

O acto de ler como acto de justiça

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

Universidade Católica Portuguesa (UCP), Lisboa

«O jogo que se joga num texto [...] não pressupõe só a decifração de regras e o desenvolvimento de competências; pede e possibilita que algo se altere por ele ter sido escrito.»

MARIA ETELVINA SANTOS

O acto de narrar é um acto que envolve justiça. Começemos por aí. O nosso ponto de partida pode ser a frase de Walter Benjamin sobre a identidade do narrador. Ele diz: «O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo próprio»¹. A frase aparece a encerrar um célebre texto incluído em “*Illuminationen*”, onde Benjamin pesquisa em torno à semântica do narrador, referindo-se, para isso, ao corpus literário de Nicola Leskov. A escolha deste contemporâneo de Dostoevskij e de Tolstoj não é arbitrária, pois na ambiência rural de uma Rússia que conserva intacta a sua aura de sacralidade, Walter Benjamin reencontra, no fundo, «o eco da tradição hebraica»² e da sua própria voz, nesse crepuscular Verão de 1936.

¹ BENJAMIN, W., *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977 (1955), 410.

² SCHIAVONI, G., *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001, 301.

Já no parágrafo inaugural do ensaio, na constatação de que o narrador se vai tornando cada vez mais esporádico, pois a sua viva actividade é sistematicamente votada ao esquecimento³, podemos pressentir o desgosto pelo mundo (estamos, é preciso recordar, no limiar da Segunda Grande Guerra), bem como a irremediável fractura que se divisava no interior da cultura. A extinção da arte de contar liga-se à incapacidade crescente de trocar uma experiência humana autêntica. Por isso, lamenta o filósofo, é cada dia mais raro encontrar pessoas que saibam contar uma história como se deve, e o embaraço é frequente, quando, num grupo, alguém se lembra de pedir uma história.

A narração é uma forma artesanal, precisa e profunda de comunicação⁴. O seu registo é, por exemplo, tão diferente do romance quanto da informação. O romance não emerge da tradição oral e não volta a confluir para ela, ao contrário da narração. Enquanto que o narrador toma aquilo que narra da experiência – a sua própria ou alguma que lhe tivesse sido referida – e a transforma em experiência para aqueles que escutam a sua história, o lugar do nascimento do romance é o indivíduo no seu isolamento. No coração do romance encontramos a preocupação pelo sentido da vida, porque o romance consagra, de alguma maneira, a cesura entre vida e sentido. O leitor, na solidão mais rigorosa da sua existência, é convocado para reflectir sobre esse significado, e faz isto, obrigatoriamente, antes que apareça, na derradeira página, a palavra fim. Porém, o que alenta a narração é a moral da história e o seu desfecho abre para a questão: «E em seguida, e depois?».

Não há narração à qual não se possa colocar a pergunta da sua continuação. E o leitor nunca está só, pois tem a companhia do narrador.

A narração faz circular aquilo que vem de longe. A informação, ao contrário, explora o vínculo mais imediato, mais próximo. A narração dá liberdade ao leitor para a interpretar a seu modo, e com isto adquire uma amplidão e uma justiça que falta à informação⁵. Não fornece explicações, é obstinadamente concisa, e, nós sabemos, nada grava de modo mais eficaz as histórias na memória que esta competente economia dos recursos. O talento do narrador é a sua vida, é do vivido, dessa matéria lenta, peregrina e

³ «Der Erzähler – so vertraut uns der Name Klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit Keineswegs durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfernendes.» in BENJAMIN, *Illuminationen*, 385.

⁴ Cf. BENJAMIN, *Illuminationen*, 393.

⁵ Cf. BENJAMIN, *Illuminationen*, 391.

obsidiante, que nascem as histórias. A dignidade é a de saber narrá-las até ao fim. Por isso, tem razão Benjamin quando, ao dizer que o narrador representa o justo⁶, aproxima a arte de contar de um determinado entendimento da justiça.

