

COLEÇÃO ENFOQUES

Letras

Yves Reuter

**A análise da
narrativa**

Tradução

Mario Pontes

 DIFEL

Copyright © 1997, Dunod. 2002, Editions Nathan/Vivendi Universal
Education France

Título original: *L'Analyse du Récit*

Capa: Raul Fernandes

Editoração: DFL

2002

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R347a

Reuter, Yves

A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração / Yves Reuter;
tradução Mario Pontes. — Rio de Janeiro: DIFEL, 2002
190p. — (Enfoques, Letras)

Tradução de: L'analyse du récit

Inclui bibliografia

ISBN 85-7432-029-3

I. Análise do discurso narrativo. I. Título. II. Série.

CDD - 809.923

CDU - 82-34(091)

02-1143

Todos os direitos reservados pela:

EDITORA BERTRAND BRASIL LTDA.

Rua Argentina, 171 — 1.º andar — São Cristóvão

20921-380 — Rio de Janeiro — RJ

Tel.: (0xx21) 2585-2070 — Fax: (0xx21) 2585-2087

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora.

Atendemos pelo *Reembolso Postal*.

Sumário

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO 1

OS PRINCÍPIOS ESSENCIAIS DA ANÁLISE INTERNA DAS NARRATIVAS

- I. DISTINGUIR O TEXTO E O "NÃO-TEXTO" 13
 1. Enunciado/enunciação 15
 2. Ficção/referente 17
 3. Autor/narrador 19
 4. Leitor/narratário 20
- II. DISTINGUIR OS NÍVEIS DE ANÁLISE 21
- III. UM EXEMPLO: "A RAPOSA E A CEGONHA" 23

CAPÍTULO 2 A FICÇÃO

- I. A HISTÓRIA: AÇÕES, SEQUÊNCIAS, INTRIGA 29
 1. As ações 29
 2. A intriga 32
 3. As seqüências 38
 4. Aplicação ao conto "A ausência",
de Francis Jammes 40
- II. AS PERSONAGENS 41
 1. Distinção e hierarquização das personagens 41
 2. As ações das personagens 45
 3. Genericidade, historicidade e investimento 50
- III. O ESPAÇO 51
 1. Os modos de análise do espaço 51
 2. As funções do espaço 52
- IV. O TEMPO 56
 1. Os modos de análise do tempo 56
 2. As funções do tempo 56

CAPÍTULO 3 A NARRAÇÃO

- I. OS MODOS NARRATIVOS: CONTAR OU MOSTRAR 59
 1. Cenas e sumários 60
 2. As falas das personagens 62
 3. A escolha de perspectivas 63
 4. As funções do narrador 64
- II. AS VOZES NARRATIVAS 69
- III. AS PERSPECTIVAS NARRATIVAS 72
- IV. A INSTÂNCIA NARRATIVA 75
 1. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador 75
 2. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem 78
 3. Narrador heterodiegético e perspectiva "neutra" 80
 4. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador 81
 5. Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem 83

V. OS NÍVEIS	85
1. As narrativas encaixadas	85
2. A metalepse	86
VI. O TEMPO DA NARRAÇÃO	88
1. O momento da narração	88
2. A velocidade da narração	89
3. A frequência	91
4. A ordem	93
CAPÍTULO 4	
A MONTAGEM DO TEXTO	
I. IMPERFETO/PASSADO PERFEITO:	
O DESTAQUE	98
II. OS DESIGNANTES DE PERSONAGENS	100
1. Categorias de designantes	100
2. O nome das personagens	101
3. As cadeias de co-referência	105
4. Os efeitos ligados aos designantes	108
III. ALGUMAS ESCOLHAS RETÓRICAS E ESTILÍSTICAS	110
1. Três grandes tipos de figura	111
2. As “autolimitações” contemporâneas	119

IV. AS ESCOLHAS LEXICAIS	121
V. OS EFEITOS PRODUZIDOS PELA MONTAGEM DO TEXTO	124

CAPÍTULO 5
O TEXTO COMPÓSITO

I. AS FORMAS DA DIVERSIDADE DO TEXTO	127
1. A impossível neutralidade das palavras	127
2. A diversidade seqüencial da narrativa	128
3. A narrativa como seqüência inserida	129
4. A diversidade textual e os gêneros	129
5. Os objetivos do texto	131
II. AS CAUSAS DA DIVERSIDADE TEXTUAL	133
1. A construção do universo	133
2. Ajuda à compreensão	134
3. A produção do interesse	137
4. A inscrição das pessoas	140
5. Os objetivos estéticos	141
III. ANALISAR A DIVERSIDADE DO TEXTO	142
1. Referenciamento e análise interna das seqüências	142
2. A inserção das seqüências na narrativa	145
3. As funções das seqüências	148

CAPÍTULO 6
O TEXTO ABERTO

I. AS REFERÊNCIAS AO MUNDO 154

1. O realismo 156
2. "Naturalizar" a narração 158
3. Especificar o espaço-tempo 161
4. Construir o verossímil 163
5. Aprender e compreender 166

II. AS REFERÊNCIAS AOS TEXTOS 167

1. A intertextualidade 168
2. A paratextualidade 170
3. A metatextualidade 171
4. A hipertextualidade 172
5. A arquitectualidade 173
6. As referências aos escritos não-literários 175

III. O PROJETO INTERPRETATIVO 177

1. Objetos de análise e disciplinas de referência 178
2. As correntes teóricas 179
3. Alguns elementos de reflexão 181

BIBLIOGRAFIA 185

Introdução

Nossa cultura reserva um largo espaço às narrativas, dos mitos e lendas — antigos e modernos —, a todas as narrativas cotidianas da vida familiar, passando pelas narrativas da imprensa ou dos romances literários. Além disso existe um grande número de teorias, muito diferentes, para compreender e interpretar essas narrativas múltiplas e proteiformes. Algumas teorias devolvem-nas à história, outras tratam de abordá-las de um ponto de vista sociológico ou psicanalítico, outras ainda estudam as formas e as funções da gênese das narrativas pela criança etc. Algumas se interessam essencialmente pelas suas condições de recepção, outras vêem essas narrativas em si mesmas. Na impossibilidade de apreender todos esses aspectos, o que enfatizar para um público de estudantes?

Escolhemos aqui a abordagem narratológica (ou interna), que tem duas grandes características. A primeira consiste em interessar-se pelas narrativas como objetos linguísticos, fechados em si, independentemen-

te de sua produção e sua recepção. A segunda característica reside no postulado segundo o qual, para além da sua aparente diversidade, as narrativas apresentam formas de base e princípios de composição comuns. São essas formas e esses princípios que constituem o objeto de pesquisa da narratologia como teoria da narrativa. São essas formas e esses princípios que constituem os instrumentos de análise das diferentes narrativas que podemos encontrar.

Esta não é certamente a escolha perfeita; mas nenhuma será, na medida em que não se pode ter a pretensão de *tudo* compreender acerca de *todas* as narrativas. Parece-nos justificável, no entanto, em razão de dois argumentos principais. Em primeiro lugar, os conceitos da análise narratológica são relativamente simples, perfeitamente explicáveis e muito precisos. Sob esse aspecto constituem instrumentos manejáveis e rigorosos para análises acuradas e interpretações. Em segundo lugar, os conceitos de análise narratológica não são contraditórios em relação aos de outras teorias interpretativas. As análises efetuadas por meio deles poderão, pois, fornecer um embasamento sólido — e assim se evitando desvios! — para as abordagens mais complexas, relacionando as narrativas com a história, a sociedade ou o psiquismo dos autores e dos leitores.

Seguimos uma ordem de exposição que, esperamos, deverá facilitar a assimilação progressiva da teoria. O

primeiro capítulo apresenta rapidamente os princípios e os conceitos de base. Os três capítulos seguintes estudam em detalhe os grandes níveis de organização da narrativa: a ficção, a narração e a produção do texto. O quinto capítulo explora a organização narrativa por meio de duas outras perspectivas: a presença de seqüências formais diferentes (descritivas, explicativas, argumentativas...) e a inscrição dos saberes e dos valores no corpo do texto. O sexto e último capítulo mostra em quais aspectos essas análises internas não são exclusivas de outras abordagens e como podem se articular com estas por meio de questões, tais como a da referência ao “real”, da referência aos outros escritos, ou ainda por meio dos efeitos produzidos.

Os princípios da análise são expostos com a ajuda de muitos exemplos colhidos tanto em obras literárias quanto em outros tipos de narrativas: notícias do dia, canções, fábulas... para melhor conhecer a fonte comum das diferentes narrativas e o espaço de aplicação das noções apresentadas.

Precisemos, finalmente, que esta obra retoma — simplificando — a trama de nossa *Introduction à l'analyse du roman* (Ed. Dunod). O leitor que estiver em busca de informações e especificações complementares, de dados sobre a história do romance ou, ainda, de exercícios práticos poderá valer-se do referido livro.

1

OS PRINCÍPIOS ESSENCIAIS DA ANÁLISE INTERNA DAS NARRATIVAS

Dois princípios fundamentais presidem a análise narratológica: a tônica sobre o *texto*, considerado matéria verbal autônoma, pondo de algum modo entre parênteses suas relações com o mundo exterior e com as atividades de produção e recepção, e a distinção, puramente metodológica, entre *níveis de análise* internos do texto. Esses dois princípios determinam os conceitos de base que estruturam toda a abordagem dita interna.

I. DISTINGUIR O TEXTO E O “NÃO-TEXTO”

A distinção entre texto e não-texto constitui sem dúvida o princípio de base da análise interna das narrativas. Esse princípio repousa de fato sobre três tipos de decisão:

A análise da narrativa

- Considerar essencialmente a narrativa como constituída por um material lingüístico;
- Interessar-se fundamentalmente pela sua organização (e não pelas suas relações com seu “exterior”);
- Privilegiar a questão do “como (isso funciona)?” diante de outras questões possíveis (por que está organizado assim? Para quê? Quais os efeitos que isso produz?).

É certo que esse princípio corresponde a escolhas teóricas e metodológicas e exclui outras análises interessantes. Mas nenhuma teoria ou método pode ter a pretensão de compreender tudo. O importante, pois, é clarificar, de um lado, aquilo que se tenta captar e como, e, de outro, indicar com precisão a que — pelo menos no primeiro tempo — se renuncia a apreender.

Também é inteiramente certo que esse princípio é muito difícil de ser sustentado de modo absoluto, na medida em que todo texto é escrito, até mesmo em referência ao nosso mundo, e também na medida em que ele envolve múltiplas relações com outras narrativas de nossa cultura.

Eis por que é necessária a compreensão desse princípio de distinção entre texto e não-texto, mais como uma vontade de basear sistematicamente a análise sobre fatos textuais precisos e verificáveis do que como uma

Os princípios essenciais da análise interna

cegueira em face do mundo, assim como dos produtores e receptores das narrativas.

Isso explica nossas constantes “aberturas” para essas dimensões em vários dos capítulos que se seguem e sua formalização no Capítulo 6.

Essa divisão entre texto e não-texto implica, contudo, fazer uma cuidadosa distinção entre enunciado e enunciação, ficção e referente, autor e narrador, leitor e narratário. É isso o que determinaremos a seguir.

1. Enunciado/enunciação

Definição: Todo fato lingüístico ou textual pode ser analisado segundo duas perspectivas. Na primeira, consideramo-lo como um *enunciado*, isto é, como um produto acabado, fechado sobre si mesmo. Na segunda perspectiva, nós o vemos como produto de uma *enunciação*, isto é, em suas relações com o ato de comunicação no centro do qual se inscreve. Qualquer um a produz, em tais condições, com intenções determinadas por qualquer outro, que o compreenda (ou não), em tais condições e de tal maneira.

Podemos assim analisar uma notícia da imprensa do ponto de vista de sua organização, de sua construção formal, dos conteúdos apresentados. Este é o ponto de

A análise da narrativa

vista da abordagem narratológica. Mas também podemos analisar suas relações com a enunciação. Quem a escreveu? O que revela sobre a nossa época? Como é percebido? etc. Esses pontos de vista, que interessam à história, à sociologia, à psicologia, à psicanálise etc., serão aqui um pouco marginalizados.

No entanto, três observações devem relativizar essa apresentação. Em primeiro lugar, a análise interna só é interessante quando se articula, nesse ou naquele momento, com outras teorias que permitam avançar na interpretação, prendendo-se, pois, à enunciação. Seu maior mérito é sem dúvida limitar os desvios "selvagens" de interpretações prematuras, forçando a levar-se em conta, de maneira precisa, a organização do texto. Em segundo lugar, é muito importante não tornar rígida a distinção entre texto e não-texto, uma vez que, em numerosos casos, a significação de um enunciado dificilmente poderá ser reconstruída fora de seu relacionamento com a enunciação. É o caso dos romances de séculos passados ou dos romances de vanguarda de nossa época. Mas é também o caso dos enunciados mais simples. Por exemplo: um professor encontra certo dia em seu escaninho na universidade um recado de um estudante assim redigido: "Aviso que não assistirei mais a seu curso a partir da próxima semana. Queira me desculpar."

Ante a ausência do nome do estudante, bem como

Os princípios essenciais da análise interna

do título ou do código do curso, o professor sente-se um tanto perplexo... Mas — e esta é a terceira observação destinada a modalizar a divisão enunciado/enunciação — não se pode torná-la mais rígida, pois sempre permanecem, no próprio centro do enunciado, traços da enunciação. Assim, no caso do recado desse(a) estudante, o "eu" [oculto em português] remete ao sujeito que enunciou a mensagem o "seu" ao receptor da mesma, e "próxima semana" a um momento definido a partir do momento da enunciação. Voltaremos a esses traços privilegiados da enunciação manifestados, por exemplo, pelo jogo dos pronomes, pelo sistema dos tempos, pela escolha dos indicadores de tempos e lugares, pelas marcas da subjetividade ou dos valores.

2. Ficção/referente

Definição: Operar uma distinção entre enunciado e enunciação e centrar-se na análise interna das narrativas implica não misturar o que se chama de *ficção*, isto é, a história e o mundo construídos pelo texto e existentes apenas por suas palavras, suas frases, sua organização etc., e o *referente*, ou seja, o "não-texto": o mundo real (ou imaginário) e nossas categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete.

É evidente, ainda, que a divisão não é facilmente mantida, pelo menos por duas razões. Em primeiro lugar, porque toda palavra ou toda história refere-se ao nosso universo e só pode ser compreendida com referência a ele e às nossas categorias de apreensão do mundo. Em segundo lugar, porque muitas narrativas comuns — assim como muitos romances — pretendem ser realistas ou baseadas no real (contam aquilo que teria realmente acontecido). Mas, em todos esses casos, trata-se de *efeitos do real*, produzidos por meio do texto, mediante diversos procedimentos. Também é possível produzilos a propósito de objetos ou seres “reais” ou então inteiramente imaginários (como nos casos da ficção científica e do fantástico). A noção de *ficção* convida, pois, a não confundir texto e referente (a palavra não — ao contrário de seu referente — não late nem morde; as personagens do romance não existem no nosso universo e só podem ser construídas em relação ao enunciado do texto). Ela convida — ainda e sempre — a analisar o universo, a história e os protagonistas criados pelas narrativas, por meio dos *signos linguísticos* que os constituem.

Convém, antes de encerrar a discussão sobre este ponto, assinalar que a noção de *ficção* é um conceito teórico da análise interna, criado para distinguir o que é e o que não é textual, bem como para distinguir a ficção de outros níveis do texto (ver Capítulo 2). Essa noção, portanto, não mantém — no caso — nenhuma relação com

categorias, tais como verdadeiro/falso, real/imaginário etc. Da ficção de uma narrativa se dirá, portanto, que a história é verdadeira ou falsa, real ou imaginária etc.

3. Autor/narrador

Fazer uma distinção entre enunciado e enunciação e centrar-se na análise interna das narrativas implicam ainda não confundir o *escritor* (ou o produtor da narrativa em geral) e o *narrador*.

Definição: O *escritor* é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não-texto”. Ao seu lado, o *narrador* — aparente ou não — só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, *no texto*, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história.

Essa distinção, longe de ser puramente técnica, tem importantes conseqüências práticas: ela autoriza, especialmente, uma liberdade fundamental para o escritor, aquela que consiste em contar histórias por meio de múltiplas identidades. Assim, um escritor masculino do

século XX podia narrar histórias assumindo a identidade de um homem do século XVI ou do século XXI, de uma mulher, de um animal, de um mutante etc.

4. Leitor/narratário

Fazer uma distinção entre enunciado e enunciação e centrar-se na análise interna das narrativas implicam, finalmente, não confundir o *leitor* (ou o receptor da narrativa, seja ele quem for) e o *narratário*.

Definição: O *leitor* é um ser humano que existiu, existe ou existirá, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência situa-se no “não-texto”. Por sua vez, o *narratário* — aparente ou não — só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. Ele é quem, *no texto*, escuta ou lê a história. O narratário é fundamentalmente constituído pelo conjunto dos signos linguísticos (o “tu” e o “você”, por exemplo) que dão uma forma mais ou menos aparente a quem “recebe” a história.

Também aqui, essa distinção, longe de ser puramente técnica, tem importantes consequências práticas. Ela autoriza, especialmente, uma liberdade fundamental para o escritor: a de construir textualmente a imagem de

seu leitor e de jogar com ele, seja qual for o público real que leia o livro. As formas desse destinatário fictício — interno ao texto — podem ser, elas também, infinitas.

II. DISTINGUIR OS NÍVEIS DE ANÁLISE

Uma vez efetuada a distinção não-texto/texto, a análise interna terá ainda de distinguir *níveis de análise* (ficção, narração, produção do texto) no centro do enunciado. Trata-se de uma operação arbitrária, na medida em que esses níveis se interpenetram na realidade do texto e nas palavras que o concretizam. Ainda assim, é uma operação *metodologicamente necessária* se de fato não pretendemos tratar de tudo ao mesmo tempo e se pretendemos apreender categorias de escolhas realizadas e problemas de construção textual.

A ficção (também chamada *diegese*), que já mencionamos, remete aos conteúdos reconstrutíveis, que são postos em cena: o universo espago-temporal, a história, as personagens...

A narração, que também evocamos parcialmente, remete às escolhas técnicas — e de criação — que organizam a produção da ficção, seu modo de apresentação: o tipo de narrador; o tipo de narratário, a perspectiva escolhida, a ordem adotada, o ritmo etc. Assim, a “mesma” ficção do começo pode ser radicalmente diferente quando contada em “ele” ou em “eu”, adotando a pers-

A análise da narrativa

pectiva de uma personagem ou de outra, narrando na ordem cronológica ou com perturbações (*flashbacks*, antecipações), resumindo ou expandindo, de um modo sério ou paródico...

A produção do texto remete às escolhas lexicais, sintáticas, retóricas, estilísticas, por meio das quais a ficção e a narração se realizam: os termos-chave e sua organização, o jogo dos tempos, o modo de designação das personagens, o registro dominante ("elevado" ou próximo do calão, por exemplo), as figuras de estilo...

É claro que esses três "níveis", embora testemunhem certa autonomia nas escolhas possíveis, estão em constante interação. Sua distinção, no entanto, permite uma especificação mais acurada dos fenômenos textuais do que a tradicional divisão fundo/forma.

Ela também permite assinalar as características dominantes dos romancistas, quer digam respeito a todos os níveis, quer principalmente a um entre eles: a ficção, no caso dos romancistas "populares", como Dumas, Féval ou Sue, com a multiplicidade das aventuras ou a originalidade do mundo, dos acontecimentos ou dos personagens; a narração de alguns romancistas contemporâneos, na qual a intriga pode ser tênue, enquanto é privilegiada a originalidade da visão; ou ainda a produção do texto em certos autores, que são, antes de tudo, grandes estilistas, grandes artistas da língua.

Os princípios essenciais da análise interna

III. UM EXEMPLO: "A RAPOSA E A CEGONHA"

Para que sejam mais bem compreendidas as noções propostas neste capítulo, iremos ilustrá-las com a rápida análise de uma fábula de La Fontaine, "A Raposa e a Cegonha".

- Dona Raposa um dia convidou
Dona Cegonha para um almoço.
O banquete foi breve e sem requinte:
a refeição consistia unicamente
5. em um caldo ralo; ela vivia mesquinhamente.
O caldo foi servido em pratos rasos:
bico fino, a Cegonha nem um tico
pegou, a Outra lambeu tudo num minuto
Na forma de convite para um almoço
10. logo vem a vingança da Cegonha.
Sim, disse a Raposa, com os amigos
eu não faço a mínima cerimônia.
Compareceu na data aprazada
na casa da Cegonha, sua vizinha,
15. e teve de louvar-lhe a polidez:
o almogo estava pronto, apetitoso,
e appetite jamais falta a raposas.
O cheiro bom da carne a inebriou:
viria em grandes bifes, certamente.

A análise da narrativa

20. Para surpresa sua foi servida
num vaso de gargalo bem estreito:
passava fácil o bico da Cegonha,
não o largo focinho da Raposa.
Em jejum voltou ela para casa,
25. caída a cauda, orelhas murchas, triste,
como vencida por uma galinha.
Enganadores, a vocês eu digo,
não lhes fallará o castigo.¹

A ficção aqui é muito simples. Temos o encadeamento de dois logros, o da cegonha respondendo ao da raposa: uma raposa convida uma cegonha para almoçar, mas trata de servir a comida de maneira que ela não pos-

¹ Comptère le renard se mit un jour en frais; / Et retint à dîner com-
mère la cigogne. / Le régal fut petit et sans beaucoup d'appâts: / Le
galant pour toute besogne, / (5) Avait un brouet clair: il vivait chiche-
ment. / Le brouet fut par lui servi sur une assiette: / La cigogne au
long bec n'en put attraper miette, / Et le drôle eut lapé le tout en un
moment. / Pour se venger de cette tromperie, / (10) À quelque temps
de là, la cigogne le prie. / «Volontiers, lui dit-elle, car avec mes amis /
Je ne fais point cérémonie.» / À l'heure dite, il courut au logis / De la
cigogne son hôteesse; / (15) Loua très fort sa politesse: / Trouva le
dîner cuit à point. / Bon appétit surtout: renards n'en manquent
point. / Il se réjouissait à l'odeur de la viande / Mise en menus mor-
ceaux, et qu'il croyait friande. / (20) On servit, pour l'embarasser. /
En un vase à long col et d'étroite embouchure. / Le bec de la cigog-
ne y pouvait bien passer; / Mais le museau du sire était d'autre mesu-
re. / Il lui fallut à jeun retourner au logis, / (25) Honteux, comme un
renard qu'une poule aurait pris, / Serrant la queue, et portant bas
l'oreille. / Trompeurs, c'est pour vous que j'écris: / Attendez-vous à
la pareille. (Livro 1, Fábula XVIII).

Os princípios essenciais da análise interna

sa comer; um tempo depois, a cegonha lhe dá o troco. Como ocorre freqüentemente nas fábulas, a dimensão da parábola está acima do realismo: há poucas indicações de tempo e de lugar (a fábula tem um valor abstrato — universal), e os animais são símbolos de condutas e tipos humanos.

A narração caracteriza-se por um conjunto de escolhas de exposição: narração posterior (depois do ponto em que os acontecimentos são tidos por desenvolvidos), ordem cronológica respeitada, resumos de ações (as cenas de refeição), elipse do que se passou entre os dois almoços, poucas palavras... No corpo da fábula, o narrador é pouco aparente (narrativa em “ele”), ainda que seja possível reconstruí-lo como onisciente (ele sabe tudo; conhece tanto os sentimentos da raposa — versos 18-19 — quanto os da cegonha — verso 9) e irônico (versos 25-26). O narratário também não é explícito. Em compensação, na “moral da história” (versos 27-28) o narrador aparece explicitamente (discurso em “eu”), dirigindo-se aos narratários claramente designados (“Enganadores”, “a vocês”, “não lhes fallará”), e há uma moral a ser tirada. No entanto — e o mesmo vale para a ficção — narrador e narratário(s) são constituídos apenas por signos textuais: nem La Fontaine nem os enganadores estão sob os nossos olhos.

A criação do texto apresenta, entre outras, características próprias da fábula, tanto como gênero (título,

história, moral e forma versificada: alexandrinos, decassílabos, octossílabos [ver o texto francês na nota de rodapé da p. 241]; um léxico literário próprio do século XVIII, com formas que evocam os fabulistas medievais (*compère, comère* — compadre, comadre...²); uma alternativa tem- poral própria da narrativa (passado perfeito para as ações essenciais e imperfeito para o que é secundário em rela- ção ao desenrolar da história); presente de narração (ver- so 10), de diálogo (versos 11-12), de comentário geral (verso 17), de simulação do momento da enunciação (versos 27-28); o tratamento irônico das personagens etc.

Esses três níveis — ficção, narração, criação do tex- to — permitem categorizar os fenômenos textuais.

² No Brasil, tradicionalmente, os contadores de histórias substituíram esse tratamento por "Dona", até porque em português o substantivo "raposa" é feminino, e não masculino, como em francês: *le renard*. (N.T.)

2

A FICÇÃO

Definição: A ficção designa o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tem- po. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura.

