sofrimento do protagonista.⁹

Segundo o crítico González Boixo (2000), é durante as primeiras páginas do texto, no “monólogo interior” da personagem Artemio Cruz, que o modo narrativo da novela se constrói e que irá condicionar todas as partes vindouras, porque a convalescência e a eminência da morte serão determinantes na própria forma e escolhas da narrativa e, na nossa perspectiva de análise, podem ser os

⁹ Podemos adiantar que todas as posturas escolhidas na narração estão baseadas em elementos que compõem o texto, mesmo que haja adiantamentos, mas que são profundamente difíceis de perceber como prolepse, de tão curto que é a referência a esse adiantamento. Enunciar fora de ordem não aparenta dizer que essa postura delimita as descobertas do texto. Elas, ao contrário, funcionam como um quebra-cabeças a ser construído de acordo com o que é dado ao longo da narrativa.

elementos que se interligam ao conjunto variado de tempos em acordo com a construção de significação entre essas partes.

Há um primeiro segmento narrativo que apresenta o relato das dores e dos sofrimentos pelos quais ele passa. Conforme o estado físico da personagem Artemio vai se deteriorando, sua consciência também segue o mesmo rumo, fazendo com que a narrativa se torne cheia de imprecisões em meio ao caos da linguagem. A percepção que essa personagem vai transmitindo ao longo de sua narração é correspondente com seu estado de saúde física, do mesmo modo que a personagem-narrador também percebe aqueles que estão ao seu redor de maneira confusa, se reportando a estes com bastante dificuldades:

- Aproxime mais, filhota, para que te reconheça. Diz teu nome.
- Sou... sou Glória...
- Se apenas distinguisse melhor seu rosto. Se apenas distinguisse melhor seu sorriso largo. Deve se dar conta deste cheiro de escamas mortas; deve olhar este peito contraído, esta barba grisalha e assanhada, esta coriza que incontida sai do nariz, estes...
- Distanciam-na de mim
- O médico mede meu pulso.
- Devo consultar meus colegas.
- Catalina acaricia minhas mãos. Que carícia inútil.
- Não a vejo bem, mas resolvo de fitar meus olhos em seu olhar. Retenho. Pego sua mão gelada.
- Essa manhã o esperava com alegria. Atravessamos o rio a cavalo.
- O que dizes? Não fales. Não te canses. Não te entendo.
- Queria voltar até lá, Catalina. Que inútil. ¹⁰ (FUENTES, 2000, p. 117)

¹⁰ - Acercáte, hijita, que te reconozca. Dile tu nombre.

- Soy... soy Gloria...

Si sólo distinguiera mejor su rostro. Si sólo distinguiera mejor su mueca. Debe darse cuenta de este olor de escamas muertas; debe mirar este pecho hundido, esta barba gris y revuelta, este fluido incontenible de la nariz, estos...

La alejan de mí.

El médico me toma el pulso.

- Debo consultar con mis colegas.

Catalina me roza la mano con la suya. Qué inútil caricia. No la veo bien, pero trato de fijar mi mirada en la suya. La retengo. Tomo su mano helada.

- Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.

- ¿Qué dices? No hables. No te canses. No te entiendo.

- Quisiera regresar allá, Catalina. Qué inútil.

Esse primeiro momento da narrativa, complementando o que diz Boixo (2000), não podemos supor apenas como um monólogo interior, visto que existem outras formas de construção textual como o diálogo entre Artemio Cruz e personagens como Catalina, Glória e Padilha, demonstrando a variedade na própria linguagem em uso na novela, e de forma atomizada, pois quando Artemio é sujeito de voz, há uma alternância entre os monólogos (recorrendo ao tempo passado de forma paradoxal) e outras formas de discurso.

Nesses primeiros momentos da novela “La muerte de Artemio Cruz” estão as principais entradas para desvendar os caminhos pelos quais a obra nos leva. É na parte inicial da novela que percebemos sua estrutura tripartida, e que será uma constante pela novela como um conjunto. Cada fragmento e a forma de narrar estão relacionados com os usos dos pronomes pessoais “Yo”, “Tú” e “Él”. Cada um apresenta uma forma narrativa; a voz que enuncia tem diferenças em relação à outras vozes; e a linguagem empreendida por cada um sustentam o paradoxo da narrativa: os jogos do sentido em que os tempos da narrativa se embatem, se encontram, se propagam.

A partir dessa tripartição da narrativa, a novela se desenvolve em descrições do mundo ao qual ela faz referência. O México é o espaço privilegiado de discussão, mas não só a ele se faz menção. É um mundo no qual a narrativa aproxima espaços distantes. Conforme discutiremos ao longo de nosso estudo, esta aproximação está imbricada em um momento narrativo, como uma mistura de narração de tempo, memória e vivência. É referência a uma Espanha em guerra civil, é a experiência de cunho prático tão humano quanto as relações clinicamente desinteressadas entre os poderosos, que constroem o discurso hegemônico na sociedade industrial contemporânea, do México pós-revolucionário com os dos Estados Unidos. E estas narrativas se enlaçam nas vozes da narrativa de forma desordenada, não há cortes bem delimitados, não há aviso, as fronteiras entre o espaço-tempo somem.

Nos casos em que existem encontros entre as personagens secundárias da novela, nos casos de Catalina, Teresa, Padilha, o espaço é de estreiteza familiar, mas nem por isso há autenticidade nessas relações. A vida de Artemio Cruz, que na morte se revela na forma da linguagem, é um incrível passeio pelos

meandros das relações, dos ordenamentos e das posturas que se tornam concretos a partir da experiência vivenciada a partir da Revolução mexicana.

Contrário aos aspectos que direcionam a um ponto final na morte de Artemio Cruz, sua vida é, de certo modo, uma linha que se estende entre a narrativa e a história do México.¹¹ Ao recompor os enunciados soltos durante a narrativa, supomos que esta trata de como o período que se seguiu a revolução foi, em alguns aspectos, importante para o país entrar na lógica do desenvolvimento econômico. Artemio Cruz é esse elo de ligação entre a ascensão de uma nova oligarquia, que surge na esteira de um mundo em constante transformação, este mais voltado às realizações que o poder e o dinheiro podem proporcionar; diferentemente daquele mundo ainda com traços sensivelmente pré-modernos, repleto por formas de existências ligados a um paternalismo de outra espécie. (BOIXO, 2000)

É ainda de se salientar que há nessa narrativa correspondências que podemos inferir, a partir de determinados ciclos de poder, que são comuns para entender um pouco do que se levanta de questionamento sobre os processos de constituição dos modos como se assume um poder, diante de um enfretamento tão sensível em contextos de pós-revolução. Artemio é a base de entendimento dessa postura diante do poder, são suas escolhas ao longo da vida que proporcionam demarcá-lo como um símbolo.

De acordo com Boixo (2000), Artemio Cruz é este símbolo de modificação do mundo, é um sobressalto para uma linguagem que carrega em si a própria contradição desses embates entre vários mundos: o do México revolucionário; o pós-revolucionário; as articulações mexicanas com sua própria história; uma outra medida para o retorno ao passado de modo a torná-lo uma entidade com características a ser construída pela imaginação.

Assim, nessa sequência de condições que são apresentadas na novela, pelas diferentes perspectivas de narrativa, vemos que a forma de aparência desordenada contribui para o entendimento de que as proximidades entre o

¹¹ No livro “Teoria da literatura”, Wellek e Warren (1955) discutem sobre este papel figurativo da literatura em representar a realidade. Afirmam eles que essa noção poderia ter sido levantada no século XIX, mas que ela segue um axioma falso. Em compensação, se pode pensar a literatura em outro grau de correspondência com seu contexto de produção porque a literatura não seria, em realidade, um reflexo das mudanças que surgem na sociedade, mas a “essência e o sumário” daquilo que costumamos chamar de história.

mundo e a linguagem caóticos são constitutivas do conjunto, para desvelar esse caos como uma postura que se dá entre a previsibilidade solapada pela surpresa do paradoxo.

A narrativa da novela se baseia na história da personagem Artemio em seus últimos momentos de vida. Enquanto isso, suas recordações passam diante de seus olhos (mas, também, há outros ângulos de visão), de uma maneira compartimentada no tempo, em que ele percebe vários momentos de sua própria história que se confunde com a história do México.

Desde o período da revolução em que Artemio inicia uma carreira de conquistas através de práticas, do ponto de vista moral, bastante discutíveis, este passa a ter grande influência na política mexicana (ou a política mexicana lhe faz seguir o caminho escolhido por ser uma sobredeterminação do *ethos* político mexicano?). As relações afetivas com seus familiares, com seus poucos amigos e com alguns próximos funcionários se estabelecem a partir de sua vontade. O egoísmo de suas atitudes, o mau tratamento que estabelece com as pessoas menos abastadas economicamente, demonstram aspectos de sua vida e o como se encaminhou sua relação com o mundo.

Artemio passa de forma quase sem marcas pela revolução, sendo preso e se distanciando de seus princípios morais e de seus companheiros. Mostra-se, ao longo da vida, um sujeito capaz de conceber planos conspiratórios, articular da melhor maneira os seus interesses individuais para fazer com que eles pareçam ser de interesse de uma coletividade. A busca por poder o levará por uma vida sem a autenticidade de sentimentos que observa na figura de sua mulher e filha que, ainda assim, são pessoas de atos fúteis, e que essa futilidade ressoa, inclusive, nas últimas horas de vida do combalido Artemio, um homem que viveu sempre no limiar entre a vida (sobrevivência) e a morte (pelo sofrimento). A passagem linear da vida que, em síntese, está limitada por lembranças confusas de vivências e uma existência medíocre de quem está prestes a morrer. (BOIXO, 2000).

CAPÍTULO 2 - “LA MUERTE DE ARTÉMIO CRUZ”: UMA NOVELA-RIZOMA

A novela “La muerte de Artémio Cruz” apresenta temas das mais variadas constituições, diversas interligações entre níveis narrativos e as especificidades com que se trata a novela sobre as dimensões que compreendem a tripartição do tempo (passado, presente e futuro), como também das perspectivas narrativas que, por sua vez, se filiam a um tempo e fornecem um quadro amplo do conjunto da narrativa.

Em primeiro lugar, podemos iniciar as discussões observando uma questão procedimental de construção de uma “novela-total” ou uma *novela-rizoma*, pelas indicações de que essa narrativa está constituída por ramificações e interligações indiretas com as várias dimensões do tempo nos fragmentos que a compõe.

Faremos, de acordo com o andamento dessa análise, alguns empréstimos conceituais dos estudos de Deleuze e de Guattari (2003) sobre a literatura, para poder compreender o funcionamento da novela, e os procedimentos que constituem o texto, pois, segundo ambos pensadores, é no nível da expressão que poderemos apreender os procedimentos de uma narrativa e encontrar a forma de significação em uma obra.

2.1 Percurso trilhado na pesquisa

Além desse empréstimo conceitual, que distingue o nosso processo de busca para um entendimento do texto novelístico, a partir de momentos singulares que se apresentam ao longo dos fragmentos do texto, porque nesse processo de análise iremos dar um passo mais adiante, baseado na própria concepção deleuzeana de investigação de um pensamento, pertencente a criação artística, notabilizado na concepção de leitura que se define na forma imanente do procedimento que constitui a novela.

Para tanto, abriremos uma via de ligação entre essa concepção de constituição de um pensamento, a partir do procedimento que advém da leitura

imane da obra, a novela de Carlos Fuentes. Iremos, também, recorrer, por vezes, a algumas iniciativas observadas no texto de Peter Pál Pelbart, “O tempo não-reconciliado” (2010), que, de forma especular e metódica, percorre a obra deleuzeana seguindo os rastros deixados pelo pensador francês naquilo que se torna uma recorrência (não apenas no sentido de repetição constante) enquanto temática de sua filosofia sobre o problema do tempo, descontados, obviamente, as variadas circunstâncias que podem definir uma noção do tempo empreendidas pelo estudioso francês em suas investigações filosóficas, quando se está diante de um turbilhão de concepções do próprio tempo e do seu funcionamento.

Para isso, diante dessas variadas noções do tempo que estão postas no estudo da filosofia deleuzeana, empreenderemos a análise da novela a partir da concepção de que há uma constituição temporal imanente do paradoxo na narrativa fragmentária na linguagem literária que se apresenta na novela. Isto quer dizer que a narrativa da novela “La muerte de Artemio Cruz” se movimenta não em um sentido predeterminado pelo tempo linear, em progressão, de trás para frente, mas o tempo dessa narrativa se constitui como o paradoxo (apresenta dois sentidos de tempo, e não só tão somente, dois sentidos de significado) da narrativa fragmentária.

Os fragmentos da narrativa são o meio de articulação no qual o tempo é observado em seus sentidos, ou seja, a construção de significação se institui na forma da novela, e não no sentido do tempo narrado, pois se verifica que cada fragmento narrativo é determinado em um tempo, resultando nisso que o sentido se constrói primeiro no tempo narrado e depois no encontro das narrativas, situado cada um em seu fragmento de tempo.

Portanto, a fonte que mobiliza a nossa análise é recoberta pelos procedimentos que constituem a novela e que, por isso, o estudo da obra é uma articulação entre a literatura e sua linguagem, a filosofia deleuzeana e seu procedimento de investigação, além das discussões analíticas dos conceitos e de uma noção de experimentação em constante diálogo entre si.

Isso posto, podemos dizer que essa novela em estudo se insere em um contexto bastante significativo no cânone da literatura na América Latina. Publicada em 1962, de pronto, recebe o reconhecimento da crítica especializada

e, com o passar dos anos, ela se consolida dentro do chamado *boom* da literatura latino-americana em língua espanhola.

A estrutura dessa novela pode ser assim descrita: uma narrativa que se inicia na perspectiva narrativa em primeira pessoa (YO), o próprio Artémio Cruz, personagem central da novela, em seu leito de morte, em que há uma luta incessante contra as suas dores físicas e psicológicas e em vias de deterioração:

Sou este. Sou este. Sou este velho com as feições deformadas pelos quadros desiguais do vidro. Sou este olho. Sou este olho. Sou este olho encarnado pelas raízes de uma cólera acumulada, velha, esquecida, sempre atual. Sou este olho agigantado e verde entre as pálpebras. Pálpebras. Pálpebras. Pálpebras azeitadas. Sou este nariz. Quebrado. De largas entradas. Sou esta face. Face. Onde nasce a barba grisalha. Nasce. Gesto. Gesto. Gesto. Sou este gesto que nada tem a ver com a velhice ou a dor. Gesto. Com os dentes enegrecidos pelo tabaco. Tabaco. Tabaco. O bafo de minha respiração embaça os cristais e uma mão retira a bolsa da mesa de cabeceira.¹²(FUENTES, 2000, p. 115 e 116)

Há nesse trecho acima uma síntese do funcionamento padrão de um dos focos narrativos. Este é o primeiro. Aqui temos uma narrativa com uso de verbos no presente ou que se referem ao tempo de atualização, por aproximar a narração de seus afetos com uma lembrança que se apresenta atual e esquecida ao mesmo tempo: uma criação paradoxal em cortes especulares da memória e dos sentidos ou das percepções de suas dores. Nessa atualização narrativa, os instrumentos de narração focalizam um desenrolar, um andamento, uma progressão no tempo e de seu funcionamento. Aqui não se está numa contingência, o tempo presente é sempre um desenrolar, um devir, devido ao seu caráter de intermediar o funcionamento do passado e do futuro.

Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furta-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do

¹² Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. Nace. Mueca. Mueca. Mueca. Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor. Mueca. Con los colmillos ennegrecidos por el tabaco. Tabaco. Tabaco. El vahovahovaho de mi respiración opaca los cristales y una mano retira la bolsa de la mesa de noche.

passado e do futuro. Pertence a essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo. (DELEUZE, 2007, p. 1)

Aqui se apresenta um possível paradoxo. Segundo Deleuze (2007), ao escrever a sua “Lógica do Sentido”, há uma pretensão em buscar uma determinada feição para os acontecimentos ou os acontecimentos em seu estado puro. Ele inicia tal discussão sobre a simultaneidade dos tempos e em para qual sentido a flecha do tempo está apontada e, por fim, ele sugere que apenas o presente existe no tempo e este tempo depreende em seu eixo tanto o passado, enquanto acontecimento já ido, quanto o futuro, enquanto sucessões de acontecimentos presentes, sucedâneos.

O que aqui se está em questão é como se formula o tempo da narrativa, de acordo com o processo de andamento de acontecimentos, e qual seria a disposição das dimensões do tempo, pensando, *a priori*, que as dimensões do passado e do futuro sejam ainda constituintes do próprio tempo, enquanto suporte que sustenta este presente.

De início, temos uma narrativa em primeira pessoa, marcada pelo uso do pronome “Yo”. Mas, podemos afirmar que, além disso, temos outro complexo de inter-relação. Na obra, este primeiro espaço de narração surge em um dos trechos da novela, não inserido em nenhum espaço dentro da sequência de datas da narrativa. Apenas está situado em uma dimensão de tempo correspondente ao nível narrativo “Yo”. Assim, os fragmentos subsequentes nesse nível narrativo, que estão circunscritos em uma limitação do tempo-espaço da narrativa, seguem este princípio. Vale salientar que estamos falando de um fragmento que não está em conformidade imediata com a sequência demarcada no tempo histórico que se avizinha.

Podemos perceber também o uso que se faz do material de acesso a esta narrativa: a língua. Os verbos quando utilizados durante o texto são os expoentes da desintegração de linearidade; mas são, ao mesmo tempo, constitutivos da obra. Contudo, esse primeiro fragmento que abre a narrativa está deslocado do eixo dos compartimentos das sequências datadas, se pensarmos o texto a partir de sua composição mais básica, exposta em fragmentos, com as datas de momentos importantes para a história que compõe a novela.

Porém, mesmo solto do conjunto de sequências (elas estão datadas de acordo com acontecimentos na vida da personagem central da novela, se dividem em doze sequências que datam do ano de 1889, ano de nascimento da personagem Artemio Cruz, até 1955 ano de morte da personagem), alinha-se com o restante dessa forma de construção da expressão, marcado sempre pelo uso verbal do presente do indicativo, mesmo que fazendo o uso paradoxal, tanto da emergência da memória quanto do esquecimento.

Temos, a seguir, um trecho de um dos fragmentos que daria um contraponto narrativo ao fragmento que se apresenta como nível narrativo em primeira pessoa. Esse próximo fragmento a ser analisado está em segunda pessoa:

TU, ontem, fizeste o mesmo de todos os dias. Não sabes se vale a pena recordá-lo. Apenas querias recordar, deitado ali, na penumbra de teu vestuário, o que vai acontecer: não queres prever o que já sucedeu. Em tua penumbra, os olhos veem adiante, não sabem adivinhar o passado. ¹³(FUENTES, 2000, p. 118)

O que se apresenta nesse trecho é um exemplo da eficácia na operação de construção de uma linguagem, do trabalho com a narrativa em seus lances de tecer verbos de significados aparente e, posteriormente, conduzir as significações desses verbos a um outro nível de tempo que sugerem, com essa disparidade lógica do sentido de cada verbo em uso, que o tempo e o sentido, que são elementos substanciais construtores do paradoxo, não se situam no mesmo plano de identificação. Ambos complementam o estranhamento de definir a “previsão” como ato que equivale a “antever” o que se passou. Prever indica antecipar uma visão, mas prever o que se passou é, em tese, na construção dessa sentença, trazer para si, quando fincado no presente, um equivalente paradoxal de rever. Desregular o sentido do termo “prever” apenas se concretiza quando o termo indica uma ordem do tempo inversa ao que está posto de início, resultado da compreensão global da sentença expressa da narrativa.