Ler também é fazer justiça

Como é que o acto de ler pode representar um acto de justiça? Revisitando precisamente este ensaio de Walter Benjamin sobre Leskov, a americana Susan Sontag sugere, para a leitura, a urgência de uma recuperação dos sentidos. Talvez devêssemos simplesmente aprender a ver melhor, a sentir melhor, a escutar melhor. Aqui, não é apenas a figura do narrador que representa o justo, mas também a do leitor. De um leitor, porém, empenhado em tocar e ser tocado pelo fulgor revelatório do texto.

«A nossa é uma cultura baseada sobre o excesso e a sobreprodução, o que impõe um permanente declínio da nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – a sua abundância material, a sua massificação – conjuram para obstaculizar as nossas faculdades sensoriais. E é partindo das condições dos nossos sentidos, das nossas faculdades (e não daquelas de uma outra época) que se deve determinar a tarefa do crítico»⁷.

Esta reabilitação dos sentidos, que Sontag descreve como uma verdadeira «erótica da leitura», é um modo de fazer justiça ao texto, contra as intromissões espectrais das hermenêuticas dominantes que mais não fazem do que se sobrepor ao mundo do texto, evitando a todo o custo que o “encontro sponsal” entre texto e leitor se consuma. Há uma justiça que provém unicamente pelo contacto, pela mútua exposição. Interpretar, sobretudo se não parte deste sincero exercício de exposição, «é empobrecer, é esvaziar o mundo, para instaurar um mundo espectral de “significados”. É transformar o mundo *neste* mundo. (“Este mundo”. Como se não existissem outros.)»⁸

⁶ «Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet.» in BENJAMIN, 410.

⁷ SONTAG, S., *Against interpretation*, New York, Vintage, 2001, 13-14.

⁸ SONTAG, *Against interpretation*, 7.

Numa linha coincidente com esta perspectiva, Jorge Luis Borges descreve a justiça a fazer ao texto como uma prática de audição. Ele testemunha que nos vinte anos em que cumpriu a actividade de professor de Literatura na Universidade de Buenos Aires, sempre recomendou aos alunos que tivessem pouca bibliografia, que não naufragassem nas críticas, mas lessem directamente os livros: «talvez compreendam pouca coisa, mas sempre sentirão prazer e estarão ouvindo a voz de alguém».⁹

Para isso, para ouvir «a voz de alguém», há um conjunto de “veleidades” que é necessário ultrapassar, pois a leitura não pode ser uma forma de redução, mas de ampliação do sentido. Não se faz justiça a um texto, enquanto não se aceita o seu carácter vivo, ao mesmo tempo perscrutável e imperscrutável, estabelecido e perenemente novo, desafiador. Escreve Maria Etelvina Santos:

«O leitor começa por olhar o texto como algo a desvendar. Tem veleidades de chegar ao sentido, ao “traço”; procura desocultar, retirar o véu de Saïs. Percorre um caminho em busca de “ideias de”, referidas a um *ideatum*, quer assumir o ponto de vista da verdade, põe-se do lado visível da leitura [...]. Mas se o leitor pergunta «Quem me chama?» na cena da leitura, procede de outra maneira: começa por deixar-se afectar, predispõe-se a aceder ao imprevisto, e aceita o texto como jogo; vai ligando as palavras de forma “adequada” entre elas, esquece a relação que as palavras possam ter com os objectos, o serem “ideias de”, e aceita-as como “ideias” adequadas umas às outras, nesse jogo improvável...»¹⁰

Compreender um texto é como compreender um cão

Poderosa na sua transparência é a imagem convocada por Maria Gabriela Llansol: «compreender um texto é como compreender um cão, uma previsão do tempo,/ ou seja,/ é aceitar que não se fala,/ que se não compreende, excepto pela companhia»¹¹. A justa compreensão passa, assim, por um avizinhamento delicado, sem denunciar demasiadas expectativas,

⁹ BORGES, J.L., Borges Oral in Obras Completas. 1975-1988, Lisboa, Teorema, 1999, 176.