Em consequência disso é necessário trabalhar com a integralidade do texto para analisar a ficção e seus com- ponentes. A fim de ilustrar os princípios dessa análise, buscamos apoio em um conto, muito curto, de Francis Jammes, "A ausência".

Aos 18 anos, Pierre deixa a casa camponesa onde nasceu. No exato momento da partida, sua velha mãe enferma se encontrava no leito do quarto azul, no qual estava o daguerreótipo de seu pai, em que havia penas de pavão em um vaso e um relógio de

A análise da narrativa

pêndulo, com as figuras de Paulo e Virgínia, que marcava três horas.

No pátio, sob a figueira, seu avô repousava.

No jardim estavam sua noiva, rosas e pereiras luzentes.

Pierre ia ganhar a vida, em um país onde havia negros, papagaios, borracha, melão, febres e serpentes.

Ficou lá trinta anos.

No exato momento do retorno à casa camponesa onde havia nascido, o quarto azul tinha se tornado branco, sua mãe repousava no seio de Deus, o retrato de seu pai já não estava lá, e as penas de pavão e o vaso tinham desaparecido. Um objeto qualquer havia tomado o lugar do relógio.

No pátio, sob a figueira onde seu falecido avô repousava, havia pratos quebrados e uma pobre galinha doente.

No jardim das rosas e das pereiras luzentes, onde estivera sua noiva, estava agora uma velha senhora.

A história não diz quem era ela.

De Le Roman du lièvre, Mercure de France, 1922, 21.^a ed.

A ficção

I. A HISTÓRIA: AÇÕES, SEQUÊNCIAS, INTRIGA

1. As ações

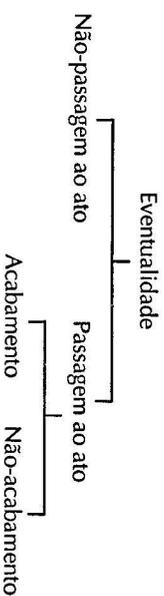
Toda história se compõe de *estrados* e *ações*. Estas são em número mais ou menos importante e se apresentam sob diferentes formas. Algumas questões simples podem servir de guia para sua análise.

Podemos inicialmente nos perguntar se elas são *numerosas* ou não e se sua *natureza* é interna à psicologia da personagem ou externa a ela (confrontando-a com o mundo ou com outros atores). Em termos de tendência, quanto mais numerosas e voltadas para o exterior forem as ações, mais nos encontraremos do lado das narrativas de ação ou dos romances de aventura, sendo o pólo inverso representado pela narrativa psicológica.

Em seguida podemos analisar seu caráter *explícito* (claramente identificável e assinalável) ou não. No primeiro caso, estaremos antes de tudo em presença de uma narrativa comum ou de um romance clássico. No segundo caso, poderemos nos encontrar diante de um relato jornalístico que tenta reconstituir aquilo que possivelmente se passou, sem estar certo dessa verdade, ou diante de um romance de vanguarda que anuvia a clareza narrativa.

A análise da narrativa

Podemos ainda nos defrontar com o problema de sua *organização interna*. Podem elas ser segmentadas em diferentes fases? Quais? Claude Brémont (1973) propôs, no caso, que se distinguíssem três fases constitutivas de qualquer ação: a virtualidade, a passagem ao ato e o acabamento. Conforme uma ação possa ou não se produzir e se acabar, isso oferece as seguintes possibilidades:



Essa formalização apresenta, entre outras vantagens, a de determinar sobre o que é que um texto se detém e sobre o que é que ele passa em silêncio (devido a tabus ligados à época ou efeitos a serem produzidos) e a de melhor cercar o caráter de certas personagens (que passam ou não ao ato e que vão ou não até o fim da ação).

Também podemos nos interrogar sobre a respectiva *importância* das ações no centro da história. Nessa ótica, Roland Barthes (1966) propôs que se distinguíssem as *funções cardiais* (ou *nodais*), cruciais para o desenrolar da história e o devir das personagens, e as *catalises*, que “preenchem”, com um papel secundário, o espaço entre

A ficção

as primeiras. As funções catalíticas são mais raramente conservadas nos resumos do que as funções cardiais.

Podemos, por fim — como já incitava a questão precedente —, perguntarmo-nos como as ações se organizam para formar uma história e assim distinguir *três formas fundamentais de relações* entre elas:

- As *relações lógicas*: a ação A é a causa ou a consequência da ação B;
- As *relações cronológicas*: a ação A precede ou sucede a ação B;
- As *relações hierárquicas*: a ação A é mais importante ou menos importante do que a ação B.

Essas relações são essenciais para a articulação das ações numa *intriga* global que, em compensação, integra e dá sentido às múltiplas ações que a compõem.

Se aplicarmos muito rapidamente esses critérios ao texto de Francis Jammes, “A ausência”, poderemos assinalar os seguintes fatos:

- Há poucas ações, e elas são “externas” (o que em parte está ligado ao funcionamento do conto como gênero e à sua brevidade);
- As ações são facilmente assinaláveis e explícitas;
- Trata-se da partida de Pierre e de sua volta (o ato de ganhar a vida é, no caso, um resumo da *catalise*);

A análise da narrativa

— Essas ações se efetúan (desenrolar e desfecho), embora não se decomponham em frases;

— Sua cronologia é clara e respeitada.

Em compensação, a simplicidade extrema desse conto, sua absoluta sobriedade, sua ausência de psicologia, sua falta de indicações quanto às relações causa/conseqüência, assim como seu título e sua frase final, convidam sem dúvida a buscarmos nele um significado mais “profundo” e a lê-lo como uma parábola ou um conto filosófico.

2. A intriga

A questão da intriga convi-da a nos interrogarmos sobre a estrutura global da história. Desde muito cedo os teóricos da narrativa se mostraram preocupados com esse problema.

O narratólogo soviético Vladimir Propp foi um dos primeiros, no livro *Morfologia do conto* (1928), a tentar uma formalização da intriga das narrativas — no caso, dos contos maravilhosos russos — a partir de duas grandes hipóteses:

— Para além de suas diferenças superficiais, todos esses contos se reduziriam a um conjunto, finito e organizado em uma ordem idêntica de ações;

A ficção

— As ações (diferentemente das personagens e dos objetos) seriam as unidades de base.

Propp isolou *trinta e uma funções* que, no seu entender, constituiriam essa base comum.

0. Situação inicial: abertura, apresentação das personagens.

1. Afastamento: um dos membros da família parte ou morre.

2. Interdição: o herói se defronta com uma ordem ou uma proibição.

3. Transgressão: a interdição é transgredida.

4. Interrogação: o agressor tenta obter informações.

5. Informação: o agressor recebe informações sobre sua vítima.

6. Engano: o agressor tenta enganar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.

7. Cumplicidade: a vítima se deixa enganar e involuntariamente ajuda seu inimigo.

8. Malfeito: o agressor prejudica um dos membros da família.

Essas funções vão introduzir o nóculo central do conto. Após o *malfeito*, no entanto, podem tomar a forma de uma *carência* ou de um *desejo* que domina todo o resto da história.

A análise da narrativa

9. Meditação ou transição: o malffeito (ou a carência) torna-se conhecido, e o herói parte ou é enviado para remedá-lo.
10. Início da ação contrária: o herói aceita ou decide agir.
11. Partida: o herói deixa sua casa.
12. Primeira função do doador: o herói é submetido à prova, interrogatório ou ataque que o preparam para a recepção de um objeto ou de um auxiliar mágico.
13. Reação do herói: o herói reage às ações do futuro doador.
14. Recepção do objeto mágico: o herói recebe o objeto mágico.
15. Deslocamento: o herói é transportado ou conduzido para perto do lugar onde se encontra o objeto de sua busca.
16. Combate: o herói e seu agressor se enfrentam.
17. Marca: o herói recebe uma marca (ferimento, beijo ou objeto).
18. Vitória: o agressor é vencido.
19. Reparação: o malffeito inicial é reparado ou a carência é suprida.
20. Retorno: o herói retorna.
21. Perseguição: o herói é perseguido e/ou agredido.
22. Socorro: o herói é socorrido ou consegue escapar.

A ficção

23. Chegada incógnito: o herói chega incógnito à sua casa ou a um outro lugar.
24. Pretensões mentirosas: um falso herói faz valer pretensões mentirosas.
25. Tarefa difícil: propõe-se ao herói uma tarefa difícil.
26. Tarefa cumprida: o herói triunfa.
27. Reconhecimento: o herói é reconhecido como tal, freqüentemente graças à sua marca (*cf.* função 17).
28. Descoberta: o falso herói ou o agressor é desmascarado.
29. Transfiguração: o herói recebe uma nova aparência e muda fisicamente.
30. Casamento: o herói se casa e sobe ao trono.

Esse repertório de ações continua a ser, sem dúvida, uma referência para a análise dos contos, mas tem sido objeto de muitas críticas: parece muito difícil de transferir para outras narrativas e, de certa maneira, constitui uma formalização inacabada. Podemos, com efeito, organizar com maior precisão as ações em subconjuntos homogêneos para compreender a organização das histórias.

Alguns teóricos — particularmente Adam, Greimas e sobretudo Larivaille — tentaram resumir todas as intrigas em um modelo mais abstrato e mais simples. O

tricas: complicação e resolução (frequentemente avaliadas nos títulos dos relatos de jornal), estado inicial e estado final, que com frequência apresentam elementos idênticos, mas inversos (heróis infelizes ou pobres no início/heróis felizes e ricos no final).

A análise pode permitir, portanto, mediante o relacionamento entre o estado inicial e o estado final, indicar com exatidão o que foi ou não transformado na história, aquilo que constituía sua jogada...

De outro lado, essa formalização pode — pelo menos em parte — explicar o incômodo que experimentam certos leitores ou espectadores quando a ordem da ficção deixa de ser respeitada (*flashback*, antecipações) ou quando as etapas finais falham (o assunto, por se arrastar muito, acaba por já não ter importância).

3. As seqüências

De um ponto de vista metodológico, a análise permanece, no entanto, incerta entre uma parte das unidades múltiplas e em grande parte calcadas no real, as *ações*, e, de outro lado, unidades muito abstratas e globalizantes, as *etapas* do esquema quinário.

Nesse quadro, a noção de *seqüência* pode constituir uma resposta interessante como *unidade de análise* intermediária, mais curta do que as etapas, mais longa do que as ações. Existem vários modelos de seqüência, e com-

pete finalmente a quem trabalha o texto escolher o que lhe parece mais pertinente em face da narrativa considerada e o mais apropriado para quem o faça.

Dois modelos principais podem ser citados. O primeiro, que é também o mais rígido, consiste em considerar que há seqüência desde que uma unidade textual manifeste o esquema quinário, mesmo de maneira mínima ou muito "elíptica". Assim, em "O Corvo e a Raposa", o estado inicial pode ser considerado como a conjunção de duas seqüências: uma, que explicaria o fato de o corvo estar na posse do queijo (o corvo não tem queijo; ele encontra um; trata de apoderar-se dele; apropria-se dele e se prepara para comê-lo em sua árvore), e outra, que tornaria patente o processo segundo o qual a raposa, em seu canto e em busca de alimento, sentiu o cheiro do queijo e se aproximou do corvo (a raposa não tem queijo; sente o cheiro do queijo; procura encontrá-lo; descobre-o no bico do corvo ao pé da árvore; ela está ao pé da árvore e do queijo). O segundo modelo, mais flexível e em parte inspirado nas divisões do teatro clássico, considera que há seqüência desde que se possa isolar uma unidade de tempo, lugar, ação ou personagens. Trata-se então de selecionar o critério mais operacional em função do texto considerado (com efeito, aplicar os quatro ao mesmo tempo levaria novamente ao risco da divisão excessiva do texto).

4. Aplicação ao conto "A ausência", de Francis Jammes

Se utilizarmos essas noções a propósito de "A ausência", poderemos considerar que o *estado inicial* (a vida na casa camponesa) é rompido pela *complicação* representada pela partida de Pierre. A *dinâmica* dura trinta anos, durante os quais Pierre ganha a vida. Ela termina com a *resolução*: a volta de Pierre. O texto não diz em que consistirá o estado final.

Podemos observar simetrias bem-marcadas entre *complicação* (partida) e a *solução* (retorno) com a retomada de elementos sob formas textuais idênticas ou muito próximas (a casa camponesa onde havia nascido; o repouso de sua mãe; o quarto azul). De repente, as transformações realizadas adquirem valores vistos como sendo mais fortes. Na ordem das simetrias devemos observar também que o *estado inicial* e o *final* foram objeto de elipse. Já a *dinâmica* está resumida em duas frases.

A "concentração" dessas etapas torna inútil qualquer divisão complementar em *seqüências*.

Em compensação, essas elipses e resumos, acompanhados de simetrias e transformações tão marcadas, embora tão pouco explicadas, confirmam a necessidade de levar mais longe a análise de um conto no qual há tamanha oposição entre a simplicidade da intriga e o enigma do sentido.

II. AS PERSONAGENS

As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido. De certa forma, *toda história é história de personagens*. Aláís, isso é amplamente atestado pelos títulos dos livros e dos filmes ou pela maneira de resumir-los por intermédio dos seus protagonistas. Isso explica por que sua análise é fundamental e por que mobiliza tantos teóricos.

Mais uma razão justificou esse estudo. A personagem, com efeito, é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores. Em consequência, ela tem sido tratada, com demasiada freqüência, sobretudo no plano da psicologia, como se se tratasse de uma pessoa de carne e osso, esquecendo-se a análise exata de sua *construção textual*. Foi particularmente em relação a esse desvio que as categorias seguintes — outras serão tratadas no Capítulo 4 — foram elaboradas.

1. Distinção e hierarquização das personagens

Philippe Hamon (1972), após sintetizar numerosas pesquisas, propôs seis categorias de critérios, simples e manejáveis, para distinguir e hierarquizar as personagens por meio de seu "fazer" (suas ações), de seu "ser", de

A análise da narrativa

sua posição em um determinado gênero e de como ela é designada pelo seu narrador.

A *qualificação diferencial* concerne à natureza e quantidade de qualificações atribuídas às personagens. Elas são assim nomeadas e descritas, de maneira diferente, qualitativa (escolha de traços, orientação positiva ou negativa) e quantitativamente. Elas são mais ou menos antropomorfizadas, levam marcas (de nascença, de ferimentos). São mais ou menos caracterizadas física, psicológica e socialmente. São mais ou menos aprendidas em suas relações (genealogia, vida sentimental) etc.

A *funcionalidade diferencial* diz respeito não mais ao ser, mas ao fazer das personagens: seu papel na ação, mais ou menos importante, portando ou não sucesso. (Esta dimensão, que tem despertado muito interesse dos narratólogos, será desenvolvida nos pontos seguintes.)

A *distribuição diferencial*, articulando o fazer e o ser, concerne às dimensões quantitativa e estratégica das aparições das personagens: eles aparecem mais ou menos freqüentemente, por mais ou menos tempo, com um papel e efeitos mais ou menos importantes.

A *autonomia diferencial* articula também o fazer e o ser, mas a partir de modos de combinação das personagens entre elas. Assim, em termos de tendência, quanto mais importante é a personagem, mais possibilidades ela tem de aparecer sozinha em certos momentos, mais oportunidades ela tem de encontrar numerosas outras

A ficção

personagens (o que está ligado à sua latitude de deslocamento e/ou ao seu poder de atração).

A *pré-designação convencional* combina o fazer e o ser das personagens em referência a um determinado gênero. Isso significa que a importância e o status da personagem (o detetive no romance policial, o herói no *western*...) podem ser codificados por marcas genéricas tradicionais: tais traços físicos, tal ação. De repente, já na sua primeira aparição, o leitor familiar ao gênero pode categorizá-lo.

O *comentário explícito* diz respeito ao discurso do narrador a propósito da personagem. Indica o status da personagem ou a maneira de categorizá-la: "nosso herói", "esse indivíduo sinistro" etc. Portadora de avaliações, pode ser mais ou menos abundante e distintiva.

Estes seis critérios, ao distinguirem e hierarquizarem as personagens, contribuem, na grande tradição romanesca, para a "clareza" do texto e de sua leitura. Constituem, de certa maneira, "instruções de leitura" que facilitam a categorização dos personagens. Em sentido inverso, é interessante notar que os romancistas contemporâneos e de vanguarda (especialmente a partir do final do século XIX) mostraram uma tendência a eufemizar e embaralhar essas marcas para pôr em causa a personagem considerada como um dos eixos da ilusão realista e das rotinas de leitura.

A análise da narrativa

Poderíamos ainda, sem dúvida, acrescentar mais um critério de distinção e hierarquização das personagens em relação à *narração* e à *perspectiva*, que estudaremos mais em detalhe no próximo capítulo. Assim, a personagem poderá ser situada na ficção de “maneira simples”: vem-la dizer, agir, fazer de maneira mais ou menos importante (ver os critérios precedentes). Mas ela poderá também, constantemente ou não, ser *focalizadora*: a perspectiva passará por ela e se terá a impressão de perceber o universo ficcional e as outras personagens pelos seus olhos. Por fim, ela poderá ainda, constantemente ou não, ser *narradora*: será pela “sua boca” que se conhecerá a história, será ela quem narrará no texto. É claro que a importância e a especificidade das personagens se jogam — pelo menos em parte — em relação a esse *status* das personagens: ficcionais, focalizadoras, narradoras...

No conto de Francis Jammes, “A ausência”, as personagens são em número reduzido (Pierre, sua velha mãe, seu avô, sua noiva, uma velha senhora). A *qualificação* delas é quase inexistente (um nome, relações familiares, a idade, o fato de estar viva ou morta). A *funcionalidade* é atribuída unicamente a Pierre, que frui do mais importante fazer e da mais importante autonomia. Ele suporta assim uma *pré-designação convencional* própria do conto: ele aparece em primeiro lugar, é jovem, tem um nome e é aquele que parte. Em todos esses pontos de vista ele é claramente distinto e hierarquizado como a

A ficção

personagem principal, mesmo sem o acréscimo de nenhum *comentário explícito*.

Em troca, a ausência quase total de qualificação, de funcionalidade e de autonomia tende a pôr no mesmo plano as outras personagens (vivas, em fotografias, mortas...) e os atores desse outro país não designado: negros, papagaios, seringueiras, melado, febres e serpentes. Além disso, subsiste uma ambiguidade, sublinhada pela última frase, sobre a identidade possível de sua noiva e da velha senhora.

Todas as personagens são puramente “ficcionais”: não vemos seus olhos e não são elas que contam a história. No caso, isso contribui, sem dúvida, para reforçar seu caráter enigmático, pois não se dispõe de nenhuma indicação sobre a sua psicologia.

2. As ações das personagens

O “fazer” das personagens motivou, como já assinalamos, numerosas pesquisas, especialmente na medida em que essa dimensão é a que permite articular o mais precisamente possível ações e personagens.

Definição: Greimas propôs um dos modelos mais conhecidos — o *esquema atancial*. Partiu de uma hipótese similar à de Propp para as ações: se todas as histórias — independentemente de sua diversidade

A análise da narrativa

— possuem uma estrutura comum, isso acontece decerto porque todas as personagens — independentemente de suas aparentes diferenças — podem ser agrupadas em categorias comuns. Ele chamou essas categorias comuns — abstratas — de *forças ativas* (não se trata somente de personagens “humanas”), necessárias a toda intriga, *actantes*.

Segundo suas análises, existiriam seis categorias de *actantes* participando de toda narrativa definida como uma *busca*. Essas seis categorias se agrupariam duas a duas, segundo eixos fundamentais, para definir as condutas humanas. No primeiro eixo — o do desejo, do querer —, o *sujeito* procuraria se apoderar do *objeto*. No segundo — o do poder —, o *adjuvante* e o *oponente* ajudam ou se opõem à realização da busca. No terceiro eixo — o do saber e da comunicação —, o *destinante* e o *destinatário* determinam a ação do sujeito, encarregando-o da busca e designando os objetos de valor. Eles sancionam essa ação ao reconhecer seu resultado e o sujeito que a realizou. Em numerosos contos, o rei-pai encarrega seu filho de uma busca, validando (ou não) o resultado da busca.

Esse modelo, muito abstrato e considerado comum a todas as narrativas, não deve ser confundido com suas realizações em textos diferentes, nos quais cada um desses papéis pode ser desempenhado por um ou vários

A ficção

atores (as “personagens concretas”: humanos, animais, idéias, sentimentos). Também é necessário ter em mente que um mesmo ator pode assumir diferentes papéis, conjuntamente (por exemplo, destinante, destinatário e sujeito, quando o próprio herói decide buscar um objeto para si mesmo), alternativamente (uma personagem que trai ou se converte) ou, ainda, que aparece em outro papel estranho ao seu (o espião, o falso amigo).

Além disso, Greimas introduziu em seu modelo — por nós simplificado — um certo número de noções intermediárias entre as do *actante* e do *ator*. Uma das mais interessantes é a do *papel temático*, que designa a categoria sociopsicocultural, em que podemos classificar o ator: jovem, velho, padre, operário, policial, rei... Esta noção apresenta dois grandes interesses. Primeiro, ela permite organizar a previsibilidade, a indecisão ou os efeitos de surpresa do texto. De fato, da personagem esperaremos ações ou reações diferentes, conforme a categoria a que pertença. A noção também permite indicar com exatidão os tipos de personagens, *papéis temáticos*, específicos de cada gênero em relação às *categorias actanciais*. Assim, em lugar do *sujeito*, teremos oportunidade de encontrar um caçula no conto, um detetive particular no romance policial, uma bela jovem no romance sentimental... Desse modo, em lugar do *oponente*, correremos o risco de encontrar um ogro ou uma feiticeira no conto, *agabundos e políticos desones-

tos no romance policial, uma rival ou um vil sedutor no romance sentimental. Convém ainda lembrar que esse esquema — como o esquema quinário — deve ser usado de maneira flexível e precisa, mais nas seqüências do que em toda a história (pois nesse caso ele apresenta tamanho nível de generalidade, que a especificidade de cada história arrisca ser perdida). Ele só se constrói facilmente em certos romances de aventura ou em certos contos de tessitura muito simples. O interesse fundamental de seu uso consiste em compreender por que ele é encarnado de maneira singular em uma determinada história.

De sua parte, Claude Brémont (1973) construiu um modo concorrente de análise dos papéis das personagens. Criticando o modelo de Greimas como sendo demasiadamente estreito e muito pouco atento às transformações dos papéis no curso de uma mesma história, propôs que os papéis sejam analisados a partir de três posições fundamentais: o paciente, o agente e o influenciador.

O paciente é o papel de base, pois toda personagem o foi, o é ou o será. É ele o que vem a ser afetado pelo processo. O agente exerce a ação. E o influenciador intervem antes da ação, a fim de influenciar o estado de espírito (a espera, a esperança, os receios...) do agente ou do paciente. Assim, no início do Canto XII da *Odisseia*, Circe prepara e adverte Ulisses: "Você terá de passar primeiro por perto das sereias. Elas encantam todos os mortais

que delas se aproximam. E louco é aquele que pára a fim de ouvir seus cantos!"

Em seguida, Claude Brémont especifica o papel do agente, segundo a natureza, as funções e os efeitos do processo em curso: voluntário ou não, de conservação ou de modificação de um estado, de efeito benéfico ou não, bem-sucedido ou não...

Esse modo de análise permite dessa forma estudar os papéis, sucessiva ou alternadamente, assumidos pelas personagens e o sentido de suas transformações. Isso pode fundamentar apreciações psicológicas sobre tal ator: ativo, passivo, volúvel... Isso permite, pelo menos, seguir o texto "mais de perto", sem passar pelo desvio de um modelo muito abstrato.

No conto de Francis Jammes, "A ausência", só Pierre aparece como um agente. A questão ainda é saber de que tipo de agente se trata, pois nada nos indica se ele conseguiu ganhar sua vida ao cabo de trinta anos, pois também podemos perguntar se sua ação não foi vã — *ausente* — em relação ao futuro dos seus próximos.

Também podemos, sem dúvida, considerá-lo como sujeito da busca cujo objeto é "ganhar a vida". Mas essa busca é pouco desenvolvida; nenhum adjuvante nem nenhum oponente estão de fato construídos (eles são apenas potenciais: as febres, as serpentes...), e nenhum emissor nem nenhum receptor estão assinalados, e o resultado da busca nem sequer é indicado.

Podemos então nos interrogar sobre o sentido dessa busca que o leva de volta ao ponto de partida e perguntar-se, querendo "ganhar a vida", ele não a perdeu, perdendo os parentes e a noiva. De fato, e ao contrário de muitos contos, não se diz que ele regressou carregado de presentes. E sua presença encontra apenas ausentes...

3. Genericidade, historicidade e investimento

O conjunto de categorias que acabamos de estudar deve ser utilizado em relação aos gêneros e à história.

Assim, durante muito tempo, texto após texto, as personagens agiram de maneira quase idêntica, em seu ser e em seu fazer. Elas eram mais *tipos*, que representavam de maneira exemplar sua comunidade ou sua casta. Por isso, a jovem nobre ou o camponês eram sempre descritos de maneira idêntica. Essas personagens não se transformavam psicologicamente e viviam as mesmas buscas e os mesmos conflitos, graças a aventuras semelhantes.

