

Introdução à Análise Estrutural da Narrativa

ROLAND BARTHES

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: ¹ a narrativa ridi-

¹ Este não é o caso, é necessário lembrar, nem da poesia, nem do ensaio, tributários do nível cultural dos consumidores.

culariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

Uma tal universalidade da narrativa deve levar a concluir por sua insignificância? E' ela tão geral que nada podemos afirmar, senão descrever modestamente algumas de suas variedades, muito particulares, como o faz algumas vezes a história literária? Contudo mesmo estas variedades, como dominá-las, como fundamentar nosso direito a distingui-las, a reconhecê-las? Como opor o romance à novela, o conto ao mito, o drama à tragédia (fez-se isto mil vezes), sem se referir a um modelo comum? Este modelo está implicado em todo discurso (*parole*) sobre a mais particular, a mais histórica das formas narrativas. E', pois, legítimo que, em lugar de se abdicar de qualquer ambição de discorrer sobre a narrativa, sob o pretexto de se tratar de um fato universal, se tenha periodicamente interessado pela forma narrativa (desde Aristóteles); é desta forma normal que o estruturalismo nascente faça uma de suas primeiras preocupações: não se trata para ele sempre de dominar a infinidade das falas (*paroles*), conseguindo descrever a «língua» da qual elas são originadas e a partir da qual podem ser produzidas? Diante da infinidade de narrativas, da multiplicidade de pontos de vista pelos quais se podem abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição. Permanecendo no período atual, os Formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) — todas formas míticas do acaso —², ou então possui em comum com outras

² Existe, bem entendido, uma "arte" do narrador: é o poder de engendrar narrativas (mensagem) a partir da estrutura (do código); esta arte corresponde à noção de *performance* em Chomsky, e esta noção está bem afastada do "gênio" de um autor, concebido romanticamente como um segredo individual, dificilmente explicável.

narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras.

Onde pois procurar a estrutura da narrativa? Nas narrativas, sem dúvida. *Todas* as narrativas? Muitos comentaristas, que admitem a idéia de uma estrutura narrativa, não podem entretanto se resignar a retirar a análise literária do modelo das ciências experimentais: eles preconizam intrepidamente que se aplique à narração um método puramente indutivo e que se comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para em seguida passar ao esboço de um método geral. Este projeto de bom senso é utópico. A própria lingüística, que só tem umas mil línguas a abarcar, não o faz; sabiamente, fez-se dedutiva, e assim, desde aí, ela se constituiu verdadeiramente e progrediu a passos de gigante, chegando mesmo a prever fatos que ainda não tinham sido descobertos.³ Que dizer então da análise narrativa, colocada diante de milhões de narrativas? Ela está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição (que os lingüistas americanos chamam uma «teoria»), e a descer em seguida pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies que, ao mesmo tempo, participam e se afastam dele: e somente ao nível destas conformidades e diferenças que reencontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural.⁴

³ Ver a história do a hitita postulado por SAUSSURE e descoberto de fato cinquenta anos mais tarde; em: BENVENISTE: *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard 1966, p. 35.

⁴ Lembremos as condições atuais da descrição lingüística: "... A estrutura lingüística é sempre relativa não somente aos dados do *corpus* mas também à teoria gramatical que descreve estes dados" (E. BACH, *An introduction to transformational grammar*, New York 1964, p. 29. E também de BENVENISTE (*op. cit.*, p. 119): "... Reconheceu-se que a linguagem devia ser descrita como uma estrutura formal, mas que esta descrição exigia primeiramente o estabelecimento de procedimentos e de critérios adequados e que em suma a realidade do objeto não era separável do método próprio para defini-lo".

Para descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessário pois uma «teoria» (no sentido pragmático do qual se acabou de falar), e é para pesquisá-la e esboçá-la que é preciso inicialmente trabalhar.⁵ A elaboração desta teoria pode ser grandemente facilitada se, desde o início, ela for submetida a um modelo que lhe forneça seus primeiros termos e seus primeiros princípios. No estado atual da pesquisa, parece razoável⁶ dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria lingüística.

I. A LÍNGUA DA NARRATIVA

1. *Acima da frase*

E' sabido, a lingüística para na frase: é a última unidade da qual se julga com direito de tratar; se, com efeito, a frase, sendo uma ordem e não uma série, não pode ser reduzida à soma das palavras que a compõem, e constitui por isso mesmo uma unidade original, um enunciado, ao contrário, não é apenas a sucessão das frases que o compõem: do ponto de vista da Lingüística, o discurso não tem nada que não se reencontre na frase: «A frase, diz Martinet, é o menor segmento que é perfeitamente e integralmente representativo do discurso.»⁷ A Lingüística não saberia pois se dar um objeto superior à frase, porque acima da frase não há mais que outras frases: tendo descrito a flor, o botânico não se pode dedicar a descrever o buquê.

E entretanto é evidente que o próprio discurso (como conjunto de frases) é organizado e que por esta organização ele aparece como a mensagem de uma outra língua

⁵ O caráter aparentemente "abstrato" das contribuições teóricas que se seguem neste número vem de uma preocupação metodológica: a de formalizar rapidamente as análises concretas: a formalização não é uma generalização como as outras.

⁶ Mas não imperativo (ver a contribuição de CL. BREMOND, mais lógica que lingüística).

⁷ "Réflexions sur la phrase", in *Language and Society* (MELANGES JANSEN), Copenhague 1961, p. 113.

(*langue*), superior à língua (*langue*) dos lingüistas: ⁸ o discurso tem suas unidades, suas regras, sua «gramática»: além da frase e ainda que composto unicamente de frases, o discurso deve ser naturalmente o objeto de uma segunda lingüística. Esta Lingüística do discurso teve durante muito tempo um nome glorioso: a Retórica; mas, como seqüência de todo um jogo histórico, a retórica tendo passado para o lado das belas-letras e as belas-letras tendo-se separado do estudo da linguagem, foi necessário retomar recentemente o problema como novo: a nova lingüística do discurso não está ainda desenvolvida, mas está ao menos postulada, pelos próprios lingüistas. ⁹ Este fato não é insignificante: embora constituindo um objeto autônomo, é a partir da lingüística que o discurso deve ser estudado; se for necessário dar uma hipótese de trabalho a uma análise cuja tarefa é imensa e os materiais infinitos, o mais razoável seria postular uma relação homológica entre a frase e o discurso, na medida em que uma mesma organização formal regula de maneira verossímil todos os sistemas semióticos quaisquer que sejam suas substâncias e dimensões: o discurso seria uma grande «frase» (cujas unidades não precisariam ser necessariamente frases), tudo como a frase, mediante certas especificações, é um pequeno «discurso». Esta hipótese se harmoniza bem com certas proposições da antropologia atual: Jakobson e Lévi-Strauss têm observado que a humanidade podia-se definir pelo poder de criar sistemas secundários, «demultiplicadores» (instrumentos que servem para fabricar outros instrumentos, dupla articulação da linguagem, tabu do incesto permitindo a multiplicação das famílias) e o lingüista soviético Ivanov supõe que as linguagens artificiais não poderiam ser adquiridas a não ser a partir da linguagem natural: o importante, para os homens, sendo poder usar diversos sistemas de significação (*sens*), a linguagem natural ajuda a elaborar as linguagens artificiais. E' pois legítimo

⁸ E' evidente, como notou JAKOBSON, que entre a frase acima dela há transições: a coordenação, por exemplo, pode agir mais longe que a frase.
⁹ Ver notadamente BENVENISTE, *op. cit.*, cap. X. — Z. S. HARRIS: "Discourse Analysis", *Language*, 28, 1952, 1.30. — N. RUWET: "Analyse structurale d'un poème français", *Linguistic*, 3, 1964, 62-83.

postular entre a frase e o discurso uma relação «secundária» — que se denominará homológica, para respeitar o caráter puramente formal das correspondências.

A língua geral da narrativa não é evidentemente mais que um dos idiomas oferecidos à lingüística do discurso¹⁰, e ela se submete em conseqüência à hipótese homológica: estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase, como toda frase constata, é de uma certa maneira o esboço de uma pequena narrativa. Se bem que elas disponham aí de significantes originais (freqüentemente muito complexos) encontram-se com efeito na narrativa, aumentados e transformados à sua medida, as principais categorias do verbo: os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas; além disso, os próprios «sujeitos» opostos aos predicados verbais não deixam de se submeter ao modelo frásico: a tipologia actancial proposta por A. J. Greimas¹¹ reencontra na multiplicidade dos personagens da narrativa as funções elementares da análise gramatical. A homologia que se sugere aqui não tem apenas um valor heurístico: implica numa identidade entre a linguagem e a literatura (enquanto esta for uma espécie de veículo privilegiado da narrativa): não é mais possível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de toda relação com a linguagem, já que a usa como um instrumento para exprimir a idéia, a paixão ou a beleza: a linguagem não cessa de acompanhar o discurso estendendo-lhe o espelho de sua própria estrutura: a literatura, singularmente hoje em dia, não cria uma linguagem das próprias condições da linguagem?¹²

¹⁰ Será precisamente uma das tarefas da lingüística do discurso fundar uma tipologia dos discursos. Provisoriamente, podem-se reconhecer três grandes tipos de discurso: metonímico (narrativa), metafórico (poesia lírica, discurso sapiencial), entimemático (discurso intelectual).

¹¹ Cf. *infra*, III, 1.

¹² É necessário lembrar aqui esta intuição de MALLARMÉ, formada no momento em que projetava um trabalho de lingüística: "A linguagem pareceu-lhe o instrumento da ficção: seguirá o método da linguagem (determiná-la). A linguagem refletindo sobre si mesma. Enfim a ficção pareceu-lhe ser o procedimento mesmo do espírito humano — é ela que põe em jogo qualquer método, e o homem está reduzido à vontade" (*Oeuvres complètes*, PLEIADÉ, p. 851). Lembre-se que para MALLARMÉ: "a Ficção ou Poesia" (*ib.*, p. 335).

