

Roland Barthes

A aventura semiológica

Tradução
MARIO LARANJEIRA

Martins Fontes
São Paulo. 2001

INTRODUÇÃO À ANÁLISE ESTRUTURAL DAS NARRATIVAS*

Inumeráveis são as narrativas do mundo. É de início uma variedade prodigiosa de gêneros, eles próprios distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para o homem confiar-lhe a sua narrativa: a narrativa pode ter como suporte a linguagem articulada, oral ou escrita, a imagem, fixa ou móvel, o gesto e a mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pense-se na *Santa Úrsula* de Carpaccio), nos vitrais, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas notícias de jornal, na conversa. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tem-

* A *Introdução à análise estrutural das narrativas* já foi recolhida em dois volumes da coleção de bolso "Points", *Poétique du récit* [Poética da narrativa] (1977) e *L'analyse structurale du récit* [A análise estrutural da narrativa], Communications, n.º 8 (1981). Se resolvemos retomá-la aqui, é porque pertence exatamente ao *corpus* da *Aventura semiológica*, constitui um de seus momentos mais fecundos, e porque sem ela, a pesquisa de R. B. semiólogo não estaria sendo apresentada por inteiro, naquilo que ela teve de mais decisivo. (N. do Ed. Fr.)

pos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, e muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas³⁷: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.

Deverá tal universalidade da narrativa levar a concluir que seja ela insignificante? Será ela tão genérica que nada temos a dizer a respeito, a não ser descrever modestamente algumas de suas variedades, bem particulares, como fez às vezes a história literária? Mas essas mesmas variedades, como dominá-las, como fundamentar o nosso direito de as distinguir, de as reconhecer? Como opor o romance à novela, o conto ao mito, o drama à tragédia (isso já foi feito mil vezes) sem fazer referência a um modelo comum? Esse modelo está implicado por toda palavra sobre a mais particular, a mais histórica das formas narrativas. É legítimo pois que, longe de abdicar de toda ambição de falar da narrativa, sob pretexto de tratar-se de um fato universal, se tenha tido periodicamente interesse pela forma narrativa (desde Aristóteles); e é normal que dessa forma o estruturalismo nascente faça uma de suas primeiras preocupações; não se trata para ele de dominar o infinito das palavras, chegando a descrever a "língua" donde elas se originaram e a partir da qual se pode gerá-las? Diante do infinito das narrativas, da multiplicidade dos pontos de vista segundo os quais se pode falar delas (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético etc.), o analista encontra-se mais ou menos na mesma situação de

37. Isto não é verdade, é necessário lembrar, nem para a poesia nem para o ensaio, tributários do nível cultural dos consumidores.

Mancha
é a linguagem - o objeto da análise
Saussure, colocado diante da heterocliticidade da linguagem e buscando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição. Para não sair do período atual, os formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss ensinaram a delimitar o dilema seguinte: ou a narrativa é uma simples e interminável repetição de acontecimentos, e nesse caso não se pode falar dela senão confiando na arte, no talento ou no gênio do contista (do autor) – todas as formas míticas do acaso³⁸ –, ou então ela possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, por maior que seja a paciência necessária para enunciá-la; porque há um abismo entre o aleatório mais complexo e a combinação mais simples, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras.

Onde buscar então a estrutura da narrativa? Nas narrativas, é evidente. *Todas* as narrativas? Muitos comentaristas, que admitem a idéia de uma estrutura narrativa, não podem resignar-se entretanto a separar a análise literária do modelo das ciências experimentais: eles pedem intrepidamente que se aplique à narração um método puramente indutivo e que se comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para depois passar ao esboço de um modelo geral. Essa maneira sensata de ver é utópica. A própria lingüística, que tem apenas umas três mil línguas para abranger, não consegue isso; sabiamente, ela se fez dedutiva e é aliás a partir desse dia que ela verdadeiramente se constituiu e progrediu a passos de gigante, chegando até a

38. Existe, sem dúvida, uma "arte" do contista: é o poder de gerar narrativas (mensagens) a partir da estrutura (do código); essa arte corresponde à noção de *performance* em Chomsky, e essa noção está bem longe do "gênio" de um autor, concebido romanticamente como um segredo indivisível, dificilmente explicável.

prever fatos que ainda não tinham sido descobertos³⁹. Que dizer então da análise narrativa, colocada diante de milhões de narrações? Ela está forçosamente condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber primeiro um modelo hipotético de descrição (que os lingüistas americanos chamam de "teoria"), a descer em seguida pouco a pouco, partindo desse modelo, rumo às espécies que, ao mesmo tempo, dele participam ou se afastam: é somente no nível dessas conformidades e desses desvios que ela encontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural⁴⁰.

Para descrever e classificar a infinidade de narrativas é pois necessária uma "teoria" (no sentido pragmático que se acabou de indicar), e é em buscá-la, em esboçá-la que é preciso, de início, trabalhar. A elaboração dessa teoria pode ser muito facilitada se, desde o começo, o pesquisador se submete a um modelo que lhe forneça os primeiros termos e os primeiros princípios. No estado atual da pesquisa, parece razoável⁴¹ dar à análise estrutural da narrativa, como modelo fundador, a própria lingüística.

39. Veja-se a história do *a* hitita, postulado por Saussure e descoberto de fato cinquenta anos mais tarde, em E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 35.

40. Lembremos as condições atuais da descrição lingüística "... A estrutura lingüística é sempre relativa não somente aos dados do *corpus*, mas também à teoria gramatical que descreve esses dados." (E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammars*, Nova York, 1964, p. 29.) E o seguinte, de Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 119): "... Reconheceu-se que a linguagem devia ser descrita como uma estrutura formal, mas que essa descrição exigia antecipadamente o estabelecimento de procedimentos e critérios adequados e que em suma a realidade do objeto não fosse separável do método próprio para defini-lo."

41. Mas não imperativo (veja-se Cl. Bremond, "La logique des possibles narratifs", *Communications*, n.º 8, 1966, mais lógica do que lingüística). (Paris, Éd. du Seuil, coleção "Points", 1981.)

I. A LINGUA DA NARRATIVA

1. Para além da frase

A lingüística, como se sabe, pára na frase: é a última unidade com que ela acha dever ocupar-se; se, de fato, a frase, sendo uma ordem e não uma série, não deve reduzir-se à soma das palavras que a compõem, e constitui por isso mesmo uma unidade original, um enunciado, ao contrário, não é outra coisa senão a sucessão das frases que o compõem: do ponto de vista da lingüística, o discurso nada tem que não se encontre na frase: "A frase, diz Martinet, é o menor segmento que seja perfeitamente e integralmente representativo do discurso."⁴² A lingüística não poderia pois se propor um objeto superior à frase, porque, para além da frase, nunca há nada que não sejam outras frases: uma vez descrita a flor, o botânico não pode ocupar-se em descrever o ramalhete.

E é evidente, no entanto, que o próprio discurso (como conjunto de frases) é organizado e que, por essa organização, ele se mostra como a mensagem de uma outra língua, superior à língua dos lingüistas⁴³: o discurso tem as suas unidades, as suas regras, a sua "gramática": para além da frase e embora composto unicamente de frases, o discurso deve ser naturalmente o objeto de uma segunda lingüística. Essa lingüística do discurso teve, durante muito tempo, um nome glorioso: era a Retórica; mas em consequência de todo um jogo histórico, tendo a retórica passado para o campo das

42. "Reflexões sobre a frase", *Language and Society (Mélanges Jansen)*, Copenhagen, 1961, p. 113.

43. É óbvio, como observou Jakobson, que entre a frase e o além-frase existem transições: a coordenação, por exemplo, pode agir para adiante da frase.

belas letras e tendo as belas letras se separado do estudo da linguagem, foi necessário retomar recentemente o problema do início: a nova lingüística do discurso ainda não está desenvolvida, mas está pelo menos postulada, pelos próprios lingüistas⁴⁴. Esse fato é muito significativo: embora constituindo um objeto autônomo, é a partir da lingüística que o discurso deve ser estudado; se é preciso formular uma hipótese de trabalho para uma análise cuja tarefa é imensa e cuja matéria é infinita, o mais razoável é postular uma relação homóloga entre a frase e o discurso, na medida em que uma mesma organização formal regula, ao que parece, todos os sistemas semióticos, sejam quais forem as suas substâncias e dimensões: o discurso seria uma grande "frase" (cujas unidades poderiam não ser necessariamente frases), assim como a frase, mediante algumas especificações, é um pequeno "discurso". Essa hipótese se harmoniza bem com certas proposições da antropologia atual: Jakobson e Lévi-Strauss fizeram notar que a humanidade podia definir-se pelo poder de criar sistemas secundários, "multiplicadores" (ferramentas que servem para fabricar outras ferramentas, dupla articulação da linguagem, tabu do incesto que permite a dispersão das famílias) e o lingüista soviético Ivanov supõe que as linguagens artificiais só puderam ser adquiridas após a linguagem natural: como o importante, para os homens, é poder utilizar vários sistemas de sentidos, a linguagem natural ajuda a elaborar as linguagens artificiais. É pois legítimo postular entre a frase e o discurso uma relação "secundária" – a que se chamará homológica, para respeitar o caráter puramente formal das correspondências.

44. Veja-se sobretudo: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., cap. X. – Z. S. Harris, "Discourse Analysis", *Language*, 28, 1952, pp. 1-30. – N. Ruwet [*Langage, musique, poésie*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 151-75].

A língua geral da narrativa, evidentemente, não é senão um dos idiomas oferecidos à lingüística do discurso⁴⁵, e submete-se, em consequência, à hipótese homológica: estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem nunca poder reduzir-se a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa é, de certa maneira, o esboço de uma pequena narrativa. Embora disponham nela de significantes originais (freqüentemente muito complexos), reencontram-se de fato na narrativa, ampliadas e transformadas à sua medida, as principais categorias do verbo: os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas; além disso, os "sujeitos", eles próprios opostos aos predicados verbais, não deixam de se submeter ao modelo frasal: a tipologia actancial proposta por A. J. Greimas⁴⁶ encontra na multidão das personagens da narrativa as funções elementares da análise gramatical. A homologia que se sugere aqui não tem apenas um valor heurístico: implica uma identidade entre a linguagem e a literatura (na medida em que seja esta uma espécie de veículo privilegiado da narrativa): já não é praticamente possível conceber a literatura como uma arte que se desvinculasse de qualquer relação com a linguagem, logo que se tivesse servido dela como de um instrumento para exprimir a idéia, a paixão ou a beleza: a linguagem não cessa de acompanhar o discurso oferecendo-lhe o espelho de sua própria estrutura: não faz a literatura, singularmente hoje, uma linguagem das condições mesmas da linguagem⁴⁷?

45. Seria justamente uma das tarefas da lingüística do discurso fundar uma tipologia dos discursos. Pode-se reconhecer, provisoriamente, três grandes tipos de discursos: metonímico (narrativa), metafórico (poesia lírica, discurso sapiencial), entimemático (discursivo intelectual).