As categorias e o funcionamento das personagens também se diferenciavam segundo os gêneros: as dos contos são pouquíssimo descritas física e psicologicamente; a literatura infanto-juvenil conta com um grande número de animais antropomorfizados. Cada gênero se caracteriza, de fato, por um repertório específico de papéis e eixos de caracterização física e psicológica, que convém rever, para melhor compreendermos a singularidade de cada um dos atores.

Finalmente, é necessário, sobretudo, não subestimar o fato de que a personagem é um dos *supports essentiels do investimento* ideológico e psicológico dos autores e dos leitores. Esse investimento repousa em parte na construção textual das personagens cujas categorias de análise precedentes permitem a compreensão; além de que, no funcionamento da sociedade e dos indivíduos. Para porrmos em relação esses dois pólos, necessita-se, portanto, recorrer a outros quadros teóricos: o histórico, o sociológico, o psicanalítico...

III. O ESPAÇO

1. Os modos de análise do espaço

O espaço construído pela narrativa pode ser analisado por meio de alguns eixos fundamentais:

- *As categorias de lugares convocados*: correspondentes ao nosso mundo ou não; exóticas ou não; mais ou menos ricas; urbanas ou rurais etc.;
- *O número de lugares convocados*: um único lugar, vários lugares, uma multiplicidade de lugares etc.;
- *O modo de construção dos lugares*: explícito ou não; detalhado ou não; facilmente identificável e estável ou não (o leitor tem apenas que identificar os lugares; ele jamais sabe se se trata dos mesmos);

— A importância funcional dos lugares: simples moldura, elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história, até mesmo para as personagens constantes etc.

Esses eixos da análise permitirão que se indique com precisão a maneira como o espaço participa do funcionamento das histórias.

2. As funções do espaço

Os lugares vão primeiramente *definir a fixação realista ou não realista* da história. Assim, eles podem ancorar a narrativa no real, produzindo a impressão de que refletem o não-texto. Será esse o caso quando o texto receber indicações precisas correspondentes ao nosso universo, sustentadas, se possível, pelas descrições detalhadas e pelos elementos típicos, tudo isso remetendo a um saber cultural assinalável fora do romance (na realidade, nos guias, nos mapas). Os lugares participam, então, com outros procedimentos (ver Capítulo 6) para a construção do *efeito real* (acreditamos na existência desse universo e chegamos a “vê-lo”).

Mas os lugares também podem ser construídos longe do nosso universo:

— O texto carecerá de indicações precisas e referências ao nosso universo ou ainda os lugares serão puramente simbólicos (a casa como o lugar de segurança, a floresta como espaço do medo), e estaremos em face de uma história cuja dimensão é universal ou parabólica, como nas fábulas e nos contos, mesmo que tenhamos, para ler, referências indiretas ao nosso mundo (como acontece no conto de Francis Jammes);

— O texto irá misturar referências aos nosso universo com elementos incontroláveis, remissões a outros universos, lugares simbólicos (do medo, por exemplo, com lugares subterrâneos ou castelos), e neste caso estaremos na presença de uma história fantástica;

— O texto construirá um universo completamente imaginário, um outro mundo possível, mas de maneira tão precisa, tão detalhada, tão realista, que também nós chegaremos a acreditar nele, como ocorre no caso da ficção científica;

— O texto, em incessante vaivém, vai misturar as remissões ao nosso universo, acabando por deixar imprecisas ou confusas as referências, ou ainda modificando, em cada ida ou vinda, alguns elementos — e assim nos encontraremos, sem dúvida, diante de um romance de vanguarda, como os do *Nourveau Roman* (ver Claude Ollier, Jean Ricardou ou Alain Robbe-Grillet).

A análise da narrativa

Seja como for, é necessário constatar que o efeito do real é mais tributário da apresentação textual do que da realidade dos lugares.

Os lugares também vão determinar a orientação temática e genérica das narrativas. Isso já foi parcialmente visto quando tratamos da ancoragem realista, mas existem outros casos. Assim, a multiplicidade e a diversidade dos lugares — sua abertura — são mais necessárias às narrativas de aventuras do que ao romance psicológico, que pode, em um caso-limite, desenrolar-se inteiramente em um só lugar. Do mesmo modo, certos universos determinam os gêneros romanesco: o romance de faroeste, o de mar, de montanha, o passado para os romances históricos, o futuro para a ficção científica etc. Assim, também as histórias e as temáticas serão muito diferentes, na medida em que os lugares sejam rurais ou urbanos, pobres ou “chiques”. Algumas histórias literárias podem se ligar mais a esse ou àquele lugar; a essa ou àquela forma de representação do espaço (as paisagens tormentosas do romantismo; a pintura detalhada e os bairros populares do naturalismo).

Os lugares também assumem funções narrativas múltiplas:

— Descrever o personagem por metonímia (o lugar onde ele vive e a maneira como ele mora indicam, em consequência, o que ele é);

A ficção

— Descrever a pessoa por metáfora (o lugar que ele contempla remete, por analogia, ao que ele sente; ver a “paisagem interior” dos românticos);

— Anunciar de maneira indireta a sequência dos acontecimentos (os lugares e sua atmosfera pre-dizem de um algum modo a história que vai acontecer, como ocorre no caso dos angustiantes castelos dos romances góticos);

— Estruturar os grupos de personagens (frequentemente divididas em *campos* antagonônicos, separadas por fronteiras concretas ou simbólicas como o espaço do subterrâneo e o espaço da superfície, que, no *Geminal*, opõem mineiros e patrões);

— Marcar etapas na vida e nas ações (como os domínios sucessivos de Gervaise em *L'Assommoir*, que marcam o ritmo de sua ascensão social e em seguida de sua decadência);

— Facilitar ou dificultar a ação (os lugares permitem ou não as ações — correr, conversar —; dão forma às ações — as desordens tomam formas diferentes na rua, em um bar ou em um Prado — e elas mesmas se tornam auxiliares ou opositoras — quando favorecem um amor ou impedem alguém de encontrar o ser amado).

IV. O TEMPO

1. Os modos de análise do tempo

Como o espaço, o tempo construído pela narrativa pode ser analisado mediante alguns eixos fundamentais:

- As *categorias temporais convocadas*: correspondem ou não àquelas utilizadas em nosso universo; sua natureza (minutos, dias, séculos); àquilo a que se aplicam (uma pessoa, uma família, uma nação);
- O *modo de construção do tempo*: explícito ou não; detalhado ou não; identificável ou “embaralhado”;
- A *importância funcional do tempo*: simples moldura; fator de importância em diferentes momentos da história, personagem constante.

Esses eixos de análise permitirão que se indique com exatidão a maneira pela qual o espaço participa do funcionamento das histórias.

2. As funções do tempo

As indicações do tempo contribuem, em primeiro lugar, para *fazer a fixação realista ou não realista* da história. Quanto mais precisas elas forem, em harmonia com

aquelas que regem nosso universo, mais remeterão a um saber que funciona fora do romance e mais participarão, com outros procedimentos (ver Capítulo 6), da construção do efeito do real.

Mas as indicações de tempo também podem ter um funcionamento específico, instaurando diferenças com o nosso universo:

- Assim, o texto pode carecer de indicações precisas que remetam ao nosso universo ou fornecer menções que remetam a um tempo imaginário (“Era uma vez...”) e simbólico;
- O texto pode misturar referências ao nosso universo com elementos incontroláveis (a comunicação com outras vidas ou outras épocas), como no caso do fantástico;
- O texto pode construir um tempo imaginário, mas de maneira tão precisa, que o leitor logo a aceita (ficção científica);
- O texto pode ainda embaralhar as categorias e as referências, mesmo que estas se refiram ao nosso universo (ver o *Nouveau Roman*).

Seja como for, e do mesmo modo que é para o espaço, o efeito do real é um produto da organização textual. As indicações temporais determinarão também a *orientação temática e genérica* das narrativas. Assim, uma

A análise da narrativa

longa duração caracteriza mais freqüentemente o romance de aventura do que o romance psicológico; podemos distinguir gêneros romanesco orientados para o passado ou para o futuro, para a infância ou para a adolescência. Do mesmo modo, algumas temáticas romanescas ricas em possibilidades estão fundamentalmente ligadas ao tempo: a vingança, a amnésia...

As indicações temporais também assumem múltiplas funções narrativas:

- Qualificam lugares, ações e personagens de maneira direta e indireta (as rugas, as rachaduras);
- Estruturam e distinguem os grupos de personagens (mortos/vivos; jovens/idosos; adultos/crianças);
- Marcam as etapas da vida;
- Facilitam, dificultam ou determinam as ações (ver *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Jules Verne);
- Contribuem para a dramatização das narrativas (no caso do suspense, por exemplo, com o aumento do tempo e a multiplicação das indicações temporais).

3

A NARRAÇÃO

Definição: A narração designa as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que a expõe.

Assim, estudaremos sucessivamente o modo narrativo, a voz, as perspectivas, a instância narrativa e a gestão do tempo (momento, velocidade, freqüência e ordem).

I. OS MODOS NARRATIVOS: CONTAR OU MOSTRAR

Toda história é contada, narrada. Mas isso pode ser feito de formas diferentes. Distinguímos assim, conforme a tradição, dois grandes *modos narrativos*, que são dois grandes pólos para os quais as narrativas mais ou menos tendem.

Definição: No primeiro modo, a mediação do narrador não é oculta. É visível. O narrador é aparente e não dissimula sua presença. O leitor sabe que a história é contada por um ou vários narradores, mediada por uma ou várias "consciências". Esse modo, o do *contar* (também chamado de *diegese*), é sem dúvida o mais freqüente na nossa cultura, das epopeias às notícias de jornal, passando pelos romances. No segundo modo narrativo, o do *mostrar*, também chamado *mimese*, a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a *ilusão* de uma presença imediata.

Esses dois modos se realizam mediante a escolha de técnicas que passam principalmente pela oposição entre cenas e sumários, por formas diferentes de textualização das palavras, por variações nas perspectivas e na realização das funções do narrador.

1. Cenas e sumários

Definição: No modo do *mostrar*, as cenas ocupam um lugar importante. Trata-se de passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização, acompanhada principalmente de falas de persona-

gens e de um excesso de detalhes. Temos a impressão de que aquilo se desenrola diante dos nossos olhos, em tempo real.

Os *sumários* representam, antes de tudo, o modo do *contar*. Apresentam, de fato, uma clara tendência ao resumo e se caracterizam por uma visualização menor, como atesta a seguinte passagem do romance de Maupassant, *Uma vida*: "As duas semanas que precederam o casamento deixaram Jeanne bastante calma e tranqüila, como se ela se sentisse cansada de doces emoções."

Mas essa divisão é apenas uma tendência. A repartição não é, com efeito, mecânica nem exclusiva, na medida em que — com raras exceções — todo romance alterna cenas e sumários. Então é interessante analisar essa alternância em relação à *duração* e ao *ritmo* (ver adiante a parte VI), às acelerações e às desacelerações da narrativa, para produzir efeitos de realidade e efeitos de dramatização. O romance "clássico" insere freqüentemente cenas como momentos "tensos" da história na tessitura narrativa constituído pelos sumários. Isso permite sublinhar os momentos essenciais, economizando a narrativa (graças aos sumários é possível contar uma história que se desenrola durante muito tempo, sem dizer tudo, pois os acontecimentos situados entre duas cenas são resumidos).

2. As falas das personagens

No modo do *mostrar*, as falas estão muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo, com uma predominância do discurso direto. O efeito do real é reforçado, no caso das falas, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações.

Já no modo do *contar*, as falas são sempre mediadas pelo relato do narrador. Isto pode assumir as formas de *falas narrativizadas* (que resumem um discurso mais ou menos longo sem restituir precisamente nem o conteúdo nem as formas) ou de *falas transportas*, quer se trate do discurso indireto, quer do discurso indireto livre.

Uma vez mais, no entanto, essas tendências não são nem mecânicas nem inutáveis. Na maior parte das narrativas, todas essas modalidades de textualização de falas são utilizadas alternativamente, conforme as passagens ou o interior das mesmas, para procurar um efeito mais ou menos tenso do real, para intensificar o caráter dramático de uma cena, para acelerar o curso de uma narrativa.

Vê-se isso claramente na seguinte passagem do penúltimo capítulo de *A educação sentimental*, de Flaubert, quando Frédéric e Madame Arnoux se encontram. O texto se apresenta sob a forma de uma sucessão narrati-

vizada entre discursos (frase 1), transposição para o discurso indireto livre (frases 2, 3 e 4) e, finalmente, o discurso direto (a última réplica):

Por fim, ele dirigiu-lhe uma série de perguntas sobre ela e seu marido. Eles moravam no coração da Bretonha para levar uma vida com economia e pagar suas dívidas. Arnoux, quase sempre doente, agora parecia um velho. Sua filha havia se casado em Bordeaux, e seu filho fazia parte da guarnição de Mostaganem. Em seguida, ela ergueu a cabeça:

— Que bom revê-lo! Isso me deixa feliz!

3. A escolha de perspectivas

As perspectivas — detalhadamente estudadas adiante nas partes III e IV — também variam segundo o modo escolhido. Assim, no modo do *mostrar*, a tendência é ao domínio das perspectivas que dão, seja a impressão de que a história é apresentada de maneira neutra ante os nossos olhos (ver *Os assassinos*, de Hemingway, ou *La Position du tireur couché*, de Jean-Patrick Manchette), seja a impressão de que estamos “na pele” de uma personagem e que vemos a história, diretamente, com os nossos olhos.

Já no modo do contar predominam as perspectivas pelas quais se vê que a história é mediada pelo narrador

A análise da narrativa

ou por uma personagem em relação à qual se conserva uma certa distância.

Mais adiante, neste capítulo, voltaremos a tratar dessa questão de modo mais preciso.

4. As funções do narrador

Em todas as narrativas, o narrador, pelo próprio fato de contar, assume duas funções básicas: a *função narrativa* (ele conta e evoca um mundo) e a *função de direção* ou de controle (ele organiza a narrativa, na qual insere e altera na narração, descrições e falas das personagens). Mas, conforme o modo escolhido, ele poderá ou não intervir de maneira mais direta e segundo modalidades complementares. Assim ocorre no caso do modo do *contar* (ao contrário do modo do *mostrar*, no qual tenderá a ocultar os sinais de sua presença), em que o narrador poderá, com maior ou menor frequência, assumir sete funções complementares e intercombinaíveis.

• A função comunicativa

Consiste esta função em dirigir-se ao narratário para agir sobre ele ou com ele manter contato. É o caso da seguinte passagem de *Anna Karenina*, de Stendhal:

A narração

Tentaremos lembrar os diversos tipos de dor que marcaram cada instante de sua vida? O leitor não se cansará desses tristes detalhes?

De fato, podemos assinalar que a função comunicativa, na medida em que está na origem de toda intervenção do narrador, acompanha, ainda que de maneira superficial, todas as outras funções.

• A função metanarrativa

Trata-se aqui, de algum modo, de uma explícita função diretora, que consiste em comentar o texto apontando para a sua organização interna. Assim Balzac, em *A mulher de trinta anos*, após um longo desenvolvimento explicativo de ordem geral sobre os sentimentos, retoma a história propriamente dita, assinalando essa transição e o funcionamento de sua narrativa:

Aqui termina, pois, esta ligação, ou melhor, este estudo de *escorcha*, se me permitem tomar emprestado à pintura uma de suas expressões mais características; pois esta história, mais do que pintar o amor, explica os seus perigos e o seu mecanismo.

Três outras funções, a *testemunhal*, a *modalizante* e a *avaliativa*, vão exprimir a relação mantida pelo narrador com a história que ele mesmo conta.

A análise da narrativa

• A função testemunhal

Centrada na declaração, manifesta o grau de certeza ou de distância que o narrador mantém em face da história que conta. A seguinte passagem de *A cidade de vidro*, de Paul Auster, expressa a pouca certeza quanto aos acontecimentos narrados:

Passou-se muito tempo. Quanto, exatamente, é impossível dizer. Semanas, com certeza, até meses talvez. A relação do que ocorreu nesse período só seria fornecida se o autor houvesse desejado. Mas, sendo escassa a informação, ele preferiu deixar em silêncio o que não podia ser confirmado com certeza.

• A função modalizante

Centrada na emoção, este tipo de função manifesta os sentimentos que a história ou sua narração suscita no narrador, como exemplifica a seguinte passagem de *Moby Dick*, de Melville:

Oh! Se ele pudesse prever que o curso desta narrativa revelaria em qualquer circunstância o completo aviltamento da bravura daquele pobre Starbuck e que pelo menos eu teria a coragem de escrever sobre isso, pois se trata de uma coisa infinitamente

A narração

desoladora — não! Essa coisa abominável que é desvelar a queda do valor de uma alma.

• A função avaliativa

Centrada nos valores, esta função manifesta o julgamento do narrador sobre a história, as personagens ou o relato, como se pode ver nesta passagem de *Arancee*, de Stendhal:

Mas o leitor, tanto quanto nós, talvez se canse desses tristes detalhes; detalhes nos quais vemos os produtos gangrenados da nova geração lutando com a mesma agilidade da anterior.

• A função explicativa

Interrrompendo o curso da história, esta função consiste em dar ao narratário as informações consideradas necessárias para compreender o que vai se passar. O Capítulo 32 de *Moby Dick* é constituído, assim, por uma lição sobre as baleias. Intitulado “Cetologia”, ele expõe o necessário para se compreender a continuação da história:

[...] será bom, agora, abordar uma questão quase indispensável ao pleno entendimento e apreciação

A análise da narrativa

das diversas alusões e revelações propriamente leviantescas que virão a seguir.

É uma exposição sistemática da baleia como parte de sua espécie, de seu conjunto mais vasto, que eu gostaria de pôr diante dos vossos olhos.

Essa função, consideravelmente desenvolvida pelos romancistas do século XIX, que chegavam a dedicar-lhe cuidados didáticos (Hugo, Sue...), pode ser preenchida pelas notas de pé de página.

• A função generalizante ou ideológica

Esta última função manifesta a relação com o mundo do narrador. Interrompendo assim o curso da história e situada nas passagens mais gerais, mais abstratas, mais didáticas, ela freqüentemente toma a forma de máximas, passíveis de se torrarem autônomas, nas quais são propostos juízos sobre a sociedade, os homens, as mulheres — como nas duas passagens seguintes, extraídas de *Amance* e de *A mulher de trinta anos*, respectivamente.

O tormento do ciúme é horrível, sobretudo quando dilacera corações que, por suas tendências e posições, vêm-se proibidos de comprazer-se com um pouco mais de risco.

A narração

O coração tem a sua própria memória. Aquela mulher, incapaz de guardar os acontecimentos mais graves, passará toda a vida a lembrar-se das coisas que foram importantes para os seus sentimentos.

Convém lembrar que todas essas funções, mais ou menos explícitas conforme os textos, foram muitas vezes desenvolvidas com fins humorísticos ou paródicos, como demonstram *Le Roman comique*, de Scarron, *Tristram Shandy*, de Sterne, *Jacques, o fatalista*, de Diderot... ou os romances policiais de San Antonio.

II. AS VOZES NARRATIVAS

Definição: A questão das vozes narrativas (quem fala e como fala) remete às relações entre o narrador e a história que ele conta.

Ela nos permite distinguir, em termos de tendência, duas maneiras muito diferentes de narrar. Isso foi exposto por Gérard Genette, de modo muito preciso, nas linhas seguintes:

A escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer que a história seja contada

A análise da narrativa

por uma de suas "personagens" ou por um narrador estranho à história. [...] Aqui, pois, distinguiremos dois tipos de narrativa: um, cujo narrador está ausente da história que conta (por exemplo: *Homero*, na *Ilíada*, ou Flaubert, em *A educação sentimental*); outro, cujo narrador está presente como personagem na história que conta (por exemplo: *Gil Blas* ou *O morto dos ventos vivantes*). Chamamos o primeiro tipo de [...] *heterodiegético* e o segundo de *homodiegético*.

Figures III, Le Seuil, 1978

Essa distinção fundamental vai acarretar — sempre sob a maneira de tendência, pois nenhum texto é "puro" e estamos diante apenas de frequências relativas — a dominação por uma ou outra das duas grandes formas de organização da mensagem: o *discurso* ou a *narrativa*.

No discurso, a enunciação — no caso as marcas da narração — está presente sob as formas de pronomes, que remetem aos parceiros do ato de comunicação (eu, tu, nós, vós...), e a indicadores espaço-temporais, que se referem ao momento e ao lugar da enunciação (hoje, ontem, amanhã, há dois dias, este mês, em três anos, aqui...). Os tempos também se referem ao momento da enunciação: presente, futuro, passado perfeito (e ainda o imperfeito e o mais-que-perfeito).

Já na narrativa, a enunciação é menos marcada e, em suas formas mais extremas, lembra um relatório objeti-

A narração

vo. Os pronomes remetem antes de tudo às personagens mencionadas no enunciado (ele[s], elas[s]...), e os indicadores espaço-temporais se constroem em relação às referências presentes no enunciado (a véspera, o amanhã, dois dias antes, este mês, três anos depois, à sua esquerda...). Os tempos também se organizam em relação com essas referências, não se relacionando diretamente à enunciação, o que explica, no caso dos tempos do passado, ao lado do imperfeito e do mais-que-perfeito, a presença do passado simples.

Nas duas citações a seguir, realizam-se de maneira típica essas duas "atitudes narrativas", *heterodiegética* (em "ele") e *homodiegética* (em "eu"):

Na esquina do Bulevar Saint-Germain com a Rua Solférrino um regimento de couraçeiros que voltava marchando para a Escola Militar forçou Lahrier a deter-se. Ele manteve os pés na borda do passeio, no fundo enlevado com aquele imprevisito contratempo que iria retardar em alguns minutos o instante agora iminente de sua chegada ao escritório, conciliando assim seu gosto pela caminhada ociosa e o grito indignado de sua consciência.

Courtelaine, *Mesieurs les ronds-de-cuir*

X. Hoje mamãe me chamou de monstro. Você é um monstro, disse ela. Vi a raiva em seus olhos. Eu me pergunto: o que vem a ser um monstro?

A análise da narrativa

Hoje caiu água do alto. Vi que caiu por toda parte. Da janelinha eu via a terra. A terra bebia a água; era como uma boca muito sedenta. E depois de ter bebido muito ela ficou escura. Não gostei.

Richard Matheson, *Journal d'un monstre*, em *Les vingt meilleurs récits de science-fiction*, Éd. Gérard & Co., 1964.

III. AS PERSPECTIVAS NARRATIVAS

Definição: A questão das vozes narrativas concerne ao fato de contar. A das perspectivas (*focalizações, visões ou pontos de vista*) concerne ao fato do perceber. Com efeito, não existe nas narrativas relação mecânica entre contar e perceber: aquele que percebe não é necessariamente aquele que conta e vice-versa.

Assim, na seguinte passagem de Lac, de Jean Eche-
noz, o leitor percebe logo no início, pelos olhos do narrador, o universo e Chopin, mas, em seguida é verdadeiramente graças ao olhar de Chopin sobre as outras personagens (Veber e Sophie) e aos seus sentimentos (“era inquietante”) que se tem a impressão de se perceber o universo. Mas Chopin não é o narrador.

Petrificado sob a chuva negra, Chopin os vigiou até a sobremesa, sempre forjando hipóteses. Veber falava

A narração

quase o tempo todo, e Suzy pouco se expressava; apenas uma vez sorriu, friamente. Parecia, finalmente, que se tratava de uma conversa séria, sem uma aparente estratégia de sedução — mas, depois que eles se afastaram da mesa, abandonaram a sala de refeições e foram para a sala de estar; era inquietante que esperassem juntos o mesmo elevador.

Lac, Éd. de Minuit, 1989.

A questão das perspectivas é de fato muito importante para a análise das narrativas, pois o leitor percebe a história segundo um prisma, uma visão, uma consciência que determina a natureza e a quantidade das informações: podemos, com efeito, saber mais ou menos sobre o universo e os seres, podemos continuar fora dos seres ou penetrar em sua interioridade. A perspectiva — convém ainda identificá-la com exatidão, pois o termo é enganoso — pode passar não apenas pela visão (caso mais frequente), mas também pela audição, pelo olfato (ver *O perfume*, de Patrick Süskind), pelo paladar e pelo tato.

Jaap Lintvelt, em seu *Essai de typologie narrative* (José Corti, 1981), sintetiza desse modo a noção de perspectiva:

A perspectiva narrativa concerne à percepção do mundo romanesco mediante um sujeito perceptivo: narrador ou ator. [...]

A análise da narrativa

Como a percepção do mundo romanesco se encontra filtrada pelo espírito do centro de orientação, a perspectiva narrativa é influenciada pelo psiquismo do perceptor.