2. Os níveis da significação

A lingüística fornece desde o princípio à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, porque, dando-se conta imediatamente do que é essencial em todo sistema de significação, a saber sua organização, permite por sua vez aplicar como uma narrativa não é uma simples soma de proposições e classificar a massa enorme de elementos que entram na composição de uma narrativa. Este conceito é o de *nível de descrição*.¹³

Uma frase, é sabido, pode ser descrita, lingüística-mente, em muitos níveis (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estes níveis se apresentam numa relação hierárquica, pois, se cada um tem suas próprias unidades e suas próprias correlações, obrigando a uma descrição independente para cada um deles, nenhum nível pode por si só produzir significação (*sens*): toda unidade que pertence a um certo nível só tomará uma significação caso se possa integrar em um nível superior: um fonema, embora perfeitamente descritível, em si não quer dizer nada; só participa da significação (*sens*) integrado em uma palavra; e a própria palavra deve-se integrar numa frase.¹⁴ A teoria dos níveis (tal como a enunciou Benveniste) fornece dois tipos de relações: distribucionais (se as relações estão situadas em um mesmo nível), integrativas (se elas são estabelecidas de um nível ao outro). Segue-se que as relações distribucionais não bastam para dar conta da significação. Para conduzir uma análise estrutural, é necessário pois em primeiro lugar distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas instâncias numa perspectiva hierárquica (integratória).

Os níveis são operações.¹⁵ E' portanto normal que progredindo, a lingüística tenda a multiplicá-los. A aná-

¹³ "As descrições lingüísticas não são nunca monovalentes. Uma descrição não é exata ou falsa; é melhor ou pior, mais ou menos útil". (J. K. HALLIDAY: "Linguistique générale et Linguistique appliquée", *Etudes de Linguistique appliquée*, 1, 1962, p. 12).

¹⁴ Os níveis de integração foram postulados pela Escola de Praga (v. J. VACHOK: *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana Univ. Press, 1964, p. 468) e retomado desde aí por muitos lingüistas. Foi, em nosso entender, BENVENISTE que deu a análise mais esclarecedora (*op. cit.*, cap. X).

¹⁵ "Em termos algo vagos, um nível pode ser considerado como um sistema de símbolos, regras, etc. os quais devem-se usar para representar as expressões". (E. BACH, *op. cit.*, pp. 57-58).

lise do discurso não pode ainda trabalhar a não ser sobre níveis rudimentares. À sua maneira, a retórica tinha assinalado no discurso pelo menos dois planos de descrição: a *dispositio* e a *elocutio*.¹⁶ Em nossos dias, em sua análise da estrutura do mito, Lévi-Strauss já precisou que as unidades constitutivas do discurso mítico (mitemas) só adquiriram significação porque são reunidas em pilhas (*paquets*) e que as próprias pilhas se combinam;¹⁷ e T. Todorov, retomando a distinção dos Formalistas russos, propõe trabalhar sobre dois grandes níveis, por sua vez subdivididos: a *história* (o argumento), compreendendo uma lógica das ações e uma «sintaxe» dos personagens, e o *discurso*, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa.¹⁸ Qualquer que seja o número dos níveis propostos e qualquer definição que se dê, não se pode duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia de instâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela «estágios», projetar os encadeamentos, horizontais do «fio» narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro. Permita-se aqui uma espécie de apólogo: em *A Carta Roubada*, Poe analisou com perspicácia o fracasso do Chefe de Polícia, impotente para descobrir a carta: suas investigações eram perfeitas, diz ele, «no círculo de sua especialidade»: o Chefe de Polícia não omitia nenhum lugar, «saturava» inteiramente o nível da «perquisição»; mas para encontrar a carta, protegida por sua evidência, era preciso passar para outro nível, substituir a pertinência do policial pela do receptor. Da mesma maneira, a «perquisição» exercida sobre um conjunto horizontal de relações narrativas embora sendo completas, para ser eficaz, deve também dirigir-se «verticalmente»: a significação não está «ao cabo» da narrativa, ela a atravessa: tão evidente quanto *A Carta*

¹⁶ A terceira parte da retórica, a *inventio*, não concernia à linguagem: tratava das res, não das verba.

¹⁷ *Anthropologie structurale*, p. 23.

¹⁸ Aqui mesmo, infra: "As categorias da narrativa literária".

Roubada, não escapa menos do que esta a qualquer exploração unilateral.

Muitas tentativas serão ainda necessárias antes de se poder assegurar os níveis da narrativa. Estas que se vão propor aqui constituem um perfil provisório, cuja vantagem é ainda quase exclusivamente didática: permite situar e agrupar os problemas, sem estar em desacordo, crê-se, com algumas análises já realizadas.¹⁹ Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das «funções» (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das «ações» (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como *actantes*) e o nível da «narracão» (que é, *grosso modo*, o nível do «discurso» em Todorov). Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código.

II. AS FUNÇÕES

1. *A determinação das unidades*

Todo sistema sendo a combinação de unidades cujas classes são conhecidas, é preciso primeiramente dividir a narrativa e determinar os segmentos do discurso narrativo que se possam distribuir em um pequeno número de classes; em uma palavra, é preciso definir as unidades narrativas mínimas.

Segundo a perspectiva integrativa que foi definida aqui, a análise não se pode contentar com uma definição puramente distribucional das unidades: é preciso que a significação seja desde o princípio o critério da unidade: é o caráter funcional de certos segmentos da história que

¹⁹ Tive a preocupação, nesta Introdução, de constrianger o menos possível as pesquisas em curso.

faz destes unidades: donde o nome de «funções» que se deu imediatamente a estas primeiras unidades. Desde os Formalistas russos²⁰ constitui-se em unidade todo segmento da história que se apresenta como o termo de uma correlação. A alma de toda função é, caso se possa dizer, seu germe, fato que lhe permite semear a narrativa de um elemento que amadurecerá mais tarde, sobre o mesmo nível, ou além, sobre um outro nível: se, em *Um Coração Simples*, Flaubert nos informa em um certo momento, aparentemente sem insistir nisto, que as filhas do subprefeito de Pont-l'Evêque possuíam um papagaio, é porque este papagaio vai ter em seguida uma grande importância na vida de Félicité: a enunciação deste detalhe (qualquer que seja a forma lingüística) constitui pois uma função, ou unidade narrativa.

Tudo, numa narrativa, é funcional? Tudo, até o menor detalhe, tem uma significação? A narrativa pode ser integralmente cortada em unidades funcionais? Será visto daqui há pouco que existem sem dúvida muitos tipos de funções, pois há muitos tipos de correlações. Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irreduzivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra):²¹ é um sistema puro, não

²⁰ Ver notadamente B. TOMACHEVSKI, *Thématique* (1925), in: *Théorie de la Littérature*, Seuil 1965. — Um pouco mais tarde, PROPP definia a função como "a ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação para o desenvolvimento do conto na sua totalidade" (*Morphology of Folktale*, p. 20). Ver-se-á aqui mesmo a definição de T. TODOROV ("A significação (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira"), e as precisões trazidas por A. J. GREIMAS, que veio a definir a unidade por sua correlação paradigmática, mas também por seu lugar no interior da unidade sintagmática do qual ela faz parte.

²¹ E' por isso que ele não se confunde com "a vida", que só conhece comunicações "interferenciais". A "interferência (além da qual não se pode ver) pode existir em arte, mas então a título de elemento codificado (WATTEAU, por exemplo); ainda esta "interferência" é também desconhecida do código escrito: a escritura é fatalmente nítida.

há, não há jamais unidade perdida²², por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história.²³

A função é evidentemente, do ponto de vista lingüístico, uma unidade de conteúdo: é «o que quer dizer» um enunciado que o constitui em unidade funcional²⁴ não a maneira pela qual isto é dito. Este significado constitutivo pode ter significantes diferentes, freqüentemente muito retorcidos: se (em *Goldfinger*) me é enunciado que *James Bond viu um homem de cerca de cinquenta anos*, etc., a informação contém simultaneamente duas funções, de pressão desigual: de um lado a idade do personagem enquadra-se em um certo retrato (cuja «utilidade» para o restante da história não é nula, mas difusa, retardada), e de outro lado o significado imediato do enunciado é que Bond não conhece seu futuro interlocutor: a unidade implica pois uma correlação muito forte (abertura de uma ameaça e obrigação de identificar). Para determinar as primeiras unidades narrativas, é pois necessário jamais perder de vista o caráter funcional dos segmentos que se examinam, e admitir por antecipação que não coincidirão fatalmente com as formas que reconhecemos tradicionalmente nas diferentes partes do discurso narrativo (ações, cenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), ainda menos com as classes «psicológicas» (condutas, sentimentos, intenções, motivações, racionalizações dos personagens).

Da mesma maneira, já que a «língua» (*langue*) da narrativa não é a língua (*langue*) da linguagem articulada — embora bem freqüentemente sustentada por ela —, as unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades lingüísticas: elas poderão certamen-

²² Ao menos em literatura, onde a liberdade de notação (em continuação ao caráter abstrato da linguagem articulada) conduz a uma responsabilidade bem mais forte que nas artes "analógicas", tais como o cinema.

²³ A funcionalidade da unidade narrativa é mais ou menos imediata (portanto aparente), segundo o nível onde atua: quando as unidades são colocadas no mesmo nível (no caso do suspense, por exemplo), a funcionalidade é muito sensível; muito menos quando a função é saturada sobre o nível narracional: um texto moderno, fracamente significante sobre o plano da anedota, só encontra uma grande força de significação sobre o plano da escritura.