¹⁰ SANTOS, M. E., Como uma pedra-pássaro que voa. Llansol e o improvável da leitura, Lisboa, Mariposa Azul, 2008, 143.

¹¹ LLANSOL, M.G., Ardente texto Joshua, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, 74.

sem impor nada do que se sabe ou pretende saber. É um pacto sereno, uma descoberta mútua que a reciprocidade vai tecendo e aclarando. É um jogo jogado pela consciência do vivo, que se dá a ver na dobra, no intervalo, na interação afectiva, no instintivo silêncio, na dedução incalculável daquilo que cada um traz escondido. Estas premissas fundam uma experiência de justiça, já que tornam «possível a equivalência entre ética e estética, não como deveres instaurados por uma moral, ou padrões estéticos canonizados, mas como opções que passam por uma profunda reflexão e desejo de conhecer, de modo a definir valores que possam proporcionar uma sociedade de mútua não-anulação»¹².

É em si que o leitor descobre a justiça do texto

Em estações sucessivas, a indagação hermenêutica tem-se deslocado primeiramente do campo do autor e depois daquele do texto para o campo do leitor. Como afirma Umberto Eco, mais do que a enunciação histórica do texto ou a tentativa de estabelecimento das regras que serviram à sua produção, o leitor irrompe hoje no centro. Soou uma hora nova¹³, que vincula, como vimos, tanto o texto como o acto de ler a uma espécie de pacto, que Paul Ricoeur enuncia assim:

«O acto de leitura é o vector de transfiguração do mundo da acção sob os auspícios da ficção. Pode desempenhar esse papel porque o efeito provocado pelo texto sobre os destinatários é um componente intrínseco da significação efectiva do texto. O texto como texto é um conjunto de instruções que o leitor individual ou o público cumpre de uma maneira passiva ou criativa. Mas o texto não se torna uma obra a não ser na interacção entre o texto e o destinatário»¹⁴.

Compreender o Texto constitui para o leitor não uma compreensão que lhe seja existencialmente alheia. Compreender é compreender-se

¹² SANTOS, Como uma pedra-pássaro que voa, 83.

¹³ Cf. MARGUERAT, D. (ed.), *La Bible en récits. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003, 13.

¹⁴ RICOEUR, P., *A hermenêutica bíblica*, São Paulo, Loyola, 2006, 128.

diante do Texto. Lendo o livro que temos diante de nós, potencializamos o mergulho dentro de nós próprios, num processo de autodecifração. «Não se trata de impor ao texto a nossa capacidade finita de compreensão, mas de se expor ao texto e de receber dele um eu mais vasto»¹⁵.

Contrariar o sequestro hermenêutico da Bíblia

Numa obra publicada em 1974, intitulada sintomaticamente “The Eclipse of Biblical Narrative”, Hans Frei lança as bases para uma reflexão sobre as modernas práticas de leitura da Bíblia. Na sua opinião, na época pré-moderna, era corrente uma leitura da Bíblia «fortemente realista, isto é, mais literal e histórica que doutrinal e edificante»¹⁶. Podia encontrar-se uma unidade entre o significado das narrações bíblicas, o mundo donde provinham e a aplicação concreta do texto. O seu mundo de referência era o universo real e conhecido e ninguém duvidava da ligação da Bíblia à realidade concreta.

Com o Iluminismo, e já com Spinoza, Frei vê surgir «as sementes da desintegração»¹⁷. De alguma maneira, quebrou-se a aliança entre a narração bíblica e a realidade histórica ou científica. Os textos da Escritura deixaram de corresponder aos quadros do nosso mundo empírico. A chave do texto bíblico começou a ser buscada no exterior dele próprio. Para uns estaria na comparação entre as várias fenomenologias religiosas. Para outros entre os paradigmas da linguagem mítica. Para outros ainda num operar racional sobre o texto, o que comportava a sua fragmentação.