¹³ Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisiera recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado.

Isso quando estamos diante de verbos que denotam, em um sentido restrito, já formulado, não um devir, mas antes um efeito. O fundamento que nos direciona para tal explicação se deve às escolhas de verbos que denotam uma das três ordens do tempo, quer seja imediato ou não ao presente. *Como se pode narrar um acontecimento ao enunciar que se irá lembrar o que vai suceder? Equacionar tal problema será fundamentado pela seguinte ordem de questões. Como essa fenda se abriria no distanciamento ou compartimentação das dimensões do tempo? Como poderia por força da expressão o verbo que nociona ou direciona o sentido para um significado sobredeterminado mas, em seguida, avança o sentido para um futuro, o outro tempo, que juntamente com o passado, estaria fora do tempo, quando sugere Deleuze, que só o presente existe no tempo?*

Deleuze (2007, p. 5) diz, retomando o pensamento dos estóicos gregos, que “só os corpos existem no espaço e só o presente no tempo”. Ele diz ainda que há uma relação entre os corpos que quando se misturam criam um estado de coisas determinados por essa mistura, o que incidirá, na prática, em concluir que haveria um efeito diante de cada corpo que são causas entre si. Essa natureza distinta entre os corpos, a que Deleuze em a “Lógica do Sentido” chama de efeitos, não são propriamente corpos, suas misturas resultam em incorporais. Cabe dizer que esses incorporais não possuem qualidades, muito menos algo que se possa chamar de propriedade física, mas atribuições caracterizados pela lógica e pela dialética. Daí ele concluir que nesses efeitos dos incorporais, o que há é o que se pode chamar de acontecimentos.

Os acontecimentos seriam esses incorporais que apresentam resultados de atos promovidos pelas afetações. Podemos inferir, a partir disso, que há uma aproximação entre o acontecimento e seus desdobramentos junto a linguagem. Em primeiro plano, temos os corpos que estão delimitados nessa equação como as aproximações de uma substantivação; em seguida, os atributos desses corpos que são os elementos concernentes a constituição das coisas; e por fim, os resultados das afetações que são interligações que se dinamizam em decorrência das substâncias elementares que constituem as coisas. (DELEUZE, 2007)

Os argumentos sobre os efeitos, que se dinamizam a partir da constituição elementar na ordem de estabelecimento da linguagem que, por ora, foram aqui tratados, recebem uma atenção especial dentro da análise da estrutura da novela de Carlos Fuentes. Primeiro, é a partir da observação de como se constitui os efeitos de linguagem (prever o passado, por exemplo) utilizada em “La muerte de Artemio Cruz” que conseguiremos, por fim, nos aproximar de uma definição de como funcionaria uma articulação entre as dimensões do tempo (*o que será que estará entre o passado e o futuro?*). Há aqui uma questão que se impõe: se o passado e o futuro são absorvidos pela única dimensão que existe no tempo, segundo Deleuze, *como os efeitos de conjugação utilizados na escrita da novela de Carlos Fuentes, podem ser equivalentes dos não existentes no tempo?*

Percebemos que os usos de uma conjugação verbal no presente não poderiam receber um tratamento simples de um verbo nocional. Primeiro motivo para isso seria um indício de que levaríamos apenas um fator chave e de questionamento em consideração para discuti-lo. Os verbos nocionais carregam sempre em seu significado marcas de uma construção comum a língua, que passa desde absorções de ordem cultural até histórica. Por isso sabemos que as línguas advêm de uma tradição constituída por uma série homogênea de repetições, que por questão de sobrevivência contínua, necessitam de combinações estimuladas para uma diferenciação medida dentro de um limite, que corresponde ao aceitável e consensual para fins de comunicação.

Por este motivo, sabemos que o passado é refletido no uso da língua enquanto construção de significados, mas pode haver algo na língua e em alguns verbos nocionais que façam com que percebamos o futuro mesmo quando há um uso de um verbo nocional que está limitado, segundo um senso comum:

No senso (sentido) comum, “sentido” não se diz mais de uma direção, mas de um órgão. Nós o dizemos comum, porque é um órgão, uma função, uma faculdade de identificação, que relaciona uma diversidade qualquer à forma do Mesmo. O senso comum identifica, reconhece, não menos quanto o bom senso prevê. (DELEUZE, 2007, p. 80)

Se aqui temos esse órgão que identifica e reconhece uma diversidade em relação a uma forma anteriormente posta (o Mesmo), sabemos, então, que esse critério de identificação perpassa também pela construção arbitrária do sentido, também como direcionamento: é estranhar uma construção de significação da sentença que indica o passado apesar do uso do verbo nocional “prever”. É construir o sentido em um outro lance de tempo.

Por acompanhar muito proximamente a noção de que o senso comum compreende uma faculdade de identificação a partir daquilo que já se conhece e está posto e determinado, há uma percepção de estranhamento sempre que estamos diante da literatura de Carlos Fuentes.

Esse estranhamento se dá por meio de uma dupla articulação entre verbos nocionais (os que possuem sentido determinadamente pronto para revelar um efeito), que já possuem um direcionamento enquanto sentido aplicado. Há uma quebra deste roteiro sobredeterminado para lançá-lo em uma direção inversa com o uso de uma sentença como “os olhos veem adiante; não sabem adivinhar o passado”: este é um atribuição, determinado por uma lógica e uma dialética. Isto por ser o conteúdo dessa expressão, de cada verbo nocional contidos ali, mas que completam a significação na surpreendente correspondência dos tempos distintos. Quando o termo “o passado” determina a direção em que o verbo nocional se vinculará no tempo cria-se o paradoxo no tempo quando há o entrecchoque com o verbo “prever”. (DELEUZE, 2007)

Essa mistura implica um efeito que tentaremos analisar por meio dessa estrutura dupla e fragmentada da narrativa em primeira pessoa e em segunda pessoa. Se o início da narrativa se dá em um “fora” das datas históricas, isso não quer dizer que esse fragmento esteja fora do enredo histórico da novela; pelo contrário, essa estrutura fragmentada será o elo de enlace entre o que está no ínterim da novela: haverá uma narrativa distanciada, em terceira pessoa, que se conjuga com o dinamismo da presentificação da narrativa nos outros níveis narrativos.

Esse espaço de foco narrativo está em terceira pessoa, na maioria das vezes, é distanciado. Este nível narrativo dinamiza ainda mais o enredo, pois focaliza a personagem Artemio, de acordo com o contexto sócio-histórico em que ela vive. O espaço dentro da narrativa para o nível “Él” está completamente

interligado com as linhas demarcadas do tempo histórico, o tempo vivido pela personagem dentro do quadro social da aparente História mexicana do final do século XIX e a primeira metade do século XX. Enquanto isso, os outros níveis narrativos (os de primeira e segunda pessoa) estão demarcados pela enunciação dentro de um espaço psicológico, o nível narrativo em terceira pessoa se caracteriza pela técnica quase cinematográfica das tomadas de imagem em panorâmica, abrindo muito mais os ângulos de visão da paisagem, para que haja o entendimento efetivo da descrição:

Ele afastou as cortinas e respirou o ar puro. A brisa havia entrado apressadamente, agitando as cortinas para anunciar-se. Olhou para fora: estas horas do amanhecer eram as melhores. As mais despojadas, as de uma primavera diária. Não tardaria que o sol palpitante viesse sufocá-las. Mas às sete da manhã, a praia em frente da varanda se iluminava com uma paz fresca e um contorno silencioso. As ondas apenas murmuravam e as vozes dos poucos banhistas não conseguiam distrair o encontro solitário do sol nascente, o oceano tranquilo e a areia penteada pela maré. Afastou as cortinas e respirou o ar puro.¹⁴ (FUENTES, 2000, p. 247)

E inserindo tanto no início quanto no final dessa descrição a mesma sentença, como se houvesse um tempo cíclico, onde o tempo retornaria a um momento em comum, intermeado pela visão global dessa cena.

Esse nível narrativo em terceira pessoa também é responsável por inserir dentro da novela as vozes de personagens secundárias, pois elas são a alça de apoio para legitimar os momentos vividos em relação com o outro da personagem central da narrativa. Nesse nível lhe cabe providenciar os indícios necessários para o embate entre os níveis narrativos ligados ao espaço psicológico da narrativa, como podemos observar no trecho a seguir:

A ironia de ser ele quem voltava a Puebla, e não o fuzilado Bernal, lhe divertia. Era, de certo modo, um mascaramento, uma substituição, uma brincadeira que podia jogar com a maior

¹⁴ Él apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse. Miró hacia afuera: estas horas del amanecer eran las mejores, las más despejadas, las de una primavera diaria. No tardaría en sofocarlas el sol palpitante. Pero a las siete de la mañana, la playa frente al balcón se iluminaba con una paz fresca y un contorno silencioso. Las olas apenas murmuraban y las voces de los escasos bañistas no alcanzaban a distraer el encuentro solitario del sol nascente, el océano tranquilo y la arena peinada por la marea. Apartó las cortinas y respiró el aire limpio

seriedade; mas também era um certificado da vida, de capacidade de sobreviver e fortalecer o próprio destino com os demais. Quando ele entrou em Puebla, quando distinguiu do caminho de Cholula os fungos vermelhos e amarelos dos tetos esparramados sobre o vale, sentiu que entrava duplicado, com a vida de Gonzalo Bernal unida a sua, com o destino do morto somado ao seu: como se Bernal, ao morrer, houvesse delegado as possibilidades de sua vida comprometida com a dele. Talvez as mortes alheias são as que alongam nossa vida, pensou. Mas não chegava em Puebla para pensar.¹⁵ (FUENTES, 2000, p. 149)

O que se apresenta com frequente insistência nesse nível em terceira pessoa, em “La muerte de Artemio Cruz”, é sua capacidade de tornar a narrativa um espaço de junção e também a base de apoio por onde os níveis de primeira e segunda pessoa criticam a própria história vivida pela personagem, segundo a narrativa em terceira pessoa. Sua função narrativa nos permite equilibrar as desavenças entre o que a narrativa em primeira pessoa rememora e o que a narrativa em segunda pessoa classifica sobre a aproximação dessa *realidade percebida* e a *realidade efetiva*. Essa diferença das realidades está entre a narrativa em primeira pessoa (percebida) e a narrativa em terceira pessoa (efetiva). Nesse espaço discursivo em que o nível narrativo em terceira pessoa está filiado, o enredo se constrói na relação entre as perspectivas de realidade nos níveis narrativos.

Da primeira sequência até a última, os níveis aparecem da seguinte forma: a narrativa em terceira pessoa e o espaço temporal ao qual ela se filia está direcionado a um passado histórico determinado, aparentemente acabado. Em seguida, surge a narrativa em primeira pessoa relatando os seus últimos momentos de vida em que, o narrador-personagem à beira de sua convalescência, apresenta impressões deturpadas, sobre o seu passado vivido, comentando sobre os acontecimentos já dados pela narrativa em terceira pessoa. No fragmento seguinte, temos a narrativa em segunda pessoa, que em tom de diálogo e conversa, com a personagem Artemio, seu *ego*, aponta as instâncias da

¹⁵ La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fuzilado Bernal, le divertía. Era, en cierto modo, una mascarada, una sustitución, una broma que podía jugarse con la mayor seriedad; pero también era un certificado de vida, de la capacidad para sobrevivir y fortalecer el propio destino con los ajenos. Cuando entró a Puebla, cuando distinguió desde el camino de Cholula los hongos rojos y amarillos de las cúpulas derramadas sobre el valle, sintió que entraba duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida con la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizá las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó. Pero no venía a Puebla a pensar.

narrativa (e a possível veracidade da matéria narrada) imprecisa do nível narrativo em primeira pessoa:

E tu quererás imaginar-te a ti mesmo. Como um qualquer vazio e enrugado. Tremerás o queixo, exalará mal cheiro de tua boca, exalará mal cheiro de tuas axilas, exalará fedentina de tudo entre as pernas. Estarás jogado ali, sem banho, sem fazer a barba: serás um depósito de suor, nervos irritados, funções fisiológicas inconscientes.¹⁶ (FUENTES, 2000, pág. 120)

Esses movimentos de interligações e amarras entre discursos diversos são todos eles feitos por meio dos acontecimentos. Eles circulam em torno da história de vida da personagem Artemio desde fins do século XIX até meados do século XX, apresentando como pano de fundo o México da revolução e suas consequências. No trecho a seguir, a narrativa em segunda pessoa se dirige a uma construção de memória histórica. Descreve o México de um recorte amplo do tempo. Relata a prosperidade e como ela foi alcançada, marcando Artemio como um exemplo de como se desenvolveu toda tradição complexa entre o tempo mexicano e sua cultura. É uma figura que sentencia didaticamente a oposição entre o tempo mexicano e a noção que a cultura vizinha tem. Há uma visão atributiva do tempo para a cultura anglo-saxônica, em um jogo metafórico entre o tempo e o capital, reproduzida na máxima estadunidense *time is money*:

[...] intermediário entre Chicago, Nova Iorque e o governo do México; manipulação da bolsa de valores para inflá-los, deprimi-los, vender, comprar a teu gosto e utilidade; riqueza e consolidação definitivas com o presidente Alemán: aquisição de terrenos demarcados arrebatados dos camponeses para projetar novas divisões em cidades do interior, concessões de exploração madeireira. Sim – suspirarás e pedirás um fósforo a Padilha –, vinte anos de confiança, de paz social, de colaboração de classes; vinte anos de progresso, depois da demagogia de Lázaro Cárdenas, vinte anos de proteção dos interesses da empresa, de líderes submissos, de greves destruídas.¹⁷ (FUENTES, 2000, p. 122)

¹⁶ Y tú querrás imaginarte a ti mismo. Como un odre vacío y arrugado. Te temblará la barbilla, te olerá mal la boca, te olerán mal las axilas, te apestará todo entre las piernas. Estarás tirado allí, sin bañar, sin afeitarse: serás un depósito de sudores, nervios irritados y funciones fisiológicas inconscientes.

¹⁷ intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de la bolsa de valores para inflarlos, deprimirlos, vender, comprar a tu gusto y utilidad; jaja y consolidación definitivas con el presidente Alemán: adquisición de terrenos ejidales arrebatados a los campesinos para proyectar nuevos fraccionamientos en ciudades del interior, sociedades de explotación maderera.

Explorar essa memória do desenvolvimento do tempo mexicano, tratado na narrativa como uma recordação individual, mas que é pertencente a um problema de teor geral, de como as consequências da revolução se desviaram do senso comum, enquanto previsão de mudança de estado de coisas, efetivamente resultam em um estado de coisas distinto da essência da revolução.

Podemos estabelecer uma relação de proximidade entre os fragmentos constituintes dessa narrativa no intuito de verificar as conexões que a fazem tornar-se uma novela-rizoma, tomando por base a forma da novela com o paradoxo que nessa narrativa é baseada, principalmente, no sentido do tempo dos verbos nocionais¹⁸, mas que na expressão são lançados a uma direção oposta na ordem do tempo em dois planos distintos: do tempo e na significação da expressão.

No capítulo 8 do volume 3 de “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (2012) tentam determinar o que seria a essência da novela de forma geral. Para isso, ambos formulam questões que se voltam para os acontecimentos da novela passando por categorias do tempo, mais especificamente diante da questão daquilo que teria passado ou daquilo que teria acontecido. Percebemos que, à primeira vista, a novela poderia situar-se na categoria temporal do que é para nós o passado. Os pensadores explicam que seria um erro reduzir a essência da novela nesse limite, e sua conceituação recair em uma categoria que se reduziria a noção das dimensões do tempo, no caso da novela, o passado.

Para analisar o que seria a essência da novela passando pela dimensão temporal do passado, Deleuze e Guattari (2012, p. 70) recorrem a Husserl para aferir o seguinte sobre os tempos da novela: um acontecimento pode ter surgido em um passado tão imediato ao presente que, às vezes, não se “distinguiriam das retenções e propensões” do tempo presente.

Sí – suspirarás y le pedirás un fósforo a Padilla – , veinte años de confianza, de paz social, de colaboración de clases; veinte años de progreso, después de la demagogía de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas.

¹⁸ Costuma-se designar os verbos que indicam processo como sendo verbos nocionais, ou como verbo principal diante de uma perífrase verbal. Ver Bechara (2005). Fenômeno esse comum nas línguas modernas europeias.

Cabe esclarecer que eles não dizem que a novela está ligada ao passado enquanto dimensão temporal, mas que existe uma dimensão em que algo aconteceu, muito embora esse algo esteja para ser descoberto ou não. Assim, o *segredo*, para eles, é a forma da novela.

No entanto, após discutir as funções das dimensões do tempo e sua expressão na novela “La muerte de Artemio Cruz”, percebemos uma imbricação entre as categorias formais do tempo. Até mesmo quando o nível narrativo “yo” (primeira pessoa do discurso) está presentificado na narrativa em sua duração. A narrativa se distribui em fragmentos para que se efetue uma conjunção entre as diversas dimensões do tempo. A narrativa proporciona, também, através de um procedimento com a linguagem, a derrubada de divisões entre as dimensões do tempo: não distinguir o passado imediato nem a pre-visão desse “passado” para que se possa, a partir da matéria narrada nos outros níveis narrativos (o de terceira e segunda pessoa do discurso), deslocar o funcionamento do paradoxo para o âmbito do tempo.

2.2 As transferências e deslocamentos no tempo dos níveis narrativos

A estrutura da novela “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes compreende uma tripartição narrativa que regula a forma da novela. Sua sequência não se subordinaria, conforme iremos aqui assinalar, a esta tripartição. A composição e geografia dessa estrutura não limita a ordenação que supomos ser a mais aceitável, devido a postura que fundamenta o nosso estudo.

A organização do estudo se dá preferencialmente na perspectiva múltipla da narrativa, devido ao espaço de tempo onde os níveis narrativos estão filiados a uma determinada divisão consensual do tempo e que se correspondem de forma indireta, se tivermos em mente categorias bem definidas de organização do tempo na expressão para, em sequência confirmar o sentido, conforme já problematizamos, e que será o fulcro de desvendamento da relação que se impõe entre ambos os conjuntos: de tempo e sentido.

Tais conjuntos, o de ordenamento do tempo e do sentido, apresentam, na linguagem utilizada na novela “La muerte de Artemio Cruz”, aspectos bastante compreensíveis para tentarmos perceber tal simultaneidade e equivalência entre os níveis. Esse imbricado jogo de equivalências não se restringe único e exclusivamente a essas duas categorias de ordenação. Posteriormente, trataremos mais especificamente sobre esse caótico mundo em que a linguagem põe em xeque cada conjunto em um lugar privilegiado da narrativa.

No trecho inicial da novela de Carlos Fuentes, dentro do nível narrativo de primeira pessoa “yo”, a personagem Artemio, ao despertar, se vê diante de um espelho, no qual seu rosto se deforma por ter esse espelho como um *design* extensivo de si, do qual é a percepção da personagem que também adquire uma impressão de si deformada. Podemos notar que, ao longo do enredo e sua expressão, na aparente deturpação da sensibilidade da personagem, estende-se uma linguagem caótica e fragmentária na novela.

O narrador-personagem percebe em si uma situação de destruição de faculdades. Contudo, tal indício se torna explícito no discurso do nível narrativo em segunda pessoa, a enunciação se reporta a um interlocutor, ou seja, a personagem central da novela, conforme podemos perceber no uso da categoria formal por parte de um desses níveis (o “TÚ”).