46. Cf. *infra*, III, 1.

47. Há que se lembrar aqui a intuição de Mallarmé, formada no momento em que ele projetava um trabalho de lingüística: "A linguagem pareceu-lhe o instrumento da ficção: seguirá o método da linguagem (determiná-la). A lin-

2. Os níveis de sentido

A lingüística fornece desde o início à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, porque, dando conta imediatamente daquilo que é essencial em todo sistema de sentidos, a saber, a sua organização, permite a uma só vez enunciar como uma narrativa não é uma simples soma de proposições e classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa. Tal conceito é o de *nível de descrição*⁴⁸.

Uma frase, como se sabe, pode ser descrita, lingüisticamente, em vários níveis (fonético, fonológico, gramatical, contextual); esses níveis estão numa relação hierárquica, pois, se cada um tem suas próprias unidades e suas próprias correlações, obrigando, para cada um deles, a uma descrição independente, nenhum nível pode, por si só, produzir sentidos: toda unidade pertencente a certo nível só adquire sentido se puder integrar-se num nível superior: um fonema, embora perfeitamente descritível, em si mesmo nada quer dizer; só participa do sentido quando inserido na palavra; e a própria palavra deve integrar-se na frase⁴⁹. A

guagem refletindo-se. Enfim a ficção lhe parece ser o procedimento mesmo do espírito humano – é ela que põe em jogo qualquer método, e o homem está reduzido à vontade.” (*Oeuvres complètes* [Obras completas], Paris, Gallimard, “Pléiade”, p. 851.) Lembrar-se que, para Mallarmé: “a Ficção ou Poesia” (*ibid.*, p. 335).

48. “As descrições lingüísticas nunca são monovalentes. Uma descrição não é exata ou falsa, é melhor ou pior, mais ou menos útil.” (M. A. K. Halliday, “Linguistique générale et linguistique appliquée”, *Études de linguistique appliquée*, 1, 1962, p. 12).

49. Os níveis de integração foram postulados pela escola de Praga (v. J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana Univ. Press, 1964, p. 468), e retomados desde então por muitos lingüistas. É, na nossa opinião, Benveniste quem deles deu a análise mais esclarecedora (*Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, cap. X).

teoria dos níveis (tal como enunciada por Benveniste) fornece dois tipos de relações: distribucionais (se as relações estão situadas em um mesmo nível), integrativas (se são tomadas de um nível para outro). Daí vem que as relações distribucionais não bastam para dar conta do sentido. Para conduzir uma análise estrutural, é preciso antes distinguir várias instâncias de descrição e colocar essas instâncias numa perspectiva hierárquica (integrativa).

Os níveis são operações⁵⁰. É pois normal que a lingüística, ao progredir, tenda a multiplicá-los. A análise do discurso não pode ainda trabalhar senão sobre níveis rudimentares. À sua maneira, a retórica tinha atribuído ao discurso pelo menos dois planos de descrição: a *dispositio* e a *elocutio*⁵¹. Em nossos dias, em sua análise da estrutura do mito, Lévi-Strauss já precisou que as unidades constitutivas do discurso mítico (mitemas) só adquirem significação porque estão agrupadas em pacotes e esses mesmos pacotes se combinam⁵²; e T. Todorov, retomando a discussão dos formalistas russos, propõe trabalhar sobre dois grandes níveis, eles próprios subdivididos: a *história* (o argumento), compreendendo uma lógica de ações e uma "sintaxe" das personagens, e o *discurso*, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa⁵³. Qualquer que seja o número de níveis que se proponha e qualquer que seja a definição que se lhes dê, não se pode duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia

50. "Em termos algo vagos, um nível pode ser considerado como um sistema de símbolos, regras etc., que deve ser usado para representar as expressões." (E. Bach, *An Introduction...*, op. cit., pp. 57-8.)

51. A terceira parte da retórica, a *inventio*, não dizia respeito à linguagem: tratava das *res*, não dos *verba*.

52. *Anthropologie structurale*, p. 233. [Paris, Plon, 195]

53. "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, n° 8, 1966. [Col. "Points", 1981.]

de instâncias. Compreender uma narrativa não é apenas acompanhar o desenrolar da história, é também reconhecer "estágios", projetar os encadeamentos horizontais do "fio" narrativo sobre o eixo implicitamente vertical; ler (ouvir) uma narrativa não é apenas passar de uma palavra para outra, é também passar de um nível a outro. Tome-se aqui um tipo de apólogo: em *A carta roubada*, Poe analisou com acuidade o fracasso do delegado de polícia, incapaz de encontrar a carta: suas investigações eram perfeitas, diz ele, "no âmbito da especialidade": o delegado não omitia nenhum lugar, "saturava" completamente o nível da "perquisição"; mas, para encontrar a carta, protegida por sua evidência, era preciso passar a outro nível, substituir a pertinência do ladrão pela do policial. Da mesma maneira, por mais completa que tente ser a "perquisição" exercida sobre o conjunto horizontal de relações narrativas, para ser eficiente, ela precisa também dirigir-se "verticalmente": o sentido não está "no fim" da narrativa, ele a perpassa; tão evidente quanto a *carta roubada*, ele não escapa menos que ela a qualquer exploração unilateral.

Será necessário tatear ainda muito, antes de se poder ter segurança quanto aos níveis da narrativa. Aqueles que vamos propor aqui constituem um perfil provisório, cuja vantagem é ainda quase exclusivamente didática: permitem situar e agrupar os problemas, sem estar em desacordo, acreditamos, com as poucas análises que já se fizeram. Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição; o nível das "funções" (no sentido que a palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das "ações" (no sentido que a palavra tem em Greimas quando fala das personagens como actantes), e o nível da "narração" (que é, em suas linhas gerais, o nível do "discurso" em Todorov). Não esquecer que esses três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função só tem sentido na medida

em que tem lugar na ação geral de um actante; e essa ação mesma recebe o seu sentido último do fato de ela ser narrada, confiada a um discurso que tem o seu próprio código.

II. AS FUNÇÕES

1. A determinação das unidades

Como todo sistema é a combinação de unidades cujas classes são conhecidas, há que primeiro se recortar a narrativa e determinar os segmentos do discurso narrativo que se possam distribuir em um pequeno número de classes; numa palavra, é preciso definir as menores unidades narrativas.

Segundo a perspectiva integrativa que foi aqui definida, a análise não pode se contentar com uma definição puramente distribucional das unidades: é necessário que o sentido seja desde o início o critério da unidade: é o caráter funcional de certos segmentos da história que faz deles unidades: daí o nome de "funções" que de imediato se deu a essas primeiras unidades. Desde os Formalistas russos⁵⁴, constitui-se em unidade todo segmento da história que se apresenta como o termo de uma correlação. A alma de toda função é, por

54. Veja-se particularmente B. Tomachevski, *Thématique* (1925), in *Théorie de la littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1965. – Pouco mais tarde, Propp definia a função como "a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga" (*Morphologie du conte*, Paris, Éd. du Seuil, col. "Points", 1970, p. 31). Veja-se também a definição de T. Todorov: "O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos dessa obra e com a obra inteira" ["Les catégories du récit littéraire", *artigo citado*] e as precisões acrescentadas por A. J. Greimas, que acaba por definir a unidade por sua relação paradigmática, mas também por seu lugar no interior da unidade sintagmática de que faz parte.

assim dizer, o seu germe, aquilo que lhe permite semear a narrativa com um elemento que irá amadurecer mais tarde, no mesmo nível, ou noutra parte, noutro nível: se em *Un coeur simple* [*Um coração simples*], Flaubert nos informa, em dado momento, aparentemente sem insistir, que as filhas do subdelegado de Pont l'Évêque possuíam um papagaio, é porque esse papagaio irá ter, em seguida, uma grande importância na vida de Félicité: o enunciado desse pormenor (qualquer que seja a sua forma lingüística) constitui portanto uma função, ou unidade narrativa.

Numa narração, tudo é funcional? Tudo, até o mínimo detalhe, tem um sentido? A narração pode ser integralmente recortada em unidades funcionais? Como logo se verá, existem por certo vários tipos de funções, porque existem vários tipos de correlações. Isso não impede que nunca uma narrativa seja feita a não ser de funções: tudo nela tem diferentes graus, significa. Isso não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que é notado é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parecesse irreduzivelmente insignificante, rebelde a toda função, ainda assim ele a teria para terminar o próprio sentido do absurdo ou do inútil: tudo tem sentido ou nada tem. Poder-se-ia dizer de outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional do termo)⁵⁵: é um sistema puro, não há, não há nunca unidade perdida⁵⁶,

55. É sob esse aspecto que ela não é "a vida", que só conhece comunicações "emaranhadas". O "emaranhado" (aquilo além do que não se pode ver) pode existir em arte, mas nesse caso a título de elemento codificado (Watteau, por exemplo); ainda assim esse "emaranhado" é desconhecido do código escrito: a escrita é fatalmente nítida.

56. Pelo menos em literatura, onde a liberdade de notação (em consequência do caráter abstrato da linguagem articulada) acarreta uma responsabilidade bem mais forte do que nas artes "analógicas", como o cinema.

por mais longo, mais frouxo, mais tênue que seja o fio que a liga a níveis da história⁵⁷.

A função é evidentemente, do ponto de vista lingüístico uma unidade de conteúdo: é "o que quer dizer" um enunciado que o constitui em unidade funcional⁵⁸, não a maneira como isso é dito. Esse significado constitutivo pode ter significantes diferentes, muitas vezes bastante complicados: se me enunciam (em *Goldfinger*) que "*James Bond viu um homem de uns cinqüenta anos*", etc., a informação encerra ao mesmo tempo duas funções, de pressão desigual: por um lado, a idade da personagem integra-se em certo retrato (cuja "utilidade" para o resto da história não é nula, mas difusa, retardada), e, por outro, o significado imediato do enunciado é que Bond não conhece o seu futuro interlocutor: a unidade implica então uma correlação muito forte (abertura de uma ameaça e obrigação de identificar). Para determinar as primeiras unidades narrativas, é pois necessário nunca perder de vista o caráter funcional dos segmentos que se examinam, e admitir de antemão que eles não coincidirão fatalmente com as formas que reconhecemos tradicionalmente nas diferentes partes do discurso narrativo (ações, cenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), ainda menos com classes "psicológicas" (comportamentos, sentimentos, intenções, motivações, racionalizações das personagens).

57. A funcionalidade de uma narrativa é mais ou menos imediata (portanto aparente), segundo o nível em que ela opera: quando as unidades estão colocadas no mesmo nível (no caso do suspense, por exemplo), a funcionalidade é muito perceptível; muito menos quando a função está saturada no nível narracional: um texto moderno, fracamente significativo no plano anedótico, só encontra a sua grande força de sentido no plano da escrita.

58. "As unidades sintáticas (para além da frase) são na realidade unidades de conteúdo." (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, VI, 5.) – A exploração do nível funcional faz parte, pois, da semântica geral.