Distinguem-se tradicionalmente, conforme Jean Pouillon (*Temps et roman*, 1946) e Tzvetan Todorov ("Les catégories du récit littéraire"), três grandes tipos de perspectiva:

— A *visão de trás* passa pelo narrador ("onisciente"), que sabe mais do que as personagens; Gérard-Genette chama isso de narrativa *não focalizada* ou de *focalização zero*; o caso se dá com mais frequência no romance clássico;

— A *visão com* passa por uma personagem (*focalização interna fixa*, segundo Genette) ou várias (*focalização interna variável*): neste caso não se pode normalmente saber o que sabe a personagem focalizadora;

— A *visão de fora* (ou *focalização externa* para Genette), na qual o leitor tem a impressão de uma narrativa "objetiva", de um universo filtrado por alguma consciência; a visão, os pensamentos e os sentimentos das personagens lhe são desconhecidos: aqui se tem a sensação de se saber menos do que elas (este caso, mais raro, é ilustrado principalmente pelo romance americano, em

A narração

particular o policial, e por alguns autores do *Nouveau Roman* francês).

Resta saber — e esta é uma das questões cruciais para a análise das narrativas — como o "dizer" (a narração) e o "perceber" (a perspectiva) se articulam para produzir efeitos. Esta é a questão da *instância narrativa*.

IV. A INSTÂNCIA NARRATIVA

Definição: A *instância narrativa* articula as relações entre as formas fundamentais do narrador (quem fala, como...) e as três perspectivas possíveis (por quem se percebe, como...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor.

Será isso que iremos estudar por meio de cinco grandes combinações possíveis (e não seis, pois seria relativamente paradoxal combinar um narrador em *eu* e uma perspectiva "neutra" sem consciência marcada).

1. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador

Nesta combinação o narrador pode *a priori* dominar todo o saber (ele é "onisciente") e dizer tudo. Como

A análise da narrativa

Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo: o passado, mas também — de certa maneira — o futuro. Na seguinte passagem de *Uma vida*, de Maupassant, vemos como o narrador percebe tudo, dentro e fora do coche, da atitude aos sentimentos dos protagonistas.

Calavam-se; os próprios espíritos pareciam molhados como a terra. A jovem mãe, que se aborrecia, apoiou a cabeça e fechou as pálpebras. O barão considerava com olhar morno os campos monótonos e encharcados. Rosalie, um pacote sobre os joelhos, sonhava um daqueles sonhos animalescos da gente do povo. Mas Jeanne, sob aquele jorro morno, sentia-se reviver como uma planta encerrada que acaba de ser trazida para o ar livre; e a expansão de sua alegria, como uma folhagem, abrigava-lhe o coração da tristeza. [...] E, sob a chuva obstinada, das garupas brilhantes de ambos os animais exalava-se um vapor de água quente.

O narrador é onisciente, pois sua visão e sua percepção não são limitadas pela perspectiva de uma personagem. Ele pode assim assumir todas aquelas funções de

A narração

narrador que mencionamos anteriormente. Essa instância narrativa é a mais clássica e a mais freqüentemente empregada no romance francês, devido principalmente ao seu poder e aos seus recursos técnicos:

- Essa instância permite passar sem excessiva dificuldade para outras combinações (especialmente uma combinação heterodiegética com uma perspectiva que passa pela personagem);
- Favorece as longas durações e a multiplicidade de lugares;
- Permite continuar a narração de uma história, mesmo que essa ou aquela personagem morra ou seja inconsciente (isto é, encontre-se impossibilitada de perceber).

No entanto, o fato de poder *a priori* dominar todo o saber e dizer tudo não implica necessariamente fazê-lo. De fato, para surpreender o leitor, o narrador pode retardar o momento de lhe dar uma informação. É o que acontece em *Michel Strogoff*, de Jules Verne, no qual o narrador oculta do leitor, a partir do Capítulo VI, que o herói não havia ficado cego, ao contrário do que toda a ação levava a crer:

2. Narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem

Esta combinação implica uma redução de possibilidades em relação à precedente, na medida em que o narrador não pode — normalmente — saber, perceber e dizer o que sabe e percebe a personagem pela qual passa a perspectiva. Portanto, não se sabe o que se passa na cabeça dos outros atores; não se pode, sem uma justificativa, mudar de lugar; não se conhece o passado de todas as personagens e não se pode antecipar com segurança o futuro. Assim, as intervenções do narrador tendem a se rarefazer (para não se distanciar da visão da personagem).

Essa combinação — que poderá se tornar *poliscópica*, quando ocorre a alternância de perspectivas de várias personagens — é, de fato, muito ligada à precedente, na medida em que — além da permanência da atenção concedida a tal personagem — alternam-se os momentos em que o narrador diz o que sente ou percebe e os momentos em que se tem a sensação de se saber, sem mediação, o que se passa no próprio interior da personagem. Assim, trata-se antes de tudo de uma impressão dominante em função da centralização do texto em um ator.

Essa instância narrativa é freqüente, sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX, devido à crescente atenção recebida pela psicologia das personagens. Ela dá a sensa-

ção de estar muito próxima de um ator (até de estar em sua cabeça), o que proporciona o interesse (e favorece a identificação) ou, ao inverso, um “choque”, quando se trata de uma personagem louca ou anormal. Ela permite ainda administrar efeitos de surpresa, pois não se sabe o que as outras personagens pensam ou preparam. Favorece, por fim, o humor, quando a perspectiva passa por um animal ou uma criança, com o que se vê claramente como a “psicologia” modela o mundo. Henry James sistematizou esse procedimento em *O que Maisie sabia*, romance no qual o universo é percebido pelos olhos de uma garota que nem sempre compreende exatamente as ações e as intenções, bem como os sentimentos e as convicções do mundo adulto, o que se atesta na seguinte passagem:

Faltava-lhe tempo, além de duas ou três experiências desagradáveis, para perceber que era melhor não fazer alusão à juventude de mamãe. [...] Mas, se mamãe não era jovem, então devia ser velha; e essa nova luz iluminava bizarramente o casamento de mamãe com um homem jovem. [...] Essas descobertas desconcertantes vinham juntar-se à confusão de idéias da criança; nenhuma daquelas pessoas, assim lhe parecia, tinha a idade que deveria ter.

3. Narrador heterodiegético e perspectiva "neutra"

Essa combinação, bastante rara, restringe radicalmente as possibilidades, pois procede como se o universo, as ações e as personagens se apresentassem diante dos nossos olhos sem o filtro de nenhuma consciência, de maneira neutralizada, como se o narrador, testemunha "objetiva", soubesse menos do que as personagens e, por isso, pudesse fornecer apenas algumas informações ao leitor, sob a forma menos distinta possível. Em termos de tendência, é impossível, portanto, saber o que pensam e sentem as personagens; as voltas ao passado são limitadas; as antecipações corretas são interditadas; estão ausentes as intervenções explícitas do narrador. A impressão criada é a de um mundo frio, absurdo e incerto. Jean-Patrick Manchette sistematizou esse procedimento em um romance policial, *La Position du tireur couché* (Gallimard, 1981):

Por causa dos desgastes causados ao seu guarda-roupa por ocasião do saque à sua habitação, Terrier não tinha grandes opções na hora de vestir-se. Levou para o banheiro um terno verde-cinzeno, uma camisa azul e uma gravata de listras azuis. Tomou banho, barbeou-se, vestiu-se. [...] A recepção do hotel estava brilhantemente ilumina-

da quando Terrier desceu, e algumas pessoas dirigiam-se conversando para o bar. Eram dois ou três casais abastados e um grupo de sujeitos que falavam alto.

Essa instância narrativa só é verdadeiramente confirmada no século XX em certos romancistas, como Hemingway ou Hammett (um dos fundadores do romance *noir*), além de alguns escritores franceses ligados à escola do *Nouveau Roman*, como Alain Robbe-Grillet. A propósito deles, falou-se em "escritura behaviorista", referência à corrente psicológica segundo a qual não se pode analisar o que acontece no interior do cérebro humano, preconizando, por isso, que nos limitemos à observação dos comportamentos. O leitor se acha, pois, diante de um universo no qual a subjetividade e o sentido tendem a eclipsar-se.

4. Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador

Esta combinação é tipicamente a das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais o narrador conta sua própria vida *retrospectivamente*. Possui, em conseqüência, um saber mais significativo de cada uma das etapas anteriores de sua vida e pode, portanto, prever, quando fala dos seus cinco, dez ou quinze anos, o que acontece-

rá mais tarde. Pode também ter reunido conhecimentos sobre pessoas que encontrou anteriormente e não hesita em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta. Um exemplo é o caso do narrador do romance de Fritz Zorn, *Mars* 1997 (trad. francesa Gallinard, 1979):

Há algum tempo escrevi a história de minha vida, com a esperança mais ou menos clara de que uma recapitulação e uma confrontação com o meu passado pudesse trazer um certo distanciamento ou talvez me permitisse mesmo sobrepujar esse passado. Aconteceu o contrário. Desde que comecei a me ocupar mais dele, o sofrimento que eu experimentava diante de minha história se lançou para cima de mim com uma renovada violência, uma violência que jamais havia alcançado tal grau. Escrever minhas lembranças não me trouxe a calma, mas, ao contrário, uma agitação e um desespero crescentes.

Em compensação, essa instância narrativa não nos permite saber com certeza aquilo que se passa (e que se passou) na cabeça de outras personagens e restringe as mudanças de lugares ao trajeto de vida da personagem que narra. Essa combinação pode às vezes tornar-se poliscópica, quando, por exemplo, cada um por sua vez, um homem e uma mulher contam a história de sua vida

de casados. Ela traz o interesse psicológico de levar o leitor a defender o ponto de vista de uma personagem e favorecer assim a identificação (ou a rejeição radical se essa personagem é totalmente contrária aos sentimentos e aos valores do leitor).

5. Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem

Esta última combinação se diferencia da anterior por uma redução das possibilidades na medida em que o narrador conta o que acontece *no momento em que acontece* (e não de maneira retrospectiva). Ele narra no presente, o que dá uma impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz, como testemunha esta passagem do romance de Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887), primeiro grande exemplo de sistematização dessa técnica:

O gargom. A mesa. Meu chapéu no porta-sobretudo. Tiremos nossas luvas; é necessário jogá-las negligentemente na mesa, ao lado do prato; melhor no bolso do sobretudo; não, na mesa; essas pequenas coisas fazem parte do uso geral. Meu sobretudo no porta-sobretudo; sento-me; ufa! Eu já estava cansado.

Como dá para notar, tem-se a impressão de se estar “na pele” da personagem, bem perto de suas sensações e de seus pensamentos, à medida que eles vão se formando. Em troca, isso restringe potencialmente tudo aquilo que instaura uma distância: retornos reflexivos, intervenções do narrador. E tende a interditar as incursões no espírito das outras personagens, além das antecipações corretas.

Essa instância foi desenvolvida sobretudo na segunda metade do século XX (ver Nathalie Sarraute), em relação a um crescente interesse pela expressão mais íntima da vida psicológica.

Dois elementos devem, sem dúvida, ser sublinhados na conclusão desse ponto sobre as instâncias narrativas:

— Aqui também estamos lidando com *tendências*: na realidade dos textos, com frequência as instâncias se alternam, combinam-se e tornam-se difíceis de distinguir;

— Elas só são interessantes em virtude de permitirem ou impedirem que se saiba ou que se diga, isto é, pelo fato de produzirem algum efeito sobre o leitor.

V. OS NÍVEIS

O dispositivo narração-perspectiva, que acabamos de estudar, pode ainda ser enriquecido por um meio suplementar, a fim de provocar novos efeitos: o do jogo dos *níveis*.

Na realidade, por trás desse termo se manifestam pelo menos dois problemas distintos, que estudaremos sucessivamente: o das narrativas que integram dentro de si outras narrativas e o da fronteira entre ficção e narração.

1. As narrativas encaixadas

Algumas narrativas podem conter uma ou várias outras narrativas encaixadas: no centro de uma intriga englobante, uma ou várias personagens passam a narrar uma ou várias histórias que elas escrevem, contam ou imaginam.

Esse mecanismo é de fato muito frequente e pode assumir diversas formas. Pode ser pontual (uma personagem encontra um manuscrito e o lê; uma personagem conta uma história) ou generalizado, como nas *Mil e uma noites*, no *Decameron* ou no *Heptameron*, de Marguerite de Navarre.

Esse mecanismo pode ainda preencher funções bem diferentes: simples matiz para gerar múltiplas histórias, digressão ou revelação fundamental, eliminação de fron-

teiras entre o real e o imaginário mediante a multiplicação das mudanças de níveis, como no *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki.

2. A metalepse

Definição: A metalepse designa um outro tipo de mudança de nível, quando se produz uma aproximação furtiva entre a narração e a ficção.

De um lado, o narrador exterior à ficção pode, em dado momento, intervir na ficção como se estivesse no mesmo nível dos personagens. De fato, os romancistas do século XIX utilizaram com frequência essas metalepses de autor que recorriam ao leitor — por intermédio do narratário — para dar mais vivacidade à narração e tornar a ficção crível: “Deixemo-los sair desse lugar”, “Depois deles entremos nesse cômodo” etc. Alguns autores contemporâneos, como Jacques Roubaud em *Hortense* (1985), *l'Enlèvement d'Hortense* (1987) ou *L'Exil d'Hortense* (1990), sistematizaram esse procedimento para fazer o leitor refletir — de maneira humorística e ao contrário do caso da figura precedente — sobre os procedimentos utilizados para não só criar a ficção, mas também levar a aderir a ela.

De maneira simétrica ao primeiro caso mencionado, são as próprias personagens que podem vencer a

fronteira entre a ficção e a narração, a fim de dirigir a palavra — por intermédio do narrador e do narratário — ao autor e ao leitor e se comportarem como se ambos se situassem no mesmo nível deles. O autor Claude Klotz utilizou esse procedimento de maneira humorística em seus romances policiais paródicos, como testemunha esta passagem de *Flic-Flash* (Christian Bourgois/La Table ronde, 1973):

De súbito, Reiner se interrompeu e sorriu. Mancando, dirigiu-se ao bar e serviu-se de meio copo de White Label, que bebeu de um gole. Laurence não tirava os olhos dele.
— O que está acontecendo com você?
— Nada, estou festejando a vitória, encontrei, a história terminou.
Surpresa, ela deu uma piscadela.
— Já? Mas ainda faltam dez páginas...

Como no caso precedente, esse tipo de metalepse pode ser útil para divertir o leitor, para criar o fantástico e romper as fronteiras entre o real e o imaginário (ver Borges ou Cortázar) ou para quebrar os códigos do verossímil, interrogando o funcionamento romanesco (ver o *Nouveau Roman*).

VI. O TEMPO DA NARRAÇÃO

Além das questões que tratam da fala, da perspectiva e do nível, a narração põe mais uma dimensão em jogo: a da *temporalidade*. Com efeito, toda narrativa se constrói por meio de múltiplas relações entre duas séries temporais: o tempo, real ou fictício, da história contada e o tempo tomado para contá-la (o tempo de sua narração). Quatro noções podem ajudar a análise dessas relações: o momento da narração, a velocidade, a frequência e a ordem.

1. O momento da narração

Definição: O momento da narração remete ao momento em que a história é contada, em relação ao momento em que supostamente ela se desenrola. Existem três posições básicas.

Na *narração ulterior*, posição mais clássica e mais frequente, o narrador conta o que se passou *anteriormente*, em um passado mais ou menos distante.

Na *narração simultânea*, mais rara e frequentemente ligada à narração homodiegética (em "eu"), com a perspectiva passando pela personagem, tem-se a impressão de que o narrador conta a história *no momento em que ela acontece*.

Na *narração anterior*, muito rara fora de passagens textuais, o narrador conta aquilo que vai se passar *ulteriormente*, em um futuro mais ou menos distante. Essas passagens, às vezes sob a forma de sonhos ou de profecias, têm, pois, um valor de presságio, antecipando a sequência dos acontecimentos. Contudo, é necessário não confundí-las com gêneros como a ficção científica, que pode perfeitamente contar o que é futuro *em relação ao nosso mundo real* sob a forma de narração ulterior, como se aquilo houvesse ocorrido no passado *em relação ao momento em que é contado*.

2. A velocidade da narração

Definição: A *velocidade* designa a relação entre a *duração da história* (calculada em anos, meses, dias, horas) e a *duração da narração* (ou, mais exatamente, da passagem para o texto, expressa em número de páginas ou linhas).

Os romancistas demoraram pouquíssimo para compreender que se tratava de uma de suas prerrogativas essenciais e que podiam, por motivos de economia ou de efeitos a serem criados, acelerar ou reduzir, ao seu gosto, o tempo destinado a contar uma história.

Podemos agora considerar uma tendência à *aceleração* com a elipse e o sumário. A *elipse*, grau máximo da

aceleração, consiste em "saltar" (a não mencionar, a não ser às vezes retrospectivamente) sobre a duração temporal e as ações da ficção na narração. Em *O diabo enamorado* (1772), de Cazotte, o diabo, disfarçado sob os traços de Biondetta, vence as resistências de Álvaro, cavaleiro espanhol que, antes de desposá-la, queria apresentá-la à sua mãe. A cena de sexo se passa inteiramente em silêncio, e as únicas palavras de Biondetta, após o momento em que Álvaro se curva, permitem reconstituir aquilo que se passou: "Oh, meu Álvaro!", exclama Biondetta. "Eu venci: eu sou o mais feliz de todos os seres."

O sumário, já estudado por nós, pode condensar e resumir em algumas linhas um tempo ficcional às vezes muito longo. Ao contrário da elipse, o sumário marca textualmente esse tempo, embora de maneira mínima.

Considera-se que os diálogos e as cenas com as quais se procura dar a impressão de que a ficção chega diretamente aos nossos sentidos visam a produzir a ilusão de uma igualdade temporal entre o tempo de ficção e o tempo de narração.

Mas existe ainda uma tendência à desaceleração criada por diversos procedimentos: a *expansão* de momentos ou ações secundárias, a *repetição* de informações, a *descrição*, que desenvolve aquilo que pode ser percebido em apenas um instante, ou as *intervenções do narrador* que não correspondem a ação alguma na ficção.

Essas prevalências permitem opor narrativas de

ação, que terão de funcionar sobre a igualdade temporal ou a aceleração, e narrativas mais psicológicas, descritivas ou explicativas, que parecerão mais "lentas" a numerosos leitores. Elas também podem iluminar diversos procedimentos que por meio de acelerações e desacelerações criam a angústia, o suspense, o abrandamento da tensão do leitor etc.

3. A frequência

Definição: A *frequência* designa a igualdade ou a ausência de igualdade entre o número de vezes em que um acontecimento se produz na ficção e o número de vezes em que é contado na narração.

Podemos distinguir três grandes possibilidades: a igualdade, a inferioridade narrativa e a superioridade narrativa.

O *modo singular* é o da igualdade. Assinalaremos, no entanto, que o caso mais freqüente e mais "normal" consiste em contar *uma vez* aquilo que se passou *uma vez* na ficção. De fato, contar *n vezes* aquilo que se passou *n vezes* na ficção é algo que cria o risco de parecer entendido ante ao leitor. Esse procedimento, mais raro, costuma ser reservado mais à pesquisa de efeitos específicos: a marcação da angústia com a repetição de elementos inquietantes ou o crescimento da loucura em uma per-

sonagem que repete as mesmas ações e acredita ver a repetição dos mesmos acontecimentos.

O modo repetitivo instaura a superioridade narrativa: o texto conta *n* vezes aquilo que se produziu apenas uma vez na ficção. Essa técnica está freqüentemente ligada a uma visão poliscópica dos acontecimentos, destinada a iluminar as diferenças psicológicas ou a incerteza na apreensão do "real". É o caso do romance epistolar do século XVIII (ver *As ligações perigosas*) e do romance policial do século XX, com suas diversas testemunhas, ou ainda de certos romances contemporâneos, nos quais o essencial reside não na história em si, mas nas variações de sua percepção/(re)construção. Assim, em *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet repete várias vezes, modificando-a sensivelmente, a descrição da morte de uma centopéia em uma parede.

O modo iterativo funciona a partir de uma "inferioridade narrativa": conta-se apenas uma vez aquilo que aconteceu *n* vezes na ficção. Muito freqüente, esse modo se realiza muitas vezes em relação ao imperfeito e aos sumários. Constitui tipicamente o pano de fundo da narrativa, do qual se distinguirá o interesse das cenas e dos acontecimentos dramaticamente fortes. Assim, podemos ver no seguinte sumário de *Madame Gervaisais* (Edmond e Jules de Goncourt) como a repetição das mesmas ações, com uma duração bastante longa, pode ser sintetizada em uma única vez:

Depois daquela grande e fatigante viagem, Madame Gervaisais deu início a uma vida regular, uniforme, uma vida cortada em pequenos percursos, de passeios nos quais não se mostrava apressada.

Levantada e vestida às oito e meia, a fim de gozar a manhã, ela fazia uma caminhada de quase duas horas, antes do calor e do fogo do dia.

4. A ordem

Definição: A ordem designa a relação entre a sucessão dos acontecimentos na ficção e a ordem na qual a história é contada na narração.

A priori, o caso mais simples é aquele no qual a ordem da narração corresponde à ordem cronológica da ficção. Costumamos encontrá-la em alguns contos ou em algumas narrativas para crianças. Na realidade, porém, é muito rara.

De fato, a maior parte das narrativas modifica, mais ou menos freqüentemente, a ordem de aparição dos acontecimentos. Essas anacronias narrativas vão permitir a produção de certos efeitos e a relevância de certos fatos, como assinalou Louis Althusser em *L'Avenir dure longtemps* (Stock, 1992):

Advirto: o que se segue não é diário, memória nem autobiografia. Sacrificando tudo o mais, eu quis apenar o impacto dos afetos emotivos que marcaram minha existência e lhe deram uma forma: aquela na qual me reconheço e na qual penso que os outros poderão me reconhecer. Este resumo segue às vezes a ordem do tempo, ora antecipando, ora recorrendo à memória: não para confundir os momentos, mas, ao contrário, para ressaltar por meio do encontro dos tempos aquilo que constitui de modo duradouro as afinidades mestras e distintas dos afetos em torno dos quais, por assim dizer, eu me constituí.

Essas anacronias narrativas podem ser “objetivas” (certas) ou “subjetivas” (incertas). Distinguem-se pelo seu alcance: situam-se em um momento mais ou menos distante daquele em que o acontecimento deveria ter sido contado. Distinguem-se, assim, pela sua amplitude: cobrem uma duração temporal mais ou menos longa.

Há dois grandes tipos de anacronias narrativas. A *anacronia por antecipação*, também chamada *prolepse* ou *anófora*, consiste em contar ou evocar um acontecimento antes do momento em que ele “normalmente” se situa na ficção. É o caso dos sonhos premonitórios ou das profecias, que dizem antecipadamente aquilo que vai acontecer. É também o que ocorre com as entradas *in medias res*, quando, para captar a atenção do leitor, come-

ça-se o relato no meio de uma ação já iniciada. É o que ainda ocorre em certos romances ou filmes policiais, quando começam com uma cena dramática, situada perto do final, com o objetivo de instalar a tensão no leitor ou no espectador.

Ao contrário, a *anacronia por retrospectação*, também chamada *analepse*, *anáfora* ou *flashback*, mais freqüente e mais conhecida, consiste em contar ou evocar um acontecimento depois do momento em que “normalmente” se situa na ficção. Essas analepses têm freqüentemente um valor explicativo: esclarecer o passado de uma personagem, contar — após uma entrada *in medias res* — aquilo que a precedeu, narrar aquilo que um protagonista de certa história viveu enquanto acompanhávamos outras personagens (como acontece nas narrativas de Cunegundes e da “velha” nos capítulos VIII, XI e XII do *Cândido*) etc. Alguns gêneros se baseiam, em grande parte, nesse procedimento: o romance de enigma, em seu final, reconstitui o crime e aquilo que veio antes, as narrativas de amnésia ou de vingança, que somente no final revelam ao leitor aquilo que explica a história e era objeto de um segredo.

Esses jogos com a ordem têm, portanto, múltiplas funções: “mimar” um percurso psicológico ou as formas da memorização, contestar a objetividade do realismo e da cronologia do romance clássico (ver o *Nouveau*

A análise da narrativa

Roman), aumentar a angústia no leitor, revelando-lhe por antecipação um momento posterior inquietante, excitar sua curiosidade, dissimulando-lhe acontecimentos anteriores...

4

A MONTAGEM DO TEXTO

Depois do estudo da ficção que rege as escolhas efetuadas no universo representado e após o estudo da narração no tocante às escolhas dos grandes modos de exposição-representação do universo, este capítulo será dedicado ao terceiro nível que distinguimos: a montagem do texto, que concerne às escolhas da textualização: léxico, sintaxe, retórica, estilística... Estas são mais particularmente analisadas pelos linguistas, pelos semiólogos e pelos estilistas.

Este nível de análise apresenta duas singularidades. De um lado, funciona interagindo fortemente com os dois outros níveis: concreta ou impõe escolhas de universos, narração (homo- ou heterodiegética, por exemplo), perspectiva etc. Mas, por outro lado, goza de certa autonomia: por meio dele, efeitos particulares são construídos. Tais efeitos podem dizer respeito às falas das personagens, à evolução delas ou mesmo àquilo que se costuma chamar de o estilo de um autor.

Na impossibilidade de tratar todas as questões em jogo neste nível, aqui nos contentaremos em indicar com exatidão um dos valores da oposição narração/discorso — o destaque, a importância dos designantes de personagens, algumas figuras de estilo, alguns roteiros para a análise do léxico — antes de tirar conclusões sobre certos efeitos particulares produzidos pelo manejo dessas categorias.