De maneira ainda embrionária e implícita, no seu julgamento das forças que lhe são exteriores, o narrador-personagem tem conhecimento de suas afetações. Por outro lado, a consciência que pertence à narrativa em segunda pessoa, há uma fala indireta com a personagem Artemio sem, muito embora, ele seja escutado, apenas aparece na tessitura da novela. Esta narrativa em segunda pessoa seria uma espécie de inconsciente que grita sem que sua voz ecoe de imediato. Este eco nesse nível narrativo marcado pelo uso do pronominal “tú” seria, pois, a própria memória deste Artemio Cruz e sua relação com o mundo sensível. O que se dá posteriormente, quando se toma como base o eixo de funcionamento da narrativa, ou seja, o presente imediato, no qual o narrador-personagem sente sua derrocada na doença, é um sistema de intervenção dialógica não-convencional entre a narrativa em segunda pessoa e a personagem principal. Assim, desvenda-se o embotamento da narrativa em primeira pessoa, criando um sobre-estrato narrativo.

O que ocorre, via correspondência com a temporalidade da narrativa e fazendo referência direta com o passado, e não com o imediato, é uma atividade de memória abrangente no qual o nível “tú” intervém na sucessiva descrição das dores sensíveis da personagem, e contrapondo, a partir de sua perspectiva, os limites entre o passado e o futuro, sem referendar, de certa maneira, de que essa fenda aberta entre as dimensões desses dois tempos possa ser o presente:

repousarás com os olhos fechados, mas não deixarás de ver, não deixarás de desejar: recordarás. Porque assim farás a coisa desejada ser tua; para trás, para trás, na nostalgia, poderás fazer o que desejas ser teu, para trás.

a memória é o desejo satisfeito:

sobrevive com a memória, antes que seja tarde demais, antes que o caos te impeça de recordar.¹⁹ (FUENTES, 2000, p. 167)

Nesse trecho, a narrativa está na ordem da presentificação do tempo, com uma argumentação funcional em relação ao desvendamento dessa distância entre o acontecimento (que pertence ao tempo passado) vivido e a impossibilidade de recordação de um futuro, que para fins práticos será impossível vivenciá-lo, sem antes entender o sentido do tempo e da posterior significação.

Por isso, para resgatar a memória de sua vida, a personagem Artemio detona uma sequência caótica em si. Sequenciar sua eminente decrepitude, deslocando o eixo de problematização do *aqui e agora* narrativo em direção a uma outra ordem do tempo, do qual a memória é sugestionada ao ponto para qual se lança ao futuro (a linearidade narrativa é um devir, com seu desenrolar sempre em progressão) é um processo surpreendente, que afeta a noção desse Artemio sujeito-mundo:

Não, não vou abrir os lábios: ou essa linha enrugada, sem lábios, no reflexo do vidro. Manterei os braços estirados sobre os lençóis.

¹⁹ reposarás con los ojos cerrados, pero no dejarás de ver, no dejarás de desear: recordarás, porque así harás tuya la cosa deseada; hacia atrás, hacia atrás, en la nostalgia, podrás hacer tuyo cuantos deseos: no hacia adelante, hacia atrás.

la memoria es el deseo satisfecho

sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar.

A sonda chega até meu ventre. O estômago... ah... E as pernas permanecem abertas, com esse artefato frio entre as coxas, E o peito segue dormente, com esse formigamento surdo que sinto... que... que sentia quando passava muito tempo sentado em um cinema. Má circulação, é isso. Nada mais. Nada mais. Nada mais grave. Tem que pensar no corpo. Cansa pensar no corpo. O próprio corpo. O corpo unido. Cansa. Não se pensa. Está. Penso, testemunho. Sou corpo. Fico.²⁰ (FUENTES, 2000, p. 116)

Podemos aqui esquematizar os fluxos narrativos da personagem, em um primeiro momento. A decrepitude lhe impossibilita recorrer às faculdades do entendimento por dois motivos. O primeiro deles se reporta a uma percepção de si e de seu entorno, devido ao acometimento e dificuldade de julgamento do mundo prático que lhe aparenta estar condensada em um objeto que prefigura sua percepção de si: o espelho. Os objetos que lhe são externos se apresentam como a visão de si por extensão, um reflexo caótico e fragmentado que se imbrica e se confunde no entorno das suas capacidades perceptivas da própria realidade. O segundo aspecto se refere à erupção de um outro nível narrativo, com os pés fincados no imediato e no “aqui e agora” da narração. Por isso o tom formal no qual se vê o uso do sujeito pronominal “tú” e que esse delimita a ordem dos acontecimentos a partir da disparidade entre a descrição da decrepitude no nível narrativo “yo” e sua incapacidade de resolução e de entendimento de suas próprias faculdades.

Este segundo aspecto se torna mais abrangente se compararmos ao primeiro porque apresenta uma forma de perceber a construção narrativa de um narrador-personagem em vias de desagregação. Uma *desagregação* que seria a gênese de uma contradição: o de uma *junção*, quase que primordial com o Uno, entre o ser (em toda a complexidade que apresenta esse conceito) e seu distanciamento que, na narrativa do nível “yo”, é praticamente inexistente com o mundo externo imediato ou, até mais, essa aproximação é confusa, conforme foi exemplificado no caso em que Artemio se vê diante do espelho.

²⁰ No, no voy a abrir los labios: o esa línea arrugada, sin labios, en el reflejo del vidrio. Mantendré los brazos alargados sobre las sábanas. Las cobijas me llegan hasta el vientre. El estómago... ah... Y las piernas permanecen abiertas, con ese artefacto frío entre los muslos. Y el pecho sigue dormido, con el mismo hormigueo sordo que siento... que... que sentía cuando pasaba mucho tiempo sentado en un cine. Mala circulación, eso es. Nada más. Nada más. Nada grave. Nada más grave. Hay que pensar en el cuerpo. Agota pensar en el cuerpo. El propio cuerpo. El cuerpo unido. Cansa. No se piensa. Está. Pienso, testigo. Soy, cuerpo. Queda.

No nível narrativo “tú” se desenvolve a temática tornada problema constante. Ela perdura pelo restante da narrativa: o comprometimento da faculdade e da capacidade que a narrativa tripartida, cada uma filiada a uma dimensão de tempo, tem em tornar a narração uma matéria dos momentos vividos pela personagem, sem a preocupação de estabelecer a matéria narrada, mas percebê-la como aquilo que ela aparenta ser. É a partir deste pressuposto que devemos encarar os níveis narrativos, o que dialoga com a personagem mas que não se transforma em interlocutor de maneira direta, em momento algum.

A narrativa em segunda pessoa se dirige a uma personagem que está deslocada dessa presentificação. Nesse distanciamento, a narrativa em segunda pessoa institui as bases para desvendar a organização do tempo do interlocutor-virtual (a personagem Artemio) naquilo que lhe falta: a faculdade de “entender o que se passou”. Esse preenchimento se dá por meio de transferências e de deslocamento feitos de um nível em direção a outro. Esse procedimento na expressão ocorre nos diversos níveis narrativos. No nível em segunda pessoa esse procedimento se baseia na narrativa linear e fluída, conforme é indicada no nível narrativo em terceira pessoa. Além disso, a partir da narrativa em terceira pessoa é que se institui o eixo no qual a narrativa em primeira pessoa, conforme sua perspectiva deturpada, atribuirá suas percepções. A narrativa em segunda pessoa é consciência e se baseará no relato histórico da narrativa no nível em terceira pessoa. Isso para se posicionar em relação às ações e às memórias da personagem. Os níveis narrativos se retroalimentam, buscando elementos entre si para construção de suas respectivas narrativas.

Assim, deslocamento e transferências de um nível para outro estão na (des)construção, feita na narrativa-consciência; mas também, no tempo da memória expresso na perspectiva narrativa do nível “yo”. A narrativa em segunda pessoa empreende um desvio na direção que flui a temporalidade, ela que estaria sempre apontada para frente, indicação fundamental daquilo que aparentemente é entendido pelo senso comum e pelo bom senso com relação ao tempo, segundo Deleuze (2007).

Esse procedimento no sentido do tempo, podemos dizer, recai sobre qual direção seguirá o ordenamento do tempo (passado, presente ou futuro), em correspondência com o procedimento de linguagem que torna isso possível. O

passado e o futuro se movimentam constantemente na narrativa “La muerte de Artemio Cruz”. Por isso, a depender de cada nível narrativo e de que forma ele se aproxima do outro, haverá uma base para que a memória seja confrontada (entre os níveis “tú” e “yo”). A base histórica (nível “él”) confrontada na memória que se refere à uma existência(?), em meio ao redemoinho de forças que cercam o problema da organização do tempo na novela de Carlos Fuentes.

2.3 A fragmentação narrativa: o conjunto de interligações entre os tempos

Em nosso estudo, quando tentamos estabelecer a referência entre os signos (os elementos que a língua dispõe) que compõem os estratos do tempo (o passado, presente e futuro) como evidência de diferenças múltiplas da narrativa (as filiações dos níveis narrativos em relação ao tempo) dentro da linguagem fragmentária da novela de Carlos Fuentes, acarreta em um apagamento parcial de outras evidências. O funcionamento do paradoxo na novela percebemos a partir de pontos que encontramos ao longo da narrativa, e que, de maneira diversa, expomos no intuito de esclarecer a organização do tempo e sua posterior significação na expressão.

Por isso, a necessidade da exposição, em um primeiro plano, de observações, neste momento de nossa análise, para situar as aproximações decorrentes da formulação do conceito de rizoma do volume primeiro de “Mil Platôs”, de Deleuze e Guattari. Há determinados princípios que regem a análise da obra literária a partir do conceito de rizoma. O conceito se recobre de uma objetividade no aspecto referente à experimentação analítica para desembocar em atividades práticas na construção de significação:

1º e 2º - Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc.,

colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22)

Por certo que estes princípios têm o valor do múltiplo em si, devido aos pontos que se tornam aparentes de conexão (a filiação dos níveis narrativos às dimensões do tempo, por exemplo). Contudo, percebemos que tais conexões heterogêneas em sua substância, de acordo com a experimentação em curso, adquire uma singularidade efetiva. Ou seja, a análise recobre elementos em sequência, não que eles sejam efeitos entre si. O problema de utilização desses princípios é que a análise dos elementos que constituem a narrativa fragmentada é seletiva.

É evidente que este conceito de rizoma, com esses dois princípios, no momento da experimentação do texto, evoca elementos diversos em sequência. Portanto, é uma análise que recobre os elementos dentro do conjunto para, em seguida, analisar outra circunstância elementar. Isto acontece, de forma sequencial, porque interligar elementos que compõem um conjunto fragmentário da narrativa incide na análise de partes que se articulam.

Dentro do aspecto formal da narrativa observamos como cada fragmento é situado em um breve momento, sua duração não ultrapassa o período de um dia, o que se pode entender como uma micronarrativa dentro de uma narrativa maior. Saber efetivamente sobre os dados expostos pela narrativa é compreender que o ângulo de visão, decorrente de cada perspectiva, indica se a narração, em cada nível narrativo, está próxima temporalmente do acontecimento vivido; ou, dele se distancia. Recorrendo à memória, exemplificado em um tempo da existência, como se este apenas se concretizasse em uma abstração, o nível “tú” sugere, como sua perspectiva demonstra, que *o tempo da existência está, também, no passado* e dele se recupera somente pela recordação da personagem Artemio:

Tempo que só existirá na reconstrução da memória afastada, no voo do desejo afastado, perdido uma vez que a oportunidade de viver se esgote, encarnado neste singular que és tu, um menino, já um velho moribundo, que ligas em uma cerimônia misteriosa, esta noite, aos pequenos insetos que se levantam pelas rochas da

vertente e aos imensos astros que giram em silêncio sobre o fundo infinito do espaço.²¹(FUENTES, 2000, p. 402)

Podemos dizer que outras formas de percepção de cada nível narrativo se situam em um mesmo espaço de narração organizado. Contudo, as simultaneidades dos tempos, através de um distanciamento apenas reduzido a uma condição subsequente, devido a toda impossibilidade da linguagem literária em abarcar uma cena por inteiro, diferentemente, a exemplo, da técnica da fotografia.

[...] e ajustou a gravata de frente ao vidro do provador, o que dava de frente a rua “Madero”, um homem idêntico a ele, mas tão alheio, arrumava o nó da gravata também, com os mesmos dedos manchados de nicotina, o mesmo terno cruzado mas sem cor, rodeado de mendigos e deixava cair a mão ao mesmo tempo que ele e logo lhe dava as costas e caminhava até o meio da rua, enquanto ele buscava o elevador, por um instante desorientado²². (FUENTES, 2000, p. 128)

No desenrolar da narração observamos uma tendência de sobreposição de imagens, criando a impressão de simultaneidade no espaço psicológico no desajuste da perspectiva do narrador-personagem. O desajuste se atribui quando a base narrativa no nível “él” é o eixo. O desajuste é percebido pela narrativa em segunda pessoa, que toma por base a narrativa em terceira pessoa. A tentativa de conferir como o problema central da *psique* da personagem Artemio seja a confusão de percepção da realidade, nota-se que há um fulcro desse problema materializado no discurso dos outros níveis narrativos nas suas dimensões do tempo.

²¹ Tiempo que se llenará de vida, de actos, de ideas, pero que jamás será un flujo inexorable entre el primer hito del pasado y el último del porvenir... Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote, encarnado en este ser singular que eres tú, un niño, ya un viejo moribundo, que ligas en una ceremonia misteriosa, esta noche, a los pequeños insectos que se encaraman por las rocas de la vertiente y a los inmensos astros que giran en silencio sobre el fondo infinito del espacio...

²² [...] y se ajustó la corbata frente al vidrio del vestíbulo y atrás, en el segundo vidrio del vestíbulo, el que daba a la calle de Madero, un hombre idéntico a él, pero tan lejano, se arreglaba el nudo de la corbata también, con los mismos dedos manchados de nicotina, el mismo traje cruzado pero sin color, rodeado de los mendigos y dejaba caer la mano al mismo tiempo que él y luego le daba la espalda y caminaba hacia el centro de la calle, mientras él buscaba el ascensor, desorientado por un instante

Por questão de desdobramentos dessa dificuldade de percepção, do qual o narrador-personagem “yo” apresenta e é apresentado, os caminhos para definir a expressão como o emaranhado de sensações percebidos através da narrativa, é o caso de focarmos nas atribuições do narrador-consciência, em referência às qualidades da personagem (em outro espaço do tempo funciona como locutor) diferente do que foi exposto no trecho anterior:

Tu mesmo impedirás o esquecimento; teu valor será gêmeo de tua covardia, teu ódio haverá nascido de teu amor, toda tua vida haverá contido e prometido tua morte: que não haverás sido nem bom nem mal, generoso e egoísta, íntegro nem traidor. Deixarás que os demais afirmem tuas qualidades e teus defeitos; mas tu mesmo, como poderás negar que cada uma de tuas afirmações se negará, que cada uma de tuas negações se afirmará?
²³(FUENTES, 2000, p. 139)

Acima temos o exemplo dessas atribuições valorativas concernentes a uma determinada visão (o nível narrativo “tú” está em seu turno), que tenta condensar em qualificadores a essência da personagem. Em seu conjunto, a novela compreende, paradoxalmente, multiplicidade de narrativas. Portanto, o aspecto referente à substância de percepção se articula em progressão, e não em definição. Por isso, o narrador-consciência intermedia as qualificações como um jogo atributivo aos seguintes elementos: o nível “yo” é também a personagem Artemio.

Na tentativa de escancarar uma deficiência delimitadora do que compreendemos dentro da obra como um espectro supostamente encarado como o postulado do significado, intensifica-se um desacordo. A linearidade do tempo se constitui de forma desorganizada, cujos níveis narrativos determinam a forma de organização da vivência da personagem Artemio (que por meio da memória torna a vivência o próprio tempo, e vice-versa). A expressão contida nesses níveis determina o conjunto: a emergência da memória, e sua atualização, é a descoberta de que as fragmentações se articulam.

²³ Tú mismo impedirás el olvido; tu valor será gemelo de tu cobardía, tu odio habrá nacido de tu amor, toda tu vida habrá contenido y prometido tu muerte; que no habrás sido bueno ni malo, generoso ni egoísta, entero ni traidor. Dejarás que los demás afirmen tus cualidades y tus defectos; pero tú mismo, ¿cómo podrás negar que cada una de tus afirmaciones se negará, que cada una de tus negaciones se afirmará?

Ora, não é por uma questão de desvendamento de uma centralidade que tentamos esclarecer mecanismos definidores de um sentido dentro da lógica do pensamento que constrói a forma, aqui chamado de pensamento comum. É por seguir uma inversão no sentido que, o pensamento comum, sempre se lança ao futuro (o que poderá ser?) ou ao passado (o que terá sido?), o primeiro por meio da previsão; e, o segundo por meio da identificação. Essas são perguntas levantadas por Deleuze e Guattari no terceiro volume de “Mil Platôs” que investigavam sobre o sentido do tempo no esquema da novela como gênero literário. (DELEUZE; GUATTARI, 2000)

Essas direções distintas do tempo podem ser alternância de sentido, exigindo uma tomada de posicionamento de perspectiva para escolha de qual sentido tomar quando o aceitável, supomos, é não obstaculizar as linhas (do tempo) que se entrecruzam na busca de sentido, ao passo que os tempos se articulam no sentido de compreender as diferenças que constituem a forma do sentido. Tal sentido não se atrela a uma imposição de ordenamento do tempo. A perspectiva, quando ela está condicionada pelo tempo em suas dimensões, não interfere diretamente na *escolha* do sentido, e sim na *localização* deste. Localizar o tempo no qual o sentido surge indica em qual perspectiva de expressão de narração se conduzirá o senso ou o não-senso.

Tentar desvendar *um* sentido da obra é não seguir a trilha aberta para elucidar o que nos interessa para fazer uma análise mais voltada para os procedimentos que, até então, elencamos e que compreendemos ser os principais pontos para fundamentar a busca de significação da narrativa, ou seja, uma possibilidade e não uma certificação, a partir do que a própria linguagem indica enquanto sugestão.

E para que esta análise seja a garantia de construção de uma noção que corresponda ao limite do sentido que a obra pode reservar, com o funcionamento do tempo em direções diversas, funcionamentos que cessam momentaneamente, e que deslocam a linearidade para onde a seta do tempo direciona nas oposições das expressões da narrativa, conforme exposto pelos níveis narrativos.

Assim, teremos que tomar como exemplo o seguinte esquema dentro da novela: o episódio no qual um dos níveis narrativos estabelece uma referência. Há “um” episódio específico para encará-lo como uma contingência, devido ao

seu aspecto residual de perspectiva, ali é *um* narrador que transforma o acontecimento em uma referência; além de demonstrar o aspecto durativo do tempo (ele tem começo, meio e fim, ou ao menos supomos que ele possua essas características).

Era cedo, saíram pelo caminho abraçados pela cintura. Ela com sua saia engomada; ele com um *sombrero* de feltro e túnica branca. O casarão onde viviam estava perto do barranco; as flores do campo penduravam-se sobre o vazio e um coelho destroçado pelos dentes de um coiote estava em decomposição entre as folhagens. No fundo, corria um riacho, Regina tratou de ver, como se esperasse encontrar, outra vez, o reflexo de sua ficção.
²⁴(FUENTES, 2000, p. 175)

Mas, quando encaramos o sentido desse trecho como uma construção análoga à contingência, temos um conjunto constituído de elementos aparentemente diversos. Esse episódio passa também a ter um aspecto menos residual por que ele é contíguo quando pensamos que ele faria parte de um conjunto mais abrangente e se interliga com uma “outra” perspectiva do mesmo acontecimento da narrativa.