Do mesmo modo, pois que a “língua” da narrativa não é a língua da linguagem articulada – embora muitas vezes a tenha como suporte –, as unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades lingüísticas: elas poderão sem dúvida coincidir, mas ocasionalmente, não sistematicamente; as funções serão representadas ora por unidades superiores à frase (grupos de frases de tamanhos diversos, até a obra no seu total), ora inferiores (o sintagma, a palavra, e até mesmo, na palavra, apenas certos elementos literários⁵⁹): quando nos é dito que, estando de guarda em seu gabinete do Serviço Secreto e, ouvindo tocar o telefone, “Bond pegou um dos quatro receptores”, o monema *quatro* constitui por si só uma unidade funcional, pois remete a um conceito necessário ao conjunto da história (o de uma alta técnica burocrática); na verdade, a unidade narrativa não é neste caso a unidade lingüística (a palavra), mas apenas o seu valor conotado (lingüisticamente, a palavra */quatro/* não quer dizer nunca “quatro”); isso explica que certas unidades funcionais possam ser inferiores à frase, sem deixar de pertencer ao discurso: elas ultrapassam então, não a frase, à qual permanecem materialmente inferiores, mas o nível de denotação, que pertence, como a frase, à lingüística propriamente dita.

2. Classes de unidades

Essas unidades formais têm de ser repartidas em um pequeno número de classes formais. Se se quiser determinar

59. “Não se deve partir da palavra como de um elemento indivisível da arte literária, tratá-la como o tijolo com que se constrói um edifício. Ela pode ser decomposta em ‘elementos verbais’ muito mais finos.” (J. Tynianov, citado por T. Todorov, *Langages*, 1, 1966, p. 18.)

essas classes sem recorrer à substância do conteúdo (substância psicológica, por exemplo), é preciso de novo considerar os diferentes níveis de sentido: certas unidades têm por correlatos unidades de mesmo nível; ao contrário, para saturar os outros, é preciso passar para outro nível. Daí, já de início, duas grandes classes de funções, umas distribucionais, outras integrativas. As primeiras correspondem às funções de Propp, retomadas principalmente por Bremond, mas que consideramos aqui de maneira infinitamente mais detalhada do que esses autores; é a elas que se reservará o nome de "funções" (ainda que as outras unidades sejam, também, funcionais); esse modelo já é clássico desde a análise de Tomachevski: a compra de um revólver tem como correlato o momento em que ele será utilizado (e se não for utilizado, a notação ficará transformada em signo de veleitarismo, etc.); tirar o telefone do gancho tem por correlato o momento em que se desligará; a intrusão do papagaio na casa de Félicité tem por correlato o episódio da empalhação, da adoração, etc. A segunda grande classe de unidades, de natureza integrativa, compreende todos os "índices" (no sentido bem geral do termo⁶⁰), a unidade remete então não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário no entanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes às personagens, informações relativas a sua identidade, notações de "atmosfera" etc.; a relação entre a unidade e seu correlato já não é então distribucional (muitas vezes vários índices remetem ao mesmo significado e sua ordem de aparição no discurso não é necessariamente pertinente), mas integrativa; para entender "para que serve" uma notação indicial, é preciso passar a um nível superior (ação das personagens ou narração), pois é só aí que se re-

60. Essas designações, como as que seguem, podem ser todas provisórias.

solve o índice; o poder administrativo que está por trás de Bond, indexado pelo número de aparelhos de telefone, não tem nenhuma incidência sobre a seqüência de ações em que Bond se engaja ao aceitar a comunicação; ele só toma sentido no nível de uma tipologia geral dos actantes (Bond está do lado da ordem); os índices, pela natureza de algum modo vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas pois, contrariamente às “funções” propriamente ditas, remetem a um significado, não a uma “operação”; a sanção dos índices está “mais acima”, às vezes é até virtual, fora do sintagma explícito (o “caráter” de uma personagem pode nunca ser mencionado, mas continuamente indexado), é uma sanção paradigmática; ao contrário, a sanção das “funções” nunca está “mais adiante”, é uma sanção sintagmática⁶¹. *Funções e Índices* recobrem pois outra distinção clássica: as Funções implicam *relata* metonímicas; os Índices, *relata* metafóricas; aquelas correspondem a uma funcionalidade do fazer; estas, a uma funcionalidade do ser⁶².

Essas duas grandes classes de unidades, Funções e Índices, já deveriam permitir certa classificação das narrativas. Algumas narrativas são fortemente funcionais (tais como os contos populares) e, no extremo oposto, algumas outras são fortemente indiciais (tais como os romances “psicológicos”); entre esses dois pólos, toda uma série de formas intermediárias, tributárias da história, da sociedade, do gênero. Mas não é só isso: no interior de cada uma dessas duas grandes classes, pode-se de imediato determinar duas subclasses de

61. Isso não impede que *finalmente* a exposição sintagmática das funções possa abranger relações paradigmáticas entre funções separadas, como se admite desde Lévi-Strauss e Greimas.

62. Não se pode reduzir as Funções a ações (verbos) e os Índices a qualidades (adjetivos), pois há ações que são indiciais, sendo “signos” de um caráter, de uma atmosfera, etc.

unidades narrativas. Para retomar a classe das Funções, nem todas as suas unidades têm a mesma "importância": algumas constituem verdadeiros gonzos da narrativa (ou de um fragmento da narrativa); outras não fazem mais que "preencher" o espaço narrativo que separa as funções-gonzos: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em vista de sua natureza completiva, de *catálises*. Para que uma função seja cardinal, basta que a ação a que ela se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para a continuação da história, enfim, que inaugure ou conclua uma incerteza; se, num fragmento da narrativa, *o telefone toca*, é igualmente possível que se atenda ou que não se atenda, o que não deixará de levar a história por duas vias diferentes. Em contrapartida, entre duas funções cardinais, é sempre possível dispor noções subsidiárias, que se aglomeram em torno de um núcleo ou de outro, sem modificar-lhes a natureza alternativa: o espaço que separa "*o telefone tocou*" de "*Bond atendeu*" pode estar saturado por uma multidão de pequenos incidentes ou pequenas descrições: "*Bond dirigiu-se para a mesa, pegou um receptor, colocou o cigarro no cinzeiro*", etc. Essas catálises permanecem funcionais na medida em que entram em correlação com o núcleo, mas sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasita: é que se trata no caso de uma funcionalidade puramente cronológica (descreve-se o que separa dois momentos da história), ao passo que, no laço que une duas funções cardinais, investe-se uma funcionalidade dupla, ao mesmo tempo cronológica e lógica: as catálises não passam de unidades consecutivas, as funções cardinais são ao mesmo tempo consecutivas e conseqüentes. Tudo faz pensar, de fato, que a mola propulsora da atividade narrativa seja a confusão mesma entre a consecução e a conseqüência, pois aquilo que vem *depois* é lido na narrativa como *causado por*; a narrativa seria, nesse caso, uma aplicação sistemática

def. de mbga

do erro lógico denunciado pela escolástica sob a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser o lema do Destino, de que a narrativa não é mais do que a "língua"; e são as funções cardinais que realizam esse "esmagamento" da lógica e da temporalidade. Essas funções podem ser, à primeira vista, insignificantes; o que as constitui não é o espetáculo (a importância, o volume, a raridade ou a força da ação enunciada), é, se assim se pode dizer, o risco: as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa; entre esses pontos de alternativa, entre esses "*dispatchers*", as catálises dispõem zonas de segurança, repousos, luxos; esses "luxos" entretanto não são inúteis: do ponto de vista da história, há que se repetir, a catálise pode ter uma funcionalidade fraca, mas não nula: ainda que fosse puramente redundante (com relação ao seu núcleo), não participaria menos da economia da mensagem; mas não é o caso: uma notação, aparentemente expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, retoma o discurso, resume, antecipa, às vezes desencaminha⁶³; como o notado sempre se mostra como notável, a catálise desperta continuamente a tensão semântica do discurso, diz continuamente: houve, vai haver sentido; a função constante da catálise é pois, em todo caso, uma função fática (para retomar o termo de Jakobson); mantém o contato entre o narrador e o narratário. Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem alterar a história, mas que não se pode tampouco suprimir uma catálise sem alterar o discurso. Quanto à segunda grande classe de unidades narrativas (os Índices), classe integrativa, as unidades que aí se encontram têm em comum poderem ser saturadas (completadas) somente no nível das personagens ou da narração:

63. Valéry falava dos "signos delatórios". O romance policial usa muito essas unidades que "desencaminham".

Índices
de informação

fazem parte de uma relação *paramétrica*⁶⁴ cujo segundo termo, implícito, é contínuo, extensivo a um episódio, uma personagem ou uma obra inteira; pode-se entretanto distinguir *índices* propriamente ditos, remetendo a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo, de suspeição), a uma filosofia, e *informações*, que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço. Dizer que Bond está de guarda num escritório cuja janela aberta deixa ver a lua entre as pesadas nuvens que passam é indexar uma noite de verão tempestuosa, e essa dedução mesma forma um índice atmosférico que remete ao clima pesado, angustiante de uma ação que não se conhece ainda. Os índices sempre têm pois significados implícitos; os informantes, ao contrário, não têm, pelo menos no nível da história: são dados puros, imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento; trata-se, para o leitor, de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento já pronto; sua funcionalidade, como a das catálises, é portanto fraca, mas não é tampouco nula: seja qual for a sua "opacidade" com relação ao resto da história, o informante (por exemplo, a idade precisa de uma personagem) serve para autenticar a realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista e, por isso, possui uma funcionalidade incontestável, não no nível da história, mas no nível do discurso⁶⁵.

64. N. Ruwet chama elemento paramétrico um elemento que é constante durante toda a duração de uma peça musical (por exemplo, o tempo de um alegro de Bach, o caráter monódico de um solo).

65. G. Genette distingue duas espécies de descrições: ornamental e significativa (ver: "Frontières du récit", [Communications, n° 8, 1966; col. "Points", 1981; e] Figures II, Paris, Éd. du Seuil, 1969 [col. "Points", 1979]). A descrição significativa deve evidentemente ser ligada ao nível da história e a descrição ornamental ao nível do discurso, o que explica ter ela formado durante muito tempo um "pedaço" da retórica perfeitamente codificado: a *descriptio* ou *ekphrasis*, exercício muito apreciado pela neo-retórica.

