

A REPRESENTAÇÃO NA CONSTRUÇÃO FICCIONAL

Nuno Júdice

Contar uma história relaciona-se com o modo de estruturar o mundo em função de acções individuais. Podemos interrogar quer esse *modo* quer essas *acções*: o modo corresponde à utilização de uma linguagem determinada por cânones estilísticos (realismo vs. simbolismo, linguagem mais metafórica ou mais literal, etc.); as acções são seleccionadas de entre um conjunto de factos da vida de acordo com um paradigma de comportamento, de mentalidade, de personalidade, etc., que se quer transmitir. Vemos então que o contar implica um trabalho de organização da memória individual, feito a partir de uma acumulação de dados de uma experiência não necessariamente vivida, visto que a memória é feita também daquilo que nos é contado, do que se lê, do que se imagina, etc.. Essa organização, por sua vez, tem por trás uma *ordem* quer subjectiva quer do imaginário que funcionam como as estruturas profundas do texto.

O primeiro momento que distingue a acção narrativa do fluir dos acontecimentos é o seu carácter de fechamento. O que se conta implica uma lógica sequencial, determinada por dois momentos *a quo* e *ad quem* do contar: o princípio e o fim da história. Isto tem como consequência que o acto de contar implica um domínio do tempo narrativo, que corresponde a uma enunciação verbal do passado – determinado em função de um presente que funciona como o limite *ad quem* da história, com a excepção da narrativa visionária que, no entanto, trabalha o futuro como se tivesse a mesma característica do passado, só que tendo no presente o instante *a quo*.

O Conceito de Representação

Este carácter fechado tem consequências na relação do narrador com o narratário: o mundo ficcional é um *outro* mundo (do narrador, passado) que, no entanto, se relaciona com *este* mundo (do narratário, presente) segundo um princípio de semelhança (realismo) ou de diferença (simbolismo), permitindo um maior ou menor reconhecimento da realidade narrada. A aproximação para com esse mundo ficcional faz-se, então, a partir do pressuposto de que ele constitui uma *interpretação* do real, obrigando o leitor a um duplo trabalho de *descodificação*, ou abertura dos códigos que organizam e sinalizam esse mundo, e de *re-interpretação*, ou estabelecimento dos sistemas de pensamento que estruturam o olhar do sujeito sobre o mundo.

Ao depararmos com um texto, partimos de uma realidade objectiva: esse texto apresenta um mundo que está feito de acordo com certas regras. Não podemos remontar ao instante da criação; mas sabemos que essas regras estão definidas a partir de uma relação passada entre um sujeito-que-já-não-está (o Autor) e um tempo que deixou marcas ou traços que podemos recuperar (o tempo histórico desse Autor, o contexto). Do ponto de vista teórico, é possível reconstituir muito do que terá sido a experiência do autor, efectiva no instante de criação do texto; na prática, há uma parte dessa experiência – o lado individual, não histórico ou colectivo – que nos é inacessível, a não ser através dos elementos que o próprio texto fornece e que, por um processo dedutivo, nos pode levar a essa experiência subjectiva, fundadora.

De facto, o texto poderá aparecer como uma actualização dessa experiência, uma *performance*, cujos gestos são ditados pela presença inconsciente de um outro a quem eles se destinam, num tempo indeterminado, que é o do narratário. Assim, cada um desses gestos narrativos representa uma explicação tanto quanto possível completa e fechada das motivações que o fundam. Estamos num processo de comunicação, em que o sentido é aberto através de canais dialógicos, por onde a significância circula até se esgotar num significado, após o que passamos a um outro patamar narrativo, e assim por diante. Sabemos que aquilo que faz a qualidade de um texto literário é essa capacidade comunicante, que é independente do maior ou menor hermetismo da expressão, o que permite a esse texto sobreviver ao seu contexto e ao tempo histórico do Autor.

É certo, por outro lado, que nessa comunicação existem *lapses*, no sentido quer de *elipses* quer de *coisas ditas por outras*. Em ambos os casos, o trabalho do intérprete não deverá ser o de tentar re-dizer o

A Representação na Construção Ficcional

que não foi dito, ou restituir o sentido que não está no que está dito – casos em que o texto interpretado é outro texto – mas o de proceder às operações que permitem encontrar a lógica subjacente a esses lapsos:

por que é que houve uma censura de determinados aspectos do real;
por que é que determinados significados se deslocam para um outro espaço de significação?

Aqui, vamos encontrar a intervenção do contexto – ou das categorias éticas e estéticas, isto é, a envolvente cultural do Autor – na própria produção do texto. De facto, aquilo que se diz não é nunca o real na sua totalidade mas os aspectos que o sujeito pode captar desse real; e que ele capta por uma óptica determinada por condicionantes quer pessoais quer sociais. A tendência inicial é de expansão, levando o mundo representado ao máximo do que se pode dizer desse mundo; mas essa tendência vai imediatamente reduzir-se dado que a ficção implicando acções, implica actores; e a opção por determinados actores -os heróis ou *actantes* – vai colocar a acção na esfera desses heróis, pondo de lado os outros, remetidos para funções quer de cenário (personagens que servem para caracterizar uma envolvência social do herói) quer de sequência narrativa (adjuvantes ou oponentes dos actos do herói).