²⁴ "As unidades sintáticas (acima da frase) são de fato unidades de conteúdo" (A. J. GREIMAS, *Cours de Sémantique Structurale*, curso mimeografado, VI 5. — A exploração do nível funcional, portanto, faz parte da semântica geral.

te coincidir, mas por acaso, não sistematicamente; as funções serão representadas ora por unidades superiores à frase (grupos de frases de talhes diversos, até a obra no seu todo), ora inferiores (o sintagma, a palavra, e mesmo, na palavra, somente certos elementos literários;²⁵ quando nos é dito que, estando de guarda no seu gabinete do Serviço Secreto e tendo tocado o telefone, «*Bond levantou um dos quatro receptores*», o monema *quatro* constitui sozinho uma unidade funcional, pois remete a um conceito necessário ao conjunto da história (o de uma alta técnica burocrática); de fato, a unidade narrativa não é aqui a unidade lingüística (a palavra), mas somente seu valor *conotado* (lingüísticamente, a palavra /*quatro*/ não quer dizer jamais «*quatro*»); isto explica que certas unidades funcionais possam ser inferiores à frase, sem deixar de pertencer ao discurso: elas ultrapassam, então, não a frase, à qual permanecem materialmente inferiores, mas o nível de denotação, que pertence, como a frase, à lingüística propriamente dita.

2. Classes de unidades

Estas unidades funcionais, é necessário reparti-las em um pequeno número de classes formais. Caso se queira determinar estas classes sem recorrer à substância do conteúdo (substância psicológica, por exemplo), é necessário novamente considerar os diferentes níveis da significação: certas unidades têm como correlatas unidades de mesmo nível; ao contrário, para saturar as outras, é necessário passar a um outro nível. Daí, desde o início, duas grandes classes de funções, umas distribucionais, outras integrativas. As primeiras correspondem às funções de Propp, retomadas notadamente por Bremond, mas que consideramos aqui de uma maneira infinitamente mais detalhada que estes autores; é para elas que

²⁵ "Não se deve partir da palavra como um elemento indivisível da arte literária, tratá-la como o tijolo com o qual se constrói o edifício. Ela é decomponível em 'elementos verbais' muito menores" (J. TYNIANOV, citado por T. TODOROV, in: *Langages*, 6, p. 18).

se reservará o nome de «*funções*» (embora as outras unidades sejam, elas também, funcionais); o modelo é clássico a partir da análise de Tomachevski: a compra de um revólver tem como correlato o momento em que será usado (e se não é usado, a notação transforma-se em signo de veleidade, etc.), tirar o telefone do gancho tem como correlato o momento em que aí será recolocado; a intrusão do papagaio na casa de Félicité tem como correlato o episódio do empalhamento, da adoração, etc. A segunda grande classe de unidades, de natureza integrativa, compreende todos os «*índices*» (no sentido muito geral da palavra);²⁶ a unidade remete então, não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das «*atmosferas*», etc.; a relação da unidade e de seu correlato não é mais então distribucional (freqüentemente muitos índices remetem ao mesmo significado e sua ordem de aparição no discurso não é necessariamente pertinente), mas integrativa; para compreender «*para que serve*» uma notação indicial, é necessário passar para um nível superior (ações dos personagens ou narração), pois é somente aí que se esclarece o índice; a potência administrativa que está por trás de Bond, indexada pelo número de aparelhos telefônicos, não tem nenhuma incidência sobre a seqüência das ações onde se engaja Bond aceitando a comunicação; ela não toma sentido a não ser ao nível de uma tipologia geral dos actantes (Bond está do lado da ordem); os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às «*funções*» propriamente ditas, eles remetem a um significado não a uma «*operação*»; a sanção dos índices é «*mais alta*», por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito (o «*caráter*» de um personagem pode não ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado), é uma sanção paradigmática; ao contrário, a sanção das

²⁶ Estas designações, como as que se seguem, podem ser todas provisórias.

«Funções» é sempre «mais longe», é uma sanção sintagmática.²⁷ *Funções* e *Índices* recobrem portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices* *relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser.²⁸

Estas duas grandes classes de unidades, Funções e Índices, deveriam já permitir uma certa classificação das narrativas. Certas narrativas são fortemente funcionais (assim os contos populares), e em oposição certas outras são fortemente indiciais (assim os romances «psicológicos»); entre estes dois pólos, toda uma série de formas intermediárias, tributárias da história, da sociedade, do gênero. Mas não é tudo: no interior de cada uma destas grandes classes, é imediatamente possível determinar duas subclasses de unidades narrativas. Para retomar a classe das Funções, suas unidades não têm todas a mesma «importância»; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de um fragmento da narrativa); outras não fazem mais do que «preencher» o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completiva, *catálises*. Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza; se, em um fragmento da narrativa, *o telefone toca*, é igualmente possível que seja respondido ou que não o seja, o que não impedirá de levar a história para dois caminhos diferentes. Em oposição entre duas funções cardinais, é sempre possível dispor de notações subsidiárias, que se aglomeram em torno de um núcleo ou de outro sem modificar-lhe a natureza alternativa: o espaço que separa «*o telefone tocou*» e «*Bond atendeu*» pode

²⁷ Isto não impede que finalmente o encadeamento sintagmático das funções possa recobrir relações paradigmáticas entre funções separadas, como é admitido desde LÉVY-STRAUSS e GREIMAS.

²⁸ Não se podem reduzir as Funções a ações (verbos) e os Índices a qualidades (adjetivos), pois há ações que são indiciais, sendo "signos" de um caráter, de uma atmosfera, etc.

ser saturado por uma multidão de incidentes pequenos e de descrições pequenas: «*Bond se dirigiu à sua mesa, levantou um receptor, posou seu cigarro*», etc. Estas catálises permanecem funcionais, na medida em que entram em correlação com um núcleo, mas sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasita: trata-se aqui de uma funcionalidade puramente cronológica (descreve-se o que separa dois momentos da história), enquanto que no liame que une duas funções cardinais, se investe uma funcionalidade dupla, ao mesmo tempo consecutivas e conseqüentes. Tudo deixa pensar, com efeito, que a mola da atividade é a própria confusão da consecução e da conseqüência, o que vem *depois* sendo lido na narrativa como *causado por*; a narrativa seria, neste caso, uma aplicação sistemática do erro lógico denunciado pela escolástica sob a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser a divisa do Destino, do qual a narrativa não é em suma mais que a «língua» (*langue*); e este «esmagamento» da lógica e da temporalidade é a armadura das funções cardinais que o realiza. Estas funções podem ser à primeira vista muito insignificantes; o que as constitui não é o espetáculo (a importância, o volume, a raridade ou a força da ação enunciada), é, se pode ser dito, o risco: as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa; entre estes pontos da alternativa, entre estes «*dispatchers*», as catálises dispõem de zonas de segurança, de repousos, de luxos; estes «luxos» não são entretanto inúteis: do ponto de vista da história, é necessário repeti-lo, a catálise pode ter uma funcionalidade fraca mas não absolutamente nula: seria ela puramente redundante (em relação a seu núcleo), não participaria menos da economia da mensagem; mas não é o caso: uma notação, na aparência expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta:²⁹ o notado aparecendo sempre como o notável, a catálise desperta sem cessar a tensão semântica do discurso,

²⁹ VALÉRY falava de "signos dilatatórios". O romance policial faz grande uso destas unidades "desorientadoras".

diz ininterruptamente: houve, vai haver significação; a função constante da catálise é pois, em todo estado de causa, uma função fática (para retomar a palavra de Jakobson): mantém o contato entre o narrador e o narratário (*narrataire*). Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem alterar a história, mas que não se pode suprimir uma catálise sem alterar o discurso. Quanto à segunda grande classe de unidades narrativas (os Índices), classe integrativa, as unidades que aí se encontram têm em comum o fato de não poderem ser saturadas (completadas) a não ser ao nível dos personagens ou da narração; elas fazem portanto parte de uma relação *paramétrica*³⁰, cujo segundo termo, implícito, é contínuo, extensivo a um episódio, um personagem ou uma obra inteira; pode-se entretanto distinguir aí *índices* propriamente ditos, remetendo a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia, e *informações*, que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço. Dizer que Bond está de guarda em um escritório cuja janela aberta deixa ver a Lua entre grossas nuvens que passam é indexar uma noite de verão tempestuosa, e esta dedução mesma forma um índice atmosférico que remete ao clima pesado, angustiante de uma ação que não se conhece ainda. Os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos ao nível da história: são dados puros imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula: qualquer que seja sua «palidez em relação ao resto da história, o informante (por exemplo a idade precisa de uma personagem) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista, e neste título,

³⁰ N. RUWET chama elemento paramétrico um elemento que é constante durante toda a duração de uma peça de música (por exemplo o tempo de um *allegro* de Bach, o caráter monódico de um solo).

possui uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso.³¹

Núcleos e catálises, índices e informantes (ainda uma vez pouco importam os nomes), tais são, parece, as primeiras classes entre as quais podem-se repartir as unidades do nível funcional. É necessário completar esta classificação com duas observações. Para começar, uma unidade pode pertencer ao mesmo tempo a duas classes diferentes: beber um uísque (no *hall* de um aeroporto) é uma ação que pode servir de catálise à notação (cardinal) de *esperar*, mas é também e ao mesmo tempo o índice de uma certa atmosfera (modernidade, descontração, lembrança, etc.): dito de outra maneira, certas unidades podem ser mistas. Deste modo um jogo é possível na economia da narrativa; no romance *Goldfinger*, Bond, devendo revistar o quarto de seu adversário, recebe um *passe-partout* de seu comanditário: a notação é uma pura função (cardinal); no filme este detalhe é mudado: Bond rouba brincando a carteira de uma camareira que não protesta; a notação não é mais somente funcional, mas também indicial, remete ao caráter de Bond (sua desenvoltura e seu sucesso junto às mulheres). Em segundo lugar, é necessário ressaltar (fato que será tratado em outro lugar mais tarde) que as quatro classes das quais se vêm de tratar podem ser submetidas a uma outra distribuição, mais conforme, além disso, ao modelo linguístico. As catálises, os índices e os informantes têm com efeito um caráter comum: são *expansões* em relação aos núcleos: os núcleos (vai ser logo visto) formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes; esta armadura dada, as outras unidades vêm preencher segundo um modo de proliferação em princípio infinito: sabe-se que isto é o que se passa com a frase, feita de proposições simples, complicadas ao

³¹ Aqui mesmo, G. GENETTE distingue dois tipos de descrições: ornamental e significativa. A descrição significativa deve evidentemente ser relacionada com o nível da história e a descrição ornamental com o nível do discurso, o que explica que ela tenha constituído durante muito tempo um "fragmento" retórico perfeitamente codificado: a *descriptio* ou *ekphrasis*, exercício muito valorizado pela neo-retórica.

infinito por duplicações, preenchimentos, recobrimentos, etc.: como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável. Mallarmé dava uma tal importância a este tipo de estrutura que constituiu com ela seu poema *Jamais un coup de dés* que se pode bem considerar, com seus «nós» e seus «ventres», suas «palavras-nós» e suas «palavras-rendas» como o brasão de toda narrativa de toda linguagem.

