

cotomia. Se o estruturalismo deu um passo à frente desde o formalismo, é precisamente por ter cessado de isolar uma forma, única válida, e de se desinteressar dos conteúdos. A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significações cujas relações é preciso conhecer.

A concepção reducionista de Cohen se choca, ainda aqui, com os fatos: muitas poéticas não podem ser explicadas como uma infração aos princípios da linguagem. Mas "a estética clássica é uma estética anti-poética", assegura-nos Cohen (p. 20). Não; o que acontece é que a poética constitui uma categoria mais ampla do que a que ele nos apresenta; e a estética dos clássicos aí encontra perfeitamente seu lugar.

As ressalvas críticas que acabamos de formular não devem levar a um engano sobre a importância do trabalho de Cohen. A maior parte de suas análises continua sendo uma incontestável aquisição, e se suas premissas e suas conclusões se prestam à discussão, aí talvez esteja um mérito suplementar: pois já era bem tempo de começar a discutir os problemas da poética.

4. A ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA

O tema que me proponho a tratar é tão vasto que as poucas páginas que se seguem tomarão, inevitavelmente, a forma de um resumo. Meu título contém, além disso, a palavra "estrutural", palavra que, hoje em dia, confunde mais do que esclarece. Para evitar ao máximo os mal-entendidos, procederei da seguinte maneira. Darei, primeiramente, uma descrição abstrata do que acredito ser a abordagem estrutural da literatura. Essa abordagem será em seguida ilustrada por um problema concreto, o da narrativa, e mesmo mais estreitamente, da intriga. Os exemplos serão todos colhidos no *Decameron* de Boccaccio. Finalmente, tenta-

rei tirar algumas conclusões gerais sobre a natureza da narrativa e sobre os princípios de sua análise.

Podemos, primeiramente, opor duas atitudes possíveis diante da literatura: uma atitude teórica e uma atitude descritiva. A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo "estrutura" tem pois aqui um sentido lógico, não espacial.

Uma outra oposição nos permitirá delimitar melhor a posição crítica que nos preocupa. Se opusermos uma abordagem interna da obra literária a uma abordagem externa, a análise estrutural estará do lado da interna. Essa oposição é bem conhecida dos críticos literários, e Wellek e Warren a colocaram na base de sua *Theory of literature*. É portanto necessário lembrá-la aqui, pois ao qualificar a análise estrutural de teórica, aproximava-me aparentemente daquilo que se chama habitualmente de "externo" (num uso impreciso, "teórico" e "externo", de um lado, "descritivo" e "interno", de outro, são sinônimos). Por exemplo, quando os marxistas e os psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra. Essa atitude é pois, ao mesmo tempo, teórica e externa. Por outro lado, um New Critic (imaginário), cuja abordagem é visivelmente interna, não terá outro objetivo senão o conhecimento da obra ela mesma; o resultado de seu trabalho será uma paráfrase da obra, que pretende revelar seu sentido melhor do que a obra ela mesma.

A análise estrutural é diferente de cada uma dessas duas atitudes. Não se satisfaz com uma pura descrição da obra, nem com sua interpretação em termos psicológicos ou sociológicos, ou mesmo filosóficos. Em outros termos, a análise estrutural da literatura coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do

que a literatura real. O objetivo desse estudo não é mais articular uma paráfrase, um resumo argumentado da obra concreta, mas propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, apresentar um quadro dos possíveis literários, do qual as obras literárias existentes aparecem como casos particulares realizados.

É preciso acrescentar imediatamente que, na prática, a análise estrutural visará também a obras reais: o melhor caminho para a teoria passa pelo conhecimento empírico preciso. Mas essa análise descobrirá em cada obra o que esta tem de comum com outras (estudo dos gêneros, dos períodos etc.), ou mesmo com todas as outras (teoria da literatura); ela não saberia dizer a especificidade individual de cada uma. Na prática, trata-se sempre de um movimento contínuo de ida e volta, das propriedades literárias abstratas às obras individuais e inversamente. A poética e a descrição são, de fato, duas atividades complementares.

Por outro lado, afirmar o caráter interno dessa abordagem não quer dizer que se negue a relação da literatura com outras séries homogêneas, como a filosofia, ou a vida social etc. Trata-se aqui principalmente de estabelecer uma ordem hierárquica: a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma.