No panorama mental oposto, crentes empenhavam-se em demonstrar, a todo o custo, a historicidade das narrações bíblicas e afirmar a veracidade da sua revelação. Mas, pelos meios a que recorreram, caíram na armadilha de efeito contrário. Tomaram a historicidade (e um redutor entendimento de historicidade) como critério fundamental, fazendo depender dele a verdade das narrações. E passaram, quase imediatamente, a fazer depender o sentido da Bíblia de categorias não-bíblicas: um vasto acervo de

¹⁵ RICOEUR, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, 116-117.

¹⁶ FREI, H., *The Eclipse of Biblical Narrative. A Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics*, New Haven -London, Yale University Press, 1974, 1.

¹⁷ FREI, *The Eclipse of Biblical Narrative*, 4.

fórmulas teológicas, dogmáticas ou discursos de pendor espiritualista, que aprisionam a questão do sentido num subjectivismo devoto.

Ambas as hermenêuticas aplicadas à Bíblia estavam reféns de um sistema prévio e exterior. Hans Frei acusa, uns e outros, de um desconhecimento fundamental: o realismo da narrativa bíblica¹⁸. Só ocasionalmente esta questão era levantada e apenas como argumento comprovativo da historicidade dos relatos. Não era tomada a sério como peça fundamental de um pensamento interpretativo. Comentando esta conjuntura ideológica, Jean Louis Ska escreve: «ninguém pensou que o sentido do relato estivesse exactamente no relatar e nos ingredientes da narração»¹⁹.

Contrariar o sequestro: breve história da narrativa

É difícil individualizar para a revalorização da narrativa um começo preciso, datar aquilo que tem mais a ver com uma forma de confluência teórica, gerada em contextos linguísticos e culturais muito diferentes. Talvez o fio da história transpareça, simplesmente, no elencar de autores e obras, que mesmo não mantendo necessariamente, entre si, eixos de causalidade e consequência, dão, no entanto, o vislumbre de um fenómeno e a alusão implícita a um diálogo, no interior de um património comum. Numa procura de justiça.

Em 1884, o romancista inglês Sir Walter Besant publica, com um título que parecia insólito, mas que, desde então, não cessou de ser revisitado, o livro “The Art of the Fiction”²⁰, onde reivindicava para o romance o estatuto que, já ordinariamente, se concedia a artes como a pintura, a música, a poesia, provando que também aquele se organiza segundo «leis gerais, que se podem descrever com uma certa precisão»²¹.

Em 1891, Otto Ludwig²² publica os seus estudos sobre o romance, onde alude a dois tipos de relato: o que ele chama o relato propriamente dito e o relato cénico. Neste segundo, o narrador limita-se a representar a

¹⁸ Cf. sobretudo o cap.7 intitulado «Apologetics, Criticism, and the Loss of Narrative Interpretation» in FREI, *The Eclipse of Biblical Narrative*, 124-154.

¹⁹ SKA, J.L., Gn 18,1-15 alla prova dell'esegesi classica e dell'esegesi narrative in CASALE, C.M., *Oltre il racconto*, Casale Monferrato, Piemme, 1995, 12.

²⁰ Cf. BESANT, W., *The Art of Fiction*, London, Macmillan and Co. Publisher, 1902.

²¹ PUGLIATTI, P., *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Il Mulino, 1985, 33.

²² Cf. LUDWIG, O., *Studien*, Leipzig, A. Stern, 1891.

história sem intrometer-se na acção, enquanto que no relato propriamente dito o narrador tem de ter em conta a sua presença na obra.

Bédier²³, autor de “Les Fabliaux”, em 1893, é considerado por Propp²⁴ o primeiro a reconhecer que certas relações existem no conto entre os termos que se apresentam invariantes e as variáveis. Em 1907-1909, Henry James²⁵, nos prefácios às suas obras narrativas, reclama a necessidade de um aprofundamento teórico dos aspectos técnicos da arte de narrar. Para James, como já para Flaubert²⁶, que ele considera seu mestre, associada à narração deve estar uma metodologia, susceptível de ser descrita nos seus componentes técnicos e compositivos, de modo a constituir-se em base válida do conhecimento literário. E ele próprio forneceu esse contributo, assinalando uma série de categorias que a narratologia ainda hoje continua a discutir²⁷.