3. A sintaxe funcional

Como, segundo qual «gramática», estas diferentes unidades se encadeiam umas às outras ao longo do sintagma narrativo? Quais são as regras da combinatória funcional? Os informantes e os índices podem livremente se combinar entre eles: tal é por exemplo o retrato, que justapõe sem constrangimento dados de estado civil e traços caracteriais. Uma relação de implicação simples une as catálises e os núcleos: uma catálise implica necessariamente a existência de uma função cardinal à qual se ligar mas não reciprocamente. Quanto às funções cardinais, é uma relação de solidariedade que as une: uma função desta espécie obriga a uma outra da mesma espécie e reciprocamente. E' sobre esta última relação que se deve parar um instante: primeiramente para que defina a própria armadura da narrativa (as expansões são suprimíveis, os núcleos não o são), em seguida porque preocupa principalmente aos que procuram estruturar a narrativa.

Já se assinalou que por sua própria estrutura, a narrativa instituiu uma confusão entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica. E' esta ambigüidade que forma o problema central da sintaxe narrativa uma lógica intemporal? Este ponto dividia ainda recentemente os pesquisadores. Propp, cuja análise, sabe-se, abriu caminho aos estudos atuais, prende-se absolutamente à irreduzibilidade da ordem cronológica: o tempo é a seus olhos o real e por esta razão parece-lhe necessário enraizar o conto no tempo. Entretanto, o próprio Aristóteles, opondo a tragédia (definida pela unidade de ação) à

história (definida pela pluralidade de ações e unidade do tempo), atribuía já o primado do lógico sobre o cronológico.³² E' o que fazem todos os pesquisadores atuais (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que poderiam todos subscrever sem dúvida (embora divergindo sobre outros pontos) a proposição de Lévi-Strauss: «A ordem de sucessão cronológica resolve-se numa estrutura matricial atemporal.»³³ A análise atual tende com efeito a «descronologizar» o contínuo narrativo e a «relogicizar», a submetê-lo ao que Mallarmé chamava, a propósito da língua francesa, «os primitivos raios da lógica.»³⁴ Ou mais exatamente — é este ao menos nosso desejo — a tarefa é conseguir dar uma descrição estrutural da ilusão cronológica; é a lógica narrativa a dar conta do tempo narrativo. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a temporalidade não é mais do que uma classe estrutural da narrativa (do discurso), tudo como se na língua, o tempo não existisse a não ser sob a forma de sistema; do ponto de vista da narrativa, o que chamamos tempo não existe, ou ao menos só existe funcionalmente, como elemento de um sistema semiótico: o tempo não pertence ao discurso propriamente dito, mas o referente; a narrativa e a língua só conhecem um tempo semiológico; o «verdadeiro» tempo é uma ilusão referencial, «realista», como o mostra o comentário de Propp, e é a este título que a descrição estrutural deve tratá-lo.³⁵

Qual é pois esta lógica que constrange as principais funções da narrativa? E' o que se procura estabelecer ativamente e o que tem sido até aqui mais largamente debatido. Remeter-se-á pois às contribuições de A. J. Greimas, Cl. Bremond e T. Todorov, publicadas aqui mesmo, e que tratam todas da lógica das funções. Três direções principais de pesquisa tornam-se claras, expostas mais adiante por T. Todorov. O primeiro caminho

³² *Poétique*, 1459 a.

³³ Citado por GL. BREMOND: "Le message narratif", *Communications*, n. 4, 1964.

³⁴ *Quant au Livre Oeuvres Complètes*, PLEIADE, p. 386.

³⁵ À sua maneira, como sempre perspicaz mas inexplorada, VALÉRY anunciou o estatuto do tempo narrativo: "A crença no tempo agente e fio condutor é fundada sobre o mecanismo da memória e sobre o do discurso combinado" (*Tel Quel*, II, 348); nós sublinhamos: a ilusão é um efeito produzido pelo próprio discurso.

(Bremond) é mais propriamente lógico: trata-se de reconstituir a sintaxe dos comportamentos humanos empregados pela narrativa, de traçar o trajeto das «escolhas» às quais, em cada ponto da história, tal personagem é fatalmente submetido³⁶ e de por às claras o que se poderia chamar uma lógica energética³⁷, pois ela se apodera dos personagens no momento em que escolhem agir. O segundo modelo é lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): a preocupação essencial desta pesquisa é de descobrir nas funções oposições paradigmáticas, estas oposições, de acordo com o princípio jakobsoniano do «poético», estando «estendidas» ao longo da trama da narrativa (ver-se-á entretanto aqui mesmo os desenvolvimentos novos pelos quais Greimas corrige ou completa o paradigmatismo das funções). O terceiro caminho, esboçado por Todorov é um pouco diferente, pois instala a análise ao nível das «ações» (isto é, dos personagens), tentando estabelecer as regras pelas quais a narrativa combina, varia e transforma um certo número de predicados de base.

Não é questão de escolher entre estas hipóteses de trabalho; elas não são rivais mas concorrentes, e estão situadas além disso atualmente em plena elaboração. O único complemento que se permitirá aqui lhes trazer concerne às dimensões da análise. Mesmo se são colocados à parte os índices, os informantes e as catálises, resta ainda numa narrativa (sobretudo se se trata de um romance, e não mais de um conto) um grande número de funções cardinais; muitas não podem ser dominadas pelas análises que se acabam de citar, as quais trabalharam até agora sobre as grandes articulações da narrativa. É necessário entretanto prever uma descrição suficientemente detalhada para dar conta de *todas* as unidades da narrativa, de seus menores segmentos; as funções cardinais, lembremos isto, não podem ser determinadas

³⁶ Esta concepção lembra uma opinião de Aristóteles: a *proairesis*, escolha racional das ações a cometer, fundamenta a *praxis*, ciência prática que não produz nenhuma obra distinta do agente, contrariamente a *poiesis*. Nestes termos, dir-se-á que o analista tenta reconstituir a *praxis* interior à narrativa.

³⁷ Esta lógica fundada sobre a alternativa (fazer isto ou aquilo) tem o mérito de dar conta do processo de dramatização da qual a narrativa é ordinariamente a sede.

por sua «importância», mas apenas pela natureza (duplamente implicativa) de suas relações: uma «chamada telefônica», por mais fútil que pareça, de um lado comporta ela mesma algumas funções cardinais (tocar, atender, falar, desligar), e de outro lado, tomado em bloco, é necessário poder relacioná-la pelo menos de etapa em etapa, às grandes articulações da anedota. A cobertura funcional da narrativa impõe uma organização de substituição, cuja unidade de base não pode ser mais que um pequeno agrupamento de funções, que se chamará aqui (segundo Cl. Bremond) uma «seqüência».

Uma seqüência é uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade³⁸: a seqüência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais conseqüente. Para tomar um exemplo voluntariamente fútil, pedir uma consumação, recebê-la, consumi-la, pagá-la, estas diferentes funções constituem uma seqüência evidentemente fechada, pois não é possível fazer preceder a encomenda ou fazer seguir o pagamento sem sair do conjunto homogêneo «Consumação». A seqüência é com efeito sempre nomeável. Determinando as grandes funções do conto, Propp, depois Bremond, têm sido levados a nomeá-las (*Fraude, Traição, Luta, Contrato, Sedução*, etc.): a operação nominativa é igualmente inevitável para as seqüências fúteis, o que se poderia chamar de «micro-seqüências», as que formam freqüentemente o grão mais fino do tecido narrativo. Estas denominações são unicamente responsabilidade do analista. Dito de outra maneira, elas são puramente metalingüísticas? Elas o são sem dúvida, já que tratam do código da narrativa, mas pode-se imaginar que fazem parte de uma metalinguagem interior do próprio leitor (ou ouvinte), que compreende toda uma série lógica de ações como um todo nominal: ler é nomear; escutar, não é somente perceber uma linguagem, é também construí-la. Os títulos das seqüências

³⁸ No sentido hjelmsleviano da dupla implicação: dois termos pressupõem-se um ao outro.

são bastante análogos a estas *palavras-cobertura* (*cover-words*) de máquina de traduzir, que cobrem de uma maneira aceitável uma grande variedade de sentidos e de matizes. A língua da narrativa, que está em nós, comporta inicialmente estas rubricas essenciais: a lógica fechada que estrutura uma seqüência está indissolúvelmente ligada a seu nome: toda função que inaugura uma *sedução* impõe desde sua aparição, ao nome que ela faz surgir, o processo inteiro da sedução, tal qual aprendemos em todas as narrativas que formaram em nós a língua da narrativa.