I. IMPERFEITO/PASSADO PERFEITO: O DESTAQUE

A organização dos tempos verbais nas narrativas é na realidade bem mais complexa do que a simples aplicação da oposição narrativa/discorso que anteriormente mencionamos. Ela é também muito diversificada devido à variedade dos efeitos pesquisados. Trata-se de uma forma de estruturação textual importante, que sempre merece ser analisada com muita precisão.

Mas aqui nos contentaremos com apenas um exemplo, concernente a um tipo de regularidade freqüente nas narrativas: a alternância passado perfeito/imperfeito. De fato, no caso de narrativas no passado, essa alternativa apresenta com muita freqüência um valor narrativo.

Se o imperfeito não implica “limites” quanto ao processo mencionado pelo verbo, já o passado perfeito tem a tendência a delimitá-lo, encerrá-lo. O passado

perfeito é, pois, freqüentemente empregado para os acontecimentos principais da história, aqueles que fazem a ação progredir, aqueles aos quais cumpre escalar-lá. Para retomar os termos de Harald Weinrich (*Le Temps*, 1973), os verbos no passado perfeito constituem de algum modo o primeiro plano, o “esqueleto da ação”. Eles se destacam assim do plano secundário, constituído pelas proposições presentes em um verbo no imperfeito, que participam da compreensão, mas de fato não fazem a história avançar. Nesse plano de fundo encontram-se essencialmente circunstâncias secundárias, descrições e comentários do narrador. Em certas passagens nas quais esse valor se realiza de maneira exemplar, quase se poderia suprimir as proposições que incluem um verbo no imperfeito, conservando assim uma “imagem global” do sentido da passagem daquilo que ocorreu. Já este não seria o caso se suprimíssemos as proposições incluídas em um verbo no passado perfeito.

Podemos verificar esse funcionamento e esse valor narrativo na seguinte passagem do primeiro capítulo de *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier (Bertrand Brasil, 2002):

Uma onda quebrou, correu sobre a praia úmida e lambeu os pés de Robinson, que estava deitado com o rosto na areia. Ainda meio inconsciente, virou-se de bruços e rastejou alguns metros em direção à

praia. Depois voltou a deitar-se de costas. Gaivotas pretas e brancas volteavam, gritando, no céu azul, onde uma trama esbranquiçada que se afastava na direção do leste era tudo que restava da tempestade da véspera. Robinson fez um esforço para sentar-se e sentiu imediatamente uma dor insuportável no ombro esquerdo. A praia estava juncada de peixes desventrados, crustáceos partidos e feixes de sargos escuros, de um tipo que só existe em certas profundidades.

II. OS DESIGNANTES DE PERSONAGENS

Outra dimensão importante da montagem do texto é a dos *designantes* ou unidades que designam as personagens entre as quais vêm se inserir enunciados que dizem respeito ao fazer e ao ser.

1. Categorias de designantes

Há diversas maneiras de se classificarem os designantes em relação ao seu funcionamento sintático ou ao seu valor semântico. Um dos modos de categorização, entre os de mais fácil manejo, consiste em reparti-los em três grupos:

- *Os designantes nominais*: nome, prenome, sobre-nome etc.;
- *Os designantes pronominais*, que podem ser diferenciados segundo remetem a protagonistas do enunciado (ele[s], ela[s]) a personagens participantes da enunciação (eu, tu, nós, vós...) ou designados no contexto (este, aquele);
- *Os designantes perifrásticos*, compostos de grupos nominais mais ou menos extensos (o filho da porteira; o homem do terno preto).

Esses designantes não têm todos o mesmo funcionamento sintático. Também não têm os mesmos valores semânticos: alguns designam a personagem de maneira preferencialmente global e preferencialmente constante (o nome, por exemplo); outros designam apenas um aspecto da pessoa ou uma característica que pode mudar no curso da narrativa (a noiva de Pierre). Isso permite um conjunto de variações ao qual voltaremos (*cf.* mais adiante a parte 3).

Antes, porém, é necessário insistir na importância do nome.

2. O nome das personagens

O nome é de fato um designante fundamental da personagem. Realiza várias funções essenciais.

A análise da narrativa

Antes de tudo, ele “dá vida” à personagem. Como na vida real, fundamenta a sua identidade. Do mesmo modo, contribui para produzir um efeito do real. Este efeito será tanto mais forte quanto o nome for fabricado segundo os padrões vigentes. Em consequência, o nome é de algum modo a unidade de base da personagem, aquilo que a sintetiza de maneira global e constante. Identifica a personagem e a distingue das outras. Cada menção ao seu nome equivale a lembrar o conjunto de suas características.

Complementarmente, o nome permite classificar as personagens de diversas maneiras:

- O nome remete a uma época (nomes mais ou menos antigos, mais ou menos nobres);
- O nome remete a uma área geográfico-cultural (o que é visível, por exemplo, desde o início dos romances russos);
- O nome remete a um gênero (prenomes de costumes; nomes compostos e nobres dos romances de capa e espada; nomes surpreendentes das histórias de ficção científica);
- O nome distingue grupos de personagens no próprio interior dos romances (jovens e idosos, pobres e ricos, autóctones e estrangeiros).

A montagem do texto

Além disso, o nome funciona em interação com o ser e o fazer das personagens. Chama-se esse fenômeno de *motivação* do nome, o que em termos concretos significa que de algum modo o nome prefigura o que é e o que faz a personagem. Isso pode se efetuar de maneira explícita, e nesse caso o leitor fica à espera, desde a primeira ocorrência do nome, de um certo tipo de personagem e de ação. Ou, em troca, que se realize de forma mais implícita, mais complexa ou mais indireta. Nesse caso, em função das qualificações e das ações das personagens, o leitor vai compreender retrospectivamente o sentido do nome da personagem.

Assim, certos sufixos conotam em nossa cultura aspectos negativos ou “populares” das personagens. Do mesmo modo, o conjunto do nome pode caracterizar direta e integralmente uma personagem: Cândido, Lucky Luke... Em outros casos, o sentido do nome pode ser comentado pelas próprias personagens, como na seguinte passagem do *Germinal*, de Zola, quando Étienne encontra um velho mineiro:

- Eu — disse ele —, eu sou de Montsou e por graçaço me chamam de Bonnemort [Boamorte].
- Isso é um sobrenome? — perguntou Étienne surpreendido.
- O velho riu satisfeito e apontando para o Voreux [Vóraz]:

A análise da narrativa

— Sim, sim... Já me tiraram três vezes lá de dentro em pedaços, uma vez com o cabelo todo chamuscado, outra soterrado até a goela, a terceira com o ventre tão cheio de água, que mais parecia um sapo... Então, quando eles viram que eu não queria morrer, resolveram, por chacota, chamar-me de Bonnemort.

As significações do nome também podem desvelar-se progressivamente no texto, por meio das ações ou das descrições. Assim, ainda no *Germinal*, a primeira passagem do texto na qual Étienne assiste à descida dos mineiros à galeria chamada Voraz desenvolve a metáfora do monstro devorador de homens:

Só uma coisa ele compreendia: os poços engoliam de vinte a trinta homens por bocado, e eles pareciam passar tão facilmente pela sua goela, que nem sequer chegavam a ser vistos. [...]

Uma ordem partiu do porta-voz, um mugido surdo e confuso, enquanto alguém puxava quatro vezes a corda da sinaleira lá de baixo, “hora da carne”, um aviso sobre o carregamento de carne humana. [...] Durante meia hora o poço devorou, com sua goela se mostrando mais ou menos gulosa, conforme a profundidade alcançada pelo gancho que os suspendia, mas sem parar, sempre faminto, suas tripas gigantes capazes de digerir um povoado.

A montagem do texto

Em outros casos, a reconstrução da relação entre o nome da personagem e sua descrição requer uma leitura mais atenta do texto, como ocorre em *L'Assommoir*, no qual Coupeau está presente como um operário que faz telhados com folhas de zinco, mas não costuma beber. Poderíamos dizer, sem exageros, que o nome Coupeau já indica que em seu trabalho ele corta [coup] algo lá em cima e bebe apenas um gole de água [coup d'eau].

Essa motivação do nome, que pode passar pela referência a outras obras (o herói epônimo do *Ulisses*, de James Joyce, remete ao da *Odisseia*, de Homero), conhece, portanto, todos os graus da manifestação: do mais explícito ao mais implícito.

3. As cadeias de co-referência

Definição: Conforme indicamos anteriormente, os nomes e os outros designantes se organizam de forma inter-relacionada. Quando designantes, referem-se à mesma personagem, e, se remetem pois um ao outro, chama-se esse fenômeno de uma *cadeia de co-referência*.

Ler e analisar uma narrativa consiste, de um lado:

— em estabelecer relações entre os designantes pertencentes à mesma cadeia (o que não fica evidente para jovens leitores);

A análise da narrativa

— em compreender por que alguns designantes são escolhidos em detrimento de outros.

De fato, a escolha de certos designantes é relativamente forçada, seja pela progressão da informação (um homem... o homem... Pedro); seja pela alternância narrativa-discurso (*Ele* tomou a palavra: “Eu...”); seja pelo lugar ou pela função na frase (ele, lhe... eu, me, mim...); seja pela seqüência da história (depois de seu casamento a Senhora X se tornou a Senhora Y); ou seja, ainda, pela escolha da perspectiva, como ironicamente assinou Jacques Roubaud na seguinte passagem de *La Belle Hortense* (Ramsay, 1985):

— Não é assim tão ruim ser canhestro — disse o jovem, retomando o tema de sua conversa iniciada no ônibus e abandonada em seguida. Só podemos, infelizmente, designá-lo como “o-ven”, pois Hortense, nossa heroína, cujo ponto de vista adotamos no capítulo anterior, ainda ignora o nome dele.

Já outras escolhas são relativamente livres e têm, logo de saída, um peso bem mais importante na construção dos efeitos. Interpretar uma narrativa passa, em grande parte, pela determinação desses momentos em que o narrador ou uma outra personagem escolhe cha-

A montagem do texto

mar X de “nosso herói”, “esse sinistro indivíduo”, “Pierre”, “Senhor Dupont” ou “meu amor”. Isso ocorre tanto nos romances quanto nas narrativas comuns. Sabemos, por exemplo, quanto numa notícia de jornal a designação de um protagonista como “o agressor”, “um homem de trinta anos” ou “um indivíduo de aparência norte-africana”, pode implicar subentendidos... A coluna de Alain Riou, no jornal *Le Matin*, edição de 18 de maio de 1978, mostra claramente como o leitor é conduzido na atribuição de valores às personagens, especialmente pela progressão dos designantes (“Sr. Le Pen”, “o líder da Frente Nacional”, “o herdeiro de Joana d’Arc”, “o lobisomem de La Trinité-sur-Mer”):

O Sr. Le Pen protestou com violência quando o acusaram de ser racista e pretende levar à justiça Michel Noir, o corajoso ministro que acaba de denunciar o perigo que o líder da Frente Nacional representa para o futuro da França. Ora, ao mesmo tempo o herdeiro de Joana d’Arc permite que seus eleitores tenham um pequeno flerte com Jacques Blanc no Conselho-geral do Languedoc. Pura estratégia eleitoral, defende-se o lobisomem de La Trinité-sur-Mer, que, no entanto, terá de demonstrar aos juízes que não pratica uma forma de segregação com base na cor da pele.

A análise da narrativa

Para complementar, destaquemos no texto o jogo em relação aos nomes...

4. Os efeitos ligados aos designantes

Os efeitos ligados aos designantes podem ser de diversas naturezas. Podemos escolhê-los e alterná-los, a fim de obter efeitos cômicos (ver certos nomes em *Molière* ou *Voltaire*), efeitos ideológicos (ver, por exemplo, o noticiário policial dos jornais) ou direcionamento da leitura (“nosso herói”, “essa personagem secundária”).

É possível ainda construir efeitos narrativos como o do “falso desconhecido”, aliás muito frequente: apresenta-se uma personagem como se ela houvesse recém-chegado à história, antes de revelar, no final da passagem, que se trata de uma personagem de antemão conhecida. Assim, no romance *Désirs inavouables*, de Gary Devon (Albin Michel, 1991), a personagem Beecham muda de aparência comprando diversas roupas e óculos; depois de um espaço, o parágrafo seguinte assim se apresenta:

Dois dias depois, na pequena cidade de Meridian, um homem empurrou a porta do Delaney's Tap and Dine e entrou. Era um indivíduo de estatura mediana, vestido com uma roupa de trabalho desbotada, limpa, mas um pouco úmida por causa do calor

A montagem do texto

insuportável. Tinha um jornal dobrado embaixo do braço e usava óculos pequenos, com uma armação metálica bem leve.

Será necessário esperar o final do parágrafo seguinte para que o texto indique que se trata de Beecham. Victor Hugo desenvolveu várias vezes esse procedimento. No Livro V de *Os miseráveis*, por exemplo, aparece uma “nova” personagem, o Sr. Madeleine. Vários indícios permitem ao leitor suspeitar que se trata, de fato, de Jean Valjean, mas isso só será definitivamente confirmado no terceiro capítulo do Livro VII. Finalmente é possível manipular os designantes não para conduzir a compreensão, mas para fazê-la perigar. Trata-se aí de uma das grandes opções do romance contemporâneo, que, ao questionar os códigos da legibilidade clássica e os hábitos de leitura, busca por diversos meios enredar as referências habituais dos leitores. Em razão de sua importância, portanto, o nome experimentou, a partir do início do século XX, tratamentos diversos, tendo por objetivo a desestabilização da identidade das personagens: utilização de uma simples inicial (a personagem principal de *O processo*, de Kafka, chama-se apenas K.), de um mesmo nome para diversas personagens (Faulkner usa este procedimento em *O som e a fúria*, assim como Claude Simon em *La Bataille de Pharsale*), de vários nomes para a mesma personagem, personagens com nomes muito parecidos (*Is, It...*

nos romances de Marie Redonnet) ou ainda uma designação reduzida a pronomes.

III. ALGUMAS ESCOLHAS RETÓRICAS E ESTILÍSTICAS

Durante muito tempo, os autores foram formados, como todos aqueles que completavam os cursos regulares, para considerar a retórica como a arte de escrever. O "aprendizado das suas figuras era fundamental, e o "escrever bem" consistia largamente em saber utilizar o repertório das figuras já consagradas. Numerosas passagens acumulam e exibem esses procedimentos, como se pode ver nesta citação de *Atala*, de Chateaubriand:

A lua emprestou seu pálido brilho àquela vigília fúnebre. Levantou-se no meio da noite como uma branca vestal que viesse chorar sobre o féretro de uma companheira. Logo espalhou pelos bosques o grande segredo de sua melancolia, desejosa de contá-lo aos velhos carvalhos e às antigas praias dos mares. De vez em quando o religioso mergulhava um ramo florido na água-benta e em seguida, agitando o ramo úmido, perfumava a noite com os bálsamos do céu.

Esse tipo de escrita pode nos surpreender em retrospecto, na medida em que o aprendido e o uso das figuras deixaram de ser sistemáticos. No entanto, muitas figuras continuam presentes, algumas até inevitáveis, de modo ornamental ou estrutural.

1. Três grandes tipos de figura

- Comparação, metáfora e imagem

Definição: A *comparação* é a figura básica desta primeira categoria fundada na semelhança. É sem dúvida inevitável, pois está presente em um grande número de expressões em uso. Consiste em aproximar dois objetos, em função de traços tidos como comuns, por meio de um termo de ligação. Sua estrutura pode ser descrita da seguinte maneira:

Comparado (Co) — Qualidade comum (Qc) —
Termo de ligação (Tl) — Comparante (Ce).

Aí se reconhece uma fecunda matriz da literatura: das suas origens aos nossos dias. Por exemplo: "Esta mulher (Co) é tão (Tl) bela (Qc) quanto (Tl) uma rosa (Ce)."

Definição: A *metáfora*, também muito utilizada, poderia ser descrita como uma comparação da qual

A análise da narrativa

houvêsemos eliminado um número mais ou menos importante de elementos estruturais: obrigatoriamente o termo de ligação e, às vezes, o comparado e a qualidade comum.

Reduzida à sua forma básica (no presente caso: “esta rosa”), ela necessita, pois, de um esforço de compreensão da parte do leitor ou de uma importante construção contextual.

A verdade é que comparações e metáforas nos textos freqüentemente se combinam, seja por um efeito pontual, seja por um efeito estrutural, que irá programar o funcionamento de uma personagem ou de uma parte da história.

Assim, a maioria das descrições de *Naná*, no romance de Zola, leva a constituí-la, por meio de comparações e metáforas, como um “animal sexual”, conforme atesta a seguinte passagem:

Naná não se mexeu. [...] Ela via de modo reduzido, seus olhos semicerrados, sua boca entreaberta, seu rosto banhado por um riso amoroso; e, finalmente, seu coque de cabelos louros ao desenvolver-se cobrira suas costas com uma espécie de pelagem de leoa. Curvada, com o flanco tenso, ela mostrava as costas sólidas, a garganta rija de um guerreiro, os músculos fortes sob o tecido sedoso da pele. [...]

A montagem do texto

Naná era toda felpuda, uma penugem ruiva fazia de seu corpo um veludo; ao passo que em sua garupa, em suas coxas de égua, em suas curvas carnudas, vinculadas por dobras profundas, e no velame escuro da sombra de seu sexo existia o animal.

Por sua vez, Victor Hugo, com base na convicção de que existiriam correspondências entre os humanos e os animais, assim traça o retrato do policial Javert, figura terrível de cão farejador que, em *Os miseráveis*, não pára de perseguir Jean Valjean:

Os camponeses asturianos estão convencidos de que em toda ninhada de loba há um cão, que é morto por sua mãe, para evitar que ao crescer devore os menores.

Dê uma face humana a esse cão filho de loba, e terá Javert. [...] A face humana de Javert consistia em um nariz achatado, com duas profundas narinas, afundadas entre grandes bochechas, sobre as quais crescem enormes súgas. As pessoas se sentiam mal quando pela primeira vez se viam essas duas florestas e essas duas cavernas. Quando Javert ria, o que era raro e terrível, seus lábios finos se afastavam, deixando à vista não apenas os dentes, mas também as gengivas, e em torno de seu nariz se formava uma dobra assustadora e selvagem, como na fauce de um animal

A análise da narrativa

feroz. Sério, Javert era um dogue: quando ria, era uma tigre. De resto, pouco crânio, muito maxilar, cabelos escondendo a fronte e caindo nas sobrancelhas, entre os dois olhos uma ruga central permanentemente como uma estrela indicando a sua cólera, o olhar obscuro, a boca ativa e tenível, um ar de comando feroz.

Em outro registro, a primeira descrição da Sra. Maigret, feita por Georges Simenon, no romance *A primeira investigação de Maigret*, apresenta-a, pelo viés da comparação, como uma mulher "apetitosa" (não seria grande a distância entre ela e um repolho *à la crème!*), mas também nutriz (e um pouco maternal). Sabe-se que em toda a série dos romances de *Maigret* ela permaneceu associada a essa dimensão:

Ela estava sempre rindo quando se aproximava dele de manhã, uma xícara de café na mão, ele a olhando com olhos vagos e um pouco infantis.

Era uma jovem grande, viçosa, como só se costuma ver nas pastelarias ou atrás dos balcões de mármore das letterias [...].

La Première Enquête de Maigret, Fayard, 1948.

A terceira figura que mencionaremos será a *imagem*. Desde a época dos surrealistas, ela é freqüentemente concebida como a associação mais surpreendente possí-

A montagem do texto

vel entre dois termos, que, *a priori*, apresentam apenas alguns traços em comum.

A propósito, André Breton citou, no *Manifesto surrealista*, o poeta Reverdy: "Quanto mais as relações entre duas realidades próximas forem distantes e justas, mais forte será a imagem."

• Metonímia

Diferentemente dessa primeira categoria de figuras, as que se organizam em torno da *metonímia* não se baseiam na semelhança, mas em outras relações que unem o elemento de referência e o termo que o designa.

Assim, o efeito pode designar a causa (a fumaça pode designar o fogo) ou a causa pode designar o efeito ("Mostre-me seu *trabalho*"). Assim o continente pode remeter ao conteúdo ("beber um *copo*"), o físico ao moral ("Rodrigo, você tem *coração?*") ou o instrumento ao agente ("uma *fina lâmina*"). O termo *sinédoque* é mais particularmente reservado aos casos em que um objeto é designado por uma de suas partes: a lâmina que designa a espada, o teto que remete a casa, a vela que designa o barco ou o termo "mortal" em lugar de "homem".

Um dos grandes usos da metonímia está ligado à descrição. A descrição do lugar de moradia remete à personagem que lá reside. O exemplo canônico é sem dúvida alguma o da Pensão Vauquer e seus habitantes,

A análise da narrativa

em *O pai Gortot*, de Balzac, mas todo romance realista se apoderou desse processo, que às vezes é sublinhado na literatura de consumo de massa. É o caso da seguinte passagem de *La Disparition de Laura* (romance sentimentaldas Éditions Harlequin, 1984), de Rebecca Flanders:

Era Amanda quem havia decorado o salão. Ela queria criar uma atmosfera alegre, fantasiosa, e tinha conseguido exatamente o que pretendia: as paredes estavam forradas de damasco e amarelo-ouro, tapetes e almofadas coloridas cobriam o chão, numerosas plantas verdes desabrochavam em vasos suspensos por tiras de fibras tecidas; essas harmonias cromáticas se repetiam na cozinha, separada da sala por uma simples cristaleira. Quando conheciam essa encantadora decoração, os visitantes logo concluíam que a senhora do lugar era uma mulher calorosa e dinâmica, dotada de forte personalidade e amante dos prazeres da vida. Estas eram efetivamente as qualidades de Amanda Donovan.

Em certas ocasiões, pretendeu-se reduzir a escrita realista a um uso sistemático dessas figuras baseadas em uma “contigüidade lógica”, em oposição às escritas baseadas em metáforas e imagens. Essa oposição é certamente abusiva, pois nenhuma escrita pode deixar de recorrer a essas duas famílias.

A montagem do texto

• Explícito e intensidade

A terceira família que iremos mencionar poderia organizar-se em torno da *explicitação* e da *intensidade*. De um lado, alguns textos mostram uma tendência a privilegiar a clareza, a explicitação mais completa e até mesmo os efeitos de intensidade. Para tal fim, eles podem utilizar procedimentos como a *hipérbole*, que consiste em uma exageração nos termos ou nas comparações (qualquer coisa se torna fabulosa, extraordinária ou horrível, absolutamente repulsiva). É o que frequentemente ocorre quando se procuram efeitos marcantes para atrair um grande público (romance sentimental, romance de terror...). Mas esses textos podem também utilizar a *repetição*, como ocorre no início de *O perfume*, de Patrick Süskind, ao longo de vários parágrafos, a fim de situar o universo no qual aparece o herói, Jean-Baptiste Grenouille, cuja percepção do mundo advém do olfato.

Na época da qual estamos falando reinava nas cidades um fedor que nós, modernos, mal podemos imaginar. As ruas fediam a esterco, as lojas fediam a madeira moída e excremento de rato, as cozinhas a repolho podre e gordura de carneiro; os cômodos das casas mal-arejadas fediam a poeira acumulada, os quartos de dormir fediam a lençóis úmidos, a colchões mofados e a urinóis. As pessoas fediam a suor e roupas não lavadas [...].

Outras narrativas, ao contrário, tendem a privilegiar o implícito. Podem usar *elipses*, que não explicitam uma parte da frase (“Veremos...”) ou silenciam sobre certas falas e até mesmo alguns acontecimentos. Podem visar ainda, a uma certa modulação de intensidade mediante a expressão de nuances, pelo uso de *eufemismos*, que atenuam a força de uma idéia (“uma prolongada enfermidade” para referir-se ao câncer), ou ainda por meio de *litos*, que consistem no emprego de uma expressão que diz “menos” para que se compreenda “mais” (como diz Ximena em *El Cid*: “Vai, eu não te odeio”). É o caso, bastante freqüente, tanto dos romances psicológicos, que procuram penetrar nos meandros dos sentimentos amorosos, quanto da literatura contemporânea, especialmente a de vanguarda, que tenta embaralhar as referências do leitor. Assim, tudo pode ser implícito: as causas dos acontecimentos que desabam sobre as personagens (ver os romances de Kafka), o objetivo da busca, as emoções e os pensamentos dos protagonistas (ver os romances de Claude Simon ou de Alain Robbe-Grillet).

Mas, como nos casos das famílias precedentes, as diversas técnicas se combinam nas narrativas. O interesse não está em indicá-las nem em ater-se a elas, mas em ver como se organizam entre si, qual(is) o(s) efeito(s) produzido(s) em um fragmento ou no conjunto do texto.

2. As “autolimitações” contemporâneas

Embora já não tenha o mesmo valor de antigamente na formação da escrita e em sua prática, a retórica, em compensação, vem ganhando um novo interesse por parte de certos escritores contemporâneos que criaram para si mesmos limitações no emprego de técnicas precisas. Essas técnicas oferecem, segundo eles, o triplo interesse de favorecer a entrada na escrita mediante uma regra a ser seguida, de “mediar” a subjetividade, restringindo-a em quadros estritos, e de forçar uma atenção extrema na montagem do texto. Além disso, elas permitem que se passe de uma concepção (romântica) de escrita como inspiração para uma concepção (mais moderna) de escrita como trabalho.