No conjunto de acontecimentos se destaca em cada ponto específico sensações que se universalizam nas perspectivas em cada nível narrativo ²⁵(o espaço do tempo onde a narrativa se situa), fazendo que não haja afastamento da possibilidade de um encontro significativo em uma outra especificidade, pertencente a uma outra perspectiva. Isto quer dizer que, ao pensar a matéria do acontecimento narrada como uma perspectiva, diante da singularidade de cada nível narrativo, fica evidente que o problema de desvendamento do significado fica em outro plano de observação, porque a constituição múltipla do conjunto do acontecimento singular demonstra a abrangência e as correspondências significativas das múltiplas visões na narrativa.

²⁴ Era temprano. Salieron al camino abrazados del talle. Ella con su falda almidonada; él con el sombrero de fieltro y la túnica blanca. El caserío donde vivían estaba cerca de la barranca; las flores de campana colgaban sobre el vacío y un conejo destrozado por los colmillos del coyote se pudría entre el follaje. En lo hondo, corría un Riachuelo. Regina trató de verlo, como si esperara encontrar, otra vez, el reflejo de su ficción. Las manos se unieron: el camino hacia el Pueblo se encaramaba a la vera de la hondonada y de las montañas bajaban ecos de zorzal.

²⁵ Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite em seu estudo “O foco narrativo”, de 1987, a situação da perspectiva se assemelha ao problema do foco narrativo como uma técnica que funciona a partir de um lugar de narração e como se narra. Segundo Moraes Leite, o termo *focus of narration* ficou conhecido através de C. Brooks e R. P. Warren em “Understanding Fiction”, de 1943.

Ele poderia crer nessa mentira formosa, sempre, até o fim. Não era certo: ele não havia entrado nesse povoado sinaloense como tantos outros, buscando pela primeira mulher que passasse, incauta, pela rua. Não era verdade que aquela moça de dezoito anos que havia sido colocada a força no cavalo e estuprada em silêncio no dormitório comum dos oficiais, longe do mar, dando de cara com a serra espinhosa e seca. Não era certo que ele havia sido perdoado em silêncio pela honradez de Regina: quando a resistência cedeu ao prazer e os braços que jamais haviam tocado a um homem, tocaram-no pela primeira vez com alegria e a boca úmida, aberta, só repetia, como a noite, que sim, que sim, que havia gostado, que queria mais, que havia tido medo dessa felicidade. Regina de olhar sonhador e incendiado. Como aceitou a verdade de seu prazer e admitiu que estava apaixonada por ele: como inventou o conto do mar e o reflexo nas águas calmas, para esquecer o que depois, ao amá-la, poderia envergonhá-lo.²⁶(FUENTES, 2000, p. 186)

O problema da abrangência de uma especificidade corre desde os momentos decisivos no problema de um julgamento moral (os duplos qualificadores que o narrador-consciência atribui à personagem), e que certamente foge de uma discussão aqui, por não nos interessar um tema demasiado metafísico.

Então, discutir ou confrontar essa ideia da abrangência universal da singularidade de um acontecimento é tornar a matéria narrada como um fator multiplicador seriado em uma narrativa. E, por ser o fato singular cerrado em si, quando temos a perspectiva durativa do tempo, onde o direcionamento do significado segue para uma matéria narrada em forma de atributo, torna-se abrangente em outra parte, incluindo as evidências características de uma singularidade em outra singularidade. Por conseguinte, toma-se a *verdade* enquanto *significado de determinação valorativo* na narrativa, aspecto decorrente

²⁶ Él debía creer en esa hermosa mentira, siempre, hasta el fin. No era cierto: él no había entrado a ese pueblo sinaloense como a tantos otros, buscando la primera mujer que pasara, incauta, por la calle. No era verdad que aquella muchacha de dieciocho años había sido montada a la fuerza en un caballo y violada en silencio en el dormitorio común de los oficiales, lejos del mar, dando la cara a la sierra espinosa y seca. No era cierto que él había sido perdonado en silencio por la honradez de Regina: cuando la resistencia cedió al placer y los brazos que jamás habían tocado a un hombre lo tocaron por primera vez con alegría y la boca húmeda, abierta, sólo repetía, como anoche, que sí, que sí, que le había gustado, que con él había gustado, que quería más, que le había tenido miedo a esa felicidad. Regina de la mirada soñadora e incendiada. Cómo aceptó la verdad de su placer y admitió que estaba enamorada de él; como inventó el cuento del mar y el reflejo en el agua dormida para olvidar lo que después, al amarla, podría avergonzarlo.

da abrangência, quando há o confronto entre as perspectivas nos diferentes níveis narrativos.

Por isso, para que vejamos características observáveis em dois acontecimentos, distintos entre si, a depender da perspectiva do nível narrativo, há uma supressão de combinações que compõem a narrativa, como por exemplo: os níveis narrativos que constroem a significação através das conexões entre memória da vivência e a organização do tempo. Assim, o afastamento dos “princípios de conexão e heterogeneidade” para estabelecer um modelo de significado eleito, sob o signo moral da *verdade*, seria pensar em sistemas independentes de narração nos níveis narrativos, dentro do esquema que compõe a tripartição da obra de Carlos Fuentes.

O enquadramento em modelos pré-estabelecidos poderia dificultar a entrada em sistemas diversificados que compreendem a composição da obra. Ter que partir de um parâmetro de julgamento, tomando por base a narração em um dos níveis narrativos como sendo *verdade*, poderia ser contraproducente para entendimento dos elementos dentro de cada enquadramento.

Esses enquadramentos dos segmentos que estão dispostos durante toda a novela, dependem da perspectiva e de seu ângulo de visão²⁷, que partem dos diferentes níveis narrativos. Os enquadramentos no nível narrativo “yo” estão relacionados à memória deturpada e se relacionam com suas sensações atualizadas na dor. Ela tem por base a narrativa em terceira pessoa, responsável por trazer à tona os acontecimentos passados. A direção a um sentido passando de uma perspectiva para outra é flutuante, porque a narrativa no nível “tú” problematiza a organização da memória da personagem Artemio, e sua base é a contextualização marcada pela narrativa no nível “él”. Os ângulos de visão, referentes aos níveis narrativos distintos, reforçam que a narrativa fragmentada é um conjunto articulado.

Outro problema visível na abrangência universal de percepção sobre a questão das sensações da personagem Artemio, concebidas nas diversas perspectivas, está na tentativa de encontrar, por meio da memória, no interior de

²⁷ De acordo com Moraes Leite (1987), o ângulo de visão é o espaço *desde* onde se focaliza um determinado “fato narrado”, ou seja, é de um local determinado no espaço e tempo que se materializa a narração.

cada sistema de tempo dos níveis narrativos, uma substância similar em outro nível, qual seja: uma sensação que faz parte de todas outras. Essa sensação, pelo sentido do tempo, enquanto a vida existe apenas como memória na personagem Artemio, não necessariamente irá interferir na composição de outro fundamento do tempo. A narrativa pode ser composta por outras sensações de igual valor, no conjunto maior que compõe o tempo em que a narrativa se efetuou, se efetua ou que poderá tornar disponível a efetuação de cada acontecimento: “Tempo que apenas existirá na reconstrução da memória afastada, no voo do desejo afastado”. (FUENTES, 2000, p. 402)

Esse fator delimitador do tempo estanque tem importância quando se faz um uso frequente dele dentro do próprio âmbito do pensamento comum, aquele que busca sempre um sentido adequado e previsível para todas as coisas, ou que necessitem de um entendimento menos forçoso possível para que um acontecimento possa ter sentido ou que se possa aferir sentido sobre ele.

O bom senso é o bom sentido, o sentido correto, a direção única das coisas na sua sucessão sensata, que vai do anterior ao posterior, do passado ao futuro (por isso é previsível), do mais diferenciado ao menos diferenciado (tende a uma homeostase, a um equilíbrio entrópico onde as diferenças se distribuem, se amansam, se acordam), do singular ao ordinário. O bom senso é a distribuição fixa, sedentária (tem a ver com a agricultura, com a divisão dos cercados, com a classe média). O bom senso orienta a flecha do tempo sempre a partir de um presente. (PELBART, 2010, p. 65)

Essa elasticidade normativa parte para um outro sentido quando a contração e simplificação do pensamento deseja o previsível em outros espaços de tempo. Esse previsível é corrente em cada parte que se tem de um conjunto em direção a outros conjuntos, de modo a transformá-lo possivelmente naquilo que ele não é, mas naquilo que ele tem que ser. Destituir o possível da capacidade de idealização e atualização do pensável e do disponível, e instituir características especiais ou localizáveis em um espaço e inferir as mesmas características em outros espaços, atribuindo-lhe sentido. Essas são as características do pensamento comum.

Há um lançamento direcionante, a partir do marco antecedente em direção a um ponto, sem aqui nos determos se para frente, ou para trás, como se faltasse

perceber determinadas ações quando do lançamento da compreensão de um acontecimento. De pronto, a previsibilidade do pensamento comum se constitui a partir do momento da realização do sentido, quando surge o dever de necessidade da linguagem para fazê-lo.

A linguagem, em si, comporta uma série de possibilidades de signos para que também possa realizar-se. A capacidade que a linguagem ad em segredos que ainda não se tornaram possíveis determiná-lo, se ela ainda estiver delimitada pelo pensamento de identificação e reconhecimento. Este pensamento busca sua sobrevivência diante do prosaico e do especialmente reproduzível.

A elasticidade do pensamento comum, ou seja, estender a reprodução em um sentido, se dá na esteira de identificação de um *desconhecido* e para que suas características se tornem palpáveis em uma obrigatoriedade de se encontrar aquilo que já se conhece, para apontar similaridades em pontos localizáveis para, em seguida, esses pontos localizáveis e especialmente combinados, tomem a feição de um Mesmo no Outro.

A elasticidade ainda subordina no *desconhecido* (o de possibilidade de significação) o levantamento de características pouco reconhecíveis de modo a subtrair do desconhecido algo na essência e atribuir-lhe uma essência quando esta está carregada de significado e não de significação. Nesse caso se, coloca na atribuição qualificativa do narrador-consciência a função de empregar pares antagônicos estabelecendo que dentro desses parâmetros, de sentido determinado em um *a priori*, implica dizer que há um problema de efetuar, por meio dos atributos qualificadores, através de esquemas reduzidos de significados, conforme aparece na narrativa de Fuentes (2000): o ódio nascido do amor; o que não é nem bom nem mau; nem generoso nem egoísta. Estes pares são atributos, de modo que eles se enraízam um no outro a partir de um acontecimento visto sob a perspectiva no nível narrativo “tú”.

Esses atributos exemplificam uma característica observável dentro do quadrado do pensamento identificador que segue em direção estabelecida de um entendimento dos acontecimentos como algo internamente já resolvido. O que poderia ser desconhecido ainda não se torna narrativa, do ponto de vista da expressão, em busca de uma significação, por deslocar o eixo, centralizado na essência, para as adjacências.

A diversidade necessária para se entender um eixo de sentido que está deslocado é pela posição de visão (cada nível narrativo é uma perspectiva), *um* ângulo pode induzir o pensamento a deduzir o de sempre. Essa dificuldade se situa no espectro de uma tomada de visão localizada em um campo de observação, e que o pensamento comum não admite a violência da movimentação, saindo de uma sobredeterminação para uma visão em múltiplas direções.

Distinguiu-se frequentemente dois tipos de saber, um indiferente, que permanece exterior a seu objeto, o outro concreto que vai buscar seu objeto onde ele estiver. A representação não atinge a este ideal tópico a não ser pela expressão oculta que ela compreende, ou seja, pelo acontecimento que ela envolve. Há pois um “uso” da representação, sem o qual a representação permanece privada de vida e de sentido (DELEUZE, 2007, p. 148)

A atualização tópica de um acontecimento é um puxar do já acontecido para o espaço de ordenamento do presente enquanto entendimento, via linguagem, em busca de elucidar as características que marcam um acontecimento e inferir um sentido razoável para que este não se torne um desconhecido totalmente do ângulo de visão decorrente de uma perspectiva. Esse esquema previsível do pensamento que busca o reconhecimento e a identificação confunde substância com essência.

Para tanto, a validade tópica deste pensamento necessita de uma medida facilitadora: destituir as possibilidades de uma outra referência, a que não tenha os pés fincados no presente da narração, ou seja, a construção narrativa não seria o eixo de funcionamento das contradições da memória apresentadas nos níveis “yo” e “tú”. Para fins de ilustração, essa linha de pensamento enfatiza aspectos importantes que fazem do entendimento comum um quadrado: a observação é feita de um espaço narrativo, um lugar privilegiado e confortável, atribuindo características gerais de um acontecimento em um outro acontecimento, descaracterizando particularidades de cada acontecimento enquanto fenômenos singulares no tempo.

A forma da linguagem do pensamento comum está situada no nível das similaridades em escalas de reprodução. A linguagem, aparentemente, transfere, em instâncias de tempos distintos, as características que se singularizam nos

ângulos dos níveis narrativos que percebem um acontecimento dependentemente do tempo de sua efetuação. A linguagem passa a ter um princípio mecânico.

O acontecimento, quando buscamos pensá-lo a partir de significação ou como uma temporalidade não-repetitiva, problematiza as possibilidades na emergência do tempo. As várias repartições no âmbito da temporalidade não podem prender o ângulo de visão de um nível narrativo a partir de premissas que dificultariam sequenciar o acontecimento, e tomar o tempo e seu ângulo de visão como a narrativa de aceitação dura.

O que se impõe entre as instâncias repetidoras da linguagem, com o pensamento que o reproduz, em seu grau de previsibilidade e identificação, em detrimento da multiplicidade das instâncias da temporalidade que não subjuga um tempo a outro tempo, mas se conjuga com ele. As instâncias do tempo da narrativa fragmentada fazem ramificações e ligações diretas ou indiretas, isto é, essa multiplicidade do tempo, compreende os ângulos de visão em cada nível narrativo, colocando as instâncias do tempo que o situa, mas que essas perspectivas não se prendem infinitamente dentro dessa delimitação do tempo, correspondente aos níveis.

A narração não passa de expressões das perspectivas em cada nível. Há frequentemente a narração de subjetividades em torno de uma descentralização do tempo. Assim, percebemos o sequenciamento de um acontecimento e a evidência de quais são os outros acontecimentos que com este dialoga. Por isso, o levantamento de um acontecimento em análise para desvendar-lhe o acontecimento se dá em no espaço da *possibilidade*. Mas, quando esta causalidade é dissimulada por uma perspectiva (estas podem apenas ser nos níveis “yo” e “tú”), por ela ser anterior a descoberta, não se impõe a efetivação de uma significação, porque o problema da significação na novela de Carlos Fuentes é parabólico; e não retilíneo com os imediatos que compõe o significado.

É evidente que esta eficácia em perceber os múltiplos caminhos em que se enveredam os acontecimentos poderia soar como uma tentativa de permitir sequenciar também as origens de um acontecimento, mas que essa genealogia do acontecimento se tornaria bastante dissonante do objetivo desse trabalho; aqui não se tenta escavar as profundezas do tempo do acontecimento, nem mesmo

estabelecer ordenamentos lineares como se fosse uma historiografia da vida de uma personagem dentro de um contexto de fenômeno heterogêneo.

2.4 As percepções do tempo: as interligações entre os níveis narrativos na construção do problema da significação

Na narrativa fragmentada da novela de Carlos Fuentes há problemas das relações que se constroem entre os níveis narrativos de cada perspectiva. Estes se situam na atividade narrativa enquanto medida de execução das percepções de mundo e, por consequência, naquilo que se aparenta no objeto da narração. No nível narrativo em segunda pessoa há um grau de deturpação, no sentido em que o ser no mundo talvez busque sua essência, quando a visão deturpada resulta dessa busca.

Devemos esclarecer que as questões envolvendo o sentido, da sensibilidade que as visões pertencentes aos níveis narrativos se distribuem durante a narrativa em seu conjunto, intensificam as relações entre os diferentes níveis da narrativa. A construção da significação é proposta em cada segmento narrativo.

A angulação – entenda-se como um olhar em perspectiva no qual a narrativa se situa em uma dimensão do tempo, local pela qual ela se distribui – inclusive, pode ser uma dessas características que poderiam bem definir o problema em cada nível narrativo e de uma criação de visão do tempo, para que percebamos as circunstâncias dentro de uma história que tem por fundamento a narrativa fragmentada.

Conforme podemos observar nesse trecho em que no nível narrativo “Él”, eixo no qual os níveis narrativos “yo” e “tú” se baseiam para confrontar suas perspectivas, recorre a um tempo passado para sequenciá-lo, em idas e voltas com cortes e divagações. Esse recorte narrativo dos passos que levaram a personagem Artemio ser recebido pelo pai de um companheiro de prisão, Gonzalo Bernal, quando estes dois aguardavam sentença de morte. Artemio dessa morte escapou:

Ele contou a história dos últimos momentos de Gonzalo Bernal na prisão de Perales e isso lhe abriu as portas desta casa.

- Foi sempre tão puro – disse o senhor Gamaliel Bernal, o pai –; sempre pensou que a ação contamina e nos obriga a trair-nos, quando não preside o pensamento claro. Acredito que por isso se separou de casa. Bom, acredito em parte, porque esse vendaval arrastou a todos, inclusive aos que não nos movemos de nosso lugar. Não, o que quero explicar é que para meu filho o dever consistiu em aproximar-se para explicar, para oferecer ideias coerentes, sim, acredito que para impedir que como todas as causas, esta não suportasse a prova da ação. Não sei, seu pensamento era muito complicado. Ele ensinava a tolerância. Me dá gosto saber que morreu com valentia. Me dá gosto ver você aqui. Él contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa.²⁸(FUENTES, 2000, p. 142 e 143)

Vemos que a conversa se dá em um tom parecido com um monólogo, porque nesse trecho as palavras surgem da voz de uma personagem secundária, falando sobre a personalidade de seu filho morto na prisão após a Revolta. O que pretendemos observar é a forma de sequência da narração. Esta tem uma sequência de deslocamento do que se conhece, por parte do pai em relação ao filho, e que o sentido da expressão da personagem Bernal redefine o pensamento sobre o conhecido, mas que apenas se sustenta tomado por base o ideário da narrativa de um estranho. A convicção toma forma em uma expectativa gerada pelo desejo que pertence ao pai de Gonzalo Bernal; mas diferente da história vivida entre Gonzalo e Artemio, porque este presenciou *um* acontecimento em um ângulo oposto da história que ele mesmo criou para o pai de Gonzalo.

Esta angulação depende de uma presença e se compreende por uma interligação entre a atividade do que narrar e a finalidade dela. A possibilidade de localizar o ângulo de visão dentro de um espaço de tempo permite abrir a diferença que há entre o sentido de narrar e o acontecimento. Localizar esse

²⁸ Él contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas d esta casa.

- Fue siempre tan puro – dijo don Gamaliel Bernal, el padre –; siempre pensó que la acción contamina y nos obliga a traicionarnos, cuando no la preside el pensamiento claro. Creo que por eso se separó de la casa. Bueno, lo creo en parte, porque ese vendaval nos arrastró a todos, incluso a los todos que no nos movimos de nuestro sitio. No, lo que quiero explicar es que para mi hijo el deber consistió en acercarse para explicar, para ofrecer ideas coherentes, sí, creo que para impedir que como todas las causas, ésta no soportase la prueba de la acción. No sé, su pensamiento era muy complicado. Él predicaba la tolerancia. Me da gusto saber que murió con valentia. Me da gusto a verlo a usted aquí.

espaço de visão se torna fundamental, porque diante desse espaço teremos as limitações da própria significação. A significação está na diferença do pensamento que identifica e reconhece em matérias diferentes (como o acontecimento narrado), em espaços de tempos diferentes, em que se mobiliza uma faculdade do pensamento em aproximar conteúdos narrativos, conforme exposto no exemplo, no intuito de generalizar a sensação de convicção do heroísmo de uma personagem ao ponto de torná-lo uma atribuição permanente.