As teses de Henry James atravessam, no panorama de língua inglesa, as obras de Beach²⁸ (1918), Lubboch²⁹ (1921) ou de E.M. Foster³⁰ (1927), cujo volume “Aspects of the Novel” é avaliado, por muitos, como um dos primeiros, senão mesmo o primeiro exemplo de aplicação da metodologia narrativa³¹.

Em 1910, Friedmann³² publica um estudo sistemático sobre o papel do narrador no relato romanesco. O narrador é apresentado como uma espécie de ponte entre dois universos, o universo do livro e o do leitor e, ao mesmo tempo, como uma entidade determinante, pois é o seu ponto de vista que nos permite observar a acção. De 1926, chega-nos o estudo que Lips dedicou às diferentes formas de discurso em que se dispõe a narração³³.

Para lá dos pioneirismos, que iam, é certo, prefigurando alguma coisa de novo, mas de forma ainda muito embrionária e fragmentada, a verda-

²³ Cf. BÉDIER, J., *Les Fabliaux*, Paris, Champion, 1893.

²⁴ Cf. PROPP, V., *Morfologia do conto*, Lisboa, Veja, 2000, 52.

²⁵ Cf. JAMES, H., *Partial Portraits*, London, Macmillan and Co. Publisher, 1888.

²⁶ Cf. FLAUBERT, G., *Correspondance*, Paris, Pléiade, 1973.

²⁷ Como recorda Henry James, numa das suas mais desconcertantes novelas, *The Figure in the Carpet*, por detrás da ordem, da forma, da textura dos livros há a representação de um segredo. E esse segredo não se pode dizer que resulte da forma, por um lado, ou resulte do conteúdo, por outro. Esse segredo atravessa tudo, porque «in my work is the organ of life». JAMES, H., *The Figure in the Carpet and Other Stories*, London, 1986, Penguin, 368.

²⁸ Cf. BEACH, J., *The Method of Henry James*, Philadelphia, Albert Saifer, 1954.

²⁹ Cf. LUBBOCK, P., *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1921.

³⁰ Cf. FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold & Co, 1927.

³¹ GROSSER, H., *David Lodge e la legerezza della critica* in LODGE, D., *L'arte della narrativa*, Milano, Bompiani, VIII.

³² Cf. FRIEDEMANN, K., *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, Haessel, 1910.

³³ Cf. LIPS, M., *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

deira teoria, fundadora daquilo que hoje chamamos narrativa, irrompe na escola do Formalismo russo. O quadro deste acontecimento foi, nos começos do séc. XX, na Rússia, a grande recolha e inventariação dos contos tradicionais. Vladimir Propp utilizará esse corpus, recentemente antologado, para publicar, em 1928, o seu estudo “Morfologia do Conto”. Ele dizia: «Se não soubermos decompor um conto nas suas partes constitutivas, não poderemos estabelecer uma comparação justa»³⁴. O método de Propp era, por um lado, estabelecer a distinção entre *fabula* (os acontecimentos que o texto narrativo aborda, apresentados segundo a lógica cronológica e causal) e *sjužet* (a representação dos mesmos acontecimentos segundo os processos de construção narrativa) e, por outro, efectuar a decomposição da fábula numa série de funções narrativas (o conjunto de elementos invariantes que determinam a forma canónica de organização global). É aparentemente difícil encontrar aqui referências directas a Aristóteles, mas é verdade que logo os primeiros críticos se deram conta que, salvaguardadas as devidas distâncias³⁵, o princípio é o mesmo. Como defende Umberto Eco³⁶, a teoria aristotélica da intriga é, talvez, aquela que mais influência estendeu sobre o nosso tempo.