Núcleos e catálises, índices e informantes (uma vez mais, pouco importam os nomes), tais são, ao que parece, as primeiras classes entre as quais se podem repartir as unidades do nível funcional. É preciso completar essa classificação com duas observações. Em primeiro lugar, uma unidade pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas classes diferentes: tomar um uísque (num *hall* de aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise à notação (cardinal) de *esperar*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de certa atmosfera (modernidade, descontração, lembrança, etc.): noutras palavras, certas unidades podem ser mistas. Todo um jogo é assim possível na economia da narrativa; no romance *Goldfinger*, Bond, devendo realizar uma busca no quarto de seu adversário, recebe uma gazua de seu comanditário: a notação é uma pura função (cardinal); no filme, esse detalhe é mudado: Bond rouba, numa brincadeira, o molho de chaves de uma camareira que não protesta; a notação já não é apenas funcional, mas também indicial; remete ao caráter de Bond (desenvoltura e sucesso com as mulheres). Em segundo lugar, há que se notar (o que será aliás retomado adiante) que as outras classes de que se acaba de falar podem ser submetidas a outra distribuição, mais conforme até com o modelo lingüístico. As catálises, os índices e os informantes têm na verdade uma característica comum: são *expansões* com relação ao núcleo: os núcleos (isto se verá em breve) formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes; dada essa armadura, as outras unidades vêm preenchê-la segundo um modo de proliferação em princípio infinito; como se sabe, é o que acontece com a frase, feita de proposições simples, complicadas ao infinito por duplicações, enchiementos, envolvimento, etc.: como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável. Mallarmé dava tal importância a esse tipo de estrutura que fez dela o seu poema *Jamais un coup de*

interessante como técnica de - pensar a unidade e depois as expansões
mente

dés [Nunca um lance de dados...], que bem pode ser considerado, com seus “núcleos” e seus “ventres”, suas “palavras-núcleos” e suas “palavras-rendas”, como o emblema de toda narrativa – de toda linguagem.

3. A sintaxe funcional

Como, segundo que “gramática”, essas unidades se encadeiam umas às outras ao longo do sintagma narrativo? Quais são as regras de combinação funcional? Os informantes e os índices podem combinar livremente entre si: assim é, por exemplo, o retrato, que justapõe sem coerção dados de estado civil e traços de temperamento. Uma relação de implicação simples une as catálises e os núcleos: uma catálise implica necessariamente a existência de uma função cardinal a que deva se ligar, mas não reciprocamente. Quanto às funções cardinais, é uma relação de solidariedade que as une: uma função desse tipo obriga a uma outra do mesmo tipo e reciprocamente. É esta última relação que é preciso considerar com mais vagar: primeiro, porque ela define o arcabouço mesmo da narração (as expansões podem ser supressas, os núcleos nunca); em seguida, porque ela preocupa principalmente aqueles que procuram estruturar a narrativa.

Já se frisou acima que, por sua própria estrutura, a narrativa instituiu uma confusão entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica. Essa ambigüidade é que constitui o problema central da sintaxe narrativa. Existe uma lógica intemporal por trás do tempo da narrativa? Ainda há pouco essa questão dividia os pesquisadores. Propp, cuja análise, como se sabe, abriu caminho para os estudos atuais, faz absoluta questão de manter a irreducibilidade da ordem cro-

nológica: o tempo é, a seu ver, o real, e por essa razão parece necessário enraizar o conto no tempo. O próprio Aristóteles, entretanto, ao opor a tragédia (definida pela unidade de ação) à história (definida pela pluralidade das ações e pela unidade do tempo), já atribuía primazia ao lógico com relação ao cronológico⁶⁶. É o que fazem todos os pesquisadores atuais (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que certamente poderiam todos subscrever (divergindo embora sobre outros pontos) a proposição de Lévi-Strauss: "A ordem de sucessão cronológica se reabsorve numa estrutura matricial atemporal."⁶⁷ A análise atual tende, com efeito, a "descronologizar" o conteúdo narrativo e a "relogificá-lo", a submetê-lo àquilo que Mallarmé chamava, a propósito da língua francesa, "os primitivos raios da lógica"⁶⁸. Ou, mais precisamente – pelo menos é esse nosso desejo –, a tarefa consiste em chegar-se a dar uma descrição estrutural da ilusão cronológica; cabe à lógica narrativa dar conta do tempo narrativo. Poder-se-ia dizer de outro modo que a temporalidade não é senão uma classe estrutural da narrativa (do discurso), exatamente como, na língua, o tempo existe apenas sob a forma de sistema; do ponto de vista da narrativa, aquilo que chamamos de tempo não existe, ou pelo menos não existe senão funcionalmente, como elemento de um sistema semiótico: o tempo não pertence ao discurso propriamente dito, mas ao referente; a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico; o "verdadeiro" tempo é uma ilusão referencial, "realista", como mostra o comentá-

66. *Poétique*, 1459 a.

67. Citado por Cl. Bremond, "Le message narratif", *Communications*, n.º 4, 1964. [*Logique du récit* [Lógica da narrativa], Paris, Éd. du Seuil, 1973.]

68. *Quant au livre* [Quanto ao livro], in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 386.

rio de Propp, e é com base nisso que a descrição estrutural deve tratar dele⁶⁹.

Qual é então a lógica que impõe coesão às principais funções da narrativa? É isso que se procura estabelecer ativamente e que até aqui foi o mais amplamente debatido. Remeteremos pois às contribuições de A. J. Greimas, Cl. Bremond e T. Todorov no número 8 da revista *Communications* (1966), que tratam todas da lógica das funções. Três direções principais de pesquisa vêm à luz, expostas por T. Todorov. A primeira via (Bremond) é propriamente lógica: trata-se de reconstituir a sintaxe dos comportamentos humanos postos em ação na narrativa, reconstituir o trajeto das "escolhas" a que, em cada ponto da história, esta ou aquela personagem está fatalmente submetida⁷⁰, e de aclarar assim o que se poderia chamar de lógica energética⁷¹, pois que ela capta as personagens no momento em que estas escolhem agir. O segundo modelo é lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): a preocupação essencial desta pesquisa é encontrar nas funções oposições paradigmáticas, visto que essas oposições, conforme o princípio jakobsoniano do "poético", se "estendem" ao longo da trama da narrativa (ver-se-ão entretanto os novos desenvolvimentos pelos quais Greimas corrige ou

69. A seu modo, como sempre perspicaz mas inexplorado, Valéry enunciou o estatuto do tempo narrativo: "A crença no tempo enquanto agente e fio condutor está fundamentada no mecanismo da memória e no do discurso combinado." (*Tel Quel*, II, p. 348 [Paris, Gallimard, 1943]; o grifo é nosso); a ilusão é, na realidade, produzida pelo próprio discurso.

70. Esta concepção lembra uma colocação de Aristóteles: a *proairesis*, escolha racional das ações a praticar, fundamenta a *praxis*, ciência prática que não produz nenhuma obra distinta do agente, contrariamente à *poiesis*. Nesses termos, dir-se-á que a análise tenta reconstituir a *praxis* interior da narrativa.

71. Esta lógica, baseada na alternativa (*fazer isto ou aquilo*), tem o mérito de dar conta do processo de dramatização que geralmente está sediado na narrativa.

completa o paradigmatismo das funções). A terceira via, esboçada por Todorov, é algo diferente, pois instala a análise no nível das "ações" (isto é, das personagens), buscando estabelecer as regras pelas quais a narrativa combina, varia e transforma certo número de predicados de base.

Não se trata de escolher entre essas hipóteses de trabalho; elas não são rivais mas concorrentes, situadas atualmente, aliás, em plena elaboração. O único complemento que nos permitiremos acrescentar aqui diz respeito às dimensões da análise. Mesmo que se coloquem de lado os índices, os informantes e as catálises, permanece ainda numa narrativa (principalmente quando se trata de um romance, e não mais de um conto) grande número de funções cardinais; muitas não podem ser dominadas pelas análises que acabam de ser citadas, que trabalharam até agora sobre as grandes articulações da narrativa. É preciso no entanto prever uma descrição suficientemente fina para dar conta de *todas* as unidades da narrativa, de seus menores segmentos; as funções cardinais, lembremos, não podem ser determinadas por sua "importância", mas somente pela natureza (duplamente implicativa) de suas relações: um "telefonema", por mais fútil que pareça, por um lado, comporta ele próprio algumas funções cardinais (tocar, tirar o fone do gancho, falar, desligar) e, por outro lado, tomado em bloco, é preciso relacioná-lo, pelo menos passando de um detalhe a outro, às grandes articulações do trecho. A cobertura funcional da narrativa impõe uma organização de revezamentos, cuja unidade de base só pode ser um pequeno agrupamento de funções, a que se chamará aqui (seguindo Cl. Bremond) uma *seqüência*.

Uma *seqüência* é uma sucessão lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade⁷²: a seqüência

72. No sentido hjelmsleviano da dupla implicação: dois termos se pressupõem um ao outro.

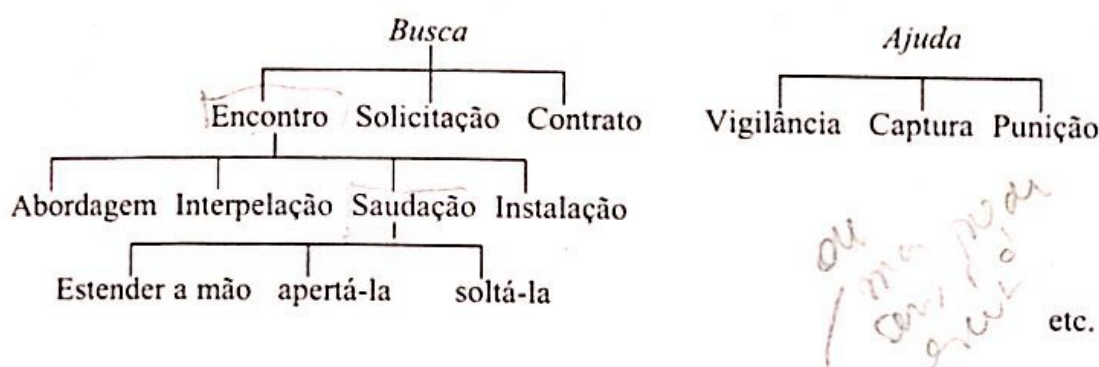
abre-se quando um de seus termos não tem antecedente solidário e fecha-se quando outro de seus termos não tem mais conseqüente. Para tomar um exemplo intencionalmente fútil, o da consumação: pedir uma comida ou bebida, recebê-la, consumi-la, pagá-la, essas diferentes funções constituem uma seqüência evidentemente fechada, pois não é possível fazer preceder algo à comanda ou seguir algo ao pagamento sem sair do conjunto homogêneo "*Consumação*". A seqüência é de fato sempre denominável. Determinando as grandes funções do conto, Propp, depois Bremond, já foram levados a denominá-las (*Fraude, Traição, Luta, Contrato, Sedução*, etc.); a operação denominativa é igualmente inevitável para seqüências fúteis, o que se poderia chamar de "microseqüências", aquelas que formam muitas vezes o grão mais fino do tecido narrativo. Seriam essas denominações da competência apenas do analista? Noutras palavras, elas são puramente metalingüísticas? Sem dúvida que são, pois que tratam do código da narrativa, mas pode-se imaginar que elas fazem parte de uma metalinguagem interior do próprio leitor (ou do ouvinte), que capta toda seqüência lógica de ações como um todo nominal: ler é denominar; escutar não é apenas perceber uma linguagem, é também construí-la. Os títulos de seqüências são bastante análogos àquelas *palavras-coberturas* (*cover-words*) das máquinas de traduzir, que abrangem de maneira aceitável uma grande variedade de sentidos e de nuances. A língua da narrativa, que está em nós, comporta já de início essas rubricas essenciais: a lógica fechada que estrutura uma seqüência está indissolivelmente ligada ao seu nome: toda função que inaugura uma *sedução* impõe, desde a sua aparição, no nome que ela faz surgir, o processo inteiro da sedução, tal como aprendemos de todas as narrativas que formaram em nós a língua da narrativa.