Tal angulação é resultante de uma interligação entre elementos distintos dentro do aparelho funcional da narrativa literária. Ela surge mais por uma necessidade de complementação entre elementos que jamais poderiam sobreviver ou encontrar um espaço de existência sem que o outro não se realizasse nele, e vice-versa. Isso porque o encontro entre Artemio com a família de Gonzalo se dá nas sensações das personagens devido a uma narrativa da personagem Artemio, internamente ao texto, artificial, enganosa, o que irá diferenciar os níveis de narrativa e narrativa de personagem. O ângulo oferecido pela personagem em sua narração (delimitado no nível narrativo “él”) desfavorece a visão da personagem Gamaliel. Enquanto isso, a narrativa em seu conjunto é mais abrangente em ângulos de visão sobre as circunstâncias da morte de Gonzalo.

Os elementos secundários de narração e os níveis narrativos que compõem a novela “La muerte de Artemio Cruz” são distintos entre si. Mas, para que haja a realização da narrativa e compreendamos que, além de tudo, a narrativa é um fluir de conjuntos que se interligam, se conjugam a todo instante, mesmo que essa ligação ou conjugação não seja de toda sorte imediata. Por isso, atentamos para os entrecortes existentes, fruto de uma manipulação do tempo na narração em foco. Assim, no nível “él” se abre a visão global do enredo, mas o tempo linear é substituído por uma intrusão local, quando a narração expõe os momentos anteriores ao encontro de Artemio com o pai de Gonzalo, ou seja, a sequência da narrativa ela é inversa a progressão esperada, a continuidade da conversa é interrompida:

Não havia chegado de cara a visitar o velho. Antes, foi a certos lugares de Puebla, falou com as pessoas certas, averiguou o que era preciso averiguar. Por isso, agora escutava sem mover um músculo da face os argumentos desvaídos do velho enquanto este esfregava a cabeça contra o apoio de couro polido da

poltrona, dando o perfil para o lado da luz amarela que granulava o pó espesso desta biblioteca cerrada.²⁹ (FUENTES, 2000, p. 143)

Esses entrecortes, eles são procedimentos e não apenas parte de um fenômeno narrativo, que se repetem durante a narrativa. Em todos eles observamos um caso diferente. O efeito de um entrecorte não se repete em outro momento, por eles serem distintos no próprio desenrolar do tempo em progressão. A necessidade de pensar, de acordo com as constituições dinâmicas da narrativa, partindo de “princípios de conexão e de heterogeneidade”, conforme estimulado pela estrutura da narrativa, é fundamental para compreensão dessas diferenças de segmentos narrativos. Essa estrutura está em conformidade com a concepção deleuzeana de composição heterodoxa de elementos múltiplos que se processam e dinamizam seu funcionamento.

A estrutura, pois, tal como a entende Deleuze, nada tem a ver com uma forma fixa ou uma essência eternitária (por isso não é abstrata). É antes uma combinatória de elementos que por si sós não tem forma, significação, conteúdo, realidade empírica (por isso não podem ser ditas atuais, embora sejam reais), e que coexistem num espaço topológico, inextenso, pré-extensivo (por isso podem ser ditos ideais). (PELBART, 2010, p. 42)

Para que os entrecortes se distingam entre si, é necessário ter em mente que os ângulos de visão são amplamente diversos, por eles se situarem em níveis narrativos diferentes. O espaço em que os entrecortes se situam e, principalmente, em que instância do tempo a narrativa está filiada, para que o ângulo de visão corresponda à narrativa e que esta narração esteja interligada ao movimento de diferenciação entre os níveis narrativos e os elementos internos nesses níveis que funcionam como instrumentos de narração.

Os ângulos na narrativa fragmentada não se submetem às ordenações do tempo. Mas, em complemento a isso, as ordenações fazem interferência direta no ângulo em que a narração se desenrola, isto porque a temporalidade está como um ponto de encontro entre os elementos constituintes da narrativa fragmentária:

²⁹ No había llegado de buenas a primeras a visitar al viejo. Antes, recorrió ciertos lugares de Puebla, habló con ciertas gentes, averiguó lo que era preciso averiguar. Por eso ahora escuchaba sin mover un músculo del rostro los desvaídos argumentos del viejo mientras éste recargaba el cráneo blanco contra el respaldo de cuero bruñido, dando el perfil a la luz amarillenta que granulaba el polvo espeso de esta biblioteca encerrada

os níveis narrativos e suas perspectivas; a linguagem; e, a instância do tempo, permitem ao ângulo de visão a importância de instituição dentro da novela “La muerte de Artemio Cruz”.

Outro aspecto da angulação, como algo singular que surge em sua fruição, refere-se ao distanciamento como a medida em que se diferenciam os tempos da narrativa em níveis. Esse distanciamento aqui entendido como um subproduto da interligação temporal com a narração que se distingue, a depender do elemento que narra ou do nível narrativo em que se apresenta.

A própria questão que envolve a angulação se intensifica como problema quando se leva em consideração o distanciamento entre os aspectos referentes à temporalidade. Esse distanciamento opera quando uma das narrativas, bem situada no tempo a qual ela se filia, desenvolve aberturas de observação que estão sendo correspondidas com algum outro segmento narrativo. Essa redefinição, a partir desse distanciamento entre os ângulos de visão, preenche o signo da vontade interna de quem narra e do aspecto externo do que ele narra:

Eu e não só eu, outros homens, poderíamos buscar na brisa o perfume de outra terra, o aroma arrancado pelo ar de outros meios-dias: cheiro, cheiro: longe de mim, longe deste suor frio, longe destes gases inflamáveis: Eu as obriguei abrir a janela: posso respirar o que eu quero, entreter-me escolhendo os cheiros que o vento traz: sim bosques outonais, sim folhas queimadas, ah sim ameixas maduras, sim sim trópicos apodrecidos, sim salinas duras, pinhas abertas com um golpe de facão, tabaco das arquibancadas, fumaça das locomotivas, ondas do mar aberto, pinheiros cobertos de neve.³⁰, (FUENTES, 2000, p. 164)

O objetivo prático em se perceber esse distanciamento, decorrente desse ângulo em que o narrador-personagem suprime instantes decisivos no desenrolar do acontecimento, particularizado em sua percepção de coisas, em troca da divagação onírica de seus desejos em restaurar com a natureza as sensações que lhe agrada, é um contraponto em relação à distância de visão da narrativa no nível “tú” que, por vezes, tem o funcionamento de um narrador-consciência.

³⁰ Yo y no sólo yo, otros hombres, podríamos buscar en la brisa el perfume de otra tierra, el aroma arrancado por el aire a otros mediodías: huelo, huelo: lejos de mí, lejos de este sudor frío, lejos de este gases inflamados: las obligué a abrir la ventana: puedo respirar lo que guste, entreterme escogiendo los olores que el viento trae: sí bosques otoñales, sí hojas quemadas, ah sí ciruelos maduros, sí sí trópicos podridos, sí salinas duras, piñas abiertas con un tajo de machete, tabaco tendido a la sombra, humo de locomotoras, olas del mar abierto, pinos cubiertos de nieve.

Independente da ordem sequencial da visão de coisas no nível “yo”, que poderiam ter o sentido de ver o acontecimento narrado, em outros níveis, como irrisório, sem a devida importância no desenvolvimento da narrativa na qual as coisas acontecem. A narrativa se sustenta por ter espaços distintos, de acordo com a temporalidade em que os níveis narrativos distribuem a forma dos acontecimentos. Então, por isso, o narrador-consciência demonstra o funcionamento da vontade mas, de maneira descritiva, impõe uma racionalidade naquilo que um dia *fora* experimentado, mas que já não mais faz parte do tempo presente senão pela invocação da memória:

Fecharás os olhos e acreditarás ver mais: somente verás o que teu cérebro quiser que vejas: mais que o oferecido pelo mundo: fecharás os olhos e o mundo exterior já não competirá com tua visão imaginativa. Fecharás as pálpebras e essa luz imóvel, invariável, repetida do sol criará por trás de tuas pálpebras outro mundo em movimento: luz em movimento, luz que pode cansar, amedrontar, confundir, alegrar, entristecer.³¹(FUENTES, 2000, p. 165)

O distanciamento, conforme percebemos na narração, coloca-se também como uma medida de tempo no conjunto dos acontecimentos para que estes não se tornem *um* sentido absoluto na voz que ecoa nos níveis narrativos. O distanciamento em seu funcionamento como um mecanismo em forma de resgate para que os níveis sejam colocados, cada um, no seu devido lugar. A instância que possibilita que haja esse embate no sentido entre as diferenças narrativas diversas é o tempo, e quem conjuga o tempo no âmbito da linguagem.

Poderias dominar tuas funções, fingir a morte, cruzar o fogo, suportar uma cama de vidros: simplesmente viverás e deixarás que tuas funções se entendam por elas. Até hoje. Hoje em que as funções involuntárias te obrigarão a dar conta, te dominarão e acabarão por destruir tua personalidade: ³²(FUENTES, 2000, p. 193)

³¹ Cerrarás los ojos y crearás ver más: sólo verás lo que tus cerebro quiera que veas: más que lo ofrecido por el mundo: cerrarás los ojos y el mundo exterior ya no competirá con tu visión imaginativa. Cerrarás los párpados y esa luz inmóvil, invariable, repetida del sol creará detrás de tus párpados otro mundo en movimiento: luz en movimiento, luz que puede fatigar, amedrentar, confundir, alegrar, entristecer:

³² podrías dominar tus funciones, fingir la muerte, cruzar el fuego, soportar un lecho de vidrios: simplemente, vivirás y dejarás que las funciones se las entiendan solas. Hasta hoy. Hoy en que las funciones involuntarias te obligarán a darte cuenta, te dominarán y acabarán por destruir tu personalidad

Outro aspecto dessa discussão compreende, em certa medida, o problema de se encontrar o ângulo de visão que seja o mais aproximado, como uma maneira de conseguir apreender a construção da significação, quando ela está interligada com noções complexas para o entendimento, que parte do ponto de vista de um reconhecimento e de uma identificação, que delimitam a existência como o tempo sendo similar ao que foi vivido. Segundo as formulações deleuzeanas, o tempo pode conter apenas a existência do presente. Porém, conforme o que já expomos, essa formulação sobre o tempo da existência e da vivência foi ampliada diante das articulações entre os segmentos narrativos.

Há uma tendência quase natural, baseado no embate dessas duas maneiras de consideração sobre o desenrolar do tempo, em estabelecer uma escolha quando situamos a narrativa em um espaço do tempo, mas essa escolha redefine o ângulo pelo qual vemos a sequência no qual o tempo funciona, se mais próximo ou não de um nível narrativo:

É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irreduzibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo anterior *a priori* da proposição. (DELEUZE, 2007, p. 21)

Esse mecanismo de reformulação de ângulos de visão distintos, para em seguida notá-los no espaço, é uma percepção das características do sentido expressas na forma fragmentária da narrativa. A objetividade do sentido corresponde a um alargamento da visão oferecida quando a rotação é procedimento de busca de outras perspectivas, efetuando a significação.

Lança-se mão de *uma* generalidade de visão de *um* nível, para que essa não torne os acontecimentos redistribuídos no tempo, para que se observe a construção da significação quando houver o embate das perspectivas de tempo em cada nível. O acontecimento passa então a ter algumas variações de sentido do tempo. Portanto, a rotação objetiva é definida pelo ângulo de visão em um nível narrativo, situado em um espaço, e esse espaço pode ou não ser privilegiado em determinar a ordem para onde corre o tempo.

Mas, o maior problema na redefinição de uma perspectiva narrativa, e nela poder fazer uma espécie de classificação ordenada de acontecimentos, é porque há séries de pequenas pendências dentro da combinação que a linguagem permite. A linguagem, enquanto narrativa da novela, está para realizar-se, mas isso não quer dizer que ela esteja cerrada em sua possibilidade de significação, pelo contrário.

Por isso, entendemos que a construção fragmentária da narrativa na novela “La muerte de Artemio Cruz” passa pelas circunstâncias que constituem o sentido do tempo, efetuado nos elementos dos diferentes níveis narrativos, necessário para compreender as intensidades que recobrem o processo da significação, enquanto experimentação relacional dos acontecimentos entre os elementos que compõem o conjunto da narrativa, de modo a tentar distinguir pontos cruciais para que a significação nos ofereça o elo de conjugação entre seu mecanismo de funcionamento da narrativa da novela, no intuito de demonstrar como o tempo se constitui como paradoxo em cada fragmento.

CAPÍTULO 3 - O FUNCIONAMENTO DO PARADOXO NO TEMPO DOS NÍVEIS NARRATIVOS

Conforme fora anteriormente explicado em nosso trabalho, a significação não corresponde a uma estrutura formulada pelo pensamento que interfere na ordem da reprodução e que tem por meta reconhecer e identificar *a priori*.

Consequentemente, devemos aclarar que a forma interna ao nome significação, entendido por Deleuze (2007), é aqui explicitado e discutido. Daqui por diante passaremos ao procedimento que observamos na construção da significação, quando ele se baseia na demonstração. A realização da significação pode surgir tomando por base a constituição do sentido do tempo na expressão narrativa da novela “La muerte de Artemio Cruz”, para que seja passível de observação. Nessa organização de elementos, verificamos algumas características que resultam desse ordenamento.

Sabemos que, para Deleuze (2007), a significação é parte constituinte ou uma dimensão terceira da proposição. A significação se torna parte importante quando necessitamos resolver problemas dos esquemas da fragmentação do texto da novela; ou quando tentamos abordar suas características; perceber seu estatuto e a reivindicação que se manifesta quando há o absurdo correspondente a uma instância da significação da obra.

O valor lógico da significação e da demonstração, entendido no sentido posto pela noção da física e da moral: um no campo da probabilidade e o outro no campo da promessa, respectivamente, se diferenciam epistemologicamente, e não mais tem por parâmetro uma discussão e/ou um juízo de valor tomado por verdade. É claro que a distinção se recobre de instâncias que são amplamente diferentes entre si e que não se correspondem diretamente, o que recairia na especificidade da designação. O valor lógico não se pode confundir com o valor de verdade e as características e critérios que podem compor essa verdade. (DELEUZE, 2007)

A tarefa de esquadrihar aqui algumas referências ou pontos de ligação para compreender o problema que se está levantando, diante da barreira que fundamenta o que se entende por verdade e em seguida resolver, por meio da significação, o que é indicado no tecido da narrativa. Qual o ordenamento mais

adequado para se vislumbrar o que seria o oposto da verdade, se este existir dentro dos critérios que o fundamentam na própria narrativa?

A proposição condicionada ou concluída pode ser falsa, na medida em que designa um estado de coisas inexistentes ou não é verificada diretamente. A significação não fundamenta a verdade, sem tornar ao mesmo tempo o erro possível. Eis por que a condição de verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo: o que é sem significação, o que não pode ser verdadeiro nem falso. (DELEUZE, 2007, p. 15)

Contrário a isso, estabelecer a significação no conjunto das fragmentações buscando pontos de convergências (sinonímias) e de divergências (analogias) dos componentes do texto, podemos perceber que este procedimento de análise recairá no problema fundante deste trabalho: *discutir os possíveis absurdos é, quando da ausência de significação, uma demanda da qual o sentido do tempo necessita nos termos da linguagem da novela.*

3.1 A significação como fundamento de um vácuo a ser preenchido

Em busca da descoberta das possibilidades de significação da expressão em sua narrativa fragmentária, e próximo disso, perceber os procedimentos oferecidos pela linguagem, conforme assinalamos anteriormente, é forçoso discutir outros pontos de análise sobre o texto.

Ocorre que, para tanto, levamos em consideração as circunstâncias da tessitura organizacional da narrativa, de modo a compreendê-la como uma singularidade, ou melhor, como um conjunto de singularidades, das quais a narrativa irá, de acordo com o andamento e o desenrolar do texto, interligando-se de forma independente. Os fragmentos necessitam de um olhar sobre o conjunto para se constituir como significação, motivo pelo qual tentamos perceber interligações variadas até o ponto de coabitação de tempos distintos em um mesmo espaço narrativo.

Contudo, essas interligações que são aparentes, mas, devido a fragmentação narrativa em si, não necessariamente estejam associadas com uma

tentativa de estabelecer parâmetros de equidade e de tentar buscar identidades nas diferentes questões temáticas de sensações levantadas na narrativa, inclusive, ao que o próprio texto propõe. A expressão está para uma forma das condições daquilo que deveremos notar em seu procedimento.

Discutir essas circunstâncias de um texto, como uma análise das inter-relações do tempo, é notável que a sombra de determinadas feições estabelecidas ao longo do estudo que nos debruçamos para equacionar não evitaria, por exemplo, o prolongamento de um debate sobre os aspectos que se formam no conjunto da narrativa. Pois, quando tentamos equacionar a gravidade de um acontecimento, por exemplo, conduzido pela expressão entre níveis narrativos distintos, a significação passa pela instância do sentido do tempo. Esse encontro do tempo de um nível narrativo no cerne do acontecimento, materializado na narrativa em outro nível, encontra-se na conjugação temporal.

Um dos níveis narrativos instrumentaliza o uso facultativo da memória; enquanto o outro aciona uma memória exterior a sua, fazendo referência direta àquela. Isso incorre em um problema decisivo na ordem dos acontecimentos: “TU viverás setenta e um anos sem dar-te conta: não te deterás em pensar que teu sangue circula, teu coração bate, tua vesícula se esvazia de líquidos de soro,” (FUENTES, 2000, p. 193). Nesse trecho, a narrativa impõe na consciência da personagem Artemio a impossibilidade de reconhecer sua fisiologia até o momento da descoberta de “si” nas dores, muito embora quando há uma imbricação de tentativa de convencimento e de autoconvencimento. O convencimento do narrador-consciência; o autoconvencimento do narrador-personagem.

Isso porque há modos eficientes de percepção de um acontecimento. Por certo, essa medida requer o preenchimento de alguns critérios, que estão no procedimento e na linguagem utilizados na expressão de cada nível narrativo, para que se realize sua finalidade de abrir espaços de significação.

Os critérios que estão voltados para a ampliação do sentido, quando se tem por meio a formulação de uma memória narrativa, perpassa pela busca de uma revelação que não interfere diretamente no conjunto da significação. A elucidação de uma questão se faz notar no nível narrativo “yo” ou no “tú”. Por isso, recorrer ao problema da memória e seu aspecto durativo, tanto do

acontecimento como da extensão do tempo em que se construiu a memória, tomando por base o presente, demanda notar onde se situa o tempo vivido:

a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto). A memória curta de forma alguma é submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Além disto as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma ideia que elas apreendem. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 35)

A elucidação é posta em jogo durante o tecer da memória ou quando ela irrompe, para que a narrativa ganhe em não obstaculizar o que nela se vê, a negação ou sua parcial afirmação, para que a combinação entre memória e narrativa determinem um sentido, ou a quebra dele.

No nível narrativo “Yo” há uma busca por elucidação, usando uma memória voluntária, carregada de dinamismos e de incorreções de sentido:

Eu sobrevivi?: o que fiz ontem?: se penso no que fiz ontem não pensarei mais no que está se passando. Este é um pensamento claro. Muito claro. Pensa no ontem. Não estás tão louco; não sofres tanto; poderias pensar isso.
³³(FUENTES, 2000, p. 118)

Observamos neste recorte uma leve tentativa de descobrir ou elucidar um acontecimento do dia anterior neste fragmento de narração. E, se houver a realização de alcançar uma memória tão próxima do tempo presente, esta narração pode resultar em um apagamento, ao menos de suas afetações ou percepções, do que se desenrola no presente da narração, que consiste em problematizar as suas dores de momento, e ainda recorrendo a uma tentativa de autoconvencimento de que esta seria a melhor maneira de afastar-se das dores do “aqui” e “agora” da narração.