Não é difícil ver que tal concepção dos estudos literários deve muito à idéia moderna de ciência. Pode-se dizer que a análise estrutural da literatura é uma espécie de propedêutica a uma futura ciência da literatura. Esse termo ciência, empregado a propósito de literatura, suscita habitualmente uma onda de protestos. Será talvez oportuno levantar alguns deles e tentar responder-lhes desde já.

Releiamos, primeiramente, esta página tirada do artigo célebre sobre "The Art of Fiction" de Henry James, que contém vários desses protestos: "Há muita probabilidade de que ele [o romancista] tenha uma disposição de espírito tal que essa distinção bizarra e literal entre descrição e diálogo, descrição e ação, pareça-lhe desprovida de sentido e pouco esclarecedora. As pessoas falam freqüentemente dessas coisas como se existisse uma distinção nítida entre elas, como se elas

não se confundissem a todo instante, como se elas não se encontrassem intimamente ligadas num esforço geral de expressão. Não posso imaginar a composição de um livro encarnada numa série de blocos isolados; nem conceber, num romance digno de ser mencionado, uma passagem de descrição que seja desprovida de intenção narrativa, uma passagem de diálogo que seja sem intenção descritiva; uma reflexão qualquer que não participe da ação, ou uma ação cujo interesse tenha outra razão além daquela, geral e única, que explica o êxito de toda obra de arte: a de poder servir de ilustração. O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras. O crítico que, a partir da textura fechada de uma obra terminada, pretender traçar a geografia de suas unidades, será levado a colocar fronteiras tão artificiais, temo eu, quanto todas aquelas que a história conheceu.

Nesse trecho, Henry James acusa o crítico que utiliza termos como "descrição", "narração", "diálogo", de cometer dois pecados. Primeiramente, nunca se encontrará, num texto real, um diálogo puro, ou uma descrição pura etc. Em segundo lugar, o próprio emprego desses termos é inútil, senão prejudicial, pois o romance é "um ser vivo, uno e contínuo".

A primeira objeção perde todo seu valor quando nos colocamos na perspectiva da análise estrutural. Com efeito, ela visa ao conhecimento de conceitos como "descrição" ou "ação", mas nem por isso precisará encontrá-las em algum lugar em estado puro. É mesmo natural que os conceitos abstratos não se deixem observar diretamente, no nível da realidade empírica. Falar-se-á em física, por exemplo, de uma propriedade como a temperatura, embora não a possamos encontrar como tal, mas que se observa em corpos que têm muitas outras propriedades ainda, por exemplo, resistência, volume etc. A temperatura é um conceito teórico, não precisa existir em estado puro; o mesmo acontece com a descrição.

A segunda objeção é ainda mais curiosa. Tomemos essa comparação, já duvidosa, da obra com o ser vivo. Sabemos todos que uma parte qualquer de nosso corpo contém sangue, nervos, músculos etc. — todos

ao mesmo tempo; mas não pedimos por isso ao biólogo que abandone essas abstrações aberrantes, designadas pelas palavras: sangue, nervos, músculos. O fato de esses se encontrarem sempre juntos não nos impede de os distinguir. Se o primeiro argumento de James tinha um aspecto positivo — indicava que nosso objeto deveria ser constituído por categorias abstratas e não por obras concretas, — o segundo representa a pura recusa a reconhecer a existência das categorias abstratas, daquilo que não se vê.

Existe outro argumento muito divulgado contra a introdução de princípios científicos nos estudos literários. Dizem-nos, nesse caso, que a ciência deve ser objetiva enquanto a interpretação da literatura é sempre subjetiva. Em minha opinião, essa oposição brutal é insustentável. O trabalho do crítico pode ter diferentes graus de subjetividade, tudo depende da perspectiva que ele escolheu. Esse grau será muito menos elevado se ele tentar identificar as propriedades da obra do que se ele procurar a significação de determinada época ou determinado meio. Aliás, os diferentes estratos da obra deixam-se identificar com grau desigual de subjetividade. Haverá poucas discussões sobre o esquema métrico ou fônico de um poema; um pouco mais, sobre a natureza de suas imagens; ainda mais, sobre as unidades semânticas superiores.

Por outro lado, não existe ciência social (nem mesmo ciência) que seja livre de toda subjetividade. A simples escolha de um conjunto de conceitos teóricos ao invés de outro já pressupõe uma decisão subjetiva; mas, se não se faz essa escolha, fica-se a marcar passo. O economista, o antropólogo, o lingüista devem igualmente ser subjetivos; a única diferença é que eles são conscientes disso e tentam circunscrever essa subjetividade e levá-la em conta no interior da teoria. Não tentaremos pois repudiar a subjetividade das ciências sociais numa época em que ela penetra até mesmo nas ciências naturais.