Por menor que seja a sua importância, como é composta de um pequeno número de núcleos (isto é, na realidade,

de “*dispatchers*”), a seqüência comporta sempre momentos de risco, e é isso que justifica a sua análise: poderia parecer derrisório constituir como seqüência a sucessão lógica dos pequenos atos que compõem o oferecimento de um cigarro (*oferecer, aceitar, acender, fumar*); mas é que, justamente, em cada um desses pontos, uma alternativa, portanto uma liberdade de sentidos, é possível: Du Pont, o comanditário de James Bond, oferece-lhe fogo com seu isqueiro, mas Bond recusa; o sentido dessa bifurcação é que Bond teme instintivamente que o isqueiro contenha uma armadilha⁷³. A seqüência é, pois, se quiser, uma *unidade lógica ameaçada*: é isso que a justifica *a minimo*. Está fundamentada também *a maximo*: fechada sobre suas funções, subsumida sob um nome, a própria seqüência constitui uma unidade nova, pronta para funcionar como simples termo de outra seqüência, mais ampla. Eis uma micro-seqüência: *estender a mão, apertá-la, soltá-la*; essa *Saudação* torna-se uma simples função: por um lado, assume o papel de um índice (moleza de Du Pont e repugnância de Bond) e, por outro lado, forma globalmente o termo de uma seqüência mais ampla, denominada *Encontro*, cujos outros termos (*aproximação, parada, interpelação, saudação, instalação*) podem ser eles próprios micro-seqüências. Toda uma rede de sub-rogações estrutura assim a narrativa, das menores matrizes às maiores funções. Trata-se no caso, é claro, de uma hierarquia que permanece interior ao nível funcional: é somente quando tiver sido possível ampliar a narrativa, passando de um elemento a outro,

73. É muito possível encontrar, mesmo nesse nível infinitesimal, uma oposição de modelo paradigmático, senão entre dois termos, pelo menos entre dois pólos da seqüência: a seqüência *Oferecimento de cigarro* expõe, suspendendo-o, o paradigma *Perigo/Segurança* (posto em evidência por Chitchevlov em sua análise do ciclo de Sherlock Holmes), *Desconfiança/Proteção, Agressividade/Amicabilidade*.

do cigarro de Du Pont ao combate de Bond contra Goldfinger, que a análise funcional estará terminada: a pirâmide das funções toca então no nível seguinte (o das Ações). Há portanto ao mesmo tempo uma sintaxe interior às seqüências e uma sintaxe (sub-rogante) das seqüências entre si. O primeiro episódio de *Goldfinger* toma assim um andamento “estemático”:



Essa representação é evidentemente analítica. Já o leitor percebe uma sucessão linear de termos. Mas o que é preciso notar é que os termos de várias seqüências podem perfeitamente imbricar-se uns nos outros: uma seqüência nem está terminada que, já, intercalando-se, o termo inicial de uma nova seqüência pode surgir: as seqüências deslocam-se em contraponto⁷⁴; funcionalmente, a estrutura da narrativa apresenta-se em forma de fuga: é assim que a narrativa, ao mesmo tempo, “possui” e “aspira”. A imbricação das seqüências não pode, com efeito, permitir-se cessar, no interior de uma mesma obra, por um fenômeno de ruptura radical, a menos que os poucos blocos (ou “estemas”) estanques que, então, a compõem, sejam de algum modo recuperados no nível superior das Ações (das personagens): *Goldfinger* é composto de três episódios funcionalmente independentes, porque

74. Este contraponto foi pressentido pelos Formalistas russos, que esboçaram a sua tipologia; não deixam de ser lembradas as estruturas “arrevessadas” da frase (cf. *infra*, V, 1).

os seus estemas funcionais cessam duas vezes de comunicar: não há nenhuma relação seqüencial entre o episódio da piscina e o do Forte-Knox; mas subsiste uma relação actancial, pois as personagens (e por conseguinte a estrutura de suas relações) são as mesmas. Reconhece-se aqui a epopéia ("conjunto de fábulas múltiplas"): a epopéia é uma narrativa quebrada no nível funcional mas unitária no nível actancial (isto pode verificar-se na *Odisséia* ou no teatro de Brecht). É preciso, pois, coroar o nível das Funções (que fornece a maior parte do sintagma narrativo) por um nível superior, do qual, gradualmente, as unidades do primeiro nível retiram o seu sentido, que é o nível das Ações.

III. AS AÇÕES

1. Rumo a um estatuto estrutural das personagens

Na poética de Aristóteles, a noção de personagem é secundária, inteiramente submetida à noção de ação: pode haver fábulas sem "caracteres", diz Aristóteles, não pode haver caracteres sem fábula. Essa visão foi retomada pelos teóricos clássicos (Vossius). Mais tarde, a personagem, que até então não passava de um nome, o agente de uma ação⁷⁵, assumiu uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma "pessoa", um "ser" finalmente, plenamente constituído, ainda quando não fizesse nada e, bem entendido, antes mesmo de agir⁷⁶, a personagem deixou de estar subordinada à ação, en-

75. Não esqueçamos que a tragédia clássica ainda conhece apenas "atores", não "personagens".

76. A "personagem-pessoa" domina no romance burguês: em *Guerra e paz*, Nicolau Rostov é já de início um bom rapaz, leal, corajoso, ardente; o príncipe André é um homem de educação esmerada, desencantado, etc.: o que lhes acontece os ilustra, não os cria.

carnou, já de início, uma essência psicológica; essas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista de "empregos" do teatro burguês (a coquete, o pai nobre, etc.). Desde a sua aparição, a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar a personagem como uma essência, nem que fosse apenas para classificá-la; como lembra T. Todorov, Tomachevski chegou até a negar à personagem qualquer importância narrativa, ponto de vista que em seguida ele atenuou. Sem chegar ao ponto de retirar as personagens da análise, Propp reduziu-as a uma tipologia simples, baseada não na psicologia, mas na unidade das ações que a narrativa lhes atribuía (Doador de objeto mágico, Ajudante, Mau, etc.).

Desde Propp, a personagem não cessa de impor à análise estrutural da narrativa o mesmo problema: por um lado, as personagens (seja qual for o nome que se lhes dê, *dramatis personae* ou *actantes*) formam um plano de descrição necessário, fora do qual as pequenas "ações" relatadas cessam de ser inteligíveis, de maneira que se pode mesmo dizer que não existe no mundo uma única narrativa sem "personagens"⁷⁷, ou pelo menos sem "agentes"; mas, por outro lado, esses "agentes", muito numerosos, não podem ser nem descritos nem classificados em termos de "pessoas", quer porque se considere a "pessoa" como uma forma puramente histórica, restrita a certos gêneros (na verdade os mais bem conhecidos) e, por conseguinte, seja preciso reservar o caso, bastante vasto, de todas as narrativas (contos populares, textos

77. Se uma parte da literatura contemporânea voltou-se contra a "personagem", não foi para destruí-la (o que é impossível), foi para despersonalizá-la, o que é totalmente diferente. Um romance aparentemente sem personagens, como *Drama* de Philippe Sollers, repele inteiramente a personagem em benefício da linguagem, mas nem por isso deixa de conservar um jogo fundamental de actantes, em face da ação mesma da palavra. Essa literatura conhece sempre um "sujeito", mas esse "sujeito" é doravante o da linguagem.

contemporâneos) que comportam agentes, mas não pessoas; quer se professe que a “pessoa” nunca é senão uma racionalização crítica imposta por nossa época a puros agentes narrativos. A análise estrutural, muito preocupada com não definir a personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o momento presente, através de hipóteses diversas, por definir a personagem não como um “ser”, mas como um “participante”. Para Cl. Bremond, cada personagem pode ser o agente de seqüências de ações que lhe são próprias (*Fraude*, *Sedução*); quando uma mesma seqüência comporta duas personagens (caso normal), a seqüência comporta duas perspectivas, ou, se preferir, dois nomes (o que é *Fraude* para um é *Logro* para outro); em suma, cada personagem, ainda que secundária, é o herói de sua própria seqüência. T. Todorov, ao analisar um romance psicológico (*As ligações perigosas* [*Les liaisons dangereuses*]), parte não das personagens-pessoas, mas das três grandes relações nas quais podem se engajar e que ele chama de predicados de base (amor, comunicação, ajuda); essas relações são submetidas pela análise a duas espécies de regras: de *derivação* quando se trata de dar conta de outras relações e de *ação* quando se trata de descrever a transformação dessas relações no decorrer da história: há muitas personagens nas *Ligações perigosas*, mas “o que delas se diz” (seus predicados) é passível de classificação*. Finalmente, A. J. Greimas propôs descrever e classificar as personagens da narrativa, não segundo aquilo que elas são, mas segundo o que fazem (daí o nome de *actantes*), na medida em que participam dos três grandes eixos semânticos, que se encontram aliás na frase (sujeito, objeto, complemento de atribuição⁷⁸, complemento circuns-

* Também chamado, indevidamente, de objeto indireto quando o verbo é bitransitivo ou transitivo relativo. (N. do T.)

⁷⁸ *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

tancial*) e que são a comunicação, o desejo (ou a busca) e a provação⁷⁹; como essa participação se ordena por pares, o mundo infinito das personagens fica também submetido a uma estrutura paradigmática (*Sujeito/Objeto, Doador/Destinatário, Adjuvante/Oponente*), projetada ao longo da narrativa; e, como o actante define uma classe, pode se preencher com atores diferentes, mobilizados segundo as regras de multiplicação, de substituição ou de carência.

Essas três concepções têm muitos pontos comuns. O principal, há que se repetir, é definir a personagem por sua participação numa esfera de ações, sendo essas esferas pouco numerosas, típicas, classificáveis; eis por que se chamou aqui o segundo nível de descrição, embora fosse o das personagens, de nível das Ações: a palavra não deve ser entendida aqui no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar).

2. O problema do sujeito

Os problemas levantados por uma classificação das personagens da narrativa não estão ainda bem resolvidos. Certo que se está de acordo sobre o fato de que as inumeráveis personagens da narrativa podem ser submetidas a regras de substituição e de que, mesmo no interior de uma obra, uma mesma figura pode absorver personagens diferentes⁸⁰; por

* Também chamado de adjunto adverbial. (N. do T.)

79. *Sémantique structurale*, *op. cit.*, pp. 129 ss.