³³ ¿Yo sobreviví: qué hice ayer?: si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando. Ése es un pensamiento claro. Muy claro. Piensa ayer. No estás tan loco; no sufres tanto; pudiste pensar eso.

Percebemos também essa interligação entre a narrativa que se volta para um “Yo” e, em seguida, a tentativa de autoconvencimento para recorrer a uma dinâmica similar a utilizada no nível narrativo “Tú”, sem que ambas se confundam no contexto dos fragmentos que se distanciam mas que dialogam, por serem parte de um conjunto, tornando-se manifestação porque, nesse aspecto, a narrativa cessa e passa para um espelhamento, as similaridades das dimensões do tempo; mas nunca o espaço da narrativa se torna o mesmo:

Não Artemio Cruz não. Outro. Em um espelho colocado em frente à cama do enfermo. Artemio Cruz está enfermo: não vive: não, vive. Artemio Cruz viveu. Viveu durante alguns anos... Anos sem saudade: anos não não. Viveu durante alguns dias. Seu gêmeo. Artemio Cruz. Seu duplo. Ontem Artemio Cruz, o que só viveu alguns dias antes de morrer, ontem Artemio Cruz... que sou eu... e é outro... ontem... ³⁴(FUENTES, 2000, p. 118)

Isto cabe dizer que o trecho acima exposto é direcionante sobre essa formação de uma memória que seleciona ou tenta selecionar o passado, mas que, por selecionar, encobre, do mesmo modo, o que se está passando no “aqui” e “agora” durante a narração no nível “Yo”.

Essa é uma tentativa de apagamento induzida pela vontade de substituição, não do tempo; mas da percepção que este tempo lhe proporciona. Neste caso: as afetações de uma doença que, mesmo sendo momentânea, propaga-se durante toda dinâmica do tempo no nível “yo”. E, por conseguinte, a memória que o tempo passado, quase que imediato ao presente, proporcionaria esquecer o próprio presente, mesmo ele insistindo em existir. Ou seja, uma possibilidade de *memória elíptica*, aquela que pode apagar uma vivência em um dos sentidos do tempo, enquanto se rememora outro. Mas, a insistência do tempo está a reforçar sua existência. Contudo, a existência do tempo presente se torna um signo secundário quando a memória nessa narração está em curso, ou melhor, quando o narrador-personagem tenta acioná-la. É a memória a absorver um tempo em detrimento do sentido de outro.

³⁴ No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que solo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer...

Neste mecanismo de interligação, através do qual estamos tentando expor algumas exemplificações, há, nos fragmentos esparsos da narrativa novelesca de Carlos Fuentes, essas relações do tempo, em que a narrativa apresenta, em maior ou menor grau de escala e de eficiência, as imbricações de tempos. Para sistematizar essas incorporações de dimensões do tempo que se percebem em maior grau no nível narrativo “yo”. Esporadicamente, os outros níveis se beneficiam desse processo, de entrar no ordenamento do tempo em que outro nível se situa, para não neutralizar sua narração, exclusivamente em um espaço de tempo. Por isso, há uma absorção de características diversas que não corresponderiam se a novela se subjugasse aos princípios do pensamento de reconhecimento e identificação. Ao contrário, a narrativa da novela é o inesperado que dá o tom, criando motivos para os desvendamentos por esta ordenação do sentido do tempo que não pertence a uma perspectiva especial, em um ou outro nível:

Gostarias de recordar outras coisas, mas sobretudo, gostarias de esquecer o estado em que te encontras. Te desculparás. Não te encontrarás. Te encontrarás. Irão te trazer desmaiado para tua casa; te deitarás em teu escritório; virá o doutor e dirá que haverá de esperar algumas horas para dar o diagnóstico. Outros médicos virão. Não saberão nada, não entenderão nada. ³⁵(FUENTES, 2000, p. 120)

Nesse trecho, temos como exemplo este ordenamento do tempo em que a perspectiva no nível “Tú” está em um espaço privilegiado de observação da personagem central da novela. Vemos aqui essa fragmentação do sentido do tempo em seu desenrolar. A posição do nível “tú” está inserida no ordenamento do sentido. Não se subtrai o acometimento em que o tempo presente reivindica o instante eventual da propagação de dor em direção a uma sensação. Tal espécie de ordenamento, em que a expressão da dimensão do tempo em que a narrativa se situa, em um espaço distinto dos outros níveis, é a consagração da estrutura como um entrelaçamento dos componentes da narrativa. Aqui é um aparato mais determinado e de uma visão mais ampla do que é o tempo como um sentido.

³⁵ Quisieras recordar otras cosas, pero sobre todo, quisieras olvidar el estado en que te encuentras. Te desculparás. No te encuentras. Te encontrarás. Te traerán desmayado a tu casa; te desplomarás en tu oficina; vendrá el doctor y dirá que habrá que esperar algunas horas para dar el diagnóstico. Vendrán otros médicos. No sabrán nada, no entenderán nada.

Porém, não se deve confundir o espaço do tempo em que se situa o nível “yo” junto com o ordenamento que ele faz da narrativa através de sua narração. Sua narração compreende uma abrangência entre o presente da narração, enquanto sucessão de coisas, e a atualização do passado pela memória, o que não é vista nos outros níveis com essa organização de funcionamento. Na narrativa em primeira pessoa, por uma inconsistência do sentido que este tem de si ou do tempo, não há possibilidade de entendimento de sua consciência, a conversa consigo mesmo é apenas retórica de autoconvencimento, e não de um espelhamento que se efetiva na consciência que ele tem de si:

Ah Padilha, não posso abrir os olhos para te ver, mas posso ver teus pensamentos, por trás dessa máscara de dor: o homem que agoniza se chama Artemio Cruz, nada mais que Artemio Cruz; só este homem morre, eh?, ninguém mais. É como um golpe de sorte que adia as outras mortes. Esta vez só morre Artemio Cruz. E essa morte pode ser em lugar de outra, talvez a tua, Padilha... Ah. Não. Tenho coisas para fazer ainda. Não estejam tão seguros, não...³⁶(FUENTES, 2000, p. 262)

Mesmo aparentando uma conversa com a personagem Padilla, o narrador-personagem está se dirigindo a si mesmo, com movimentos similares da organização narrativa do nível “tú”. Porém, essa narração se distingue da frequência usada no nível “tú”, porque ela se direciona a Artemio como se ele fosse um corpo estranho; e também se distingue da forma narrativa usada no nível “tú”, porque este só direciona seu discurso para o desenrolar dos momentos cruciais da vida de Artemio.

Enquanto isso, o nível narrativo “Tú” aparenta possuir a consciência da personagem Artemio, ao qual ele se insurge como consciência desagregadora, ela se faz entender pelo caminho da observação e da postura em que a personagem central se situa em momento de doença e de dor. A vontade é a forma pela qual observamos que a personagem tenta fugir de suas dores via memória de um passado recente (no turno narrativo no nível “Tú”, o outro passa a

³⁶ Ah Padilla, no puedo abrir los ojos y verte, pero puedo ver tu pensamiento Padilla, detrás de la máscara del dolor: el hombre que agoniza se llama Artemio Cruz, nada más Artemio Cruz; solo este hombre muere, ¿eh?, nadie más. Es como un golpe de suerte que aplaza las otras muertes. Esta vez sólo muere Artemio Cruz. Y esa muerte puede serlo en lugar de otra, quizás la tuya, Padilla... Ah. No. Tengo cosas por hacer todavía. No estén tan seguros, no...

ser personagem central, por isso o tom de diálogo virtual, do qual o outro não toma ciência).

No nível “Tú” percebemos porque a vontade na personagem Artemio (no nível “yo” a narração apresenta também tal vontade, mas de um outro modo de funcionamento por conta da organização do tempo) demonstra os modos de funcionamento de como poderia fugir da dor: *a vontade de não lembrar o que se passa*. Para tanto, essa percepção de uma memória da personagem se coloca de modo inteiramente destoante do convencional, este que surge do pensamento de reconhecimento e de identificação.

Em primeiro plano, o sentido de *tentativa* já deduz em si um aspecto de identificar para reconhecer. Sua definição corresponde a dizer que ao longo de sua realização ela tem um sentido já predeterminado. Mas, a característica de que a memória, para se realizar no nível “Yo”, força um embate e uma tomada de base na expressão do nível “Tú”.

A realização da memória depende exclusivamente de uma *elipse* de como sentir o tempo presente. A realização da memória subordina a dimensão do tempo presente ao seu apagamento artificial, ainda que o tempo insista (ele está posto), mas não está circunstanciado na narrativa quando esta se volta para a memória narrada. O foco desse tempo presente está implícito em outro segmento narrativo, construído na questão levantada pelo narrador-personagem: “Por que o passado me hipnotiza?” (FUENTES, 2000, p. 210)

No nível “Tú”, para que os modos de operação da memória da personagem Artemio (ele faz o uso de uma conjugação do tempo bastante controversa do que o sentido convencional espera) funcione, a narração se embrenha no problema do apagamento apenas como tentativa de uma vontade do narrador-personagem que não pode ser esquecida, mas suprimida. Portanto, o tempo presente continua a insistir, mesmo após a *tentativa*. A memória, então, é lançada para uma direção virtual do tempo, que pode ou não realizar a sua concepção de esquecer a dor, percepção que está posta no tempo presente.

É a busca pelo vazio que o esquecimento pode proporcionar; não é a memória como ponto fundamental de fuga deste presente desalentador em que se encontra o narrador-personagem. *Ele tenta esquecer seu presente e não seu*

passado, devido as dores. Esta é uma inversão que pressiona o direcionamento do tempo.

Por isso, lembrar o passado, enquanto uma sucessão de acontecimentos idos, para que este ganhe forma na realização de um presente no momento da narração, e que este passado, por ainda não se realizar enquanto narração, estará, por fim, no âmbito do tempo futuro.

Esta complexidade e imbricações do tempo, quando observadas sua tripartição dimensional se verifica uma constituição formal, na destituição de apenas um sentido temporal, porque sua construção dentro da linguagem se faz acessível, e neste processo de destituição de um sentido, por determinação da arbitrariedade do tempo convencional, mas que, por conta de procedimento frequente na fragmentação da narrativa, percebemos que tal arbitrariedade é uma medida.

Mas, ao observar de perto os elementos que articulam, de certa forma, a narrativa no tempo, os níveis narrativos, cada qual situado em uma das dimensões do tempo, evidenciam que a temporalidade não se submete a uma simples articulação atribuída e predeterminada no interior da vontade dos elementos que maquinam a narração e o espaço ao qual eles estão inseridos.

Devemos dizer que as imbricações do tempo no conjunto narrativo, expressas nos diferentes níveis, são fatores observáveis ao longo da tessitura do texto, mas que, como conjunto de fragmentos, tem um ordenamento a partir dessa interligação que se encontra, de maneira esparsa, na expressão desses diferentes níveis.

O desencontro dessas interligações no imediato da narrativa, conforme se pense o texto e a linguagem de “La muerte de Artemio Cruz” como uma sequência linear ou, ainda, que se possa organizar a partir de parâmetros de interposição (como percebemos no nível “yo” o uso de recursos comuns nos outros níveis narrativos) ou adiantamentos artificiais para desordenar o tempo que funciona em sequência. Isso pode acarretar na inoperância efetiva dessa narrativa que é, por excelência, uma distribuição esparsa nos tempos. Os níveis se interligam em saltos parabólicos no tempo, indo e voltando, para construir um panorama aberto, a partir das conexões entre os segmentos narrativos distintos,

do que é a construção da significação do tempo na narrativa fragmentada da novela de Carlos Fuentes.

3.2 A formação relacional entre os fragmentos na construção da significação

De acordo com o andamento da narração se estabelece uma mutilação na organização do tempo e na ordenação da narrativa. Os esquemas desenvolvidos nessa literatura novelesca se põem como a característica funcional do texto e, por conseguinte, norteiam nossa análise, visto que a novela se constrói sobre uma base fragmentada.

Essa novela também está fundamentada no entorno da dinâmica de funcionamento do sentido do tempo. Lembramos que o sentido não se sustenta como tomada de posição entre a *verdade* enquanto discriminação opositiva ao *falso*, porque a discussão se coloca diante de um outro par antagônico: verdade e absurdo, conforme pontua Deleuze (2007). Portanto, os critérios para construção da significação afastam a possibilidade do absurdo desorganizar os embates entre os sentidos do tempo nas expressões dos níveis narrativos. Notamos que para analisar esse conjunto, aberto às possibilidades da significação, devemos criar uma proximidade com o pensamento de Gilles Deleuze, em “Lógica do sentido”, para verificar como surge esse estatuto de ordenamento do sentido do(s) tempo(s).

Em primeiro lugar, teremos que retomar alguns conceitos criados pelo pensador francês, o que nos interessa para podermos elencar o pensamento em categorias, em sua terminologia. Explicar as categorias de pensamento de acordo com a expressão autoral. Abrir um espaço para discussão desses conceitos, em sua flexibilidade, com o conjunto de coisas ao qual ele se relaciona. A partir das generalidades e universalidades que compreendem tais conceitos, entraremos na expressão literária de Carlos Fuentes, para confrontar, na prática, o que está na base teórica, e o que a experimentação poderia redefinir essa teoria.

Conforme já foi explicitado acima, um dos temas elencados para analisar essa novela se deve ao problema da instituição do sentido, para que lado este

sentido corre quando tentamos compreender o problema da expressão, no que ela tem de mais distante do prosaico. E, em seguida, discutir a forma de funcionamento do tempo: a partir dos níveis narrativos; dos elementos que compõem o texto literário, no intuito de descobrir os próprios conceitos que afloram no termos e funcionamento da novela.

Segundo Deleuze (2007), discutir um novo espaço de entendimento da proposição, componente elementar da expressão, é saber que sua constituição se dá por outras matérias nas dimensões desse conceito. Ele requer determinados critérios para que se efetive. Assim, o critério básico é a significação que, sendo um nome, tem em seu fundamento uma centralização em que orbita a própria palavra expressa, seja ela qual for, mas que se tenha certas implicações e possibilidades de ligações com o conjunto do qual ela faz parte. É a significação a palavra que se interliga com conceitos *universais ou gerais*; ou de ligações sintáticas que impliquem em conceitos. Observamos que a forma da proposição seria um signo e que este sempre está remetido para um ordenamento que nos sirva de premissas.

A significação se define por esta ordem de implicação conceitual em que a proposição considerada não intervém senão como elemento de uma “demonstração”, no sentido mais geral da palavra, seja como premissa, seja como conclusão. (DELEUZE, 2007, p. 15)

A significação é um ordenamento cuja implicação da proposição pode levar em consideração tão somente uma demonstração que serve de premissa ou conclusão. No intuito de entender esse ordenamento que supõe o que é a significação e ele estabelece a seguinte afirmação: “a *implicação* é o signo que define a relação entre as premissas e a conclusão” (DELEUZE, 2007, p. 15). Assim, a definição de uma possibilidade de se afirmar um entendimento por si, na própria conclusão, seria uma “*asserção*”, com o uso do signo linguístico: logo.

Essa afirmação deleuzeana sobre o que é um ordenamento implica em dizer que este ordenamento tem clara sinonímia com o que seria a organização ou uma estrutura, entendidos como um conceito geral. A ordenação de uma obra em fragmentos se dá a partir de uma organização, mas que a novela “La muerte de Artemio Cruz” estabelece uma macrocorrespondência com outros fragmentos

no conjunto do texto. Conforme percebemos na expressão dos níveis narrativos, no momento que estes articulam os sentidos do tempo entre si, recorrendo a procedimentos referentes a perspectivas diversas, cada um em seu turno, iremos expor em sequência cada um deles. Primeiro o segmento “Él”:

Tomaram seus lugares no carro e o chofer perguntou se retornavam a las Lomas e a filha disse que sim, que alguns cachorros haviam assustado a sua mamãe. A senhora disse que não era nada, que já havia passado: foi tão inesperado e tão perto dela, mas podiam retornar ao centro pela tarde, porque ainda faltavam muitas compras, muitas lojas.³⁷ (FUENTES, 2000, p. 134)

Em seguida o segmento narrativo “Yo”:

Se calarão, irão se afastar da cabeceira. Mantenho os olhos fechados. Recordo que sai para comer com Padilha naquela tarde. Isso já recordei. Ganhei deles em seu próprio jogo. Tudo isso cheira mal, mas está morno. Meu corpo produz esse calor. Calor para os lençois. Já ganhei faz tempo. Ganhei de todos. Sim, o sangue flui bem pelas minhas veias, logo me recuperarei. Sim. Flui morno. Dá calor ainda. Perdoo. Não me feriram. Está bem, falem, digam. Não me importa. Perdoo. Oh calor. Logo estarei bem. Ah.³⁸ (FUENTES, 2000, p. 138)

E, por fim, o segmento narrativo “Tú”:

Recordarás de Catalina jovem, quando a conheça, e compararás com a mulher desfalecida de hoje. Recordarás e recordarás por quê. Encarnarás o que ela, e todos, pensaram então. Não saberás. Terás que encarná-lo. Nunca escutarás as palavras de outros. Terás que vivê-las. Fecharás os olhos: fecharás. Não cheirarás esse incenso. Não escutarás esses lamentos. Recordarás outras coisas, outros dias: a noite.³⁹ (FUENTES, 2000, p. 140)

³⁷ Tomaran sus lugares en el automóvil y el chófer preguntó si regresaban a las Lomas y la hija dijo que sí, que unos perros habían asustado a su mamá. La señora dijo que no era nada, que ya había pasado: fue tan inesperado y tan cerca de ella, pero podían regresar al centro esa tarde, porque aún les quedaban muchas compras, muchas tiendas.

³⁸ Se van a calar. Se van a alejar de la cabecera. Mantengo los ojos cerrados. Recuerdo que salí a comer con Padilla, aquella tarde. Eso ya lo recordé. Les gané a su propio juego. Todo esto huele mal, pero está tibio. Mi cuerpo engendra tibieza. Calor para las sábanas. Les gané a muchos. Les gané a todos. Sí, la sangre fluye bien por mis venas: pronto me recuperar é. Sí. Fluye tibia. Da calor aún. Los perdono. No me han herido. Está bien, hablen, digan. No me importa. Los perdono. Qué tibio. Pronto estaré bien. Ah

³⁹ Recordarás a Catalina joven, cuando la conozcas, y la compararás con la mujer desvanecida de hoy. Recordarás y recordarás por qué. Encarnarás lo que ella, y todos, pensaron entonces. No lo sabrás. Tendrás que encarnarlo. Nunca escucharás las palabras de los otros. Tendrás que vivirlas. Cerrarás los ojos: los cerrarás. No olerás ese incenso. No escucharás esos llantos. Recordarás otras cosas, otros días: la noche

A primeira parte do fragmento se relaciona com o nível “ÉI”. Este corresponde há um tempo ido, que se situa nessa memória longa que pertence a este nível. O segundo fragmento está relacionado ao nível “Yo”, este, por seu turno, está imerso em recordações involuntárias que surgem de repente, mas se observarmos de perto, esta memória involuntária se interliga com o aspecto da memória de longa duração, no fio condutor da narrativa que a antecede indiretamente. A contiguidade dessa memória é longa, partindo da base de articulação desde o nível narrativo “ÉI”. Mas é implosiva no seu imediato de tempo. Por último, o nível narrativo “Tú” é um platô, tão somente nesse aspecto. Ele faz a interligação entre as significações da memória curta e longa. Ele compreende o acontecimento, mas se insurge contra a memória do narrador-personagem, de modo a assinalar que a memória curta possui um componente coercitivo para aquela personagem.