E tempo, agora, de interromper essas especulações teóricas para dar um exemplo do que pode ser a abordagem estrutural da literatura. Este exemplo serve de ilustração, mais do que de prova; as tomadas de posição teóricas que acabo de expor não serão con-

testadas se se encontrarem falhas na análise concreta que nelas se fundamenta.

O conceito literário (abstrato) que eu gostaria de discutir é o da intriga. Isso não quer dizer, evidentemente, que para mim a literatura se reduza unicamente à intriga. Penso antes que a intriga é uma noção que os críticos não apreciam e, por essa mesma razão, ignoram. O leitor comum, pelo contrário, lê um livro antes de tudo como a narrativa de uma intriga; mas esse leitor ingênuo não se interessa pelos problemas teóricos. Meu objetivo será propor um certo número de categorias que podem servir àquele que identifica e descreve intrigas. Essas categorias juntar-se-ão pois àquele pobre vocabulário de que dispomos na análise da narrativa e que consiste dos termos: ação; personagens; reconhecimento etc.

Os exemplos literários que utilizarei são tirados do *Decameron* de Boccaccio. Não é entretanto minha intenção fazer aqui uma análise do *Decameron*: esses contos servem apenas a manifestar uma estrutura literária abstrata que é a da intriga. Começarei por contar a intriga de algumas dessas novelas.

Um monge leva uma jovem a sua cela e faz amor com ela. O abade fica sabendo e se prepara para puni-lo severamente. Mas o monge percebe que o abade descobriu e prepara-lhe uma armadilha, deixando sua cela. O abade entra e sucumbe aos encantos da moça, enquanto o monge o observa, por sua vez. Quando finalmente o abade pretende punir o monge, este lhe faz notar que ele acaba de cometer o mesmo pecado. Resultado: o monge não é punido (I, 4).

Isabetta, jovem monja, está com seu amante na cela. As outras freiras percebem, ficam com ciúmes dela e vão acordar a abadessa para que esta puna Isabetta. Mas a abadessa estava na cama com um abade; por isso tem de sair às pressas e põe os calções do abade na cabeça ao invés da coifa. Trazem Isabetta à igreja e a abadessa começa a fazer-lhe um sermão, quando Isabetta nota os calções em sua cabeça. Ela os aponta a todos; assim a punição é evitada (IX, 2).

Peronella recebe seu amante na ausência do marido, pobre pedreiro. Mas um dia este último volta mais cedo. Peronella esconde o amante num tonel; quando o marido entra, ela lhe diz que alguém queria com-

prar o tonel e que esse alguém o está agora examinando. O marido acredita e se alegra com a venda. O amante paga e vai embora com o tonel (VII, 2).

Uma mulher casada recebe todas as tardes seu amante numa casa de campo da família, onde ela está habitualmente só. Mas uma tarde o marido volta da cidade; o amante ainda não está lá, ele chega um pouco mais tarde e bate à porta. A mulher afirma que é um fantasma que vem importuná-la todas as tardes e que é preciso exorcizá-lo. O marido pronuncia fórmulas improvisadas pela mulher; o amante adivinha qual é a situação e vai embora, contente com a esperteza de de sua cúmplice (VII, 1).

Não é difícil reconhecer que essas quatro intrigas (e há muitas outras semelhantes no *Decameron*) têm algo em comum. Para exprimi-lo, usarei uma formulação esquemática que retém apenas os elementos comuns dessas intrigas. O sinal $\Rightarrow$ significará a relação de implicação existente entre duas ações.

X viola uma lei $\Rightarrow Y$ deve punir $X \Rightarrow X$ tenta evitá-lo
 $\Rightarrow \left\{ \begin{array}{l} [Y \text{ viola uma lei}] \\ Y \text{ acredita que } X \text{ não viola a lei} \end{array} \right. \Rightarrow Y \text{ não pune } X$

Essa representação esquemática pede várias explicações.

1. Percebe-se primeiramente que a unidade mínima de intriga se deixa naturalmente representar por uma oração. Existe uma analogia profunda entre as categorias da língua e as categorias da narrativa, que deve ser explorada.