Alguns exemplos se torraram clássicos: os de Raymond Queneau, que em *Exercices de style* recriou mais de cem vezes a mesma narrativa, ou de Georges Perec, que em *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* acunhou múltiplas figuras por ele recapituladas em um índice final e que em *La Disparition* deu-se ao trabalho de escrever um romance sem “e”, aplicando assim a antiquíssima técnica do *lipograma*, que consiste em se escrever descartando determinada letra.

Boris Vian já havia criado um universo singular, especialmente em *L'Écume des jours* (Jean-Jacques Pauvert, 1963), mediante o desvio das figuras:

A análise da narrativa

- Imagens tomadas ao pé da letra:

Que posso fazer pelos senhores?

— Preparar esta receita... — sugeriu Colin.

O farmacêutico pegou o papel, dobrou-o em dois, transformando-o em uma tira longa e estreita, que introduziu em uma pequena guilhotina de mesa.

— Pronto, está feito — disse ele, apertando um botão vermelho.

O cutelo desceu, a ordenança descansou e curvou-se.

- Personificação e animação de coisas não animadas:

O quadro quebrado começava a refazer-se.

- Comparações e metáforas não habituais:

Lágrimas grandes como olhos apareceram na extremidade de suas pálpebras e abriram sulcos frios nas faces gordas e macias.

Esse veio das autolimitações foi, nos últimos trinta anos, explorado particularmente pelos escritores de vanguarda: do movimento Oulipo (*Ouvrir de littérature potentielle* [Oficina de Literatura Potencial], com Queneau, Perec ou Calvino), do *Nouveau Roman* (com Claude Ollier ou Jean Ricardou, entre outros) ou de *Tel Quel*

A montagem do texto

(particularmente Jean Thibautaud, Jean-Louis Baudry ou Philippe Sollers). Esse veio das autolimitações foi objeto de uma proeza técnica em 1986 com *Sphinx*, o romance de Anne Garetha que conta uma história de amor entre um narrador — jamais nomeado — e uma personagem designada pela forma A + + +, sem que se conheça, até o fim do romance, o sexo dos protagonistas.

IV AS ESCOLHAS LEXICAIS

As escolhas efetuadas no nível do léxico podem se tornar objeto de múltiplas análises por meio de categorias clássicas, tais como: caráter “concreto” ou “abstrato” do vocabulário empregado; raridade ou não; vontade de indicar um respeito às normas; uma cultura clássica e escrita ou uma tentativa de mimar o oral, de simular os diferentes tipos de emprego nas situações mais diversas por personagens socialmente diferenciadas. Duas noções complementares podem acompanhar esse tipo de análise.

Definição: O campo *semântico* designa o conjunto dos sentidos tomados por um termo em determinado texto. Ele se constrói com um registro preciso das ocorrências desse termo e de seu contexto (as palavras às quais ele se associa ou se opõe).

A análise da narrativa

Podemos assim reconstituir o imaginário ou a ideologia subjacentes em uma narrativa. Por exemplo, o campo semântico de termos como “mulher” ou “patrão” decerto será diferente conforme a identidade dos autores, sua imaginação e sua ideologia.

Definição: O *campo lexical* designa o conjunto das palavras utilizadas em um texto para caracterizar uma noção, um objeto, uma pessoa...

Também é possível indicar e estudar os campos lexicais dominantes de um romance: o do amor, o da política etc. Podemos finalmente, em uma perspectiva de história literária, analisar como alguns desses campos se transformam em relação às mudanças sociais e culturais.

A utilização desses instrumentos metodológicos permite, a partir de um estudo metódico do vocabulário, fundamentar a análise dos temas de um romance. Esta análise oferece um esclarecimento complementar ao do desenvolvimento da história.

Se, com ajuda dessas técnicas, estudarmos a passagem seguinte, situada quase na abertura de *L'Assommoir*, de Zola, perceberemos por exemplo que a miséria e a ruína do casal são lidas por meio de vários campos lexicais:

— O da perda da integridade (“quebrados”, “esfarrapados”, “rasgado”, “devorado”, “desfalcado”);

A montagem do texto

— O da alteração (“desbotado”, “ensebado”, “sujo”);
— O do distanciamento e da separação (“dormir fora de casa”, “desemparelhados”);
— O da ausência (“faltava”, “vazio”).

Quando Gervaise acordou, por volta das cinco horas, enrijecida, os rins doloridos, explodiu em soluços. Lantier não tinha voltado. Pela primeira vez, ele havia dormido fora de casa. Ela permaneceu sentada na borda da cama, sob o esfarrapado dossel de chita indiana, suspenso por um cordão que o prendia ao gancho fixado no forro. E, lentamente, de seus olhos velados pelas lágrimas, ela se pôs a andar pelo quarto miserável, mobiliado com uma cômoda de nogueira da qual faltava uma gaveta, três cadeiras de palhinha e uma pequena mesa engordurada, sobre a qual se equilibrava um jarro de água rachado. [...] O baú de Gervaise e Lantier, aberto em um canto, mostrava, entre seus flancos vazios, um velho chapéu masculino no fundo, sepultado embaixo de camisas e cuecas sujas; das paredes, por cima dos móveis, pendiam um xale esburacado e uma calça estragada pela lama, os últimos trapos existentes e recusados pelos negociantes de roupas. Em cima do fogão, entre duas diferentes lamparinas de zinco, havia um pequeno monte de recibos da casa de penhores, todos em papel rosa-claro.

V. OS EFEITOS PRODUZIDOS PELA MONTAGEM DO TEXTO

Todas as escolhas que acabamos de estudar — e todas as outras possíveis — só adquirem sentido quando relacionadas com sua inserção e sua organização no texto, em função de efeitos a serem produzidos. Sua análise repousa em três momentos complementares: sua apuração e sua identificação, seu relacionamento com os outros componentes textuais e a construção de hipóteses quanto aos efeitos cuja criação eles possibilitam.

Esses efeitos são múltiplos. Daremos aqui apenas três breves exemplos.

Essas escolhas podem contribuir, por meio de falas atribuídas às personagens, para manifestar suas especificidades e a confrontação de universos sociais radicalmente diversos. É assim que ocorre no *Germinal* cada vez que mineiros e burgueses se vêem cara a cara. E o mesmo acontece no seguinte trecho de *Naná*, que opõe o dono do teatro, Bordenave, e um jovem nobre, La Falaise, que se avilta naquele lugar:

— Disseram-me — ele começou, esforçando-se por encontrar alguma coisa — que Naná tinha uma voz deliciosa.

— Ela! — exclamou o diretor, erguendo os ombros, uma verdadeira serena!

O jovem apressou-se em acrescentar:

— Aliás, uma ótima comedante.

— Ela...! Muiússimo! Ela não sabe o que fazer com os pés e as mãos.

La Falaise emitiu um leve rugido. Não compreendia. Balbuciou:

— Por nada no mundo eu faltaria à estréia desta noite. Eu sabia que seu teatro...

— Diga meu bordel — interrompeu novamente Bordenave, com a fria entonação de um homem convencido.

As escolhas da montagem de texto também podem tecer o essencial do interesse de um texto. Por exemplo: o romance de Daniel Keys, *Des fleurs pour Algemon*, conta a história de um sujeito simplório, Charlie Gordon, a quem fazem passar por experiências destinadas a desenvolver a sua inteligência. A história inteira é lida a partir das anotações que ele foi escrevendo. Uma passagem da primeira anotação e outra redigida bem mais tarde evidenciam as mutações pelas quais o herói já passou:

— 3 de março. O Dr. Strauss disse que eu devo escrever tudo que pensar e tudo de que me lembrar e tudo que me acontecerá a partir de agora. Num sei purque mas ele diz que é im portante pra queles vejam se eles pode miutilizá.

A análise da narrativa

— 4h30 da manhã. A solução me veio assim que modorrei. Luminosa! Tudo se lembro e eu vejo que terei de saber desde o começo. Chega de dormir. Vou voltar ao laboratório e comparar isso com os resultados do computador.

Des fleurs pour Algéron, Flammariion, col. "J'ai lu", 1972.

Mais profundamente ainda no domínio literário é por meio das escolhas para a formação do texto que se torna possível, em grande parte, a aproximação daquilo que se chama de o *estilo* de um autor. Assim, uma das grandes singularidades de Marguerite Duras reside na sua maneira de lidar com *designantes* e *cadêias de co-referência*: possibilidade, para uma personagem, de ser apresentada por um grupo nominal definido (o homem) e retomado por um grupo nominal indefinido ("Um homem"); exploração da personagem mediante o retardamento de sua identificação nominal; designação de uma personagem unicamente por um grupo nominal definido, do começo ao fim do texto... São assim o início e a sentença de seu romance *L'Homme assis dans le couloir* (Éd. de Minuit, 1980):

— O homem teria se sentado na sombra do corredor diante da porta aberta para fora.

Vejo que o homem chora debruçado sobre a mulher. Dela não vejo nada além de sua imobilidade. Ignoro-a, nada sei, não sei se ela dorme.

5

O TEXTO COMPÓSITO

Até aqui consideramos a narrativa em sua singularidade. Estudamos a organização de seus componentes naquilo em que eles a distinguem de outras formas textuais. Mas não se deve concluir pela sua homogeneidade. O texto da narrativa é heterogêneo, diverso e composto, como uma roupa de Arlequim.

1. AS FORMAS DA DIVERSIDADE DO TEXTO

Esse caráter composto do texto é formado pelo cruzamento de múltiplas dimensões.

1. A impossível neutralidade das palavras

Antes de tudo, jamais algo é dito ou contado de maneira neutra. Toda palavra e todo enunciado corres-

podem a uma dupla escolha fundadora: escolha do que é dito, escolha da maneira de dizer. Nesse tocante, toda palavra, todo enunciado e toda narrativa portam valores e intenções que os opõem potencialmente a outras palavras, outros enunciados e outras narrativas. Portanto, o contar é sempre acompanhado de saberes, valores e efeitos.

2. A diversidade seqüencial da narrativa

Esses componentes podem permanecer disseminados no texto (na escolha das palavras, das personagens, das ações, dos subentendidos...). Mas também podem ser formalizados sob a forma de seqüências, dotadas de uma organização própria, passíveis de serem isoladas como tais. Assim, uma narrativa pode alternar *seqüências narrativas* (com sua organização em cinco etapas), *seqüências descritivas* (que desdobram as propriedades e as partes de uma personagem, um lugar ou um objeto) ou *seqüências explicativas* (caracterizadas pela construção de uma resposta sob a forma de explicações de uma questão implícita ou explicitamente formulada). Podemos ainda alternar *seqüências argumentativas* (passando de uma tese contestada para outra, por meio de argumentos, refutações, concessões...), *seqüências injuntivas* (articulando ações por fazer ou por mandar fazer) ou *seqüências dialógicas* (caracterizadas por um encadeamento de réplicas sob a forma de afirmações ou de perguntas-respos-

tas). Em certos casos específicos, a narrativa pode ainda se manifestar graças a um tipo de seqüência não narrativa na escala da totalidade de um romance: é o caso de *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, que se apresenta sob uma forma essencialmente dialógica.

3. A narrativa como seqüência inserida

Se a narrativa pode integrar em seu interior diversos tipos de seqüência, ela própria pode ser integrada sob a forma de seqüência no interior de outro tipo de texto. Podemos assim, em um texto explicativo (de divulgação científica, por exemplo), inserir uma ou várias narrativas (de experiência, de descoberta...). Podemos ainda integrar em um texto mais argumentativo (um editorial jornalístico) uma narrativa destinada a apoiar a tese mediante um exemplo concreto ou uma anedota que consideremos significativa.

4. A diversidade textual e os gêneros

A diversidade textual — seja funcionando como uma inserção da narrativa em outros tipos de texto, seja como uma inserção de outros tipos de seqüência na narrativa — é duplamente regida pela organização em *gêneros*. De fato, os textos se apresentam sob a forma de *gêneros* codificados social e, às vezes, esteticamente: pan-

A análise da narrativa

fletos, editoriais, atas de reuniões, romances, novelas... Esses gêneros limitam as narrativas, primeiro impondo modos de organização, mais ou menos rígidos, à diversidade sequencial e, em seguida, comandando formas mais ou menos codificadas para essas seqüências. Assim, a fábula separa, com muita freqüência, o corpo da narrativa (seqüência narrativa) e a lição a ser tirada, que ela põe no começo ou no fim, sob a forma da moral. Já o romance policial de enigma supõe, na sua forma clássica, explicações sobre o assassinio e suas razões, que se situam, no tocante à narrativa, sob a forma de seqüência dialogal. Tais seqüências, genericamente indicadas, também podem ser mais ou menos inseridas e transformadas: elas podem, por exemplo, interromper o curso de uma história, deixando de ocultar seu caráter heterogêneo; em compensação, podem ser integradas e adaptadas, estimadas no próprio movimento da narrativa. É o caso da receita de cozinha posta em prática por Cheryl no romance de Didier Daeninckx *Nazis dans le métró* (Éd. Baleine, 1995):

Cheryl ergueu os ombros e despejou duas medidas de arroz branco passado em azeite de oliva. Quando os grãos se tornaram translúcidos, ela os mergulhou em seis medidas de água e acrescentou um cubo de caldo temperado. Sacudiu três vezes, por cima da caçarola, os vidros de alicrin, ervas finas, alho mói-

O texto composto

do, manjeriça, salsa e ervas de Provence. Mexeu com uma colher de pau, depois acrescentou uma boa dose de caril, dando cor à mistura. Na outra chama ela mexia levemente as cebolas misturadas às fatias de frango que espalhara sobre o arroz quando a água já se havia evaporado quase que inteiramente. Doze minutos depois, Gabriel experimentava sua primeira garfada de arroz com galinha.

5. Os objetivos do texto

A diversidade do texto deve ser entendida ainda em relação ao gênero, na medida em que se articula com os *objetivos do discurso*. De fato, toda narrativa está contida em um ato de comunicação, um discurso ou uma enunciação, que comportam — direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente — alvos, intenções, efeitos almejados. Assim, os romances contam uma história e, por meio dela, podem tentar emocionar, informar, convencer, explicar...

A dimensão *informativo-explicativa* está presente em toda narrativa, de maneira necessária a construir a ficção (voltaremos a este ponto), mas pode se tornar central, dependendo do efeito visado. Por exemplo: no século XIX, numerosos autores queriam instruir seus leitores. Pensavam um pouco como sábios ou professores. Isto levava o

A análise da narrativa

romance inteiro a subordinar-se ao seu objetivo didático, podia haver passagens, às vezes capítulos inteiros, explicativos (ver Jules Verne, Victor Hugo, Eugène Sue). O romance do século XX tendeu a suspeitar dessa dimensão, na medida em que ela tarda a história e a submete a um saber considerado absoluto. Mas não se deve esquecer de que o veio didático é muito antigo: mitos e narrativas etiológicas (explicando o nascimento do Universo e da Humanidade), narrativas parabólicas da Bíblia, romances destinados a participar da educação dos alunos...

A dimensão *argumentativa* também está necessariamente em toda narrativa, podendo tornar-se um objetivo central. Ela também fundamenta um grande número de narrativas: fábulas, contos filosóficos, romances de tese, às vezes abertamente políticos (ver o realismo socialista) ou religiosos.

Susan Suleiman estudou o romance de tese (PUF, 1983). Mostrou que ele se estrutura em três níveis: narrativo (a história), interpretativo (o sentido extraído da história) pragmático (a regra de ação extraída do sentido).

Também neste caso os romancistas do século XX, particularmente os de vanguarda, desenvolveram uma grande desconfiança diante de tal tipo de textos e de objetivos, na medida em que *um sentido é imposto ao leitor e igualmente na medida em que a história se encontra sob os auspícios da tese apresentada de maneira dramática.*

O texto compósito

Mas isso não impede que tal veio sobreviva, e isso se deve a três motivos em especial. Antes de tudo, porque, mesmo dominado, ele é parte da constituição do narrativo (nenhuma narrativa pode escapar de um sistema de valores). Em seguida, porque ele ressuscita cada vez que os romancistas encontram uma dimensão crítica — direta ou oculta — em face de um poder político julgado repressivo. E, finalmente, porque muitas obras interessantes, suscitadas pela atualidade política, puderam surgir nessa corrente.

II. AS CAUSAS DA DIVERSIDADE TEXTUAL

São múltiplas, portanto, as causas da heterogeneidade de do texto. Tentaremos indicá-las com precisão.

I. A construção do universo

Toda narrativa constrói um universo (de modo realista ou não) e tenta torná-lo verossímil. Isso exige que o narrador e as personagens falem, argumentem, expliquem, situem esse mundo e vivenciem comportamentos humanos. A inserção simulada de documentos sociais (notícias do dia, pequenos anúncios, folhetos) pode então constituir uma peça a mais nesse dispositivo. As falas, por exemplo, produzem um efeito do real, associando uma personagem a uma categoria sociocultural

cuja expressão seria supostamente a sua. As cartas se incluem nesse caso. Em *Bubu-de-Montparnasse* (1901), de Charles-Louis Philippe, a carta de Berthe a Pierre (da qual reproduzimos apenas o início), em razão da “inépica” da escrita, participa da construção social da imagem da jovem:

Pierre.

Recebi tua carta que me deixou doente é preciso que eu mim defenda dessa audácia de tu querer jogar isso nas minhas costas mas tu te engana eu nunca deixei de acreditar que foi tu que me deu essa doença horrrosa. Mas tu tens razão eu nunca disse nada porque tu me ajudavas mas agora tu achas que eu tenho tanto como aquilo mas eu sofro e eu tenho uma tristeza de morrer e tu estás feliz com o que fez com mais outras moças a quem tu deste alguns francos e em troca da infelicidade de terem se entregado a ti tu deixaste elas podres.

2. Ajuda à compreensão

As dimensões — e as seqüências — explicativas ou argumentativas também facilitam a compreensão do texto. É esta, aliás, a função normalmente atribuída às notas de pé de página.

Essas seqüências favorecem a compreensão ao ilu-

minar o universo ficcional, sobretudo quando o autor o considerava pouco conhecido ou ignorado pelos leitores. Por isso, Eugène Sue e Victor Hugo inseriram longas passagens explicativas sobre o submundo, e Herman Melville fez o mesmo no tocante às baleias, em *Moby Dick*. Mais recentemente, Emmanuel Carrère, em seu romance *Hors d'attente?* (POL, 1988), no qual conta a história de uma mulher prisioneira do demônio do jogo, exagerou na colocação de seqüências explicativas, mais ou menos narrativizadas, sobre o universo do cassino. A curta passagem que se segue é típica desse procedimento:

Assim, oculto por uma cortina, no vão de uma janela, Frédéricque descobriu o que eram os vizinhos do zero ou de qualquer outro número. Eram simplesmente aqueles que o cercavam, não sobre o pano, mas sobre o cilindro da roleta. Esta descoberta o deslumbrou. Ela trazava uma fronteira entre duas maneiras de jogar, complementares e irreconciliáveis. Uma, evidente, referia-se ao pano sobre o qual, respeitando uma convenção conhecida por todos, os números de 0 a 36 docilmente se alinhavam. A outra, secreta, mágica, cortejava a desordem do cilindro, sobre o contorno do qual o 0, o 32, o 15, o 19, o 4 e o 21 se avizinham de maneira tão aleatória, que se tornavam capazes de sair:

Essas seqüências participam ainda da compreensão ao simplificar a história e os protagonistas. Desse ponto de vista, a *axiologização* (a distribuição dos valores no texto) dividida contribui para a compreensão, opondo, de maneira clara, bons e maus, como ocorre num grande número de séries populares ou de desenhos animados, que tanto agradam as crianças.

Elas participam, finalmente, da compreensão ao guiar o leitor de duas maneiras complementares. Em primeiro lugar, ajudando-o a reconstruir o sentido. Assim, na tradição do folheto, não era raro o narrador onisciente intervir para reatar o fio da narrativa quando ele foi alterado ("O leitor deve ter se lembrado de que abandonamos X, em tal cenário, quando ele se encontrava em tal situação"). O início do Capítulo VIII da sétima parte (como numerosos outros inícios de capítulos) de *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, é uma boa ilustração desse procedimento para recompor a informação narrativa:

Alguns dias após a morte da Sra. Séraphin, a morte da Chouette e a prisão do bando de malfetores surpreenderam Bras-Rouge, Rodolphe se rendeu na casa da Rua do Templo. Como dissemos, querendo usar a astúcia na luta com Jacques Ferrand, descobrir seus crimes desconhecidos, obrigá-lo a repará-los e puni-lo de um modo terrível, caso, mediante a habilidade e a hipocrisia, aquele miserável conseguisse escapar da vingança da lei, Rodolphe tinha

trazido de uma prisão da Alemanha uma crioula mestiça, mulher indigna do Noir David. Viu-se no último encontro de Rodolphe com a Sra. Pipelet que, tendo esta habilmente proposto Cécily à Sra. Séraphin como substituta de Louise Morel na qualidade de criada do notário, a encarregada havia aceito inteiramente suas propostas e prometido falar com Jacques Ferrand, o que fez usando as palavras mais favoráveis a respeito de Cécily, na mesma manhã em que ela (Sra. Séraphin) tinha se afogado na ilha do Ravageur. Rodolphe, portanto, tinha acabado de saber do resultado da apresentação de Cécily.

Essas mesmas seqüências guiam em seguida o leitor na própria interpretação: por meio de julgamentos inseridos no discurso do narrador, mediante a moral da história...

3. A produção do interesse

Todas as dimensões do texto, assim como sua articulação, só podem ser compreendidas em relação à busca do interesse do leitor. Será possível, então, compreender que a diversidade seqüencial constitui um meio de conservar a atenção variando as formas: narração, descrição, diálogo...

É também um modo de *jogar com o ser e o parecer*, dando ou retardando o oferecimento de informações importantes para a intriga. Se é certo que explicar desde o início o verdadeiro papel de uma personagem facilita a leitura, também é certo que enganar o leitor ou manter uma certa ambigüidade que só será abandonada mais tarde é capaz de permitir o controle dos efeitos de surpresa.

Manipular diversas formas de seqüências favorece ainda o jogo com o ritmo, acelerando ou desacelerando o andamento da história. Assim, uma seqüência explicativa inicial permite que o leitor penetre mais rapidamente em determinada fase da história. Mas, em compensação, uma seqüência explicativa, inserida no centro de um processo de ação, pode retardar seu conhecimento e intensificar um suspense.

Essas questões se apresentam de maneira particularmente crucial no início dos textos, quando devem ser conciliados dois objetivos relativamente antagônicos: introduzir o leitor em um universo que é necessário apresentar-lhe e captar seu interesse pela história que vai se desenrolar. No século XIX, romancistas como Balzac optaram por uma longa seqüência de apresentação do universo antes de entrar na vida do sujeito. Pouco a pouco, para superar as reticências de uma parte dos leitores, que achavam um tanto fastidiosa essa maneira de entrar na matéria, os romancistas preferiram iniciar com uma

entrada *in medias res* (narrativa com a ação já em curso), obrigando-se a dar apenas as informações úteis à compreensão do quadro, em uma analepse explicativa, conforme essa abertura. Mas, de fato, essa técnica pode ser usada em qualquer momento do romance. Assim, o Capítulo LXXIV de *Madame Gervaisais*, dos irmãos Goncourt, termina com a seguinte frase:

Durante vários meses, ela permaneceu assim, perplexa, e terminou por render-se à fama de santidade e rigor de um homem que acabava de restaurar a velha Ordem dos Trinitários.

E o capítulo seguinte consiste em uma seqüência explicativa dessa ordem, da qual reproduzimos apenas o início:

Era uma regra extremamente rigorosa a dos *Trinitários Descalços*. Inicialmente, eles não podiam comer carne nem peixe. Não podiam viajar a cavalo: só lhes era permitida a humilde montaria dos jumentos, que originou a designação familiar e popular "Irmãos dos Jumentos", pela qual são chamados em um documento emitido em Fontainebleau no ano de 1330.

4. A inscrição das pessoas

Construção do universo, ajuda à compreensão e produção do interesse são estreitamente tributárias da inscrição das narrativas nos gêneros que determinam os tipos de efeitos e de formas de combinação sequencial.

Vemos, assim, que o romance de enigma se caracteriza — entre outras coisas — pela presença, em seu fecho, de uma seqüência explicativa e dialogal. Caracteriza-se ainda pela produção do interesse em torno do ser e do parecer: todas as personagens são suspeitas, todas têm âlbis e alguma coisa para dissimular... Além disso, nas formas clássicas, o romance de enigma se baseia em um jogo intelectual: o leitor deve dispor das mesmas informações de que dispõe o detetive para tentar descobrir o suspeito antes dele. Esse dispositivo supõe um número importante de seqüências dialogais (os interrogatórios), uma preocupação importante de pôr no texto *índices e engodos*, e finalmente um trabalho muito investigativo em torno do saber.