80. A psicanálise contribuiu largamente para aumentar a credibilidade dessas operações de condensação. — Mallarmé já dizia a respeito de *Hamlet*: "Comparsas, é preciso haver! pois na ideal pintura da cena, tudo se move segundo uma reciprocidade simbólica de tipos entre si ou relativamente a uma única figura." (*Crayonné au théâtre*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 301.)

outro lado, o modelo actancial proposto por Greimas (e retomado sob perspectiva diferente por Todorov) parece resistir bem à prova de um grande número de narrativas: como todo modelo estrutural, vale menos por sua forma canônica (uma matriz de seis actantes) do que pelas transformações regulamentadas (carências, confusões, duplicações, substituições), a que se presta, deixando assim esperar uma tipologia actancial das narrativas⁸¹; entretanto, quando a matriz tem um bom poder de classificação (é o caso dos actantes de Greimas), não dá bem conta da multiplicidade das participações, do momento em que são analisadas em termos de perspectivas; e, quando essas perspectivas são respeitadas (na descrição de Bremond), o sistema das personagens fica demasiadamente parcelado; a redução proposta por Todorov evita os dois obstáculos, mas até hoje só atinge uma única narrativa. Tudo isso pode ser harmonizado rapidamente, ao que parece. A verdadeira dificuldade levantada pela classificação das personagens está no lugar (e portanto na existência) do *sujeito* em toda matriz actancial, seja qual for a sua fórmula. *Quem* é o sujeito (o herói) de uma narrativa? Existe – ou não existe – uma classe privilegiada de atores? Nosso romance nos habituou a enfatizar, de um modo ou de outro, às vezes de maneira ardilosa (negativa) uma personagem entre outras. Mas o privilégio está longe de compreender toda a literatura narrativa. Assim, muitas narrativas põem em confronto, em torno de um objetivo, dois adversários, cujas “ações” ficam assim equalizadas; o sujeito é então realmente duplo, sem que se possa reduzi-lo além disso por substituição; talvez até isso seja uma forma arcaica corrente, como

81. Por exemplo, as narrativas em que o objeto e o sujeito se confundem numa mesma personagem são as narrativas da busca de si mesmo, da identidade própria (*L'âne d'or* [O asno de ouro]); narrativas em que o sujeito persegue objetos sucessivos (*Madame Bovary*), etc.

se a narrativa, à semelhança de certas línguas, tivesse também conhecido um *dual* de pessoas. Esse duelo* é ainda mais interessante na medida em que aproxima a narrativa da estrutura de certos jogos (bem modernos), em que dois adversários iguais desejam conquistar um objeto posto em circulação por um árbitro; tal esquema lembra a matriz actancial proposta por Greimas, o que não é de admirar se se aceita persuadir-se de que o jogo, sendo uma linguagem, também depende da mesma estrutura simbólica que se encontra na língua e na narrativa: o jogo também é uma frase⁸². Caso se conserve uma classe privilegiada de atores (o sujeito da busca, do desejo, da ação), é necessário pelo menos flexibilizá-la submetendo esse actante às categorias mesmas da pessoa, não psicológica, mas gramatical: uma vez mais, será preciso aproximar-se da lingüística para poder descrever e classificar a instância pessoal (*eu/tu*) ou apessoal (*ele*) singular, dual ou plural, da ação. Serão – talvez – as categorias gramaticais da pessoa (acessíveis em nossos pronomes) que darão a chave do nível accional. Mas, como essas categorias não podem definir-se senão em relação à instância do discurso e não à da realidade⁸³, as personagens, como unidades do nível actancial, só encontrarão seu sentido (sua inteligibilidade) se forem integradas no terceiro nível da descrição, que denominaremos aqui nível da Narração (por oposição às Funções e às Ações).

* R. Barthes joga, aqui, com o duplo sentido da palavra francesa *duel* que, conforme o caso, corresponde, em português, a “dual” (categoria gramatical de número, existente em certas línguas, e que corresponde a duas unidades) ou a “duelo” (combate, disputa). (N. do T.)

82. A análise do ciclo de James Bond, feita por U. Eco, em *Communications*, n.º 8 [Col. “Points”, 1981], refere-se mais ao jogo do que à linguagem.

83. Vejam-se as análises da pessoa apresentadas por Benveniste, in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit.

IV. A NARRAÇÃO

1. A comunicação narrativa

Da mesma forma que existe, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), assim também, homologamente, a narrativa, como objeto, é o móvel de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um donatário da narrativa. Como se sabe, na comunicação lingüística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; do mesmo modo, não pode haver narração sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isso talvez seja banal, e no entanto ainda mal explorado. Por certo, o papel do emissor foi abundantemente parafraseado (estuda-se o "autor" de um romance, sem se perguntar, aliás, se ele é de fato o "narrador"), mas, quando se passa ao "leitor", a teoria literária é muito mais pudica. De fato, o problema não está em fazer a introspecção dos motivos do narrador nem dos efeitos que a narração produz sobre o leitor; está em descrever o código através do qual narrador e leitor são significados ao longo da própria narrativa. Os signos do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos do que os signos do leitor (uma narrativa diz mais vezes *eu* do que *tu*); na verdade, os segundos apenas são mais arredios do que os primeiros; assim, cada vez que o narrador, parando de "representar", relata fatos que conhece perfeitamente mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, pois não teria sentido que o narrador desse a si mesmo a informação: "*Leo era o dono dessa empresa*"⁸⁴, diz-nos um romance em primeira pessoa:

84. *Double Bang à Bangkok*. A frase funciona como uma "olhadela" para o leitor, como que virando-se para ele. Ao contrário, o enunciado "*Assim, Leo acabara de sair*" é um signo do narrador, pois faz parte de um arrazoado feito por uma "pessoa".

isso é um signo do leitor, próximo daquilo a que Jakobson chama a função conativa da comunicação. Na ausência de levantamento, deixaremos de lado por enquanto os signos da recepção (embora igualmente importantes), para dizer uma palavra a respeito dos signos da narração⁸⁵.

Quem é o doador da narrativa? Três concepções parecem ter sido enunciadas até hoje. A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); essa pessoa tem um nome, é o autor, em quem se permutam sem cessar a "personalidade" e a arte de um indivíduo perfeitamente identificável, que toma periodicamente da pena para escrever uma história: a narrativa (particularmente o romance) não passa então da expressão de um *eu* que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história de um ponto de vista superior, o de Deus⁸⁶: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), defende que o narrador deve limitar sua narrativa àquilo que as personagens podem observar ou saber: tudo acontece como se as personagens fossem, cada uma por sua vez, emissoras da narrativa. Essas três concepções são igualmente embaraçosas na medida em que parecem todas ver no narrador e nas personagens pessoas reais, "vivas" (conhece-se o indefectível poder deste mito literário), como se a narrativa se determinasse originalmente

85. Todorov trata, aliás, da imagem do narrador e da imagem do leitor ["Les catégories du récit littéraire", artigo citado].

86. "Quando é que se escreverá no ponto de vista de uma *pilhéria superior*, isto é, como Deus os vê lá do alto?" (Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain* [Prefácio à vida de escritor], Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 91).

em seu nível referencial (trata-se de concepções igualmente "realistas"). Ora, pelo menos no nosso modo de ver, narrador e personagens são essencialmente "seres de papel"; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto⁸⁷; os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conseguinte, perfeitamente acessíveis à análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (quer ele se mostre, se esconda ou se apague) dispõe de "signos" que iria semeando ao longo de sua obra, seria preciso supor entre a "pessoa" e sua linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental dessa plenitude: ao que não se pode resolver a análise estrutural: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem* ⁸⁸.

De fato, a narração propriamente dita (ou código do narrador) não conhece, como aliás a língua, senão dois sistemas de signos: pessoal e a-pessoal; esses dois sistemas não se beneficiam necessariamente de marcas lingüísticas ligadas à pessoa (*eu*) e à não-pessoa (*ele*); pode haver, por exemplo, narrativas, ou pelo menos episódios, escritos em terceira pessoa e cuja instância verdadeira entretanto seja a primeira pessoa. Como decidir? Basta "rewrite" a narrativa (ou a passagem) do *ele* em *eu*: na medida em que essa operação não acarreta nenhuma outra alteração do discurso que não seja a própria troca dos pronomes gramaticais, é certo que se permanece num sistema da pessoa: toda a parte inicial de *Goldfinger*, escrita embora em terceira pessoa, é na realidade

87. Distinção tanto mais necessária, na escala que nos diz respeito, quanto, historicamente, uma massa considerável de narrativas são sem autor (narrativas orais, contos populares, epopéias confiadas a aedos, a recitantes, etc.).

88. J. Lacan: "O sujeito de quem falo quando falo é acaso o mesmo que aquele que fala?"

falada por James Bond; para que a instância mude, é necessário que o “rewriting” se torne impossível; assim, a frase: “ele avistou um homem de uns cinquenta anos, com um jeito jovem, etc.” é perfeitamente pessoal a despeito do *ele* (Eu, James Bond, avistei um homem de uns cinquenta anos, etc.), mas o enunciado narrativo “o barulhinho do gelo batendo no copo pareceu dar a Bond uma brusca inspiração” não pode ser pessoal, em razão do verbo “parecer”, que se torna signo de a-pessoal (e não o *ele*). É certo que o a-pessoal é o modo tradicional da narrativa, sendo que a língua elaborou todo um sistema temporal, próprio à narrativa (articulado sobre o aoristo⁸⁹), destinado a desvincular o presente de quem fala: “Na narrativa, diz Benveniste, ninguém fala.” No entanto a instância pessoal (sob formas mais ou menos disfarçadas) invadiu pouco a pouco a narrativa, sendo a narração relacionada ao *hic et nunc* da locução (é a definição do sistema pessoal); assim vemos hoje numerosas narrativas, e das mais correntes, mesclar a um ritmo extremamente rápido, muitas vezes nos limites de uma mesma frase, o pessoal e o a-pessoal; tal é a frase de *Goldfinger*:

Seus olhos	<i>pessoal</i>
cinza-azulado	<i>a-pessoal</i>
estavam fixados nos de Du Pont que	
não sabia que semblante tomar	<i>pessoal</i>
pois aquele olhar fixo comportava uma mistura	
de candura, de ironia e de auto-depreciação	<i>a-pessoal</i>

A mistura de sistemas é evidentemente sentida como uma facilidade. Essa facilidade pode chegar até ao engodo; um romance policial de Agatha Christie (*O mistério de Sittaford*) só consegue manter o enigma trapaceando sobre a

89. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit.

pessoa da narração: uma personagem é descrita do interior, enquanto ela já é o assassino⁹⁰; tudo se passa como se, numa mesma pessoa, houvesse uma consciência de testemunha, imanente ao discurso, e uma consciência de assassino, imanente ao referente: o torniquete abusivo dos dois sistemas é a única coisa que permite manter o enigma. Compreende-se então que, no outro pólo da literatura, se faça do rigor do sistema escolhido uma condição necessária da obra – sem entretanto conseguir sempre honrá-la até o fim.