Assim, os três níveis narrativos circundam o acontecimento, pela via do sentido da memória no tempo, recobrando os espaços que são predeterminados pelos ângulos de visão em cada perspectiva, mas que estão em uma ciranda, de mãos dadas, para que não fujam de suas perspectivas dentro do conjunto que compõe a narrativa.

Há uma formação ampla de ligações dentro da estrutura mínima ou microestrutura, por exemplo, dentro da forma de ordenamento oracional ou de um período complexo. Iremos partir para a questão do ordenamento na estrutura do texto, como um conjunto de ligações sintáticas (mas que não surgem tão diretamente, pelo contrário, há que se conjugar com linhas que, porventura, estejam aparentemente soltas no espaço do tecido do texto, o que não acontece de forma rudimentar ou inconsciente), entre os fragmentos que compõem a obra, ampliando o que Deleuze (2007) dá a entender sobre significação no que ele se constituía enquanto possibilidade de abrangência: em que as ligações sintáticas se estendam em uma formulação conceitual.

Explicado preliminarmente o “nome” significação e seus desdobramentos na organização da construção de um pensamento localizado com princípios correspondentes; nas ligações imediatas entre partes do texto que se situam espacialmente próximas e que fazem desse “nome” um sistema de substância

elementar para compreensão da novela de Carlos Fuentes. Além de discutir implicações quando tentamos, também, constituir uma lógica, de acordo com o modelo da expressão em “La muerte de Artemio Cruz”. Dentro dessa microconstituição do pensamento deleuzeano sobre a significação, enquanto ordenamento, percebemos que esta sistematização funciona para um direcionamento, não para uma forma convencional, até um ponto limítrofe.

Por consequência de se instituir um ordenamento no âmbito do “nome” e suas ligações com conceitos gerais ou universais, Deleuze (2007) intercala uma série de outras noções carregadas de significado ou que ele ao longo do texto “Lógica do sentido” demonstra ou interliga para a formação de uma significação, que institui a realização efetiva da “significação” a determinados preceitos ou conceitos.

O filósofo, na explicação do nome significação, relaciona (fundamento procedimental do termo) tal nome com o sentido de demonstração, enquanto sentido físico de probabilidades ou ainda no sentido de uma moral que carrega o sentido para uma promessa. A significação, por certo, deve de ser então uma figura de pensamento que necessitaria de outras faculdades de ordem prática para que se faça corresponder com a experimentação da qual ela poderia se instituir. (DELEUZE, 2007)

Por necessidade de uma demonstração se verifica que, segundo Deleuze (2007), a significação se encaminha para uma estabilização refratária, porque no procedimento que se percebe de uma proposição temos, enfim, o resultado ou uma conclusão que se pode estabelecer a partir dela, ou seja, a significação pode ser a conclusão de uma proposição anterior a ela; ou ainda, pode ser a significação a possibilidade de uma conclusão de uma proposição.

Quando definimos a significação como condição de verdade, nós lhe damos um caráter que lhe é comum com o sentido, que já é do sentido. Como, porém, por sua própria conta assume este caráter, como é que ela faz uso dele? Falando de condição de verdade nós nos elevamos acima do verdadeiro e do falso, uma vez que uma proposição falsa tem um sentido ou uma significação. Mas, ao mesmo tempo, definimos esta condição superior somente como a possibilidade para a proposição de ser verdadeira. (DELEUZE, 2007, p. 19)

Este é um problema que cumpre uma função de ordem prática dentro do funcionamento no modo de análise da novela de Carlos Fuentes. Existem algumas poucas deficiências que determinariam explorar mais extensivamente a questão que envolve o nome significação. Aqui, ele não se realiza basicamente pela sua estruturação mínima na ordem sintática, mas há outro problema que compreende a utilização do nome significação e a interpolação deste com a referência que o absurdo e o paradoxo ganham nesse trabalho. Ambos os conceitos são como o procedimento próprio de uma significação dos fragmentos que compõem a novela, e estes se interligam.

3.3 A organização do tempo no eixo da memória: os embates em busca da significação

As entidades do tempo na narrativa fragmentada possuem correspondências dentro de uma esfera mais abrangente da forma da novela. Essas entidades se conjugam pela busca da significação. Essas entidades do tempo são referentes as suas três dimensões, que por necessidade de melhor indicação do que iremos expor, diante das circunstâncias que surgem na análise da novela, esclarecem os motivos que exigem definir o tempo em uma tripartição.

Esta necessidade se funda no próprio aspecto metodológico do nosso trabalho. Buscamos adotar medidas de acesso ao tema a partir do entendimento de que o tempo, em sua tripartição, é a base de funcionamento do paradoxo. Por isso, essa tripartição do tempo supõe uma lógica interna à narrativa em sua mais aparente estrutura.

A obra “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes, será exposta nessas três dimensões. Sua finalidade é por mera localização do tempo, no que vale dizer que a assertiva de Deleuze (2007), sobre o tempo real ser apenas o presente e percebido nele, não deixaremos de validar a tripartição temporal como a forma da narrativa distribuir as distinções expostas na expressão em cada nível narrativo, devido a virtualidade que os tempos apresentam no desenrolar da narração.

Delimitamos as dimensões do tempo para que se torne compreensível suas distinções, cabe avaliar o ponto de largada do qual a linguagem na novela está colocada. Com isso, descobrir o grau ou o posicionamento em que se transpareça objetivamente a equação do problema do tempo na narrativa. Em aproximação com o “presente” existe (o próprio tempo), em comparação com os outros funcionamentos do tempo, a possibilidade de transmutação e redistribuição do tempo, acarretando o que entendemos como o passado e o futuro nos moldes da organização da novela na busca da significação.

A organização em fragmentos cobre o *modus* de composição literária. E essa organização não se prende a valorização da linearidade, o que é recorrente no pensamento do senso comum e seu bom senso. A composição da novela de Carlos Fuentes é levemente implodida (o que nos deixa provisoriamente tendidos a perceber que a linguagem será, em seus segmentos distintos, uma busca pela ampliação de possibilidades no tempo em sua virtualidade), distribuindo as significações, e suas possibilidades, a partir da dinâmica pertencente ao tempo.

São dias que chegarão de noite a tua noite de olhos fechados e só poderás reconhecê-los pela voz, jamais com a visão. Deverás dar crédito à noite e aceitá-la sem vê-la, crer nela sem reconhecê-la, como se fosse o Deus de todos os teus dias: a noite.
⁴⁰(FUENTES, 2000, p. 140)

No espaço em que a dinâmica do tempo desmorona a segurança que se encontra nos espaços ditos reconhecíveis e identificáveis (o já-visto), tem importância fundamental na perturbação da lógica que carrega toda a essência do signo, como símbolo de aceitação e de regulamentação de possibilidade, quando ela é limitada pelo aporte que lhe confere o senso comum e o bom senso.

Poder destituir da ordem do tempo o que essa dupla entidade do significado (senso comum e bom senso) institui em reduzidos caminhos do entendimento faz transparecer que a progressão ou regressão do entendimento, do eixo pertencente ao tempo presente, não seja uma confusão (mas pode ser uma dupla fusão do sentido) na instância da significação da narrativa:

⁴⁰ Son días que llegarán de noche a tu noche de ojos cerrados y sólo podrás reconocerlos por la voz: jamás con la vista. Deberás darle crédito a la noche y aceptarla sin verla, creerla sin reconocerla, como si fuera Dios de todos tus días: la noche

herdarás os rostos, doces, alheios, sem manhã porque tudo fazem hoje, são o presente e são no presente: dizem <<amanhã>> porque não lhes importa amanhã: tu serás o futuro sem sê-lo, tu te consumirás hoje pensando no amanhã: eles serão amanhã porque só vivem hoje: ⁴¹ (FUENTES, 2000, p. 368 e 369)

O que esta perspectiva de narrativa mostra sobre constituição do sentido do tempo é uma proposta de pensar sobre o duplo encaminhamento do presente enquanto instância do existir e da vivência. Mas, a existência, também, é pensar o futuro que não será existência singular da personagem à beira da morte: um entrechoque da atividade de pensar e existir que, para essa narração, não estão em conformidade.

Por isso, há o que está para o princípio de significação; e o que depende do consenso do pensamento comum, revestido de bom senso e senso comum. Estes exigem do entendimento do tempo como uma necessidade de ter um bom sentido, uma direção em que o significado estivesse exclusivamente subordinado ao ordenamento identitário do tempo, ou seja, pensar o tempo em conformidade com sua sequência lógica e linear.

A aposta (uma espécie de sinalização de como a identidade do tempo se constrói a partir de uma classificação urgente do reconhecível) em que o senso comum e o bom senso jogam é com a identificação do tempo. Subordinam a diferenciação entre as dimensões do tempo para obscurecer a virtualidade e um outro sentido possível. Como, por exemplo, o procedimento resultante da efetivação da quebra na ordem do sentido que singulariza a organização do tempo.

Tu não saberás, não entenderás porque Catalina, sentada de teu lado, quer compartilhar contigo essa recordação, essa recordação que quer se impor a todas as demais: tu estás nessa terra, Lorenzo naquela? O que é que quer recordar? Tu com Gonzalo nesta prisão? Lorenzo sem ti naquela montanha?: não saberás, não entenderás se tu és ele, se ele será tu, se aquele dia o viveste sem ele, com ele, ele por ti, tu por ele. Recordarás. ⁴²(FUENTES, 2000, p. 264)

⁴¹ heredarás los rostos, dulces, ajenos, sin mañana porque todo lo hacen hoy, son el presente y son en el presente: dicen <<mañana>> porque no les importa mañana: tú serás el futuro sin serlo, tú te consumirás hoy pensando en mañana: ellos serán mañana porque sólo viven hoy

⁴² TÚ no sabrás, no entenderás por qué Catalina, sentada a tu lado, quiere compartir contigo ese recuerdo, ese recuerdo que quiere imponerse a todos los demás: ¿tú en esta tierra, Lorenzo en aquella?, ¿qué es lo que quiere recordar?, ¿tú con Gonzalo en esta prisión?, ¿Lorenzo sin ti en

Temos, nesse trecho, um exemplo das imbricações e dos pontos em que a memória efetua uma aproximação com aquilo que jamais foi vivido, ou tratando sobre uma vontade de recuperação, na emergência de uma recordação que recuperaria um signo perdido. Esta memória pode aparecer em forma de restauração confusa de tempos e espaços distintos de um passado. Porém, os tempos e espaços são absorvidos pelo mesmo turbilhão da memória: seja na imagem de Gonzalo, companheiro de prisão durante a Revolução; ou na imagem de Lorenzo, filho morto na guerra civil espanhola.

Essa recuperação através da memória se distancia da atualidade da narração. O resgate da memória se põe como atual, mas não se alinha com o acontecimento narrado. O problema está nesta memória narrativa se subordinar a uma vontade; muito mais do que a uma vivência. Esta diferença se refere à emergência do tempo, revelando no espaço de reconstrução da memória acontecimentos distantes do tempo da narração; e não com a exclusividade e solidão de um tempo em relação aos outros (eles se articulam mesmo não preenchendo o critério de existência e vivência). Reclamamos essa coabitação como a especificidade da linguagem e resultante dela: *o paradoxo passa de uma categoria das figuras de pensamento, constituindo a significação possível em: atualizar, no presente, os outros tempos na forma de memória do acontecimento expresso na narrativa fragmentada.*

Cabe aqui nos reportarmos ao entendimento de Deleuze (2007) em “Lógica do Sentido”, sobre o paradoxo. Segundo o pensador francês, o paradoxo seria a paixão do pensamento. Seu postulado vibrante se insinua quando diante dele surge as predefinições de uma *doxa* a qual estariam carregadas de um sentido predeterminado pelas operações (perenes e insistentes) do bom senso e do senso comum.

Os paradoxos só são recreações quando os consideramos como iniciativas do pensamento; não quando os consideramos como “a Paixão do pensamento”, descobrindo o que não pode ser senão pensado, o que não pode ser senão falado, que é também o inefável e o impensado, Vazio mental, Aion. Não invocaremos, enfim, o caráter contraditório das entidades insufladas, não

aquella montaña?: no sabrás, no entenderás si tú eres él, si él será tú, si aquel día lo viviste sin él, con él, él por ti, tú por él. Recordarás.

diremos que o barbeiro não pode pertencer ao regimento etc. A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. O princípio da contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível do qual deriva, isto é, aos paradoxos ou antes o que representam os paradoxos. (DELEUZE, 2007, p. 77)

A *doxa* não teria a possibilidade de fazer criações ou incitar outras possibilidades da cognição em aferir significações, por exemplo; mas a faculdade latente dessa *doxa* se dispõe a partir do entrelaçamento da *doxa* com os pilares que a sustentam, senso comum e bom senso: o limite do pensamento e da linguagem estão demarcados.

Esta demarcação impossibilitaria acessar espaços outros da cognição, do pensamento, o que delimita e engessa um meio de descobrir possibilidades diante de um problema do sentido estrito. Restringe-se ao significado porque lhe daria a maior evidência de uma matéria. Restringe-se ao significado porque este necessita de mecanismos sempre reconhecíveis que não perturbam o sentido em sua previsibilidade.

Portanto, o sentido restrito não absorve as irregularidades que compõe o conjunto de fragmentos e as dimensões do tempo da novela de Carlos Fuentes, em que os espaços de encontro por uma cognição interligada à *doxa*, com seu duplo viés de identidade no senso comum e no bom senso, suporia uma estrutura prosaica da linguagem: “esta ordem do tempo, do passado ao futuro, é pois instaurada com relação ao presente, isto é, com relação a uma fase determinada do tempo escolhida no sistema individual considerado” (DELEUZE, 2007, p. 78)

Por isso, declarar, a partir da estrutura da linguagem, suposta e falseada pela *doxa*, qual sentido haveria a recomendação para o pensamento limitado pelo cercado do significado prenderia, sem requerer outras direções, a simultaneidade sendo confundida como tempos esparsos por espaços distintos, demarcados, trancafiados.

O *paradoxo segue como a constituição sempre em simultâneos eventos de tempo*, quando tomamos por base a significação referente à constituição fragmentada da narrativa em “La muerte de Artemio Cruz”. Não há nesse conceito, diante da simultaneidade dos elementos que compõem o tempo, a consolidação e apaziguamento na (des)ordem, signo do fragmentário. O paradoxo é um revide ao recurso do “comum”. Mais que uma independência contra a

sobredeterminação imposta pela *doxa*, o paradoxo é um recurso que se torna acinte quando se leva a cabo sua realização.

Por essa questão, devemos seguir a forma de concepção deleuzeana de paradoxo, para fins de comparação de sua iniciativa em estabelecer a realização de um conceito. O conceito de paradoxo deleuzeano influi na estabilidade do direcionamento do sentido da *doxa*. O que nos leva a entender que se afastar do pensamento comum é um perigo para sua regulamentação. O pensamento comum é divergente da *atividade singular do pensar: ao que chamamos construção de possibilidades*.

Sendo instável a compreensão para onde se direciona o sentido do tempo, de qual maneira se resolve um paradoxo? Ele não se sustenta como definição, passa a concorrer para espaços amplos. Como é absolutamente indefinível conceituar no seu funcionamento posto na expressão da narrativa o paradoxo com *um* sentido, por conta do caráter duplo de simultaneidade em que os sentidos percorrem caminhos opostos no tempo. *Não são dois sentidos ao mesmo tempo o que constitui o paradoxo, mas os sentidos para onde correm os tempos é o que constitui o paradoxo configurado na expressão*.

Isso acontece, essa complexidade, porque, segundo Deleuze (2007), o paradoxo é o *locus* inicial da contradição, ou seja, o paradoxo seria um esquema mental, um desenho rabiscado no âmbito do pensamento e, por isso, seria demais abstrato por compreender uma disjunção de direcionamento na gênese de outro conceito.

O salto em um terreno menos perigoso surte dois resultados ainda não tão discerníveis: o primeiro é essencial e o segundo é acessório. Descobrir que o conceito pode ter uma tarefa em que o pensamento exerce a função de aclarar um objeto e desvendá-lo. Seu ponto cego estaria na contradição de conceituar o paradoxo, por ser ele irrealizável enquanto figuração do pensamento. O que implicaria em tornar hipótese um debate por meio da especulação da filosofia e na linguagem: a quebra simultânea entre pensamento e linguagem em que o paradoxo pode ser tema *sobre* uma filosofia, mas que funciona *na* linguagem. Não será nesta análise da novela do autor mexicano que levaremos adiante a complexidade da tal discussão.

Quando tentamos resolver o problema de definição do conceito de paradoxo em Deleuze é, primeiro, não tratá-lo tão rigidamente como conceito; mas sim, como um experimento que se transfigura na linguagem. É assim que a narrativa de “La muerte de Artemio Cruz” se nos apresenta: experimental.

Contudo, podemos fazer algumas considerações verificáveis do que se tornou o paradoxo em Deleuze enquanto formação especulativa. Dentro do grupo dos problemas que poderiam apresentar esta protodefinição deleuzeana (ela não acarreta uma realização em si), iremos elencar algumas, para poder levar adiante esta cartografia do paradoxo.

É no paradoxo que percebemos o princípio estrutural da contradição. Essa leitura genética de um espaço do entendimento que se situa, para Deleuze (2007), no pensamento, a realização na linguagem fragmentada da novela de Carlos Fuentes insiste em ser uma contraposição.

A observação dos mecanismos de procedimento na linguagem usada na novela impulsiona o experimento do paradoxo em outro âmbito da cognição: os tempos da narrativa são feitos pelos variados elementos destruidores do *bom* sentido que estão nos múltiplos segmentos narrativos.

Na esfera de compreensão da simultaneidade dos sentidos dos tempos, surge um aspecto importante no fundamento desta categoria no funcionamento da fluência da narração. Os desdobramentos dos sentidos, advinda da simultaneidade da dupla direção que o sentido de um tempo mira, conforma diversas possibilidades da significação, por ser o tempo, na expressão, uma entidade de característica contraditória: sua dependência de perspectiva produzida pelo nível narrativo “tú” em relação à percepção da personagem Artemio.

o tempo que inventarás para sobreviver, para fingir a ilusão de uma permanência maior sobre a terra: o tempo que teu cérebro criará força em perceber essa alternância de luz e escuridão no quadrante do sonho; a força de reter essas imagens da placidez ameaçada pelos *cumulus* concentrados e negros das nuvens, o anúncio do trono, a posteridade do raio, a descarga turbinada da chuva, a aparição segura do arco-íris; a força de escutar as chamadas cíclicas dos animais no monte; a força de gritar os signos do tempo; uivo do tempo da guerra; uivo do tempo do luto; uivo do tempo da festa; a força, enfim, de dizer o tempo; de falar o tempo; de pensar o tempo inexistente de um universo que não o conhece porque nunca começou e jamais terminará: não teve

princípio, não terá fim e não sabe que tu inventarás uma medida do infinito, uma reserva de razão:

Tu inventarás e medirás um tempo que não existe,
 Tu saberás, discernirás, julgarás, calcularás, imaginarás,
 preverás, acabarás por pensar o que não terá outra realidade que a criada pelo teu cérebro [...] ⁴³(FUENTES, 2000, p. 303)

Essa medida criada do tempo merece a seguinte reflexão: o tempo é reconhecido por uma questão delimitada pela perspectiva no nível narrativo “tú” que, por consequência, interfere no conjunto da visão que tomamos da percepção do tempo criada pela personagem Artemio. Sua noção sobredeterminada se encerra aí, nessa perspectiva do narrador-consciência. Contudo, não se estende para o narrador-personagem, e, por isso, devemos distinguir as vozes nos níveis narrativos quando estas não podem ser confundidas com, por exemplo, a duplicidade do narrador-personagem em sua perspectiva sobre a visão do tempo.