A reflexão morfológica que Vladimir Propp gizava, no contexto da grande renovação teórica e metodológica polarizada pelo Formalismo Russo (onde, entre outros, se destacaram, na linguística formal, Jakobson, Troubetakog, Tomacheski, na semiótica, Ivanov, Segal, Piatigorski e, nos estudos literários, Chtcheglov e Egorov), deu força a outras reflexões que entenderam aprofundar e balizar o processo narrativo. Por exemplo, o termo função, introduzido por Propp, ao constatar que «sob a diversidade dos motivos havia uma forma canónica de organização global, composta por um conjunto restrito de elementos invariantes»³⁷, foi posteriormente reformulada por Claude Bremond³⁸ que a definia como unidade narrativa mínima, mas agora numa sequência triádica, não linear mas orgânica, que ilustra as fases lógicas de todo o processo, virtualidade, actualização e aca-

³⁴ PROPP, V., *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega, 2000, 55.

³⁵ Por exemplo, já Victor Erlich notava, no primeiro estudo surgido sobre os formalistas russos, que as noções de *fabula* e *sjužet* não são coextensivas às noções de *pragma* e de *mythos*, nem as funções narrativas de Aristóteles são tão numerosas como aquelas de Propp. Cf. ERLICH, V., *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966.

³⁶ Cf. ECO, U., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, 262.

³⁷ REIS, C., LOPES, A., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998, 183.

³⁸ Cf. BREMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

bamento; ou ainda por Greimas que «reformula a função proppiana em termos de enunciados narrativos de estado e de fazer, enunciados onde um predicado, ou função, é posto em relação com um ou vários actantes»³⁹.

O legado metodológico de Propp já não era estranho ao que Saussure⁴⁰ definiu, entre 1906 e 1911, nos seus cursos de Linguística da Universidade de Genebra e publicados, pela primeira vez, em 1916. Saussure altera a ordem das prioridades da linguística em confronto com a tradição filológica e comparatista até então dominante, emprestando primazia à análise sincrónica sobre o estudo diacrónico. Neste aspecto, «Vladimir Propp é saussuriano»⁴¹.

Como também muitos autores que se seguem serão Proppianos. A sua obra gerou importantes leituras que vão estar na base da narratologia estrutural. Em Março de 1960 Lévi-Strauss publica um artigo que influenciou muito a difusão das teses de Propp. Chamava-se esse texto “A estrutura e a Forma” e, assumindo-se como «homenagem prestada a uma grande descoberta»⁴², não deixava, no entanto, de constituir um posicionamento crítico. Lévi-Strauss acusa o sistema de Propp de não conseguir cumprir, de modo satisfatório, as exigências da diacronia e da sincronia, ficando-se muito pelo tratamento da forma⁴³, e diz que, antes do Formalismo, nós ignorávamos o que é que os contos têm em comum, mas que, depois dele, nós deixámos de perceber porque é que os contos são diferentes.⁴⁴

Contributos de proveniências teóricas muito diversas convergiram, na era pós-Proppiana, para aprofundar os caminhos da narratologia: entre outros, Pouillon⁴⁵ esboçou uma tipologia das visões que o narrador pode ter dos acontecimentos representados, Blin⁴⁶ debruçando-se sobre a obra de Stendhal sondou as condições e os limites do ‘realismo’ na representação romanesca, Kayser⁴⁷ distinguiu o autor da representação do narrador no relato, Eco⁴⁸ aplicou, não sem provocar um certo escândalo, os instrumentos de

³⁹ REIS, C., LOPES, A., Dicionário de Narratologia, 184.

⁴⁰ Cf. SAUSSURE, F., Cours de Linguistique Générale, Paris, Payot, 1916.

⁴¹ RODRIGUES, A., Prefácio in PROPP, V., Morfologia do conto, 15.

⁴² LÉVI-STRAUSS, C., Antropologie Structurale II, Paris, Plon, 1973, 173.