Qualquer que seja sua pouca importância, sendo composta de um pequeno número de núcleos (quer dizer, de fato, de «dispatchers»), a seqüência comporta sempre momentos de risco, e é isto que justifica a análise: poderia parecer irrisório constituir em seqüência a série lógica dos pequenos atos que compõem o oferecimento de um cigarro (*oferecer, aceitar, acender, fumar*); mas é que, precisamente, em cada um destes pontos, uma alternativa, e pois uma liberdade de sentido, é possível: Du Pont, o comanditário de James Bond, oferece-lhe fogo com seu isqueiro, mas Bond recusa; a significação desta bifurcação é que Bond instintivamente teme uma brincadeira (*gadget piègé*).³⁹ A seqüência é portanto, caso se queira, uma *unidade lógica ameaçada*: é o que a justifica *a mínimo*. Ela é também fundada *a máximo*: fechada sobre suas funções, resumida em um nome, a própria seqüência constitui uma unidade nova, prestes a funcionar como o simples termo de uma outra seqüência, maior. Eis uma micro-seqüência: *estender a mão, apertá-la, soltá-la*; esta *Saudação* torna-se uma simples função, de um lado, toma o papel de um índice (falta de energia de Du Pont e repugnância de Bond), e de outro forma globalmente o termo de uma seqüência maior, denominada *Encontro*, cujos outros termos (*aproximação, parada, interpelação, saudação, instalação*) podem ser

³⁹ É muito possível encontrar, mesmo neste nível infinitesimal, uma oposição de modelo paradigmático, senão entre dois termos, ao menos entre dois pólos da seqüência: a seqüência Oferta de cigarro apresenta, em suspenso, o paradigma Perigo/Segurança (exposto por CHEGLOV em sua análise do ciclo de Sherlock Holmes), Suspeita/Proteção, Agressividade/Amizade.

eles mesmos micro-seqüências. Toda uma rede de sub-rogações estrutura assim a narrativa, das menores matrizes às maiores funções. Trata-se aí, bem entendido, de uma hierarquia que permanece interior ao nível funcional: é somente quando a narrativa pode ser aumentada, de etapa em etapa, do cigarro de Du Pont ao combate de Bond contra Goldfinger, que a análise funcional está terminada: a pirâmide das funções está em contacto então com o nível seguinte (o das Ações). Há pois ao mesmo tempo uma sintaxe interior às seqüências e uma sintaxe (sub-rogação) das seqüências entre elas. O primeiro episódio de *Goldfinger* toma deste modo uma forma «es-temática»:



Esta representação é evidentemente analítica. O leitor, ele mesmo, percebe uma série linear de termos. Mas o que é necessário notar é que os termos de muitas seqüências podem muito bem imbricar-se uns nos outros: uma seqüência não acabou e já, intercalando-se, o termo inicial de uma nova seqüência pode surgir: as seqüências deslocam-se em contraponto⁴⁰; funcionalmente, a estrutura da narrativa é fugata: é assim que a narrativa, ao mesmo tempo, é («tient») e pretende ser («aspire»). A imbricação das seqüências só pode com efeito permitir, no interior de uma mesma obra, uma interrupção por um fenômeno de rutura radical, se alguns blocos (ou «estemas») estanques, que, então, a compõem, são de algum modo recuperados ao nível superior das Ações (dos personagens): *Goldfinger* é composto de três episódios funcionalmente independentes, pois seus estemas funcionais cessam duas vezes de comunicar: não há nenhuma relação

⁴⁰ Este contraponto foi pressentido pelos Formalistas russos, que esboçaram-lhe a tipologia; ele lembra ainda as principais estruturas «retorcidas» da frase (cf. *infra*, V, 1).

seqüencial entre o episódio da piscina e o de Fort-Knox; mas subsiste uma relação actancial, pois os personagens (e por conseguinte a estrutura de suas relações) são os mesmos. Reconhece-se aqui a epopéia («conjunto de fábulas múltiplas»): a epopéia é uma narrativa interrompida no nível funcional mas unitária no nível actancial (isto se pode verificar na Odisséia ou no teatro de Brecht). E' necessário portanto coroar o nível das funções (que fornece a maior parte do sintagma narrativo) por um nível superior, no qual, pouco a pouco, as unidades do primeiro nível retirem sua significação, e que é o nível das Ações.

III. AS AÇÕES

1. Por um estatuto estrutural dos personagens

Na Poética aristotélica, a noção de personagens é secundária, inteiramente submissa à noção de ação: pode haver fábula sem «caracteres», diz Aristóteles, mas não existiriam caracteres sem fábula. Esta perspectiva foi retomada pelos teóricos clássicos (Vossius). Mais tarde, o personagem, que até aí não era mais que um nome, o agente da ação⁴¹, tomou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma «pessoa», breve um «ser» plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir⁴²; o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica; estas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista dos «empregos» do teatro burguês (a *coquette*, o pai nobre, etc.). Desde sua aparição, a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar o personagem como uma essência, mesmo que fosse para classificá-lo; como

⁴¹ Não esqueçamos que a tragédia clássica só conhecia ainda "atores", não "personagens".

⁴² A "personagem-pessoa" reina no romance burguês; em *Guerra e Paz*, Nicolau Rostov é inicialmente um bom rapaz, leal, corajoso, ardente; o Príncipe André um ser bem educado, desencantado, etc.; o que lhes acontece, os ilustra, mas não os faz.

o lembra aqui T. Todorov, Tomachevski chegou até a negar ao personagem toda importância narrativa, ponto de vista que ele atenuou em seguida. Sem chegar a retirar os personagens da análise, Propp reduziu-os a uma tipologia simples, fundada não sobre a psicologia, mas sobre a unidade das ações que a narrativa lhes atribuiu (Doador de objeto mágico, Ajuda, Mau, etc.).

Desde Propp, o personagem não cessa de impor à análise estrutural da narrativa o mesmo problema: de um lado os personagens (por qualquer nome que lhes chame: *dramatis personae* ou *actantes*) formam um plano de descrição necessário, fora do qual as «pequenas ações» narradas deixam de ser inteligíveis, de sorte que se pode bem dizer que não existe uma só narrativa no mundo sem «personagens»⁴³, ou ao menos sem «agentes»; mas por outro lado estes «agentes bastante numerosos, não podem ser nem descritos nem classificados em termos de «pessoas», seja que se considere a «pessoa» como uma forma puramente histórica, restrita a certos gêneros (em verdade, os que conhecemos melhor) e que por conseguinte é preciso reservar o caso, muito vasto, de todas as narrativas (contos populares, textos contemporâneos) que comportam agentes, mas não pessoas; isto é, que se admita que a «pessoa» não é mais que uma racionalização crítica imposta por nossa época a puros agentes narrativos. A análise estrutural, muito preocupada em não definir o personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o presente, através de hipóteses diversas, das quais encontrar-se-á eco em algumas das contribuições que se seguem, em definir o personagem não como um «ser», mas como um «participante». Para Cl. Bremond, cada personagem pode ser o agente de seqüências de ações que lhe são próprias (*Fraude, Sedução*); quando uma mesma seqüência implica dois personagens (é o caso normal), a seqüência comporta

⁴³ Se uma parte da literatura contemporânea tratou do "personagem", não foi para destruí-lo (coisa impossível), e sim para despersonalizá-lo, o que é completamente diferente. Um romance aparentemente sem personagens, como *Drame*, de PHILIPPE SOLLERS, recusa inteiramente a pessoa em proveito da linguagem, mas conserva ainda um jogo fundamental de actantes, diante da ação mesma da fala (*parole*). Esta literatura conhece sempre um "sujeito", mas esse "sujeito" é a partir de então o da linguagem.

duas perspectivas, ou, caso se prefira, dois nomes (o que é *Fraude* para um é *Logro* (*duperie*) para outro); em suma, cada personagem, mesmo secundário, é o herói de sua própria seqüência. T. Todorov, analisando um romance «psicológico» (*Les Liaisons Dangereuses*), parte, não dos personagens-pessoas, mas das três grandes relações nas quais se podem engajar e que ele chama predicados de base (amor, comunicação, ajuda); estas relações estão submetidas pela análise a dois tipos de regras: de *derivação* quando se trata de dar conta de outras relações e de *ação* quando se trata de descrever a transformação destas relações no curso da história: há muitos personagens em *Les Liaisons Dangereuses*, mas «o que se diz» (seus predicados) deixa-se classificar. Enfim, A. J. Greimas propôs descrever e classificar os personagens da narrativa, não segundo o que são, mas segundo o que fazem (donde seu nome de *actantes*), já que participam de três grandes eixos semânticos, que se encontram além disso na frase (sujeito, objeto, complemento de atribuição, complemento circunstancial) e que são a comunicação, o desejo (ou a busca) e a prova⁴⁵; como esta participação se ordena por pares, o mundo infinito dos personagens é ele também submetido a uma estrutura paradigmática (*Sujeito/Objeto, Doador/Destinatário, Adjuvante/Oponente*), projetada ao longo da narrativa; e como o actante, define uma classe, ele se pode preencher com atores diferentes, mobilizados segundo as regras de multiplicação, de substituição ou de carência.

Estas três concepções têm muitos pontos comuns. O principal, é necessário repetir, é definir o personagem pela sua participação em uma esfera de ações, estas esferas sendo pouco numerosas, típicas, classificáveis; é por isso que se chamou aqui o segundo nível de descrição, embora sendo o dos personagens, nível das Ações: esta palavra não se deve pois entender aqui no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar).

⁴⁵ *Sémantique Structurale*, LAROUSSE, 1966, pp. 129s.

2. O problema do sujeito

Os problemas levantados por uma classificação dos personagens da narrativa não estão ainda bem resolvidos. Certamente se está de acordo que os inumeráveis personagens da narrativa podem ser submetidos a regras de substituição e que, mesmo no interior de uma obra, uma mesma figura pode absorver personagens diferentes⁴⁶; por outro lado o modelo actancial proposto por Greimas (e retomado numa perspectiva diferente por Todorov), parece resistir bem à prova de um grande número de narrativas: como todo modelo estrutural, vale menos por sua forma canônica (uma matriz de seis actantes) que pelas transformações regradas (carências, confusões, duplicações, substituições), às quais ele se presta, deixando assim esperar uma tipologia actancial das narrativas⁴⁷; entretanto, no momento em que a matriz tem um bom poder classificador (é o caso dos actantes de Greimas), não dá bem conta da multiplicidade das participações, desde o momento em que estas são analisadas em termos de perspectivas; e quando estas perspectivas são respeitadas (na descrição de Bremond), o sistema dos personagens fica muito esfacelado; a redução proposta por Todorov evita os dois obstáculos, mas ela só foi aplicada até hoje a uma única narrativa. Tudo isto pode ser harmonizado rapidamente, parece. A verdadeira dificuldade ventilada pela classificação dos personagens é o lugar (e portanto a existência) do *sujeito* em toda matriz actancial, seja qual for a fórmula. *Quem* é o sujeito (o herói) de uma narrativa? Há ou não há uma classe privilegiada de atores? Nosso romance habituou-nos a acentuar de uma maneira ou de outra, por vezes retorcida (negativa), um personagem entre outros. Mas o privilégio está longe de cobrir toda a literatura narra-

⁴⁶ A psicanálise acreditou largamente nestas operações de condensação. — MALLARMÉ já dizia, a propósito de *Hamlet*: "Comparsas, isto é necessário, pois no ideal da pintura da casa tudo se move segundo uma reciprocidade simbólica de tipos entre eles ou relativamente a uma só figura" (*Cravonné au théâtre*, PLÉIADE, p. 301).