Por sua vez, a ficção científica tem a especificidade, em uma parte de sua produção, de suscitar o interesse por mundos diferentes do nosso. A própria construção do universo — mediante seqüências descritivas ou explicativas — conquistou por isso um lugar central na produção do interesse.

5. Os objetivos estéticos

Essas formas de articulação de dimensões e de seqüências heterogêneas, que devem ser novamente situadas de forma constante na história cultural, são finalmente compreendidas em relação ao posicionamento estético dos romances.

Assim, durante muito tempo, as dimensões explicativa ou argumentativa pareceram “naturais” no universo romanesco. Tornaram-se suspeitas, particularmente em fins do século XIX, por numerosas razões:

- Elas aparecem como as menos específicas ao literário (um romance não deve ser um ensaio, uma tese ou um manual);
- Elas se opõem tendencialmente ao interesse pela intriga;
- Elas tratam o leitor como um aluno que precisa ser guiado para compreender o sentido da história e sua “exata” interpretação.

Em função das críticas, três grandes veios passaram a ser explorados: a importância foi posta essencialmente sobre a narrativa, em detrimento das outras dimensões; o sentido foi suspenso por diversos procedimentos (ironia, indecisão, polissemia...); o recurso às dimensões explicativas ou argumentativas se tornou paródico ou se

apoiou em teses (políticas, sociais, culturais...) opostas às teses correntes ou dominantes (o que já fora feito pelo Marquês de Sade...).

Em todo caso, para dizer de maneira resumida, a literatura contemporânea de vanguarda tende a preferir um romance de sentidos misturados ou de sentidos múltiplos (dialogico) a um romance de sentido claro e único (monológico). Desse ponto de vista, podemos considerar Kafka como um dos maiores precursores (ver *O processo* ou *A metamorfose*).

III. ANALISAR A DIVERSIDADE DO TEXTO

A análise da diversidade do texto pode ser concebida em obediência às três grandes etapas que a apresentamos a seguir:

1. Referenciamento e análise interna das seqüências

O referenciamento das diversas seqüências se baseia particularmente na apreensão de sua organização específica: como as seqüências narrativas, as outras categorias de seqüências têm uma estrutura mais ou menos rígida e convencional. O conhecimento desses elementos estruturais permite, pois, estudar como uma seqüência singular especifica as leis gerais de sua categoria.

Por exemplo, a descrição pode se definir como a construção de um referente (personagem, lugar, objeto...) não cronologizado (não organizado em torno de uma sucessão de acontecimentos situados no tempo). Ela é composta de diversos elementos estruturais:

- *A menção do referente* descreve quem pode estar implícito ou explícito, situado na abertura ou no fecho de uma seqüência descritiva;
- *A construção/desconstrução* do referente por meio de suas propriedades e suas partes;
- *O estabelecimento da situação* do referente no espaço e no tempo;
- *O estabelecimento da relação* do referente com outros referentes (por meio das comparações, metáforas, negações...);
- *A disposição das propriedades* e das partes no interior de planos convencionais (espaciais, temporais, enumerativos...), marcados por conectores específicos (inicialmente/depois/em seguida; à esquerda/à direita; diante/mais longe; em cima/embaixo...), que irão organizar essa matéria e dar a impressão de um movimento (do observador ou do observado) ou até mesmo de uma temporalidade.

A seguinte descrição, extraída de *A besta humana*, de Zola, manifesta bem esses diversos componentes:

Soaram as seis horas. Roubaud saiu da plataforma coberta, andando como se passasse; e uma vez fora, tendo diante de si o espago, ergueu a cabeça e respirou, vendo que a manhã por fim se levantava. O vento do mar havia acabado de varrer as brumas; era a clara manhã de um belo dia. Olhou para o norte, na direção da costa de Ingerville, até as árvores do cemitério, que se destacavam do céu pálido com um traço violeta; em seguida, voltando-se para o sul e o oeste, notou acima do mar um último vôo de leves nuvens brancas que navegavam suavemente em formação; enquanto isso, todo o leste, a imensa cavidade da foz do Sena, começava a se aborrar com a proximidade do nascimento do astro. [...] Esse horizonte conhecido, o vasto plano em que se espalhavam os desdobramentos da estação, a chegada à esquerda, depois o galpão das máquinas, à direita a expedição, uma cidade inteira parecia se apaziguar, entregar-se à calma de seu labor cotidiano, eternamente o mesmo. Mais acima dos muros da Rua Charles-Laffitte as chaminés da usina soltavam fumaça, viam-se os enormes montes de carvão dos depósitos que costeavam o Jardim Vauban. E um rumor já começava a se erguer das outras docas [...].

A menção do referente é a parte implícita, pois este já aparecera no romance: a vista do Havre a partir da

estação, e em parte explícita: "Era a clara manhã de um belo dia." Esta menção é situada na abertura da sequência descritiva. O referente é construído por meio de diversas partes e propriedades ("a costa de Ingerville", "o céu", "o mar", "as nuvens brancas", "a foz do Sena"). O referente é posto em relação a outros por meio de metáforas (as nuvens que "navegavam", a desembocadura que "se abraça"). A disposição das propriedades e das partes é garantida essencialmente por planos espaciais marcados por conexões específicas ("para o norte", "para o sul e o oeste", "o leste", "à esquerda", "à direita", "por cima") e por planos *temporal-enumerativos* ("em seguida", "depois"), que produzem a impressão do movimento do olhar de Roubaud e de sua temporalidade (marcada também pela precisão crescente de verbos de percepção: "olhou", "notou").

2. A inserção das sequências na narrativa

A segunda etapa da análise consiste em estudar a inserção das sequências no conjunto da narrativa: número, lugar, modo de integração.

O número de sequência por si só já libera informações interessantes. Como se sabe, um certo número de romancistas do final do século XIX (Huysmans, os irmãos Goncourt...) desenvolveram uma estética dentro da qual as descrições se tornavam excessivas, em detri-

mento da intriga. No século XX, vários membros da escola do *Nouveau Roman* (particularmente Alain Robbe-Grillet) fizeram o mesmo, a fim de contestar o interesse conferido à intriga, que eles consideravam "fácil" e ilusório. Por outro lado, alguns romances se singularizaram pela ausência de certas seqüências: *Un homme qui dort*, de Georges Perec, não traz diálogo algum, o que contribuiu para sublinhar o isolamento da personagem principal.

O *lugar* das seqüências fornece outras informações. As seqüências de certos tipos estão agrupadas ou disseminadas? Por quê? Uma seqüência explicativa deve se situar no início (para construir o universo), no meio (para acrescentar informações complementares) ou no fim (para desembaraçar a solução)?

O *modo de integração* é também interessante. A seqüência estudada pode, em termos de tendência, romper de maneira clara o curso da narração ou, pelo menos, distingui-lo claramente: a inserção de uma carta ou de uma notícia de jornal, a descrição assumida pelo narrador etc. Em compensação, ela pode tender a fundir-se na narração que apaga o máximo possível os signos demarcativos. Vimos isso anteriormente, com a receita de cozinha do romance de Didier Daeninckx. Um dos meios essenciais para realizar tal apagamento consiste em delegar o controle dessas seqüências às personagens (e não mais ao narrador), que dialogam, explicam e argumentam entre si. Elas aparecem, pois, como um produto das atividades

dos protagonistas. Assim, para motivar a descrição e tentar integrá-la melhor no curso da narrativa, os romancistas do Naturalismo — Zola em particular — fizeram com que parte da visão fosse assumida pela fala ou pela ação de uma personagem. Esse dispositivo era completado por um sistema de justificações: *pause* na ação principal (a necessidade de se repousar, o fato de se chegar adiantado...), menção de um *espaço-tempo próprio* (elevador, janela...), *situação* específica (descoberta, explicações de um autócione a um estrangeiro...) etc. Por isso, a descrição de *A besta humana*, que estudamos anteriormente, é feita mediante o olhar de Roubaud. A pausa na ação principal é sublinhada no parágrafo precedente, dedicado à atividade de Roubaud, que se fecha com a seguinte frase: "E só então ele pôde respirar um instante na estação, que agora estava deserta e silenciosa."

Ela é retomada no início da seqüência especialmente pela "passo de quem passava" quando deixa o galpão. Esses são os mesmos elementos que vão fechar a seqüência e restituir o leitor à ação com uma frase que vem após a seqüência: "Entrando na estação, ele encontrou a equipe que começava a formar o expresso das 6h40min..."

A menção a um espaço-tempo próprio à descrição é constituída por uma espécie de saída da estação (nada mais se interpõe entre Roubaud e o espaço), pela auro-ra (o fim da noite) e pelo vento do alto-mar, que desfaz as brumas: o dia está claro e belo.

3. As funções das seqüências

Os dois primeiros tempos da análise só adquiriram verdadeiramente seu sentido com o terceiro, que consiste em uma interpretação do sentido a ser dado à indicação e à inserção das seqüências.

Nessa perspectiva, a compreensão das funções na economia do texto e da leitura tem um lugar importante. Por exemplo, as seqüências descritivas podem assumir ou não uma *função mimética*, produzindo ou deixando de produzir a ilusão da realidade pelos modos de apresentação do espaço-tempo, das personagens, dos objetos... Elas podem ainda — e isso foi exacerbado por alguns romancistas do século XIX — manter a *função matemática*, isto é, a difusão dos saberes no interior do texto. De fato, as descrições constituem um dos lugares propícios à “naturalização” de um discurso documental que o romancista procura partilhar com os seus leitores. Os escritores contemporâneos tendem a preterir esse tipo de descrição, devido aos inconvenientes do didatismo, do tédio ou da incompreensão do leitor em relação ao vocabulário técnico... As seqüências descritivas participam também da construção da história e de seu interesse. Neste tocante, elas assumem, sob formas muito diversificadas, uma *função narrativa*:

- Elas esclarecem, fixam e ajudam a memorizar (ou, ao contrário, dissimulam) informações sobre as personagens e os lugares;
- Constroem a *atmosfera* (e, conseqüentemente, a previsibilidade de certos acontecimentos: ver o submundo da cidade, os castelos, a noite);
- Participam da *axiologização*, da avaliação positiva ou negativa dos elementos da história;
- Contribuem para a dramatização ao tardar o desenvolvimento da história em um momento crucial;
- Podem ainda dispor, de maneira evidente ou não, de indícios sobre a continuação da história.

Essas funções, no entanto, devem ser cuidadosamente analisadas, na medida em que possam se inscrever apenas no nível da ficção (entre as personagens) ou também participar do nível narrativo (entre narrador e narratário) ou ainda escrever-se unicamente nesse segundo nível. Philippe Hamon distingue, assim, muito claramente (*Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genebra, Droz, 1983, pp. 275-6) um *saber enunciativo*, concernente à circulação do saber entre narrador e narratário, e um *saber enunciativo* concernente à circulação do saber (ou suas perturbações) entre as personagens. Elementos de saber podem, pois, ser dispostos no texto de diversas

maneiras: conhecidos de uma personagem, de várias, de todas, do narrador ou não, do narratário ou não... Isso constitui a parte da intriga (com seus ricocheteios em torno dos sentimentos amorosos ou de outros segredos que são mais ou menos dissimulados), esclarece o interesse da perspectiva escolhida (o que permite conhecê-la ou não, e como) ou especifica o interesse de um gênero (a luta entre o investigador e o leitor pela descoberta de um culpado a partir de um saber comum veiculado no texto do romance de enigma). É a partir desse jogo entre diversos tipos de saber que se pode analisar melhor procedimentos tais como o *efeito de surpresa* (possibilitado pelas informações desconhecidas da personagem, do narratário e do leitor), o *receio* ou a *satisfação* quando o leitor possui informações que uma personagem ignora e que a levam direto à perdição ou a cometer uma série de equívocos.

Essas funções estão ainda relacionadas com o caráter *monológico* ou *dialogico* do texto a que antes nos referimos. De fato, as seqüências concorrem para a clareza e a estabilidade do sentido (caso mais freqüente na produção romanesca) ou, ao contrário, para o seu caráter problemático e instável. Neste segundo caso pode se tratar simplesmente de um momento ligado à produção de um efeito (de surpresa, por exemplo), de uma das dimensões de determinado gênero antes do esclarecimento final (romance policial ou de espionagem...) ou ainda da

própria estruturação de romances, particularmente os de vanguarda, que contestam os princípios literários clássicos e atropelam os hábitos de leitura. Assim, *Molloy* (Éd. de Minuit, 1951), de Samuel Beckett, constrói-se inteiramente sobre a ausência de estabilidade do sentido, salientada desde as primeiras linhas e jamais desmentida no restante do texto:

Estou no quarto de minha mãe. Agora sou eu que vivo aqui. Não sei como cheguei. Em uma ambulância talvez, um veículo qualquer com certeza. Ajudaram-me. Sozinho eu não teria chegado. Aquele homem que vem todas as semanas, talvez seja por causa dele que estou aqui. Ele diz que não.

Como se percebe, as seqüências, seja qual for sua natureza, podem contribuir para elaborar um texto que tende para o monossêmico, participando da clareza e da estabilidade do sentido. Esse texto monossêmico obtém por empréstimo, ininterruptamente, de outros discursos sociais (explicativos, descritivos, argumentativos...) sobre o mundo: discursos do cotidiano, da política, da imprensa, da ciência... Esses empréstimos são mais ou menos partilhados e consensuais ou não. Assim, os romances — mesmo quando participam todos de uma estética comum e dominante da univocidade, da *monologia* — podem ser imediatamente aceitáveis para a maio-

ria ou rejeitados em função de suas referências ligadas a teses políticas acentuadas, a princípios excessivamente "morais" (literatura inglesa) ou excessivamente "imorais" (Sade). Se, ao contrário, o sentido não é estável nem unívoco e se os empréstimos são ocultos, ironicamente contornados ou heterogêneos, e até mesmo contraditórios, esses romances são melhores testemunhos de uma estética da polissêmia, do dialogismo, do que a vanguarda romanesca do século XX, que tão insistentemente reivindicou para si essa qualidade.

As seqüências e sua organização assumem, portanto, não apenas funções "internas" da narrativa, mas também, funcionalmente, um grande papel na determinação estética dentro da qual se inscreve um romance...

6

O TEXTO ABERTO

A abordagem narratológica se pretende *interna*, considerando o texto essencialmente como um conjunto lingüístico fechado. Este fechamento é uma posição metodológica, necessária para que não se misturem os problemas e para que nos centremos nos procedimentos de construção e de funcionamento do sentido da obra *no* texto, abstraindo-nos — tanto quanto possível — das relações com o "não-texto". Mas é conveniente não confundir essa posição metodológica com a realidade e a totalidade dos funcionamentos textuais. Na verdade, nenhum texto pode fazer sentido sem as suas remissões aos outros textos e às realidades do mundo. É necessário, pois, construir, com a maior precisão possível, as modalidades dessa remissão. Isso foi objeto de nossas duas primeiras discussões acerca do realismo e da intertextualidade. Convém, ainda, que não nos limitemos a

essa posição metodológica como forma de melhor compreender e interpretar o texto: as intenções que podem ter presidido sua composição, os efeitos visados ou realizados... Isso será objeto de nossa última discussão, dedicada a pôr em perspectiva correntes críticas às quais a narratologia pode oferecer sua contribuição.

I. AS REFERÊNCIAS AO MUNDO

Todo discurso, todo texto e toda narrativa remetem ao mundo. Não pode ser de outra maneira, pois — como bem mostrou Umberto Eco em *Os limites da interpretação* (1992), em concordância com muitos outros semiólogos — não se pode construir um universo ficcional e compreendê-lo sem referi-lo às nossas categorias de apreensão do mundo. Todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, por mais surpreendente que seja, é constituído por meio de deformações, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. Mesmo os seres mais estranhos dos romances de ficção científica ou de terror atestam isso claramente. A descrição, aliás bem conhecida, dos marcianos na *Guerra dos mundos* (1898), de Herbert George Wells, ilustra claramente esses princípios. Embora o narrador insista sobre o lado extraordinário de suas criaturas, ele as descreve por meio de categorias — animais ou humanas — de nosso universo:

Creio que todo mundo esperava ver surgir um homem — possivelmente algum ser um pouco diferente dos homens terrestres, mas, em suas partes essenciais, um homem. Pelo menos era esse o meu caso. Mas, olhando atentamente, vi alguma coisa mexer-se na sombra — movimentos incertos e agitados, um sobrepondo-se ao outro —, depois dois discos luminosos como olhos. Por fim, uma coisa que se assemelhava a uma serpente cinza, da espessura de uma bengala comum, saiu de uma espécie de massa dobrada, desenrolou-se e enrolou-se no ar ao meu lado — e logo foi a vez de outra.

Um arrepio me percorreu imediatamente o corpo. [...] Fiquei ali petrificado e de olhos fixos. Uma grande massa cinzenta e redonda, mais ou menos com a espessura de um urso, elevou-se lenta e pensosamente, saindo de um cilindro. No momento em que ficou totalmente iluminada, mostrou reflexos de couro molhado. Dois grandes olhos sombrios me examinavam fixamente. O conjunto da massa era redondo e possuía, por assim dizer, uma face: sob os olhos havia uma boca, cujas bordas desprovidas de lábios tremiam, agitavam-se e deixavam escapar uma espécie de saliva. O corpo palpitava e arquejava convulsivamente. Um apêndice tentacular, longo e flácido, agarrava a borda do cilindro enquanto um outro se balançava no ar.

Aqueles que nunca viram marcianos vivos dificilmente poderão imaginar o estranho horror de seu aspecto, sua boca singular em forma de V e o lábio superior pontudo, a ausência de testa, a falta de um queixo abaixo da boca, o grupo gorgônio dos tentáculos, a respiração papitante dos pulmões em uma atmosfera diferente, seus movimentos pesados e penosos, por causa da energia maior de seu peso sobre a terra, e acima de tudo a extraordinária intensidade de seus enormes olhos — tudo isso me produzia um efeito que beirava a náusea. Havia algo de esponjoso em sua pele escura e oleosa, algo de inexplicavelmente terrível na desajeitada segurança de seus lentos movimentos.

La Guerre des mondes,
trad. fr. Mercure de France, 1950.

Os textos não podem, portanto, deixar de referir-se ao mundo. Mas essa referência é feita com maior ou menor semelhança e com a ajuda de vários procedimentos.

1. O realismo

Definição: Quando o texto procura uma impressão, um efeito de realidade, o que é o caso mais frequente em nossa tradição romanesca, fala-se de *realismo*. Trata-se de um efeito de semelhança construí-

do pelo texto e pela leitura entre duas realidades heterogêneas: o mundo lingüístico do texto e o universo do não-texto, lingüístico ou não (falas, objetos, pessoas, lugares, acontecimentos...).

Esse efeito excedeu os movimentos literários do século XIX (Realismo, Naturalismo...), aos quais se costuma reduzi-lo com excessiva freqüência. De fato, mesmo que esses movimentos tenham estabelecido suas distinções e codificado um certo número de técnicas, com as quais uma grande parte do romance contemporâneo ainda convive, eles o integraram em uma estética específica (particularmente oposta ao Romantismo) e historicamente delimitada. Mas o efeito do real já existia antes dessas correntes, continuou depois delas e pode se unir a diferentes projetos estéticos.

Isso significa, principalmente, que o realismo como efeito é sempre tributário de representações históricas do mundo e dos textos: sua importância e suas formas são variáveis segundo as épocas (o que parece realista em um dado momento histórico não é necessariamente antes e depois, isso por causa das transformações sociais, culturais, tecnológicas...) e segundo os gêneros (que possuem, cada um deles, convenções pelas quais se regem suas formas e suas funções). Por isso, o conto se importa pouco com o realismo. Em compensação, por mais surpreendentes que sejam alguns dos seus elementos, os romances

fantásticos, os de terror ou de ficção científica procuram se tornar aceitáveis, verossímeis, realistas, com a ajuda dos mais variados procedimentos. Se na sua totalidade o gênero não parece realista, pode, no entanto, construir incessantemente efeitos do real para tornar críveis as suas quimeras com a ajuda de técnicas adequadas.

2. "Naturalizar" a narração

Uma das grandes famílias de procedimentos empregados para construir o efeito do real consiste em "naturalizar" a narrativa. Trata-se de fazer com que o discurso (narração, textualização) que carrega a ficção não seja passível de suspeição. Não deve constituir um obstáculo à crença no mundo descrito e na história contada. Muitas técnicas excelentes foram experimentadas.

Uma — muito freqüente no século XVIII — consiste em *justificar a origem da história*: em um preâmbulo ao leitor, o autor ou o narrador indicam que receberam a história de uma pessoa digna de fé e que ela realmente aconteceu. Um exemplo é o romance do Abade Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, que de maneira bem típica na época vem precedido de uma "Carta ao Editor". A carta começa assim:

Esta obra me caiu nas mãos no outono passado, em uma viagem que fiz à Abadia de..., onde o autor se

isolou. Fui conduzido pela curiosidade. Eu me sentia bem por conhecer um homem tão digno de compaixão, devido às suas infelicidades, e tão digno de louvor pela firmeza com que as tem suportado. Todos que têm alguma relação com os padres... não poderiam ignorar o nome daquele ilustre aventureiro: serei, no entanto, fiel à promessa que lhe fiz de não pôr seu nome no início da história. Foi com essa condição que a obtive dele; e a honra não me permite faltar à palavra.

A obra termina com as três seguintes frases:

Se nesta história existem algumas aventuras surpreendentes, devemos lembrar aquilo que as torna dignas de serem comunicadas ao público. Acontecimentos comuns interessam bem pouco para merecer que sejam escritos. O estilo é simples e natural, como se deve esperar de uma pessoa distinta, que se apega mais à exatidão da verdade do que aos ornamentos da linguagem.

De maneira muito diversa — principalmente nos séculos XIX e XX —, as técnicas empregadas tenderiam a ocultar a indicação da origem e a apagar ao máximo os signos da enunciação, como se o discurso fosse "transparente" e não se pudesse pôr em dúvida a veracidade da

A análise da narrativa

história. A narração pretende, assim, ser o mínimo possível subjetiva, a mais séria (sem ironia), com poucas indicações de distância, modalização ou ênfase, ao contrário do folhetim, caracterizado, no século XIX, por um discurso narrativo repleto de indicações emocionais. As partes iniciais da obra são, portanto, especialmente trabalhadas na escrita realista. Constituem um lugar estratégico, na medida em que a naturalização da narração — na ocorrência de seu “apagamento” por trás de um mundo apresentado como absolutamente real — dá-se a partir da entrada no texto:

Na planície rasa, em meio à noite sem estrelas, de uma obscuridade e espessura de tinta, um homem percorria sozinho a grande estrada de Marchiennes a Montsou, dez quilômetros de empedrado, uma linha reta que cortava os campos de beterraba.

Zola, *Germinal*.

Claude passava diante da Prefeitura Municipal, e no relógio soavam duas horas da manhã quando a tempestade desabou.

Zola, *L'Œuvre*.

Jeanne, tendo terminado de fazer as malas, aproximou-se da janela, mas a chuva não cessava.

Maupassant, *Uma vida*.

O texto aberto

De modo quase inverso, os romancistas contemporâneos têm cada vez mais construído o efeito do real em relação à subjetividade. Uma vez enfraquecida a crença numa verdade “objetiva”, o efeito do real se baseia cada vez mais na adesão a uma visão subjetiva, pessoal. São privilegiadas, então, as combinações, como a narração heterodiegética, com a perspectiva passando pela personagem, ou a narração homodiegética, com a perspectiva passando pelo narrador ou pelo ator (agente).

3. Especificar o espaço-tempo

A estética realista insistiu na importância das categorias de espaço e tempo. De fato, os romances realistas se apresentam como “pedaços de vida”, extraídos da história de “pessoas reais”, pertencentes ao “nosso universo”. Para fazer isso, eles devem dar a impressão de que o tempo do romance é apenas um fragmento do tempo comum da Humanidade e que o espaço de um romance corresponde — pelo menos parcialmente — ao nosso. Isso se realiza com a ajuda de vários procedimentos:

- Multiplicação de indicações espaço-temporais, com a ajuda de categorias e nomes atestados fora do texto: anos, dias, horas, lugares etc.;
- Embaralhamento entre a história de um romance e a História da Humanidade por meio de per-

sonagens "referenciais" (políticos, celebridades...), tipos sociais (operários, camponeses...), acontecimentos ou lugares retidos pela memória coletiva etc.;

— Remissão ao passado das personagens (lembranças, hereditariedade, acontecimentos anteriores) e ao seu futuro mais ou menos previsível para fortalecer a idéia de que o romance é o corte numa história que começou antes (daí as entradas *in medias res*) e que continuará depois;

— Presença de personagens e cenas típicas, cuja função é justificar essas informações (médicos, amigos da família, amigos de infância; batismos, casamentos, enterros...).

Em sua grande maioria, os escritores do século XIX usaram esses procedimentos. Stendhal, de modo particular em *A cartuxa de Parma*, confrontou ironicamente seu herói Fabrice com atores (agentes) reais das campanhas napoleônicas:

Reunido-se novamente aos outros husardos que haviam permanecido alguns passos atrás, ele viu o mais gordo desses generais falando ao seu vizinho, também general, com um ar de autoridade e quase de reprimenda; ele jurava. Fabrice não pôde segurar

sua curiosidade; e, apesar do conselho de não falar [...] improvisou uma pequena frase bem francesa, bem correta, e disse ao seu vizinho:

— Qual é aquele general que dá bronca em seu vizinho?