⁴³ Cf. LÉVI-STRAUSS, Antropologie Structurale II, 157.

⁴⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS, Antropologie Structurale II, 159.

⁴⁵ Cf. POUILLON, J., Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946.

⁴⁶ Cf. BLIN, G., Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1954.

⁴⁷ Cf. KAYSER, W., Die Vortragsteise. Studien zur Literatur, Berne, Francke Verlag, 1958.

⁴⁸ Cf. ECO, U., Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa, Milano, Bompiani, 1964.

compreensão narrativa à banda-desenhada, às canções de consumo, aos ícones do imaginário popular e ao universo televisivo. Mas o lugar de maior destaque será ocupado pela exploração teórica levada a cabo pelo estruturalismo.

1966 é um ano que, no que concerne à narratologia, fez história. Benveniste, Foucault, Genette, Greimas, Lacan deram obras à estampa. Foi lançado o primeiro número dos “Cahiers pour l’Analyse”. Na École Pratique des Hautes Études, participavam no Seminário orientado por Barthes, entre outros, Todorov, Genette, Butor e Sollers. E é lançado o número oitavo de *Communications*⁴⁹, a revista desta escola, onde Barthes ensinava.

Raramente um número de Revista alcança um estatuto de referência miliaria. Ele é constituído por textos teóricos fundamentais para a narrativa, que nunca mais deixaram de ser retomados, e por contributos concretos de aplicação da metodologia narrativa. Participaram neste volume Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov e Genette. Roland Barthes escreve o texto inicial, “Introduction à l’analyse structurale des récits”⁵⁰. À pergunta, “onde procurar a estrutura do relato?”, o autor responde, “sem dúvida nenhuma no próprio relato”. Mas como? Para tal não basta apenas passar de uma palavra a outra, é preciso também passar de um nível a outro, sabendo, porém, que o sentido não está no fim do relato, mas na sua travessia.

Barthes distingue três níveis do relato, unidos entre si segundo um modo de integração progressiva: o nível das funções (no sentido em que Propp, primeiro, e Bremond, depois, empregaram, como vimos, esta palavra); o nível das acções (no sentido que este termo tem em Greimas, quando este fala das personagens como actantes) e o nível da narração (que é, grosso modo, o nível do discurso, na denominação de Todorov).

O objectivo de um relato não é representar. Ele constitui um espectáculo que permanece muito enigmático e cuja realidade não está na sequência natural das acções que o compõem, mas na lógica que expõe, a que se

⁴⁹ Cf. AA.VV., *L’analyse structurale du récit* (*Communications*, 8), Paris, 1981, Seuil.

⁵⁰ Tornou-se uma citação recorrente a abertura deste importante texto programático: «Innombrables sont les récits du monde. C’est d’abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l’homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l’image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l’épopée, l’histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l’on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l’histoire même de l’humanité; (...) le récit est là, comme la vie». BARTHES, R., Introduction à l’analyse structurale des récits in AA.VV., *L’analyse structurale du récit* (*Communications*, 8), 7.

arrisca, e que satisfaz. O que nos inflama num relato é esse sentido, a forma íntima do texto, uma espécie de latência, de respiração que ele possui, onde se tornam nítidas emoções, esperanças, ameaças e triunfos.

Nesse número de «Communications», Tzvetan Todorov escreve sobre «Les catégories du récit littéraire». A base da sua argumentação são as noções avançadas por Benveniste sobre história (a evocação de uma determinada realidade, de acontecimentos passados e de personagens que, de certa maneira se confundem com as da vida real) e discurso (há um narrador que conta a história de uma determinada maneira, diante de um leitor que a percebe). Primeiro Todorov verifica o relato como história. E aí analisa a lógica das acções; as personagens e as seus nexos (nomeadamente, os predicados de base de que cada um é portador; a regra da oposição; o ser e o parecer; as transformações pessoais; e as ordens da acção). Depois, passa à inventariação do relato como discurso (descreve o tempo do relato, as suas deformações e encadeamento; os aspectos e os modos da narração). Por fim, fala das infracções a esta ordem, tomando como exemplo concreto um texto literário, “Les Liaisons dangereuses”.