2. A análise dessa oração narrativa nos faz descobrir a existência de duas unidades inferiores que correspondem às "partes do discurso". a) Os agentes, aqui chamados de X e Y , correspondentes aos nomes próprios. Eles servem de sujeito ou de objeto da oração; por outro lado, eles permitirão identificar sua referência sem a descrever. b) O predicado que é sempre aqui um verbo: violar, punir, evitar. Os verbos possuem uma característica semântica comum: designam uma ação que modifica a situação precedente. c) Uma análise de outros contos nos teria feito descobrir uma terceira parte do discurso narrativo, que cor-

responde à qualidade e que não transforma a situação em que aparece: é o adjetivo. Assim, em I,8: no começo da ação Ermino é avarento enquanto Guglielmo é generoso. Guglielmo encontra um meio de ridicularizar a avareza de Ermino e desde então este é "o mais liberal e o mais amável dos gentis-homens". As qualidades das duas personagens são exemplos de adjetivos.

3. As ações (violar, punir) podem ter uma forma positiva ou negativa; teremos pois igualmente necessidade da categoria de estatuto.

4. A categoria de modalidade é aqui pertinente. Quando dizemos "Y deve punir X", designamos assim uma ação que ainda não aconteceu (no universo imaginário do conto) mas que não está menos presente em virtualidade. André Jolles sugeria que se caracterizassem gêneros inteiros por seu modo: a fábula seria o gênero do imperativo, na medida em que ela nos descreve um exemplo a seguir: o conto de fadas é, como se tem dito freqüentemente, o gênero do optativo, do desejo realizado.

5. Quando escrevemos "Y acredita que X não viola a lei", temos aí o exemplo de um verbo, "acreditar", que é diferente dos outros. Não se trata de uma ação diferente, mas da percepção diferente da mesma ação. Poder-se-ia falar assim de "ponto de vista", fazendo com que essa noção diga respeito não só à dupla narrador-leitor mas também às personagens.

6. Existem relações entre as orações; em nosso exemplo, essa relação é sempre causal; mas uma análise mais avançada distinguiria implicações de pressuposições (p. ex., a relação que introduz a punição modal). O estudo de outros contos mostra que existem igualmente relações puramente temporais (de sucessão) ou espaciais (de paralelismo).

7. Uma sucessão organizada de orações forma uma nova unidade sintagmática, a seqüência. A seqüência é percebida pelo leitor como uma história acabada, é a narrativa mínima completa. Essa impressão de acabamento é produzida por uma repetição mo-

(1) No texto: *légende*. (N. da T.)

dificada da oração inicial: a primeira e a última orações terão diferentes modos, ou estatutos, ou serão encaradas de diferentes pontos de vista etc. Em nosso exemplo, é a punição que deve repetir-se: primeiro modalizada, em seguida negada. Em uma seqüência de relações temporais, a repetição pode ser completa.

8. Poderíamos perguntar também: existe um caminho de volta? Que caminho deveremos seguir para ir dessa representação esquemática e abstrata à novela individual? A resposta, aqui, é tripla:

a) Podemos estudar o mesmo gênero de organização num nível mais concreto: toda oração de nossa seqüência poderia ser reescrita como uma seqüência inteira etc. Não mudaríamos então a natureza do estudo mas o nível de generalidade.

b) Podemos igualmente estudar as ações concretas através das quais percebemos nossas unidades abstratas. Por exemplo, podemos levantar as diferentes leis que se acham violadas nos contos do *Decameron*, ou as diferentes punições que aí se realizam etc. Será este um estudo temático.

c) Finalmente, podemos indagar sobre a matéria verbal que suporta nossas unidades abstratas. A mesma ação pode ser apresentada através de um diálogo ou de uma descrição, num discurso figurado ou não. Por outro lado, cada ação pode ser encarada de um ponto de vista diferente. Trata-se aqui de um estudo retórico.

Essas três direções correspondem às três grandes subdivisões da análise da narrativa: estudo da sintaxe narrativa, estudo temático e estudo retórico.

Chegados a esse ponto, podemos perguntar-nos: para que serve tudo isso? Essa análise nos revelou algo sobre as novelas em questão? Mas essa seria uma má pergunta. Nosso objetivo não é o conhecimento do *Decameron* (embora tal análise possa servir também a esse objetivo) mas o conhecimento da literatura ou, no caso preciso, da intriga. As categorias da intriga aqui introduzidas podem permitir uma descrição mais avançada e mais precisa de outras intrigas. O objeto do estudo deve ser os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as seqüências, e não tal ou tal conto, em si mesmo e por ele mesmo.