Escolher essa via de análise para compreensão significativa da fragmentação da narrativa possibilita rever na expressão qual a ordem dos sentidos nos quais os níveis localizam os outros elementos que compõem o conjunto: os outros níveis narrativos, e as percepções que atribuem às personagens. Os espaços de significação, de cunho declarativo da narração, é uma reformulação dos ângulos distintos nos quais os elementos percebem o tempo no seu gradiente adversativo. Ou seja, na tentativa de significação do tempo, em que a gradação de sensações determina o espaço de localização do tempo da existência e o tempo da vivência quando, para fins de elucidação, algum nível narrativo se filia. Cada nível narrativo determina o tempo a partir de uma perspectiva, mas esses podem atribuir uma percepção insólita do tempo dos outros elementos que se expressam.

⁴³ el tiempo que inventarás para sobrevivir, para fingir la ilusión de una permanencia mayor sobre la tierra: el tiempo que tu cerebro creará a fuerza de percibir esa alternación de luz y tinieblas en el cuadrante del sueño; a fuerza de retener esas imágenes de la placidez amenazada por los cúmulos concentrados y negros de las nubes, el anuncio del trueno, la posteridad del rayo, la descarga turbonada de la lluvia, la aparición segura del arco iris; a fuerza de escuchar las llamadas cíclicas de los animales en el monte; a fuerza de gritar los signos del tiempo: aullido del tiempo de la guerra, aullido del tiempo del luto, aullido del tiempo de la fiesta; a fuerza, en fin, de decir el tiempo, de hablar el tiempo, de pensar el tiempo inexistente de un universo que no lo conoce porque nunca empezó y jamás terminará: no tuvo principio, no tendrá fin y no sabe que tú inventarás una medida del infinito, una reserva de razón:

tú inventarás y medirás un tiempo que no existe,

tú sabrás, discernirás, enjuiciarás, calcularás, imaginarás, pevedrás, acabarás por pensar lo que no tendrá otra realidad que la creada por tu cerebro [...]

É quando percebemos na angulação em que algum segmento narrativo reflete a gradação do tempo, realizado na linguagem, para elucidarmos um dos pontos de composição material (uma hipótese) na extremidade do tempo. Para que isso ocorra, incluímos essa inevitável possibilidade constituída de virtualidades, perspectivas, percepções e criações do tempo.

3.4 As erupções do tempo: a constituição do paradoxo e os encontros nos limites da linguagem

A partir dos ângulos da perspectiva nos níveis narrativos, esses componentes que residem dentro da dimensão da significação narrativa, percebemos demandas levadas pelo cruzamento de pontos do tempo que coincidem entre si. Essa afirmação se alinha na correspondência sempre iminente que recobre as dimensões do tempo em que, nas perspectivas, persegue-se as bases que absorvem e expõem as articulações de cada particularidade temporal que demonstra o aspecto identitário do tempo.

Uma primeira constituição que devemos pontuar sobre este quesito se refere ao conteúdo pertencente a identidade do tempo, quando a expomos à dupla entidade do sentido do paradoxo. Esta motivação surge em decorrência da percepção de complexidade do tempo. Ela não está em desacordo com as manifestações de sentido do tempo e feitas no interior de cada segmento narrativo. Isso beneficia o entendimento no jogo de interligação que percorre o próprio tempo como a experiência fundamental da narrativa. O domínio do tempo se conjuga com a possibilidade da significação. A depender do progresso e/ou regresso do tempo, poderia haver um entrave na ordem do tempo, e que podemos perceber na novela “La muerte de Artemio Cruz”.

São dias longínquos, próximos, empurrados até o esquecimento, rotulados pela recordação – o encontro e o afastamento, amor fugaz, liberdade, rancor, fracasso, vontade – forma e serão algo mais do que nomes que tu possas dar: dias em que teu destino te perseguirá com um olfato de cão caçador, te encontrará, te cobrará, te encarnará com palavras e atos, matéria complexa,

opaca, adiposa tecida com a outra para sempre, a impalpável, a de teu ânimo absorvido pela matéria: amor de marmelo fresco, ambição de unhas que crescem, tédio da calvície progressiva, melancolia do sol e deserto, aversão aos pratos sujos, distração dos rios tropicais, medo dos sabres e pólvora, perda dos lençóis arejados, juventude dos cavalos negros, velhice da praia abandonada, encontro do envelope com a marca estrangeira, repugnância do incenso, enfermidade da nicotina, dor da terra roxa, ternura do pátio durante a tarde, espírito de todos os objetos, matéria de todas as almas, fenda da tua memória, que separa as duas metades.⁴⁴ (FUENTES, 2000, p. 123)

De acordo com esta passagem, podemos fazer uma breve análise da identidade do tempo nas seguintes circunstâncias: a diferença de posicionamento de perspectiva desequilibra a faculdade de reconhecimento, a partir dos deslocamentos que são procedimentais exercícios na expressão da narrativa.

Um fragmento incide na elevação gradual de tentativas de reconhecimento de uma identidade do tempo. A faculdade do pensamento comum não absorve nem entende um deslocamento inesperado, diante da possibilidade remota (aquela que está no limiar do entendimento) de localização do tempo no espaço para resolução de um problema de sentido ou de direcionamento. A faculdade de reconhecimento supõe previsibilidade, neste caso, ela é absolutamente surpreendida, a partir da perspectiva do tempo desagregado do sentido único.

No trecho acima, está circunscrito um aspecto bastante utilizado ao longo da narrativa: os deslocamentos do sentido do tempo de um ponto esperado da identidade do tempo (no senso comum e no bom senso) para agir em direção a uma dimensão diferente do tempo, ao qual se poderia identificar os estratos que ainda pertencem, por evidência, aos tempos distintos. Por isso, conforme se destitui a ordem esperada pela faculdade do reconhecimento, os elementos que constituem o tempo narrado têm a característica de ser flutuante, ou nômade, e não um órgão sedentário do tempo como estanque, porque todos os episódios

⁴⁴ Son días que lejos, cerca, empujados hacia el olvido, rotulados por El recuerdo – encuentro y rechazo, amor fugaz, libertad, rencor, fracaso, voluntad -fuerón y serán algo más que los nombres que tú puedas darles: días en que tu destino te perseguirá con un olfatto de lebrél, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos, matéria compleja, opaca, adiposa tejida para siempre con la otra, la impalpable, la de tu ánimo absorvido por la materia; amor de membrillo fresco, ambición de uñas que crecen, tedio de la calvície progresiva, melancolia del sol y el desierto, abulia de los platos sucios, distracción de los rios tropicales, miedo de los sables y la pólvora, pérdida de las sábanas oreadas, juventud de los caballos negros, vejez de la playa abandonada, encuentro del sobre y la estampilla extranjera, repugnancia del incenso, enfermedad de la nicotina, dolor de la tierra roja, ternura del pátio en la tarde, espíritu de todos los objetos, materia de todas las almas: tajo de tu memoria, que separa las dos mitades;

com elementos um pouco vagos adquirem sentido em outros momentos da narrativa.

Quando temos a narração “dias que longe, perto, empurrados até o esquecimento, rotulados pela recordação – encontro e rechaço” estamos diante de um movimento de formular quebras na sequência previsível, postulada pela faculdade do reconhecimento.

A recordação se torna o signo dessa tentativa de localizar uma memória em um espaço de tempo fortuito. Rotula-se, por uma necessidade de atribuir um sentido de maneira imediata, um andamento que segue o caminho mais comum em direção ao menos comum. Por isso, a simultaneidade, objetivamente, se dá em um instante. O momento não se eterniza, ele se forma no presente a partir de uma especificidade que se abre no entrelaçamento dos sentidos dos tempos (cada qual com sentidos particulares) e no seu encontro no espaço.

Os tempos adquirem uma capacidade flutuante, devido a emergência de ligação entre as ordenações dos tempos, nos quais os sentidos se conjugam em uma possibilidade inovadora de significação, dispondo de uma via de constituição que não se limita nem a um nem a outra dimensão temporal, mas está relacionado com a confluência entre os limites que se dispõe dessa urgência de significação.

Na esteira dessa urgência que se impõe no contexto da significação, quando se deparam sentidos do tempo distintos e de composição diferenciadas no que concerne ao aspecto de identificação, os fatores que facilitaríamos nossa explanação decorrem do nível narrativo, enquanto este concebe o tempo a partir de uma perspectiva.

É dentro da camada singular da narração e sua expressão que o tempo se constitui enquanto percepção latente, e decorre dela a iniciativa de aproximar os diferentes (a partir da identificação: “a recordação”) e assim equacionar a soma dos segmentos dos tempos distintos entre si, lançando uma perspectiva menos comum de simultaneidade.

Portanto, a interligação que se conclui por uma simultaneidade para estabelecer essa particularidade da significação entre perspectivas distintas sobre o tempo, torna-se necessário desvendar o ponto que sustenta a significação. Isso

funciona por meio de um suporte que extrapola uma característica temporal quando da realização pela linguagem: sua abstração latente.

Isto implica em dizer que entre a sentença “foram e serão algo mais que os nomes que tu possas dar-lhes” (FUENTES, 2000, p. 123) e sua forma de verbo disposto nas dimensões do passado e futuro (foram – serão), irrevogavelmente o presente (o que existe no tempo) insiste em puxar os dois sentidos para um centro que não está aparente. Logicamente, o tempo presente se faz perceber pela radicalidade da expressão narrativa, situado no tempo do presente. De fato, o presente existe e insiste no tempo, mesmo que diretamente ele não seja manifestação na expressão narrativa, tendo o pensamento sobre o tempo uma abstração emergente.

Supondo que a recordação seja uma parte integrante da memória, esta tem, por condição de funcionamento, o seu espaço resguardado na organização do tempo. A recordação transmuta o passado e o futuro, realinhando e redesenhando a geografia da direção do tempo que se realiza pela expressão, e que sua realização depende desta, invariavelmente. Quando há o exercício de recordar, a narrativa cria um ponto singular e central no presente, por onde o passado e o futuro se redefinem.

Conforme brevemente assinalaram em textos esparsos, tanto Deleuze quanto Guattari afirmaram sobre a necessidade constante em perceber os usos que os escritores costumavam manejar a sua própria atividade. Esse manejo, por excelência, devemos defini-lo como um procedimento essencialmente técnico: resulta, indubitavelmente, de acordo com o processo que se estende desde seu pensamento e sua estendida expressão até o alcance da experimentação, pois não é definitivo o olhar do escritor, ele cria uma espécie de utilização extensiva de instrumentos possíveis.

Essa criatividade na utilização dos instrumentos possíveis é o procedimento central dentro da novela de Carlos Fuentes. Na sequência desse rastro de procedimento, vemos o mecanismo da expressão da narrativa fragmentada, com simultaneidades dos tempos. O paradoxo não como uma trama, como uma distensão entre as ordens do tempo; mas como a implosão no cerne do tempo, espatifando as mensagens prontas da identidade do tempo e expandindo a significação por meio da linguagem, suporte do próprio tempo.

Por utilização de um método rizomático, pretendemos complementar o que Deleuze e Guattari (2011) iniciaram como uma espécie diferenciadora no pensamento contemporâneo, qual seja: o de não mais preparar significações de identidade (aquilo que se parece em um tempo não-objetivo deslocado para um tempo subjetivo) com o intuito de reconhecer no antecedente temporal (o passado) as marcas sequenciais em um presente que se esvai por excelência: a fruição do tempo presente é um eternizar-se constante.

Não podemos, diante disso, deixar de perceber uma virtualidade no ordenamento do pensamento, inaugurado de forma metódica pelos pensadores franceses, pois estamos diante de um turbilhão, de uma técnica de aproveitamento estrutural advindo da diversidade, para usar um termo deleuzeano, esquizofrênicas, ou seja, desviantes das possibilidades oferecidas pelo bom senso e pelo senso comum (matéria de longo estudo por parte de Deleuze (2007), em “Lógica do Sentido”). Essa forma de análise ressoa na distribuição dos segmentos da expressão dos tempos da narrativa que compõe a construção e forma do paradoxo na novela “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes.

Os pontos de localização na organização do tempo fomentam a constituição das significações; expandir ao limite os procedimentos que a linguagem possibilita; em friccionar a barreira que o senso comum e bom senso limitam em um cercado o desvendamento de outras significações, as menos exploradas, as de acesso limitado. Os pontos no ordenamento do tempo ressignificado como problema em questão se situa na ordem das virtualidades (com os seus possíveis encontros em outras dimensões do tempo, conforme assinalamos anteriormente). Essas virtualidades ocorrem entre a simultaneidade de um espaço descrito dentro da narrativa e seu concomitante e insistente entrelaçamento dos tempos que se correspondem e que prefiguram uma prolepse.

Essa prolepse não surge como apenas uma ferramenta técnica de alcance temporal em que o pensamento comum, na figura do bom senso e senso comum. Assim, a narrativa em sua emergência (no tempo presente) reaproximaria o virtual, supondo como o devir que, estando por acontecer, se materializa no recurso temporal. Um lapso de deslocamento, no intuito de interligação imediata

entre as dimensões do tempo correspondente à antecipação de um acontecimento e sua *real* efetuação.

Essa técnica na linguagem é percebida como o que ela é dentro da maquinaria literária e o que este conceito pode ser, no nosso entendimento, uma figuração simbólica do *non-sense* na novela de Carlos Fuentes. Assim, os passos fundamentais no jogo do entendimento da obra é uma breve demonstração dos equivalentes narrados, com o virtualmente possível da significação, que é chave de ligação da máquina que funciona por distanciamento no âmbito da narrativa, mas que se conjugam com a existência e a vivência. Com profundidade, a obra manifesta uma coabitação da existência e da vivência na novela por força do paradoxo do tempo.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo investigar com se dá a forma de constituição do paradoxo no tempo na narrativa fragmentada “La muerte de Artemio Cruz”, de Carlos Fuentes. Para tanto, nos orientamos nas bases dos conhecimentos formulados por Deleuze acerca do paradoxo. Como procuramos demonstrar ao longo dessa dissertação, a figura do paradoxo e as articulações dos tempos (passado, presente e futuro) é a forma de constituição da expressão da narrativa com o fim de evidenciar que os sentidos do tempo, para Fuentes, delineiam a própria concepção de construção do passado (aquele que está no campo de espaço do esquecimento para o senso comum, fundado no discurso de *sobredeterminação* nas sociedades industriais contemporâneas) em direção a uma nova formação de existências futuras que escapem do prosaico e previsível, quando este se liga ao *pré-juízo*.

Todas as relações entre as partes fragmentadas são interligadas a partir desse princípio de imbricação dos tempos, dando uma profunda impressão de linguagem e pensamento caóticos, o que se percebe como prolepse, devido aos usos antecipados de acontecimentos que ainda não se tornaram matérias da narrativa. Por isso, declarar, em primeira instância, que o caos alimenta a linguagem e o pensamento, na escrita da novela, pode ser a forma de construção do texto literário.

Quando nos aproximamos de uma análise mais detalhada do texto, percebemos que a prolepse ou antecipação embrionária de um acontecimento, recolhemos pequenas tendências que ao longo da narrativa mostram ser uma constante:

Oh, que bombardeio de signos, de palavras, de estímulos para meu ouvido cansado; oh, que fadiga; oh, que linguagem sem linguagem; oh, mas eu o disse, é minha vida, devo escutá-la; oh, não entenderão meu gesto porque apenas posso mover os dedos;

que o cortem já, já me aborreceu, o que tem a ver, que lata, que lata...⁴⁵ (FUENTES, 2000, p. 220)

O que se torna evidente é essa forma de antecipar, em meio a esse suposto caos, sua própria decrepitude, sua completa desavença e entrega ao destino que lhe cerca tão iminentemente na figura da morte pela dor e pelo paradoxo da linguagem, fazendo uso dela, mas com a surpresa de não entendê-la a partir de um fluxo intenso de signos que recaem sobre si.

Tratamos também sobre o contexto da significação quando se deparam sentidos dos tempos distintos e de composição diferenciadas no que concerne ao aspecto de identificação, ou seja, um segmento da narrativa se torna singular no momento que este se interliga com outro fragmento para construir um outro sentido, formando um paradoxo, por conta dos tempos distintos em que os narradores estão instalados.

Visto que é dentro dessa camada singular da narração e sua expressão que o tempo se constitui enquanto percepção latente, e decorre dela a iniciativa de aproximar os diferentes (a partir da identificação: “a recordação”) e assim equacionar a soma dos segmentos dos tempos distintos entre si, lançando uma perspectiva menos comum de simultaneidade

O conjunto de fragmentos narrativos diferentes entre si, com um passado que se constrói nos embates narrativos nos seus diferentes segmentos, indica que cada um dos fragmentos é complementar da significação. A significação é, pois, uma construção posterior de um embate narrativo entre a memória histórica de um povo e seu passado, diante da consciência sobre essa memória (sustentada no presente). É uma busca de abertura utópica na consciência coletiva embotada no tempo da existência (o tempo presente). Assim, a multiplicidade de visão que os três níveis narrativos constroem do tempo é o que gera suas próprias contradições, sendo que tais contradições resultam do paradoxo, segundo Deleuze (2007).

⁴⁵ Oh, qué bombardeo de signos, de palabras, de estímulos para mi oído cansado; oh, qué fatiga; oh, qué lenguaje sin lenguaje; oh, pero lo dije, es mi vida, debo escucharla; oh, no entenderán mi gesto porque apenas puedo mover los dedos: que lo corten ya, ya me aburríó, qué tiene que ver, qué lata, qué lata...

Observamos que os fragmentos da narrativa são o meio de articulação no qual o tempo é observado em seus sentidos, ou seja, a construção de significação se institui na forma da novela, e não no sentido do *um* tempo narrado, pois se verifica que cada narração em cada segmento é determinada em um tempo, resultando nisso que o sentido se constrói primeiro no tempo narrado e depois no embate dos níveis narrativos, situado cada um em seu fragmento de tempo e de narração.

O paradoxo, nessa novela, fundamenta-se não na direção do sentido. Não é o resultado de dois sentidos ao mesmo tempo. O paradoxo é uma construção surpreendente no tempo para pensá-lo como uma construção antinormativa dos sentidos que os tempos proporcionam. Fuga surpreendente da rigidez do tempo na sociedade pós-industrial, fuga do tempo linear, o tempo da *doxa*. Assim, o paradoxo é a figuração do tempo dentro da organização sensível no *ethos* mexicano. Uma forma singular do sentido do tempo.

Portanto, o que mobilizou a nossa análise foram os procedimentos que constituem a novela e que, por isso, cabe dizermos que o estudo da obra é uma articulação entre a literatura e sua linguagem, a filosofia deleuzeana e seu procedimento de investigação, além das discussões analíticas dos conceitos e de uma noção de experimentação em constante diálogo entre si.

REFERÊNCIAS:

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka Para uma Literatura Menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

BOIXO, J.C.G. In, FUENTES, C. *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra, 2000.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1955.

Obras consultadas:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARRIGUCCI JR. Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____ *Crítica e clínica*. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____ *Diferença e Repetição*. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____ *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 2. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2001.

_____ *Aura*. Tradução de Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Tradução de Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PERERA, Manuel Fernández (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008.