Esse rigor – buscado por alguns escritores contemporâneos – não é forçosamente um imperativo estético; aquilo a que se chama romance psicológico é geralmente marcado por uma mistura dos dois sistemas, mobilizando sucessivamente os signos da não-pessoa e os da pessoa; a “psicologia” não pode de fato – paradoxalmente – acomodar-se a um puro sistema da pessoa, pois reduzindo toda a narrativa à só instância do discurso, ou, se preferir, ao ato de locução, é o próprio conteúdo da pessoa que está ameaçado: a pessoa psicológica (de ordem referencial) não tem nenhuma relação com a pessoa lingüística, que jamaiz é definida por disposições, intenções ou traços, mas apenas por seu lugar (codificado) dentro do discurso. É esta pessoa formal que se esforça hoje por falar; trata-se de uma subversão importante (o público aliás tem a impressão de que não se escrevem mais “romances”) pois visa a fazer passar a narrativa, da ordem puramente constativa (que ocupava até agora) à ordem performativa, segundo a qual o sentido de uma palavra é o ato mesmo que a profere⁹¹; hoje, escrever já não é “contar”, é di-

90. Modo pessoal: “Parecia até a Burnaby que nada parecia mudado”, etc. – O procedimento é ainda mais grosseiro em *O assassinato de Roger Ackroyd*, pois que o assassino no caso diz francamente *eu*.

91. A respeito do performativo, cf. T. Todorov, “As categorias da narrativa literária”, *artigo citado*. – O exemplo clássico de performativo é o enun-

zer que se conta, e relacionar todo o referente (“o que se diz”) a esse ato de elocução; é por isso que uma parte da literatura contemporânea não é mais descritiva, mas transitiva, esforçando-se por realizar na palavra um presente tão puro que todo o discurso se identifique com um ato que o liberte, ficando todo o *logos* reduzido – ou estendido – a uma *lexis*⁹².

2. Situação de narrativa

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada em seu doador e em seu donatário. Alguns desses signos já foram estudados nas literaturas orais, conhecem-se certos códigos de recitação (fórmulas métricas, protocolos convencionais de apresentação), e sabe-se que o “autor” não é quem inventa as mais belas histórias, mas aquele que melhor domina o código cujo uso partilha com seus ouvintes: nessas literaturas, o nível narracional é tão nítido, suas regras tão estritas, que é difícil conceber um “conto” privado dos signos codificados da narrativa (“Era uma vez”, etc.). Em nossas literaturas escritas, bem cedo foram identificadas as “formas do discurso” (que são na verdade signos de narratividade): classificação dos modos de intervenção do autor, esboçada por Platão, retomada por Diomedes⁹³, codificação dos inícios e

ciado: *Eu declaro guerra*, que não “constata” nem “descreve” nada, mas esgota o sentido no seu próprio proferimento (contrariamente ao enunciado: *O rei declarou guerra*, que é constativo, descritivo).

92. A respeito da oposição entre *logos* e *lexis*, veja-se G. Genette, “Frontières du récit”, artigo citado.

93. *Genus activum vel imitativum* (sem intervenção do narrador no discurso: teatro, por exemplo); *genus ennarrativum* (só o poeta tem a palavra: sentenças, poemas didáticos); *genus commune* (mistura dos dois gêneros: a epopéia).

signos de narrativ

dos fins de narrativas, definição dos diferentes estilos de apresentação (a *oratio directa*, a *oratio indirecta*, com os seus *inquit*, a *oratio tecta*⁹⁴), estudo dos "pontos de vista", etc. Todos esses elementos fazem parte de um nível narracional. Há que se acrescentar-lhes evidentemente a escrita em seu conjunto, pois o seu papel não é "transmitir" a narrativa, mas exibi-la.

É de fato numa exibição da narrativa que vêm integrar-se as unidades dos níveis inferiores: a forma última da narrativa, como narrativa, transcende seus conteúdos e suas formas propriamente narrativas (funções e ações). Isso explica que o código narracional seja o último nível que nossa análise pode atingir, a menos que saia fora do objeto-narrativa, isto é, a menos que transgrida a regra de imanência que a embasa. A narração não pode realmente receber seu sentido senão do mundo que dela se serve: além do nível narracional, começa o mundo, isto é, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos), cujos termos já não são apenas as narrativas, mas elementos de outra substância (fatos históricos, determinações, comportamentos, etc.). Da mesma forma que a lingüística pára na frase, a análise da narrativa pára no discurso: é preciso passar depois para outra semiótica. A lingüística conhece esse gênero de fronteiras, que já postulou – se não explorou – sob o nome de *situação*. Halliday define a "situação" (com relação a uma frase) como o conjunto dos fatos lingüísticos não associados⁹⁵; Prieto, como "o conjunto de fatos conhecidos pelo receptor no momento do ato sêmico e independentemente deste"⁹⁶. Do mesmo modo pode-se dizer que a narrativa é tributária de uma "situação de

94. H. Sørensen, in *Mélanges Jansen*, op. cit., p. 150.

95. M. A. K. Halliday, "Linguistique générale et linguistique appliquée", art. citado, p. 6.

96. L. J. Pietro, *Principes de noologie*, Mouton, 1964, p. 36.

narrativa", conjunto de protocolos segundo os quais a narrativa é consumida. Nas sociedades ditas "arcaicas", a situação de narrativa é fortemente codificada⁹⁷; a literatura de vanguarda é hoje a única que ainda sonha com protocolos de leitura, espetaculares em Mallarmé, que queria que o livro fosse recitado em público segundo uma combinatória precisa, tipográficos para Buttor que tenta que o livro seja acompanhado de seus próprios signos. Mas, para o corriqueiro, nossa sociedade escamota tão cuidadosamente quanto possível a codificação da situação de narrativa: são incontáveis os procedimentos de narração que tentam naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma oportunidade natural e, por assim dizer, "desinaugurá-la": romances por cartas, manuscritos pretensamente encontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que colocam a sua história na apresentação inicial. A repugnância em exibir os seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela surgiu: para uma e para outra são necessários signos que não tenham aparência de signos. Isso não é, entretanto, senão um epifenômeno estrutural: por mais familiar, por mais negligente que seja hoje o ato de abrir um romance, um jornal, ou de ligar um aparelho de televisão, nada pode impedir que esse ato modesto instale em nós, de repente e em sua totalidade, o código narrativo de que vamos precisar. O nível narracional possui assim um papel ambíguo: contíguo à situação de narrativa (e às vezes até incluindo-a), abre para o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa, constitui-a definitivamente como palavra de uma língua que prevê e carrega a sua própria metalinguagem.

97. O conto, lembrava L. Sebag, pode ser dito a qualquer momento e em qualquer lugar, não a narrativa mítica.

V. O SISTEMA DA NARRATIVA

A língua propriamente dita pode ser definida pelo concurso de dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades (é a *forma*, segundo Benveniste), a integração, que recolhe essas unidades em unidades de uma categoria superior (é o *sentido*). Esse processo duplo se encontra na língua da narrativa; ela também conhece uma articulação e uma integração, uma forma e um sentido.

1. Distorção e expansão

A forma da narrativa é essencialmente marcada por dois poderes: o de distender os seus signos ao longo da história, e o de inserir nessas distorções expansões imprevisíveis. Esses dois poderes aparecem como liberdades; mas o que é próprio da narrativa é justamente incluir esses "desvios" em sua língua⁹⁸.

A distorção dos signos existe na língua, onde Bally a estuda, com relação ao francês e ao alemão⁹⁹; há distaxia, desde que os signos (de uma mensagem) não são mais simplesmente justapostos, desde que a linearidade (lógica) é perturbada (o predicado, por exemplo, precedendo o sujeito). Uma forma notável de distaxia encontra-se quando as partes de um mesmo signo são separadas por outros signos ao longo da cadeia da mensagem (por exemplo, a negação *ne jamais* [não nunca] e o verbo *a pardonné* [perdoou (palavra por pa-

98. Valéry: "O romance aproxima-se formalmente do sonho; pode-se defini-los um e outro pela consideração desta curiosa propriedade: *todos os seus desvios lhes pertencem*."

99. Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 4ª ed., 1965.

lavra: *tem perdoado*)] em: *elle ne nous a jamais pardonné* [*ela não nos perdoou nunca* (ou, palavra por palavra: *ela não nos tem nunca perdoado*)]: estando o signo fracionado, seu significado fica repartido por vários significantes, distantes uns dos outros, e cada um dos quais, tomado separadamente, não pode ser compreendido. Como já foi visto a propósito do nível funcional, é exatamente o que acontece na narrativa: as unidades de uma seqüência, embora formem um todo no nível dessa mesma seqüência, podem ser separadas umas das outras pela interseção de unidades que vêm de outras seqüências: já se disse, a estrutura do nível funcional apresenta-se em forma de fuga¹⁰⁰. Segundo a terminologia de Bally, que opõe as línguas sintéticas, em que predomina a distaxia (tal como o alemão), às línguas analíticas, que respeitam mais a linearidade lógica e monossêmica (tal como o francês), a narrativa seria uma língua fortemente sintética, fundamentada essencialmente numa sintaxe do encaixe e do envolvimento: cada ponto da narrativa irradia em várias direções ao mesmo tempo: quando James Bond pede um uísque enquanto espera o avião, esse uísque, como índice, tem um valor polissêmico, é uma espécie de núcleo simbólico que reúne vários significados (modernidade, riqueza, ócio); mas, como unidade funcional, o pedido do uísque deve percorrer, de um elemento a outro, numerosos pontos de contato (consumação, espera, atraso, etc.) para chegar a seu sentido final: a unidade é “tomada” por toda a narrativa, mas também a narrativa só se “mantém” pela distorção e pela irradiação de suas unidades.

100. Cf. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, op. cit., p. 234): “Relações provenientes do mesmo bloco podem aparecer em intervalos afastados, quando nos colocamos num ponto de vista diacrônico.” – A. J. Greimas insistiu no afastamento das funções (*Sémantique structurale*, op. cit.).

A distorção generalizada dá à língua da narrativa sua característica própria: fenômeno de pura lógica, pois que se fundamenta numa relação, muitas vezes distante, e mobiliza uma espécie de confiança na memória intelectual, substitui continuamente pelo sentido a cópia pura e simples dos eventos relatados; segundo a "vida", é pouco provável que, num encontro, o fato de sentar-se não venha logo em seguida a um convite para tomar um lugar; na narrativa, essas unidades, contíguas de um ponto de vista mimético, podem estar separadas por uma longa sucessão de inserções pertencentes a esferas funcionais totalmente diferentes: assim se estabelece uma espécie de *tempo lógico*, que tem pouca relação com o tempo real, sendo sempre firmemente mantida a pulverização aparente das unidades sob a lógica que une os núcleos da seqüência. O "suspense" não passa, evidentemente, de uma forma privilegiada, ou, se preferir, exasperada da distorção: por um lado, mantendo uma seqüência aberta (pelos procedimentos enfáticos do retardamento e da retomada), reforça o contato com o leitor (ouvinte), detém uma função manifestamente fática; e, por outro lado, oferece-lhe a ameaça de uma seqüência incompleta, de um paradigma aberto (se, como acreditamos, toda seqüência tem dois pólos), isto é, com uma perturbação lógica, e essa perturbação é que é consumida com angústia e prazer (maiores na medida em que, finalmente, ela é reparada); o "suspense" é pois um jogo com a estrutura, destinado, por assim dizer, a colocá-la em risco e a glorificá-la: constitui um verdadeiro *thrilling* do inteligível: respeitando a ordem (e não mais a série) em sua fragilidade, realiza a idéia mesma da língua: aquilo que se mostra mais patético é também o mais intelectual: o "suspense" captura pelo "espírito" e não pelas "tripas"¹⁰¹.