A partir de categorias semelhantes podemos dar um passo à frente e interrogar-nos sobre a possibilidade de uma tipologia das intrigas. É difícil por enquanto avançar uma hipótese razoável; por isso contentar-me-ei com resumir o resultado de minhas pesquisas sobre o *Decameron*.

Pode-se apresentar a intriga mínima completa como a passagem de um equilíbrio a outro. Esse termo equilíbrio, que tomo de empréstimo à psicologia genética, significa a existência de uma relação estável mas dinâmica entre os membros de uma sociedade: é uma lei social, uma regra do jogo, um sistema particular de troca. Os dois momentos de equilíbrio, semelhantes e diferentes, estão separados por um período de desequilíbrio que será constituído de um processo de degradação e um processo de melhora.

Todos os contos do *Decameron* inscrevem-se nesse esquema muito geral. Mas a partir daí podemos estabelecer uma distinção entre dois tipos de história. O primeiro pode ser chamado "a punição evitada"; as quatro histórias que lembrei no início são desse tipo. Nelas, o ciclo completo é seguido: começa-se por um estado de equilíbrio, rompido pela violação da lei. A punição teria restabelecido o equilíbrio inicial, o fato de ela ser evitada estabelece um novo equilíbrio.

Outro tipo de história é ilustrado pela novela sobre Ermino (I, 8); podemos chamá-la "a conversão". Essa história começa no meio do ciclo completo, por um estado de desequilíbrio. Esse desequilíbrio consiste na presença de um defeito no caráter da personagem. A novela se reduz à descrição de um processo de melhora, até que o defeito não exista mais.

As categorias que nos servem na descrição desses tipos são reveladoras para o universo de um livro. Em Boccaccio, os dois equilíbrios simbolizam (em grandes linhas) a cultura e a natureza, o social e o individual; a novela consiste, habitualmente, em demonstrar a superioridade do segundo termo sobre o primeiro.

Poderíamos também procurar maiores generalizações; é possível confrontar tal tipologia das intrigas com uma tipologia dos jogos e aí encontrar duas variantes de uma estrutura comum. Tão pouco foi feito nes-

sa direção que ignoramos até mesmo a natureza das questões que podem ser colocadas².

Gostaria de voltar agora aos temas do princípio e retomar a questão inicial: qual é o objeto da análise estrutural da literatura (ou, se se preferir, da poética)? A primeira vista, é a Literatura, ou como diria Jakobson, a *literaridade*. Mas olhemos mais de perto. Discutindo os fenômenos literários, fomos obrigados a introduzir certo número de questões, a criar uma imagem da literatura; essa imagem constitui a preocupação constante de toda pesquisa sobre a poética. "A ciência não se ocupa das coisas mas dos sistemas de signos com que ela substitui as coisas", escreve Ortega y Gasset. As virtualidades que constituem o objeto da poética (como de toda outra ciência), essas qualidades abstratas da literatura, só existem no discurso da própria poética. Nessa perspectiva, a literatura é apenas um mediador, uma linguagem, da qual se serve a poética para falar.

Não se deve concluir que a literatura seja secundária para a poética e que ela não seja, em certo sentido, seu objeto. O que caracteriza a ciência é justamente essa ambigüidade do objeto, ambigüidade que não se pretende resolver mas colocar na própria base do estudo. A poética, como a literatura, consiste num movimento ininterrupto de ida e volta entre dois pólos: o primeiro é a auto-referência, a preocupação consigo mesma; o segundo o que se chama habitualmente seu objeto.

Há uma conclusão prática a ser tirada dessas especulações. Em poética, como alhures, as discussões metodológicas não são uma parte secundária do domínio mais vasto, uma espécie de subproduto accidental: elas constituem seu próprio centro, representam sua principal tarefa. Como diz Freud: "O que constitui o caráter essencial do trabalho científico não é a natureza dos fatos de que trata, mas o rigor do método que preside à constatação desses fatos, e a procura de uma síntese tão vasta quanto possível".

(2) Algumas indicações bibliográficas: trato mais longamente dos mesmos problemas no capítulo "Poétique" da obra coletiva *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Edition du Seuil, 1968; e em meu livro *Grammaire du Décaméron*, a ser publicado por Mouton, em Haia. Vários estudos situados numa perspectiva semelhante foram publicados na revista *Communications*, Paris, Ed. du Seuil, nº 4, 8, 11 (textos de Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette etc.)