— Por Deus, é o marechal!

— Que marechal?

— O Marechal Ney, seu idiota! Onde foi que você serviu antes?

Fabrice, embora muito suscetível, nem pensou em se irritar com a injúria; contemplava, perdido em sua admiração infantil, o famoso Príncipe de Moscou, o bravo dos bravos.

4. Construir o verossímil

O efeito do real se apóia ainda na *verossimilhança*, tendendo a excluir o extraordinário (demasiado frequente e não justificado), as incoerências, as ambigüidades. O sistema "causa-efeito" é, pois, essencial para o encadeamento e a explicação das ações. Ele repousa, em sua maior parte, na psicologia das personagens, que motiva seus atos, e na sua construção como pessoas "normalmente possíveis" (e não heróicas), colhidas em séries de acontecimentos "normalmente" comprováveis (excluindo-se o extraordinário dos contos, do fantástico, do terror, do folhetim...).

Assim, as personagens são exploradas nas suas dimensões mais cotidianas (acordar, deitar, alimentar-se...). Recebem nomes motivados por conotações nacionais ou sociais, às vezes explicadas no decorrer de cenas típicas (batismos, casamentos...). Definem-se pela repetição de informações idênticas fornecidas por ocasião de suas atividades privadas ou profissionais. A função metonímica das descrições de seus lugares de habitação e trabalho vem reforçar isso. Trata-se de "fixar" e compreender o "funcionamento" de seres comuns, e não de heróis. De saída, as distorções entre seu ser e seu parecer ou são mais reduzidas ou mais bem explicadas: as revelações teatrais do folhetim tendem a desaparecer. Elas também são menos unívocas: os traços positivos e negativos são mais bem divididos entre as diferentes personagens.

A motivação das ações exclui ainda o excesso: acontecimentos extraordinários ou excessivamente inesperados (ver o espago do azar e das coincidências no romance folhetinesco), passagens demasiado bruscas de cenas enfóricas para cenas disfóricas... A construção do efeito realista se baseia em grande parte na redução das incertezas e surpresas da história. Ele se baseia fundamentalmente na clareza e na justificação do encadeamento das ações, e não naquilo que as contesta e interrompe. Tudo isso explica a impressão de *previsibilidade* freqüentemente sentida.

Compreende-se melhor, então, por que certos romancistas ou novelistas contemporâneos contestam esse sistema de verossimilhança, como Jacques Sternberg em seu conto "La distorcion": as incoerências aparentes, a suspensão do sistema causa-efeito, a indeterminação e a psicologia das personagens, o encadeamento "normal" dos acontecimentos e a total incerteza tendem a perturbar os mecanismos habituais de leitura e a provocar efeitos de surpresa e estranhamento.

Ele havia deixado o domicílio conjugal, a fim de tomar ar e comprar cigarros. Passou um quarto de hora esvaziando um copo no balcão.

Quando voltou para casa, constatou com estupor que sua mulher tivera tempo de arrancar um amante que a engravidara e o recém-nascido que ela trazia nos braços devia ter um mês.

— Onde você estava? — perguntou ela, vendo-o entrar. — Acabei ficando preocupada e deixei o assado muito tempo no forno.

"La distorcion", em *Histoires à dormir de vous*, Denoël, 1990.

5. Aprender e compreender

A preocupação didática acompanhou bem de perto a estética realista. Os romances deviam se apoiar em conhecimentos, produzi-los e comunicá-los, a fim de instruir os leitores. Por isso, em *Le Roman expérimental*, Zola, depois de ter lembrado as teses de Claude Bernard, escreveu:

Pois bem! Voltando ao romance, vemos igualmente que o romancista é formado por um observador e um experimentador. O observador dentro dele passa-lhe os fatos do modo como os observou, indica o ponto de partida, estabelece um terreno sólido sobre o qual vão marchar as personagens e se desenvolver os fenômenos. Em seguida, aparece o experimentador e institui a experiência, a saber: movimenta as personagens em uma história particular e mostra que aqui a sucessão dos fatos será feita de modo a exigir o determinismo dos fenômenos a serem estudados. [...] O romancista parte em busca de uma verdade.

Embora essa preocupação didática, essa vontade de instruir, tenha sido largamente contestada e eufemizada no século XX, ela não deixou de acompanhar o efeito do real — pois as informações e o saber garantem e motivam a ficção — e de se manifestar por meio de diversos procedimentos:

— Pode-se traduzir na remissão à imagem sob todas as formas (planos, diagramas...); a garantia do *visível* (ver a importância do olhar) é com efeito essencial como forma de construção-confirmação do real;

— Pode-se concretizar pela presença recorrente de personagens qualificadas como garantidoras da informação (médicos, eruditos, técnicos...), suportes de seqüências descritivas ou explicativas, e encarregadas de motivar a inserção de um léxico especializado;

— Pode-se manifestar ainda sob a forma de um desejo de ser exaustivo; mostrar tudo de um meio ou de uma vida (do nascimento à morte, do sucesso ao fracasso...), inventariar e classificar tudo, multiplicar os detalhes;

— Pode finalmente ser reforçado por prefácios ou posfácios que explicam e destacam a preocupação didática, a busca das fontes e dos testemunhos etc.

II. AS REFERÊNCIAS AOS TEXTOS

Definição: Toda narrativa se inscreve em uma cultura. Nesse tocante, ela não remete apenas às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a precedem ou

acompanham e que ela retoma, imita, modifica... Este fenômeno é geralmente chamado de *intertextualidade*. Gérard Genette, que o estudou em sua obra intitulada *Paliptostos* (1982), preferiu chamá-lo de *transtextualidade* e especificá-lo em cinco tipos de relações possíveis.

1. A intertextualidade

Definição: Gérard Genette reservou o termo *intertextualidade* à "relação de co-presença entre dois ou vários textos", que se concretiza, mais freqüentemente, pela "presença efetiva de um texto em outro".

Essa relação pode-se atualizar segundo três grandes formas: a *citação*, forma mais literária e mais explícita; o *plágio*, literal, mas não explícito; ou a *alusão*, menos literal e implícita.

Essa relação é onipresente, sejam quais forem as formas e as intenções: reverência a grandes predecessores, ironia... Analisa-se tal relação indicando com precisão o tipo de empréstimo, a forma de integração, os efeitos visados. Mas é certo que a própria indicação dos empréstimos depende, de um lado, de sua marcação mais ou menos clara no texto e, de outro, da cultura do leitor. Por exemplo, deve-se saber que a primeira frase de *O estrangeiro*, de Albert Camus, é "Minha mãe morreu

hoje" para compreender inteiramente as implicações de um dos últimos parágrafos da narrativa de Annie Ernaux: *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (Gallimard, 1997), que relata o fim de sua mãe, atacada pelo mal de Alzheimer: "A primeira vez que escrevi 'mamãe morreu'. O horror. Eu jamais poderia escrever essas palavras em uma ficção."

Essa importância da cultura do leitor para a apreensão dos empréstimos é válida tanto para os escritos de séculos anteriores, cujo intertexto não nos é familiar, quanto para os romances contemporâneos que certos autores (Eco, Perec...) se divertem em "recheiar" de referências mais ou menos acessíveis.

Uma das formas lúdicas da intertextualidade, manejada por vários escritores, consiste em apropriar-se de pistas não exploradas de romances clássicos. Assim, Raymond Jean abre seu livro *Mademoiselle Bovary* (Actes Sud, 1991) com as seguintes linhas:

Nas últimas linhas de *Madame Bovary* lê-se a propósito do destino da pequena Berthe, a filha de Emma: *Quando tudo foi vendido, restaram doze francos e setenta e cinco centimos, que serviram para pagar a viagem de Mademoiselle Bovary à casa de sua avó. A boa mulher morreu naquele mesmo ano; estando o pai Rouault paralisado, foi uma tia que se encarregou dela. Ela é pobre e, para ganhar a vida, trabalha em uma fiação de algodão.*

O que poucos sabem é que Berthe, depois dos anos passados naquela façção, viveu uma estranha aventura.

E é essa aventura que o romance vai contar...

2. A paratextualidade

Definição: A *paratextualidade*, que Gérard Genette estudou sistematicamente em *Seuils* (1987), designa as relações que o texto mantém com três outros tipos de escritos: o próprio livro na qualidade de objeto e os escritos que o compõem (capa, sobrecapa, formato, lombada, título, epígrafe, prefácio...); os escritos que precedem e acompanham a composição do livro (notas, esboços, manuscritos...); alguns comentários autógrafos ou não que o cercam...

Esses componentes são importantes, pois com frequência determinam a escolha da obra pelos leitores, seu modo de leitura, suas expectativas, sua influência também sobre o sentido do texto. Os historiadores do livro e da leitura multiplicaram os estudos sobre esse ponto ao longo dos últimos decênios, mostrando como os livros não cessaram de mudar de forma em relação às transformações técnicas (desenvolvimento da impressão, diversificação dos formatos, aparecimento da cobertura e do título), modificando de maneira importan-

te as práticas de leitura e os efeitos de sentidos (por exemplo, os jogos da tipografia). Por seu lado, os pesquisadores reunidos na corrente da *genética textual* analisam com a maior precisão possível o "antetexto" (os escritos que precedem e acompanham a produção do romance), com o objetivo de chegar mais perto do trabalho de criação literária: o projeto, as estratégias de escrita (muito planificadas ou não), os modos de correção etc.

3. A metatextualidade

Definição: Para Gérard Genette, a relação de *metatextualidade* é a da relação crítica, do comentário, "que une um texto a outro do qual se fala", explícita ou implicitamente.

Essa relação — classicamente externa, na medida em que o comentário crítico é um gênero diferente do romance e se distingue por seu autor, suas formas, seu lugar de edição — pode, no entanto, ser inserida em um romance que comente, pontualmente ou não, visivelmente ou não, um ou vários outros escritos. No *Cândido*, Voltaire não cessa de comentar a *Teodiceia*, de Leibnitz. No século XX, Philippe Sollers comentou sistematicamente em seus romances numerosos outros textos. Neste caso, a metatextualidade está muito perto da

intertextualidade. Mais recentemente ainda, François Bon, em seu livro intitulado *Parking* (Éd. de Minuit, 1996), reuniu, numa única obra, uma narrativa, sua versão teatral e comentários sobre a escrita da narrativa.

Também é freqüente ver o comentário crítico produzido, especialmente para fins publicitários e sob a forma de citação, na quarta capa do livro. Neste caso, a metatextualidade tende a confundir-se com a paratextualidade.

Como se vê, as fronteiras são tênues, e as relações transtextuais se articulam incessantemente umas em relação às outras.

4. A hipertextualidade

Definição: A *hipertextualidade* é a relação que une um texto B a um texto A, que lhe é anterior, e com o qual ele não se situa em uma relação de comentário, mas de imitação ou de transformação, para fins lúdicos, satíricos ou sérios.

De fato, essa relação é bem conhecida pelo nome de “textos de segundo grau”, agrupando *pastiche*s (centrados na escrita), *paródias* ou *transposições* (por exemplo, as incessantes reatualizações dos mitos: Fausto, Hamlet, Don Juan...). Gilbert Lascault, em *Le Petit Chaperon rouge, parout* (Seghers, 1983), sistematiza as transposições com

mais de quarenta versões do célebre conto que se tornou uma espécie de matriz de variações narrativas, longas ou curtas, nas quais o imaginário conta mais do que a fidelidade ao texto “original”, como atesta a seguinte versão:

Um escafandrista explora os destroços do *Titanic*. Em uma cabina descobre alguns farrapos de tecido vermelho, a dentadura postiça de uma velha, ossos de lobo, um pequeno recipiente que naquele tempo poderia ter contido manteiga.

Também aqui a análise deve ser precisa. Qual(is) é (são) o(s) texto(s) (todos de um autor, por exemplo) ou o gênero retomado? A retomada é local ou total, explícita ou implícita? Quais são os procedimentos empregados (exagero; transposição de um para outro espaço-tempo; inversão de papéis; oposição entre o *status* de uma personagem e suas ações ou maneira de falar; sistematização de uma figura de estilo). Quais são os efeitos visados: cômico, crítico...?

5. A arquitectualidade

Definição: A *arquitectualidade* é freqüentemente considerada a relação mais abstrata dentre os cinco tipos apontados por Gérard Genette. Designa a inscrição de um texto em um gênero.

Essa relação é fundamental tanto para a produção do texto (que se inscreverá em códigos preestabelecidos) quanto para a sua recepção. De fato, é muito frequente que os leitores tenham seus gêneros preferidos (o que determina suas compras e empréstimos), e os modos de leitura variam segundo os gêneros (decerto serão lidos de modo diferente um romance policial de enigma e um romance erótico).

A relação arquitectural é fortemente reivindicada (é um argumento de venda) na produção romanesca de massa. Ela é claramente indicada pela capa, pelo título, pelas personagens, pelo cenário etc. Em troca, tende a ser eufemizada na produção literária da vanguarda. De fato, numerosos autores consideram que a obra original é justamente aquela que sai dos quadros genéricos. Porém, é necessário convir que é difícil produzir uma obra saindo de todas as categorias conhecidas. Isso explica o fato de romancistas inovadores terem às vezes retomado — mesmo que fosse para contestá-las — temas e temáticas bem estabelecidas. Assim os autores do *Nouveau Roman* (Alain Robbe-Grillet em particular) puderam subverter os quadros do romance policial ou do romance de espionagem.

Resta ainda um problema não resolvido quanto a essa noção de *arquitecturalidade*. De fato, a noção de gênero é sem dúvida uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária. Mas isto não seria capaz de levar ao

esquecimento de que, ao mesmo tempo, ela é uma das mais difíceis de definir. Ela mistura, de fato, critérios que dizem respeito às formas, aos conteúdos temáticos e aos efeitos visados. É, além disso, uma das categorias historicamente mais variáveis. Isso explica as mudanças de classificação no curso da história ou certos debates entre os críticos quanto ao gênero a que determinada obra pertenceria.

6. As referências aos escritos não-literários

Gérard Genette viu estes cinco tipos de relações essencialmente em um quadro literário. Mas os romances se referem, constantemente, a outros discursos sociais (jornalísticos, publicitários, políticos, científicos...), como vimos no capítulo precedente. Isso nos convida a prestar atenção a dois tipos de fenômenos.

Em primeiro lugar, o *realismo*, que estudamos como efeito, constrói-se menos como uma remissão direta ao mundo extralinguístico do que como uma remissão a *discursos sobre o mundo*. O efeito do real poderia, assim, ser compreendido como um reconhecimento de discursos já conhecidos, já lidos e já entendidos. De fato, ele passa freqüentemente pelos clichês, os lugares-comuns, os estereótipos, as expressões cristalizadas, aquilo que se chama de *doxa*: um discurso sobre o mundo relativamente consensual, partilhado por uma comunidade cultural.

Se, em boa parte, a literatura de massa não hesita em buscar apoio nesse discurso, já a literatura de vanguarda, a partir do final do século XIX, tem como uma de suas obsessões distinguir-se, a fim de patentear a sua especificidade. Seja buscando temas surpreendentes, tomando posições singulares, construindo formas de discurso muito particulares, seja mediante a paródia ou a ironia, seguindo assim o caminho traçado por Gustave Flaubert em *Bouvard e Pécuchet* ou o *Dicionário de idéias feitas*, obra na qual as definições propostas são geralmente estereótipos veiculados pelos discursos “correntes”. O termo “cortês” era assim definido, conforme os lugares-comuns da época:

É um mal necessário. Salvaguarda de nossas filhas e de nossas irmãs enquanto houver celibatários. Deveriam ser cagadas impiedosamente. Já não se pode sair com a própria mulher por causa da presença delas nos bulevares. São sempre filhas do povo perdidias por ricos burgueses.

Flaubert, *Dicionário de idéias feitas*.

Em segundo lugar, o romance pode tanto ser caracterizado por empréstimos múltiplos e variados, desviados, distanciados, confrontados, ou quanto referir-se a um só tipo de discurso (teórico, político...), não distan-

ciado. Nesse caso, ele tende a se tornar um romance de tese, sujeito a considerações extraliterárias. Assim aconteceu freqüentemente no passado (literatura religiosa, realismo socialista...). E acontece ainda hoje com romances que, de repente, expõem críticas ideológicas (S&S, por exemplo). Em compensação, hoje, pelo menos, essa tendência é denunciada pelos romancistas “de pesquisa”, que privilegiam a dimensão dialógica do romance.

III. O PROJETO INTERPRETATIVO

Um livro só existe verdadeiramente por meio das leituras que dele foram feitas. São elas que vão atualizar de maneira específica — em função da atualidade e dos conhecimentos dos leitores — os sentidos do escrito em questão, assim como suas relações com o mundo e com outros textos.

Os comentários de ordem literária, desde que tenham uma vocação teórica, tentam ultrapassar o funcionamento empírico e “intuicionista” das leituras comuns, apoiando-se em alguns princípios fundamentais:

— Indicar com precisão e objetivar as questões que organizam o trabalho interpretativo (por exemplo: O que “realmente” diz o texto? Por quê? Com que finalidade? Com a ajuda de que meios?);

- Explicar o método de análise usado;
- Justificar a remissão às teorias, aos temas das ciências humanas (história, lingüística, sociologia, psicanálise...) sobre os quais a obra se apóia;
- Explicitar, nesses limites, as relações entre a narrativa, o mundo e os outros textos.

Essas teorias — que levam a cabo tais operações em relação a diferentes disciplinas — estão fora do âmbito desta obra. Constituem, no entanto, o complemento indispensável, na medida em que permitem dar sentido e interpretar os mecanismos internos revelados pela análise narratológica.

Aqui nos limitaremos a apresentar, de modo muito sucinto, algumas referências, a fim de permitir que possamos reconhecer essas teorias e seu modo de articulação com a análise narratológica.

1. Objetos de análise e disciplinas de referência

As teorias literárias se vinculam, de modo exclusivo ou não, a um destes três objetos:

- O texto em si;
- A relação entre o texto e sua produção;
- A relação entre o texto e sua recepção.

Elas se referem — de maneira exclusiva, dominante ou não — a diferentes disciplinas da área das ciências humanas: história, sociologia, etnologia, psicologia, psicanálise, podendo elas mesmas ser cruzadas por correntes diversas.

Convém ainda indicar com precisão que aquilo que chamamos de “texto”, como ponto comum de três objetos passíveis da análise, pode na verdade variar. Pode-se tratar de um texto, de um agrupamento de textos (de um autor, de um gênero, de uma época ou ainda apresentando um tema comum ou uma técnica partilhada) ou de um conjunto mais amplo (o conjunto das narrativas, o conjunto dos textos literários...). Pode, finalmente, tratar-se de estados prévios do texto (notas, planos, manuscritos...).

2. As correntes teóricas

Assim, cada uma das correntes articula objetos de análise e teorias de referência em função de questões e trabalhos específicos.

Por exemplo, a *sociologia da literatura* se interessa, no pólo texto-produção, pelas condições da criação literária. Portanto, relacionará o texto e o escritor (sua origem social, sua formação cultural, suas posições ideológicas e estéticas, sua carreira, os movimentos aos quais pertenceu ou aos quais se opôs...). A sociologia tentará saber como o

“não-texto” deixa suas marcas no texto e como determina uma visão de mundo. De modo complementar, ela estudará ainda como o conjunto das instâncias da vida literária (editores, impressores, críticos, prêmios literários...) pôde ter importância na produção do texto e nele deixar traços específicos. Em outra vertente, a do texto e sua recepção, a sociologia da literatura se interessa pelo público visado, pelo público realmente alcançado, pela sua quantidade, pela sua composição, pelas suas formas de leitura, pela posterioridade da obra, pelas interpretações sucessivas que ela recebeu... Mas pode também ater-se a relacionar com exatidão o discurso do texto (temas e procedimentos) e os discursos sociais para estudar suas relações e seu modo de articulação.

A *história literária* pode retomar todas essas questões (acrescentando-lhes, por exemplo, a relação entre o texto e a história da sociedade em geral, assim como os historiadores a descrevem), mas de um ponto de vista *diacrônico*, isto é, em uma perspectiva histórica, seja ela concebida em termos de evolução, seja em termos de rupturas. Ela pode indicar com precisão a história de um tema, de um gênero ou de um procedimento.

A *etnologia literária* tenta, antes de tudo, determinar as relações entre textos, autores e leitores de um lado e cultura do outro, particularmente a cultura popular. Durante muito tempo a etnologia literária se limitou ao estudo do folclore e dos contos, mas hoje trata de des-

cobrir os traços das tradições e dos costumes nas obras mais clássicas. Um exemplo é Jean-Marie Privat, que em *Bovary Charivari* (Éd. du CNRS, 1994) mostrou como todo um folclore popular (festas, rituais, personagens...) povoava *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

A *psicologia* e a *psicanálise literárias* se apegam ao texto, à sua produção e à sua recepção, em relação à história familiar e aos sentimentos dos autores, aos grandes fantasmas culturais (Édipo), aos mecanismos de escrita e de leitura (identificação, projeção, condensação...), às investidas psíquicas na obra etc.

3. Alguns elementos de reflexão

Para concluir, vamos propor, nesta apresentação sumária, quatro elementos de reflexão.

- Como se pôde perceber, cada uma dessas teorias contribui, à sua maneira, para “abrir” o texto ao mundo exterior e para explicar os funcionamentos descobertos pela análise interna, seja em função da produção (causas e intenções), seja em função da recepção (efeitos visados e alcançados), seja em função de uma história social ou textual. Neste sentido, elas são complementos indispensáveis da análise interna. Às suas perguntas em “como?” elas articulam perguntas em “por quê?” (por que isso se estrutura dessa maneira?).

A análise da narrativa

• Essas teorias são mais ou menos centrais no espaço literário segundo o lugar que dão ao texto (como o texto “manifesta” o mundo, a história, a produção, a recepção, ou como elas permitem a compreensão do texto). É inegável que a exata análise do texto permanece no centro dos estudos literários. Ao contrário, alguns estudos podem se interessar pela produção ou pela recepção, mantendo-se mais históricos ou sociológicos do que literários (estudos sobre o sistema editorial ou as técnicas de fabricação do livro em tal época não se baseiam na análise dos textos nem dela esperam algo). E o mesmo ocorre com as análises psicológicas, que se limitam, por exemplo, ao desenvolvimento da capacidade de produção ou de compreensão das narrativas segundo as épocas.

• Essas teorias são constantemente expostas a alguns grandes desvios: a vontade de ilustrar uma tese (que leva a uma aplicação “mecânica” e a uma eliminação dos fatos que não cabem no quadro teórico escolhido); a ausência de confronto com os outros textos anteriores ou contemporâneos, que pode levar a anacronismos ou ilusões sobre a originalidade do texto; o “delírio” interpretativo, que substitui as intuições do leitor pela sua validação mediante a análise do texto ou pelas recepções realmente ocorridas...

O texto aberto

• De fato, se essas teorias são indispensáveis para dar sentido à análise interna que não ultrapassa o limiar interpretativo, a exata análise interna é a garantia de que a abertura do texto e a interpretação proposta permitem compreender a organização da narrativa...

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, J.-M. *Le Récit*, Paris, PUF, 1984.
- , *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- ADAM, J.-M. & PETITJEAN, A. *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- AMOSSY, R. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- AUERBACH, E. *Minissis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- BAKHTIN, M. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, R. "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), em R. Barthes e outros, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.
- BECKER, C. *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- BENVENISTE, É. "Les relations de temps dans le verbe français", em *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BRÉMOND, C. *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
- BERGEZ, D. & outros. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1990.

- BOUILLAGUET, A. *L'écriture imitative*, Paris, Nathan, 1996.
- COMBETTES, B. *L'Organisation du texte*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz (diffusão Pratiques), 1992.
- DELCROIX, M. & HALLYN, F. (org.). *Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.
- DUPRIEZ, B. *Gradus*, Paris, UGE, 1980.
- ECO, U. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GARY PRIEUR, N. *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.
- GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1978.
- _____. *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- _____. *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- _____. *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GLAUDES, P. & REUTER, Y. (org.). *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- _____. *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz (diffusão Pratiques), 1996.
- GREIMAS, A.-J. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- _____. *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970.
- HAMON, P. "Pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature*, n° 6, 1972; artigo recitado em R. Barthes e outros, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.
- _____. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- _____. *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*, Paris, Le Seuil, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- LARIVAILLE, P. "L'analyse (morpho)logique du récit", *Poétique*, n° 19, 1974.
- LINTVELT, J. *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.
- MAINGUENEAU, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MOLINIÉ, P. *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.
- NICOLE, E. "L'onomastique littéraire", *Poétique* n° 54, 1983.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Revista Poétique*, "Le discours réaliste", n° 16, 1973.
- Revista Pratiques*: "Scènes romanesques", n° 81, 1994.
- PROPP, V. *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1965.
- REUTER, Y. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1991 (2ª edição, 1996).
- SCHAEFFER, J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil, 1989.
- SULEIMAN, S. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- TODOROV, T. "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, n° 8, 1966.
- WEINRICH, H. *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973.
- ZERAFEA, M. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.