⁴⁷ Por exemplo: as narrativas onde o objeto e o sujeito se confundem em um mesmo personagem são narrativas da busca de si mesmo, de sua própria identidade (*O Asno de Ouro*); narrativas onde o sujeito persegue objetos sucessivos (*Mme. Bovary*), etc.

tiva. Assim, muitas narrativas põem em ação, em torno de uma presa, dois adversários, cujas «ações» são deste modo igualadas; o sujeito é então verdadeiramente duplo, sem que se possa por antecipação reduzi-lo por substituição; é mesmo talvez a única forma arcaica corrente, como se a narrativa, à semelhança de certas línguas, tivesse conhecido também um *dual* de pessoas. Este dual é mais interessante na medida em que aparenta a narrativa à estrutura de certos jogos (muito modernos), em que dois adversários iguais desejam conquistar um objeto posto em circulação por um árbitro; este esquema lembra a matriz actancial proposta por Greimas, o que não pode espantar a quem se quiser persuadir que o jogo, sendo uma linguagem, participa também da mesma estrutura simbólica que se encontra na língua e na narrativa: o jogo também é uma frase.⁴⁷ Se pois se conserva uma classe privilegiada de atores (o sujeito da procura, do desejo, da ação), é ao menos necessário suavizá-la submetendo este actante às categorias mesmas da pessoa, não psicológica, mas gramatical: uma vez mais, será necessário aproximar-se da lingüística para poder descrever e classificar a instância pessoal (*eu/tu*) ou apessoal (ele) singular, dual ou plural, da ação. Serão — talvez — as categorias gramaticais da pessoa (acessíveis nos pronomes) que darão a chave do nível acional. Mas como estas categorias não se podem definir a não ser em relação à instância do discurso, e não à da realidade⁴⁸, os personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação (sua inteligibilidade) se são integrados ao terceiro nível da descrição, que chamamos aqui nível da Narração (por oposição às Funções e às Ações).

⁴⁷ A análise do ciclo James Bond, feito por U. ECO um pouco mais adiante, refere-se mais ao jogo do que à linguagem.
⁴⁸ Ver as análises da pessoa apresentadas por BENVENISTE em *Problèmes de Linguistique générale*.

IV. A NARRAÇÃO

1. A comunicação narrativa

Mesmo que haja, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), da mesma maneira, homologicamente, a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. Sabe-se, na comunicação lingüística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isto é talvez banal, e entretanto ainda mal explorado. Certamente o papel do emissor foi abundantemente parafraseado (estuda-se o «autor» de um romance sem se perguntar além disso, se ele é bem o «narrador»), mas quando se passa para o leitor, a teoria literária é muito mais pudica. De fato, o problema não é de interiorizar os motivos de narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor; é o de descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa. Os signos do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos que os signos do leitor (uma narrativa diz mais frequentemente *eu* que *tu*); na realidade, os segundos são simplesmente mais disfarçados que os primeiros; assim, cada vez que o narrador, cessando de «representar», relaciona fatos que conhece perfeitamente mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, porque não teria sentido que o narrador desse a si mesmo uma informação: *Leo era o dono desta boate*⁴⁹, diz-nos um romance na primeira pessoa: isto é um signo do leitor, próximo do que Jakobson chama de função conativa da comunicação. Por falta de inventário, deixar-se-á entretanto de lado no momento os signos da recep-

⁴⁹ *Double bang à Bangkok*. A frase funciona como uma "piscadela" ao leitor, como se alguém se dirigisse a ele. Ao contrário, o enunciado "Assim, Léo acaba de sair" é um signo do narrador, pois isto faz parte de um raciocínio efetuado por uma "pessoa".

ção (embora também importantes), para dizer uma palavra sobre signos da narração.⁵⁰

Quem é o doador da narrativa? Três concepções parecem até aqui ter sido enunciadas. A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); esta pessoa tem um nome, é o autor, em que se trocam sem interrupção a «personalidade» e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (notadamente um romance) não é então mais que a expressão de um *eu* que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus⁵¹: o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), preconiza que o narrador deve limitar sua narrativa ao que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa. Estas três concepções são igualmente constrangedoras na medida em que parecem todas três ver no narrador e nos personagens pessoas reais, «vivas» (é conhecida a indefectível potência deste mito literário), como se a narrativa se determinasse originalmente em seu nível referencial (trata-se de concepções igualmente «realistas»). Ora, ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagens são essencialmente «seres de papel»; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa⁵²; os signos do narrador são imanentes à narrativa, e por conseguinte perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir

⁵⁰ Aqui mesmo, TODOROV trata em outro lugar da imagem do narrador e da imagem do leitor.

⁵¹ "Quando é que se escreverá do ponto de vista de uma *blague superior*, isto é, como o bom Deus os vê do alto?" (FLAUBERT, *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, 1965, p. 91).

⁵² Distinção cada vez mais necessária, na escala que nos ocupa, que historicamente uma massa considerável de narrativas não tem autor (narrativas orais, contos populares, epopéias confiadas aos aedos, a recitantes, etc.).

que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de «signos» com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a «pessoa» e sua linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não se pode resolver: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*.⁵³

De fato, a narrativa propriamente dita (ou código do narrador) só conhece, como também a língua, dois sistemas de signos: pessoal e apessoal; estes dois sistemas não beneficiam forçosamente marcas lingüísticas ligadas a pessoa (*eu*) e a não-pessoa (*ele*); pode haver, por exemplo, narrativas, ou pelo menos episódios, escritos na terceira pessoa e cuja instância verdadeira é entretanto a primeira pessoa. Como decidir isto? E' suficiente «rewrite» a narrativa (ou a passagem) do *ele* para *eu*: enquanto esta operação não atrai nenhuma outra alteração do discurso a não ser a própria troca dos pronomes gramaticais, é certo que se permanece em um sistema de pessoa: todo o começo de *Goldfinger*, embora escrito na terceira pessoa, e de fato falado por James Bond; para que a instância mude é necessário que o *rewriting* torne-se impossível; assim a frase: «ele percebeu um homem de uns cinquenta anos, de porte ainda jovem, etc.», é perfeitamente pessoal, a despeito do *ele* («Eu, James Bond, percebi, etc.»), mas o enunciado narrativo «o tilintar do gelo contra o vidro pareceu dar a Bond uma brusca inspiração» não pode ser pessoal por causa do verbo «parecer», que se torna signo do apessoal (e não o *ele*). E' certo que o apessoal é o modo tradicional da narrativa, a língua tendo elaborado todo um sistema temporal próprio da narrativa (articulado como o aoristo)⁵⁴, destinado a afastar o presente daquele que fala: «Na narrativa, diz Benveniste, ninguém fala.» Entretanto a instância pessoal (sob forma mais ou menos disfarçada) invadiu pouco a pouco a narrativa, a narra-

⁵³ J. LACAN: "O sujeito do qual falo quando falo é o mesmo que aquele que fala?"

⁵⁴ E. BENVENISTE. *op. cit.*

ção estando relacionada ao *hic et nunc* da locução (é a definição do sistema pessoal); também vê-se hoje em dia muitas narrativas, e das mais correntes, misturar a um ritmo extremamente rápido, freqüentemente nos limites de uma mesma frase, o pessoal e o apessoal; assim esta frase de *Goldfinger*:

Seus olhos cinza-azulados estavam fixados sobre os de Du Pont que não sabia qual postura tomar pois este olhar fixo comportava um misto de candura, de ironia e de autodecepção	<i>pessoal</i> <i>apessoal</i> <i>pessoal</i> <i>apessoal</i>
--	--

A mistura dos sistemas é evidentemente sentida como uma facilidade. Esta facilidade pode ir até à trucaagem: um romance policial de Agatha Christie (*Cinco e Vinte e Cinco*) só mantém o enigma enganando sobre a pessoa da narração: uma pessoa é descrita do interior, quando já é o assassino⁵⁶; tudo se passa como se em uma mesma pessoa houvesse uma consciência de testemunha, imamente ao discusso, e uma consciência de assassino, imamente ao referente; só o entrelaçamento abusivo dos dois sistemas permite o enigma. Compreende-se pois que no outro pólo da literatura se faça do rigor do sistema escolhido uma condição necessária da obra — sem entretanto poder sempre honrá-lo até o fim.