101. J. P. Faye, a propósito do *Baphomet* de Klossowski: "Raramente a ficção (ou a narrativa) desvendou tão claramente o que é sempre, forçosamente: uma experimentação do 'pensamento' sobre a 'vida'." (*Tel Quel*, n.º 22, p. 88.)

O que pode ser separado pode também ser preenchido. Distendidos, os núcleos funcionais apresentam espaços intercalares que podem ser preenchidos quase infinitamente; pode-se preencher os seus interstícios com um grande número de catálises; todavia, neste caso, pode intervir uma nova tipologia, pois a liberdade de catálise pode ser regulada segundo o conteúdo das funções (algumas funções estão mais expostas do que outras à catálise; a *Espera*, por exemplo¹⁰²), e segundo a substância da narrativa (a escrita tem possibilidades de diérese – e portanto de catálise – bem superiores às de um filme: pode-se “cortar” um gesto recitado muito mais facilmente do que o mesmo gesto visualizado¹⁰³). O poder de catálise da narrativa tem como corolário o seu poder elíptico. Por um lado, uma função (*ele tomou uma refeição substancial*) pode economizar todas as catálises virtuais que contém (os pormenores da refeição)¹⁰⁴; por outro lado, é possível reduzir uma seqüência a seus núcleos, e uma hierarquia de seqüências a seus termos superiores, sem alterar o sentido da história: uma narrativa pode ser identificada, mesmo quando se reduza o sintagma total aos seus actantes e às suas grandes funções, tais como resultam do assumir progressivo das unidades funcionais¹⁰⁵. Noutras palavras, a narrativa submete-se ao *resumo* (o que outrora se chamava de

102. A *Espera* só tem logicamente dois núcleos: 1º espera colocada; 2º espera satisfeita ou frustrada; mas o primeiro núcleo pode ser amplamente catalisado, por vezes até indefinidamente (*En attendant Godot* [*Esperando Godot*]): ainda outra vez um jogo, neste caso extremo, com a estrutura.

103. Valéry: “Proust divide – e dá-nos a sensação de poder dividir infinitamente – aquilo que outros escritores têm o hábito de ultrapassar.”

104. Neste caso ainda, há especificações conforme a substância: a literatura tem um poder elíptico inigualável – que o cinema não tem.

105. Esta redução não corresponde forçosamente ao recorte do livro em capítulos; parece, ao contrário, que, cada vez mais, os capítulos têm como papel instalar rupturas, quer dizer, suspenses (técnica do folhetim).

argumento). À primeira vista, isso acontece com qualquer discurso; mas cada discurso tem seu tipo de resumo; o poema lírico, por exemplo, não sendo senão a vasta metáfora de um só significado¹⁰⁶, resumi-lo é dar esse significado, e a operação é tão drástica que faz desaparecer a identidade do poema (resumidos, os poemas líricos se reduzem aos significados *Amor* e *Morte*): daí a convicção de que não se pode resumir um poema. Ao contrário, o resumo da narrativa (se conduzido de acordo com os critérios estruturais) mantém a individualidade da mensagem. Noutras palavras, a narrativa é *traduzível*, sem dano fundamental: o que não é traduzível se determina apenas no último nível, narracional: os significantes de narratividade, por exemplo, dificilmente podem passar do romance ao filme, que só conhece o tratamento pessoal muito excepcionalmente¹⁰⁷, e a última camada do nível narracional, a saber, a escrita, não pode passar de uma língua a outra (ou passa muito mal). A tradutibilidade da narrativa resulta da estrutura de sua língua; por um caminho inverso, seria portanto possível encontrar essa estrutura distinguindo e classificando os elementos (diversamente) traduzíveis e intraduzíveis de uma narrativa: a existência (atual) de semióticas diferentes e concorrentes (literatura, cinema, *comics*, radiodifusão) facilitaria muito esta via de análise.

106. N. Ruwet (*Langage, Musique, Poésie, op. cit.*, p. 199): "O poema pode ser compreendido como o resultado de uma série de transformações aplicadas à proposição 'Eu te amo'." Ruwet alude justamente, neste caso, à análise do delírio paranóico apresentada por Freud a respeito do presidente Schreber (*Cinco psicanálises*).

107. Uma vez mais, não há nenhuma relação entre a "pessoa" gramatical do narrador e a "personalidade" (ou a subjetividade) que um diretor coloca em seu modo de representar uma história: a *câmera-eu* (identificada continuamente com o olho de uma personagem) é um fato excepcional na história do cinema.

2. Mimesis e sentido

Na língua da narrativa, o segundo processo importante é a integração: o que foi disjuntado em determinado nível (uma seqüência, por exemplo) é rejuntado, na maioria das vezes, em nível superior (seqüência de um alto grau hierárquico, significado total de uma dispersão de índices, ação de uma classe de personagens); a complexidade de uma narrativa pode comparar-se à de um organograma, capaz de integrar voltas atrás e saltos para frente; ou, mais exatamente, é a integração, sob formas variadas, que permite compensar a complexidade, aparentemente incontrolável, das unidades de um nível; é ela que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos (tais como são dados pelo sintagma que, este, só conhece uma dimensão: a sucessão); se chamarmos, com Greimas, *isotopia* a unidade de significação (aquela, por exemplo, que impregna um signo e seu contexto), diremos que a integração é um fator de isotopia: cada nível (integrativo) dá a sua isotopia às unidades do nível inferior, impede que o sentido "oscile" – o que aconteceria fatalmente se não se percebesse a diferença dos níveis. Entretanto, a integração narrativa não se apresenta de modo serenamente regular, como uma bela arquitetura que conduzisse por meandros simétricos de uma infinidade de elementos simples a algumas poucas massas complexas; muito freqüentemente, uma mesma unidade pode ter dois correlatos, um num nível (função de uma seqüência), outro em outro (nível remetendo a um actante); a narrativa apresenta-se assim como uma sucessão de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia orienta uma leitura "horizontal", mas a integração lhe impõe uma leitura "vertical": há uma espécie de "coxear" estrutural, como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa o seu "tônus" ou a sua energia: cada unidade é captada

O problema
de latre ou Eco

Juliana
P. L.

em seu afloramento e em sua profundidade, e é assim que a narrativa "caminha": pelo concurso dessas duas vias, a estrutura se ramifica, prolifera, descobre-se – e se retoma: o novo nunca cessa de ser regular. Existe, sem dúvida, uma liberdade da narrativa (como há uma liberdade de todo locutor, diante da língua), mas essa liberdade é literalmente *limitada*: entre o código forte da língua e o código forte da narrativa, estabelece-se, se assim se pode dizer, um vazio: a frase. Se se tenta abarcar o conjunto de uma narrativa escrita, vê-se que ela parte do mais codificado (o nível fonemático, ou mesmo merismático), vai-se estendendo progressivamente até a frase, ponta extrema da liberdade combinatória, depois começa de novo a retesar-se, partindo dos pequenos grupos de frases (micro-seqüências), ainda muito livres, até as grandes ações, que formam um código forte e restrito: a criatividade da narrativa (pelo menos sob a sua aparência mítica de "vida") se situaria assim *entre dois códigos*, o da lingüística e o da translingüística. É por isso que se pode dizer paradoxalmente que a *arte* (no sentido romântico do termo) é um caso de enunciados de pormenor, ao passo que a *imaginação* é domínio do código: "Em suma, dizia Poe, ver-se-á que o homem engenhoso é sempre cheio de imaginativa e que o homem *verdadeiramente* imaginativo nunca é outra coisa senão um analista..."¹⁰⁸

É preciso, pois, dar um desconto sobre o "realismo" da narrativa. Ao receber um telefonema no escritório onde está de guarda, Bond "pensa", diz-nos o autor: "*As comunicações com Hong Kong são sempre tão más e tão difíceis de obter.*" Ora, nem o "pensamento" de Bond nem a má qualidade da

108. *Double assassinat dans la rue Morgue* [Os assassinatos da rua Morgue], tradução francesa de Charles Baudelaire [Paris, NRF; Livre de Poche, 1969].

comunicação telefônica são a verdadeira informação: essa contingência talvez faça com que a cena pareça "viva", mas a informação verdadeira, a que germinará depois, é a localização do telefonema, a saber, *Hong Kong*. Assim, em toda narrativa, a imitação permanece contingente¹⁰⁹, a função da narrativa não é "representar", é constituir um espetáculo que para nós permanece ainda muito enigmático, mas que não pode ser de ordem mimética; a "realidade" de uma sequência não está no seguimento "natural" das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, se arrisca e se satisfaz; poder-se-ia dizer de outra maneira que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira forma que é oferecida ao homem, a saber, a repetição: uma sequência é essencialmente um todo no interior do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador – e toda a narrativa com ela; é possível que os homens reinjetem permanentemente na narrativa aquilo que conheceram, aquilo que viveram; mas isso se faz numa forma que, esta pelo menos, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um devir. A narrativa não mostra, não imita; a paixão que pode nos inflamar na leitura de um romance não é a de uma "visão" (de fato, não "vemos" nada); é aquela do sentido, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, também ela, as suas emoções, esperanças, ameaças, triunfos: "o que se passa" na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), literalmente, *nada*¹¹⁰,

109. G. Genette ["Frontières du récit", artigo citado] tem razão de reduzir a *mimesis* aos pedaços de diálogos relatados; ainda os diálogos encerram sempre uma função inteligível e não mimética.

110. Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 296): "... Uma obra dramática mostra a sucessão dos exteriores do ato, sem que em nenhum momento conserve realidade e sem que se passe, afinal de contas, nada."

o que acontece é a linguagem, sozinha, a aventura da linguagem, cuja chegada nunca pára de ser festejada. Embora não se saiba muito mais sobre a origem da narrativa do que sobre a da linguagem, pode-se razoavelmente adiantar que a narrativa é contemporânea do monólogo, criação, parece, posterior à do diálogo; em todo caso, sem querer forçar a hipótese filogenética, pode ser significativo que seja no mesmo momento (pelos três anos de idade) que o homenzinho "inventar" de uma só vez a frase, a narrativa e o Édipo.

Communications, nº 8, 1966.

o da
sempre

a obra
abstrata
performance

o que
fue
da
guerra
a mancha

com
explos
do projeto
da poética.