Gérard Genette é um nome cuja importância, no domínio da narratologia, não deixará de se firmar e que será, sobretudo com a publicação de *Figures III*⁵¹, responsável para que a narratologia passe da simples descrição dos factos estruturais para a complexidade de uma particular poética. Neste número de “Communications” escreve sobre as fronteiras da narração. No fundo, revisita as noções clássicas, de Aristóteles e Platão, defendendo uma maior flexibilidade para os conceitos, uma atenuação das suas oposições, pois existem, como ele diz, «relações delicadas»⁵² entre as exigências de uns e as necessidades de outros.

Julien Greimas reflecte sobre elementos para uma teoria da interpretação do relato mítico. Greimas, já vimos, situa-se no interior de uma semântica estrutural, fazendo uma releitura de Propp em termos de análise actancial. E a sua posição estimulou uma enorme quantidade de aplicações na análise literária, na comunicação de massas e na etnologia, nomeada-

⁵¹ Reportando-se a Roman Jakobson que propunha como objecto dos estudos literários não a literatura, mas a literalidade; não a poesia, mas a função poética, Genette propõe não o real literário, mas a totalidade do virtual literário. Com a definição de uma nova poética não se pretende, de modo algum, retornar ao passado pré-crítico: a teoria literária será moderna e ligada à modernidade da literatura ou não será. Cf. GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 11.

⁵² GENETTE, G., *Frontières du récit*, in AA.VV., *L'analyse structurale du récit* (Communications, 8), 168.

mente. Neste texto, que ele dedica a Claude Lévi-Strauss, faz a leitura ac-tancial de um mito utilizado por aquele etnólogo em “Le Cru et le Cuit”⁵³.

Claude Bremond⁵⁴ aborda a lógica dos possíveis narrativos. Relê o conceito Proppiano de função, mas enquadra-o numa forma triádica e dinâmica, pois o que é idêntico na sua estrutura fundamental, diversifica-se até ao infinito, segundo um jogo de combinações e de opções, conforme as culturas, as épocas, os géneros, as escolas, os estilos pessoais.

O trabalho de Christian Metz⁵⁵ sobre o cinema põe a tónica na complexidade da enunciação narrativa que marca a “gramática de um filme”, enquanto que Umberto Eco⁵⁶ faz uma espécie de *divertimento*, analisando o jogo narrativo através de James Bond, personagem dos romances de Fleming, popularizado, depois, através dos filmes de Hollywood.

A partir de finais da década de 70, a narratologia passa de simples enunciação dos factos estruturais para um entendimento de si como fenómeno de comunicação. Por um lado, estabelece importantes relações com outras áreas de estudos: a Teoria do Texto, a Linguística, a Teoria da Comunicação, os Estudos Literários, a Teoria dos Géneros, a História Literária, a Pragmática Linguística. Mas ao mesmo tempo concentra-se sobre os seus específicos âmbitos de pesquisa. Genette que tem construído um pensamento em torno do território do discurso, define a narratologia como um saber que se distingue pelo respeito dos mecanismos do texto⁵⁷. Não será isso uma forma de justiça?

⁵³ Cf. LÉVI-STRAUSS, C., *Le Cru et le Cuit*, Paris, Grasset, 1964.

⁵⁴ Cf. BREMOND, C., *La logique des possibles narratifs* in AA.VV., *L'analyse structurale du récit* (Communications, 8), 66-82.

⁵⁵ Cf. METZ, Ch., *La grande syntagmatique du film narratif* in AA.VV., *L'analyse structurale du récit* (Communications, 8), 126-130.

⁵⁶ Cf. ECO, U., *James Bond: Une combinatoire narrative* in AA.VV., *L'analyse structurale du récit* (Communications, 8), 83-99.

⁵⁷ Cf. GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.