Este rigor — procurado por certos escritores contemporâneos — não é forçosamente um imperativo estético; o que se chama romance psicológico é ordinariamente marcado por uma mistura dos dois sistemas, mobilizando sucessivamente os signos da não-pessoa e os da pessoa; a «psicologia» não pode com efeito — paradoxalmente — acomodar-se com um puro sistema da pessoa, pois reduzindo toda a narrativa à instância única do discurso, ou caso se prefira ao ato de locução, é o conteúdo mesmo da pessoa que é ameaçado: a pessoa psicológica (de ordem referencial) não tem nenhuma relação com a pessoa lingüística, que não é jamais definida por disposições, intenções ou traços, mas somente por

⁵⁶ Modo pessoal: "Parecia mesmo a Burnaby que nada parecia mudado, etc". — O processo é ainda mais grosseiro em *O assassinato de Roger Akrovid*, já que o assassino aí diz francamente eu.

seu lugar (codificado) no discurso. E' esta pessoa formal que se tenta hoje em dia fazer falar; trata-se de uma subversão importante (o público tem mesmo a impressão de que não se escrevem mais «romances») pois ela visa a fazer passar a narrativa, da ordem puramente constativa (que ocupava até o presente) à ordem performativa, segundo a qual a significação de uma fala (*parole*) é o ato mesmo que a profere⁵⁷: hoje, escrever não é «narrar», é dizer que se conta, e relacionar todo o referente («o que se diz») a este ato de locução; é porque uma parte da literatura contemporânea não é mais descritiva, mas transitiva, esforçando-se para realizar na fala (*parole*) um presente tão puro, que todo discurso se identifica com o ato que o produz, todo logos sendo reduzido — ou estendido — a uma *lexis*.⁵⁷

2. A situação da narrativa

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário. Alguns desses signos já têm sido estudados: nas literaturas orais, conhecem-se certos códigos de recitação (fórmulas métricas, protocolos convencionais de apresentação), e sabe-se que o «autor» não é aquele que inventa as mais belas histórias, mas o que domina melhor o código cujo uso partilha com os ouvintes: nestas literaturas, o nível narracional é tão nítido, suas regras tão constringedoras, que é difícil conceber um «conto» privado de signos codificados da narrativa («era uma vez», etc.). Em nossas literaturas escritas, descobriu-se muito cedo as «formas do discurso» (que são de fato signos de narratividade): classificação dos modos de intervenção do autor, esbo-

⁵⁶ Sobre o performativo, cf. *Infra* a contribuição de T. TODOROV. — O exemplo clássico de performativo é o enunciado: eu declaro a guerra, que não "constata" nem "descreve" nada, mas esgota sua significação na sua própria proferição (contrariamente ao enunciado: o rei declarou a guerra, que é constativo, descritivo).

⁵⁷ Sobre a oposição logos e lexis, ver mais adiante o texto de G. GENETTE.

çada por Platão, retomada por Diômedes⁸⁸ codificação dos começos e fins de narrativas, definição dos diferentes estilos de representação (a *oratio directa*, a *oratio indirecta*, com seus *inquit*, a *oratio tecta*)⁸⁹, estudo de «pontos de vista», etc. Todos estes elementos fazem parte do nível narracional. E' necessário acrescentar evidentemente a escritura no seu conjunto, pois seu papel não é o de «transmitir» a narrativa, mas de mostrá-la.

E' com efeito em uma amostra da narrativa, que se vêm integrar as unidades dos níveis inferiores: a forma última da narrativa, como narrativa, transcende seus conteúdos e suas formas propriamente narrativas (funções e ações). Isto explica que o código narracional seja o último nível que nossa análise pode atingir, salvo sair do objeto-narrativa, isto é, salvo transgredir a regra da imanência que a fundamenta. A narração não pode com efeito receber sua significação do mundo que a usa, acima do nível narracional, começa o mundo, isto é, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos), cujos termos não são mais apenas as narrativas, mas elementos de uma outra substância (fatos históricos, determinações, comportamentos, etc.). Do mesmo modo que a lingüística para na frase, a análise da narrativa para no discurso: é necessário em seguida passar a uma outra semiótica. A lingüística conhece este gênero de fronteiras, que ela já postulou — senão explorou — sob o nome de *situação*, Halliday define a «situação» (em relação a uma frase) como o conjunto dos fatos lingüísticos não associados⁹⁰; Prieto, como «o conjunto dos fatos conhecidos pelo receptor no momento do ato sêmico e independentemente deste».⁹¹ Pode-se dizer da mesma maneira que toda narrativa é tributária de uma «situação de narrativa», conjunto de protocolos segundo os quais a narrativa é consumida. Nas sociedades ditas «arcaicas»,

⁸⁸ *Genus activum vel imitativum* (não há intervenção do narrador no discurso: teatro, por exemplo); *Genus enarrativum* (só o poeta tem a palavra: sentenças, poemas, didáticos); *enus commune* (mistura dos dois gêneros: a epopéia).

⁸⁹ H. SØRENSEN: *Mélanges Jansen*, p. 150.

⁹⁰ J. K. HALLIDAY: "Linguistique générale et linguistique appliquée", in: *Etudes de linguistique appliquée*, n. 1, 1962, p. 6.

⁹¹ L. J. PRIETO: *Principes de Noologie*, Mouton et Co, 1964, p. 36.

a situação de narrativa é fortemente codificada⁹²; só, em nossos dias, a literatura de vanguarda sonha ainda com protocolos de leitura, espetaculares em Mallarmé, que queria que o livro fosse recitado em público segundo uma combinatória precisa, tipográficas em Butor que tenta fazer acompanhar o livro com seus próprios signos. Mas no corrente, nossa sociedade escamoteia também o mais cuidadosamente possível a codificação da situação de narrativa: não se contam mais os procedimentos de narração que tentam naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural, e, caso se possa dizer, «desinaugurá-la»: romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letreiros. A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra, são necessários signos que não pareçam signos. Isto não é, entretanto, caso que se possa dizer, um epifenômeno estrutural: por mais familiar, por mais negligente que seja hoje o fato de abrir um romance, um jornal ou ligar um aparelho de televisão, nada pode impedir que este ato modesto instale em nós, de um só golpe e no seu todo, o código narrativo do qual teremos necessidade. O nível narracional tem deste modo um papel ambíguo: contíguo à situação da narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa, constituindo-a definitivamente como fala (*parole*) de uma língua que prevê e contém sua própria metalinguagem.

V. O SISTEMA DA NARRATIVA

A língua propriamente dita pode ser definida pelo curso de dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades (é a *forma*, segundo

⁹² O conto, lembrava L. SEBAG, pode ser dito a todo momento e em todo lugar, não a narrativa mítica.

Benveniste), a integração, que recolhe estas unidades em unidades de um nível superior (é o *sentido*). Este duplo processo se reencontra na língua da narrativa; ela também conhece uma articulação e uma integração, uma forma e uma significação.

1. *Distorção e expansão*

A forma da narrativa é essencialmente marcada por dois poderes: o de distender os signos ao longo da história, e o inserir nestas distorções as expansões imprevisíveis. Estes dois poderes aparecem como liberdades; mas o típico da narrativa é precisamente incluir estes «afastamentos» na sua língua.⁶³

A distorção dos signos existe na língua onde Baily a estuda, a propósito do francês e do alemão⁶⁴; há distaxia, desde que os signos (de uma mensagem) não sejam simplesmente justapostos, desde que a linearidade (lógica) é perturbada (o predicado precedendo por exemplo o sujeito). Uma forma notável da distaxia encontra-se quando as partes de um mesmo signo são separadas por outros signos ao longo da cadeia da mensagem (por exemplo, a negação *ne jamais* e o verbo *a pardonné* em: *ele ne nous a jamais pardonné*): o signo sendo fracionado, seu significado está repartido em diversos significantes, distantes uns dos outros e em que cada um considerado à parte não pode ser compreendido. O que já foi visto a propósito do nível funcional, é exatamente o que se passa na narrativa: as unidades de uma seqüência embora formando um todo ao nível desta mesma seqüência podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que vêm de outras seqüências: já foi dito, a estrutura do nível funcional é uma fuga.⁶⁵

⁶³ VALÉRY: "O romance aproxima-se formalmente do sonho; pode-se definir ambos pela consideração desta curiosa propriedade: que todos os seus afastamentos lhes pertencem".

⁶⁴ CH. BALLY: *Linguistique Générale et Linguistique Française*, Berne, 4ª ed., 1965.

⁶⁵ Cf. LÉVI-STRAUSS (*Anthropologie structurale*, p. 234): "Relações que provêm do mesmo grupo podem aparecer em intervalos afastados, quando nos colocamos em um ponto de vista diacrônico." A. J. GREIMAS insistiu sobre o afastamento das funções (*Sémantique structurale*).

Segundo a terminologia de Bally, que opõe as línguas sintéticas, onde predomina a distaxia (como o alemão) e as línguas analíticas, que respeitam mais a linearidade lógica e a monossemia (como o francês), a narrativa seria uma língua fortemente sintética, fundada essencialmente sobre uma sintaxe de encaixamento e de desenvolvimento: cada ponto da narrativa irradia em muitas direções ao mesmo tempo: quando James Bond pede um uísque esperando o avião, este uísque, como índice, tem um valor polissêmico, é uma espécie de nó simbólico que se assemelha a diversos significados (modernidade, riqueza, ociosidade); mas como unidade funcional, o pedido de uísque deve percorrer, pouco a pouco, numerosas etapas (consumação, espera, partida, etc.) para encontrar sua significação final: a unidade é «tomada» por toda a narrativa, mas também a narrativa não «subsiste» a não ser pela distorção e irradiação de suas unidades.

A distorção generalizada dá à língua da narrativa sua marca própria: fenômeno de pura lógica, porque é fundada sobre uma relação, freqüentemente longínqua, e porque mobiliza uma espécie de confiança na memória intelectual, substitui sem cessar a significação da cópia pura e simples dos acontecimentos relatados; segundo a «vida», é pouco provável que em um encontro, o fato de se sentar não siga imediatamente o convite para tomar um lugar; na narrativa, estas unidades, contíguas de um ponto de vista mimético, podem ser separadas por uma longa seqüência de inserções pertencendo a esferas funcionais completamente diferentes: assim se estabelece uma espécie de *tempo lógico*, que tem pouca relação com o tempo real, a pulverização aparente das unidades sendo sempre mantida firmemente sob a lógica que une os núcleos da seqüência. O «suspense» não é evidentemente mais que uma forma privilegiada, ou, caso se prefira, exasperada, da distorção: de um lado mantendo uma seqüência aberta (por procedimentos enfáticos de retardamento e de adiantamento), reforça o contacto com o leitor (ou ouvinte), detém uma função manifestamente fática; e por outro lado, oferece-lhe a ameaça de uma

seqüência inacabada, de um paradigma aberto (se, como cremos, toda seqüência tem dois pólos), isto é, uma perturbação lógica, e é esta perturbação que é consumida com angústia e prazer (enquanto é sempre finalmente reparada); o «suspense» é pois um jogo com a estrutura, destinado, caso se possa dizer, a arriscá-la e a glorificá-la: constitui um verdadeiro «*thrilling*» do inteligível: representando a ordem (e não mais a série) na sua fragilidade, realiza a idéia mesma de língua: o que aparece mais patético é também o mais intelectual: o «suspense» captura pelo «espírito», não pelas «tripas».⁶⁶

O que pode ser separado pode ser também preenchido. Distendidos, os núcleos funcionais apresentam espaços intercalares, que podem ser acumulados quase infinitamente; podem-se preencher os interstícios com um número muito grande de catálises; entretanto, aqui, uma nova tipologia pode intervir, pois a liberdade de catálise pode ser regulada segundo o conteúdo das funções (certas funções são mais expostas que outras à catálise: a Espera, por exemplo⁶⁷.) e segundo a substância da narrativa (a escritura tem possibilidades de diérese — e pois de catálise — bem superiores às do filme: pode-se «cortar» um gesto recitado mais facilmente do que o mesmo gesto visualizado).⁶⁸ O poder catalítico da narrativa tem por corolário seu poder elitico. De uma parte, uma função (*ele comeu uma refeição substancial*) pode economizar todas as catálises virtuais que ela contém (o detalhe da refeição⁶⁹); de outra parte, é possível reduzir uma seqüência a seus núcleos e uma hierarquia de seqüências a seus termos superiores, sem alterar a significação da história: uma narrativa pode ser identificada, mesmo se seja reduzido seu sintagma total a seus actantes

⁶⁶ J. P. FAYE, a propósito do *Baphomet* de KLOSSOVSKI: "Raramente a ficção (ou a narrativa) desvendou tão nitidamente o que ela é sempre forçosamente: uma experimentação do "pensamento" sobre a "vida". *Tel Quel*, n.º 22, p. 88.

⁶⁷ A Espera só tem logicamente dois núcleos: 1.º espera colocada; 2.º espera satisfeita ou frustrada; mas o primeiro núcleo pode ser largamente catalisado, às vezes mesmo infinitamente (*En attendant Godot*): ainda um jogo, desta vez extremo, como a estrutura.

⁶⁸ VALÉRY: "Proust divide — e nos dá a sensação de poder dividir indefinidamente — o que os outros escritores se acostumaram a vencer".

⁶⁹ Aqui ainda há especificações segundo a substância: a literatura tem um poder elitico inigualável — que o cinema não tem.

e a suas grandes funções, de tal modo que elas resultem da assunção progressiva das unidades funcionais.⁷⁰ Dito de outro modo, a narrativa oferece-se ao *resumo* (o que se chamava antigamente o *argumento*). À primeira vista, acontece o mesmo em todo discurso; mas cada discurso tem seu tipo de resumo; o poema lírico, por exemplo, sendo apenas a vasta metáfora de um só significado⁷¹, resumi-lo é dar este significado, e a operação é tão drástica que faz desaparecer a identidade do poema (resumidos, os poemas líricos se reduzem aos significados *Amor e Morte*): de onde a convicção de que não se pode resumir um poema. Ao contrário, o resumo da narrativa (se é conduzido segundo critérios estruturais) mantém a individualidade da mensagem. Dito de outra maneira, a narrativa é *traduzível*, sem prejuízo fundamental: o que não é traduzível só se determina no último nível, narracional: os significantes de narratividade, por exemplo, podem dificilmente passar do romance ao filme, que só conhece tratamento pessoal excepcionalmente⁷²; e a última classe do nível narracional, a saber a escritura, não pode passar de uma língua a outra (ou passa muito mal). A tradutibilidade da narrativa resulta em descobrir estrutura de sua língua; por um caminho inverso seria então possível encontrar esta estrutura distinguindo e classificando os elementos (diversamente) traduzíveis e in-traduzíveis de uma narrativa: a existência (atual) de semióticas diferentes e concorrentes (literatura, cinema, histórias em quadrinhos, rádio) facilitaria muito este caminho de análise.

⁷⁰ Esta redução não corresponde forçosamente à decomposição do livro em capítulos; parece ao contrário que, cada vez mais, os capítulos têm por papel instalar ruturas, isto é, suspenses (técnicas do folhetim).

⁷¹ N. RUWET (*Analyse structurale d'un poème français*, *Linguistics*, n.º 3, 1964, p. 82): O poema pode ser compreendido como o resultado de uma série de transformações aplicadas à proposição "Eu te amo". RUWET faz justamente alusão, ali, à análise do delírio paranóico dado por Freud a propósito do Presidente Schreber (*Cinq psychanalyses*).

⁷² Ainda uma vez, não há nenhuma relação entre a "pessoa" gramatical do narrador e a "personalidade" (ou a subjetividade) que um *metteur en scène* põe na sua maneira de apresentar uma história: a câmara-eu (identificada continuamente ao olho de um personagem) é um fato excepcional na história do cinema.

2. *Mimesis e Significação*

Na língua da narrativa, o segundo processo importante é a integração: o que foi separado em um certo nível (uma seqüência, por exemplo) é reunido com mais freqüência em um nível superior (seqüência de um alto grau hierárquico, significado total de uma dispersão de índices, ação de uma classe de personagens); a complexidade de uma narrativa pode-se comparar à de um organograma, capaz de integrar os movimentos para trás e os saltos para diante; ou mais exatamente, é a integração, sob formas variadas, que permite compensar a complexidade aparentemente indomável, das unidades de um nível; é ela que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos, contíguos e heterogêneos (tais quais são dados pelo sintagma, que só conhece uma dimensão: a sucessão); caso se chame, com Greimas, *isotopia*, a unidade de significação (a que, por exemplo, impregna um signo e seu contexto), dir-se-á que a integração é um fator de isotopia: cada nível (integratório) dá sua isotopia às unidades do nível inferior, impede a significação de «oscilar» — o que não deixaria de se produzir, caso não se percebesse a decalagem dos níveis. Entretanto, a integração narrativa não se apresenta de uma maneira serenamente regular, como uma bela arquitetura que conduziria por chicanas simétricas, de uma infinidade de elementos simples, a algumas massas complexas; com muita freqüência uma mesma unidade pode ter dois correlatos, um sobre um nível (função de uma seqüência), outro sobre um outro (índice remetendo a um actante); a narrativa apresenta-se assim como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia orienta uma leitura «horizontal», mas a integração superpõe-lhe uma leitura «vertical»: há uma espécie de «encaixamento» estrutural, como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa seu «tonus» ou sua energia: cada unidade é percebida no seu afloramento e sua profundidade e é assim que a narrativa «anda»: pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura ramifica-se, prolifera, descobre-se — e reco-

bra-se: o novo não cessa de ser regular. Há seguramente uma liberdade da narrativa (como há uma liberdade de todo locutor, diante de sua língua), mas esta liberdade é ao pé da letra *limitada*: entre o código forte da língua e o código forte da narrativa, estabelece-se, caso possa ser dito, um vazio: a frase. Caso se tente abarcar o conjunto de uma narrativa escrita, vê-se que ela parte do mais codificado (o nível fonemático, ou mesmo merismático), se distende progressivamente até à frase, ponto extremo da liberdade combinatória, depois recomeça a se estender, partindo de pequenos grupos de frases (micro-seqüências), ainda muito livres, até às grandes ações, que formam um código forte e restrito: a criatividade da narrativa (ao menos sob sua aparência mítica de «vida») situar-se-ia assim *entre* dois códigos, o da lingüística e o da translingüística. E' por isto que se pode dizer paradoxalmente que a arte (no sentido romântico do termo) está no trabalho dos enunciados de detalhe, enquanto que a *imaginação* é do domínio do código: «Em *suma*, dizia Poe, *ver-se-á que o homem engenhoso está sempre cheio do imaginativo e que o homem verdadeiramente imaginativo não é outra coisa mais que um analista . . .*».⁷³

E' necessário pois vir a tratar do «realismo» da narrativa. Recebendo um telefonema no escritório onde está de guarda, Bond «sonha», diz-nos o autor: «As comunicações com Hong-Kong são sempre tão ruins e tão difíceis de obter.» Ora, nem o «sonho» de Bond nem a má qualidade da comunicação telefônica são a verdadeira informação; esta contingência parece talvez «viva», mas a informação verdadeira, a que germinará mais tarde, é a localização do telefonema, a saber *Hong-Kong*. Assim, em toda narrativa, a imitação permanece contingente;⁷⁴ a função da narrativa não é de «representar», é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a «realidade» de uma seqüência não está na continuação «natural» das ações que a compõem, mas na lógica que

⁷³ *Le double assassinat de la rue Morgue*, trad. BAUDELAIRE.

⁷⁴ G. GENETTE tem razão em reduzir a *mimesis* aos fragmentos de diálogo narrados (cf. *infra*); ainda o diálogo apresenta sempre uma função inteligível e não mimética.

se aí expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma seqüência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira *forma* que se ofereceu ao homem; a saber a repetição; uma seqüência é essencialmente um todo no seio do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador — e toda a narrativa com ela; é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram; ao menos isto está em uma forma que, ela, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um vir a ser. A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma «visão» (de fato, não «vemos» nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: «o que se passa» na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada;¹⁰ «o que acontece» é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. Embora pouco se saiba sobre a origem da narrativa e sobre a da linguagem, pode-se razoavelmente adiantar que a narrativa é contemporânea do monólogo, criação, parece, posterior à do diálogo: em todo caso, sem querer forçar a hipótese filogenética, pode ser significativo que isto ocorra no mesmo momento (em torno dos três anos) em que o filho do homem «inventa» ao mesmo tempo a frase, a narrativa e o Édipo.

ROLAND BARTHES

École Pratique des Hautes Études, Paris.

¹⁰ MALLARMÉ (*Crayonné au théâtre*, Pléiade, p. 296): "... Uma obra dramática mostra a sucessão dos exteriores do ato sem que nenhum momento guarde realidade e sem que se passe afinal de contas nada".