A representação narrativa é, portanto, parcial, selectiva, subjectiva; e é o próprio texto, no seu todo, que encontra uma significação universal, de acordo com a maior ou menor tipicidade ("humanidade" de acordo com tipos de comportamento e de pensamento) que o texto vai reflectir e exprimir. Há, aqui, um elemento a sublinhar: é que o próprio texto que constitui, sempre, uma interpretação do real, tenta esconder esse aspecto através de um processo que é o da busca de uma identificação ideal com o leitor. Este, num primeiro momento, é atraído ao universo do texto, vai projectar-se nos seus heróis ou acontecimentos; e só num segundo momento, ou leitura, é que se opera uma distanciação que permite estabelecer a diferença entre o sujeito-no-mundo e o sujeito-no-texto. Isto sucede porque, sem essa projecção do leitor no texto, que constitui um fenómeno de *sim-patia*, não estaríamos dentro do processo da comunicação literária: o texto seria um simples bloco de informações, com as quais se estaria ou não de acordo, e que interessariam apenas o leitor envolvido no assunto da informação (um medievista interessar-se-ia pelo "Nome da rosa" mas não por "Manhattan Transfer", por exemplo, quando o que é certo é que um romance interessa o leitor independentemente, ou não só por causa, do seu conteúdo).

O Conceito de Representação

O que, em primeiro lugar, interessa numa história é o próprio fluir temporal. Uma informação não está dependente dele: numa Enciclopédia, a ordem das informações resulta de um enunciado alfabético. No conto, as informações estão subordinadas a uma linha cronológica linear, sabendo-se que elas são pertinentes em função de cada momento, e do conjunto de factores intervenientes nesse momento determinado. Assim, é possível encontrar uma lógica para a selecção das informações: elas são as que são acessíveis aos heróis nesse preciso momento; e o leitor vai sendo informado à medida que a acção progride; o que não quer dizer que não possa haver inversões no circuito, como é o caso da profecia que informa que um personagem vai morrer. Então, o desfasamento entre o estado do personagem (que ignora ou não aceita a informação) e do leitor, que conhece o destino do personagem, contribui para aumentar o *pathos* narrativo. Há, pelo contrário, circunstâncias em que se dá o inverso: caso da enunciação das razões que conduzem à denúncia de um criminoso pelo detective – que, no início do seu discurso, já sabe quem ele é – enquanto que o leitor se encontra identificado com a situação dos potenciais suspeitos, o que é uma outra forma de *pathos*.

O tempo narrativo pode, então, ter uma dimensão objectiva, em que coincide com o tempo cronológico; e uma dimensão subjectiva, em que acompanha a experiência do tempo (mais longo ou mais breve) de acordo com a vivência de um acontecimento determinado. Mas esse tempo está, também, dependente de uma rede de relações entre os acontecimentos narrados que vai implicar o leitor no seu conhecimento – ou na busca desse conhecimento. Trata-se de relações de ordem causal: um facto provoca outro, e assim por diante, até ao desfecho; de ordem temática: passamos de um acontecimento a outro pelas relações de semelhança entre eles; de ordem metafórica, ou simbólica: saímos de um plano da realidade para um espaço que tem esse tipo de relação, metafórica ou simbólica, com pormenores do real conhecido.

O problema do envolvimento do leitor, então, resulta desta simples questão: o que vem a seguir? Isto é, antes do fim, nenhuma sequência é conclusiva. O texto transmite um conhecimento; mas esse conhecimento não é dado na sua totalidade antes do fim, sendo cada sequência apenas uma informação parcial desse conhecimento. Essas informações disseminam-se por aspectos quer da acção quer da caracterização da acção, e da sua inserção num espaço, de modo a que o leitor se aperceba de que cada novo segmento de história corresponde

A Representação na Construção Ficcional

a uma mais-informação sobre esse conhecimento final, daqui resultando a necessidade de avançar na história, que é sinónimo de avançar no conhecimento, que se caracteriza na pergunta – "e depois?" que se pode completar em "e depois, o quê?"

O texto, no seu todo, é uma macro-unidade onde se reconhecem micro-unidades, que vão desde o nível maior das sequências ao mínimo dos motivos, que se ligam em função de uma coerência total seguindo processos tais como a conjugação (soma linear de segmentos narrativos), o encaixe (introdução de uma narrativa noutra através de expedientes como uma carta, um discurso de um personagem, etc.), a alternância (construção em paralelo de duas narrativas)¹. A partir de uma estrutura simples, é possível ir complicando o esquema narrativo até situações em que essa estrutura simples quase se não reconhece: passagem da 3ª para a 1ª pessoa; adopção de pontos de vista diferentes; alteração da linearidade temporal através de analepses ou prolepses, ou blocos a-crónicos; etc..No entanto, mesmo as rupturas mais radicais não deixam sempre de tomar como referência um modelo canónico da narrativa desde o "era uma vez" do conto popular até "La marquise sortit à cinq heures", que Paul Valéry afirmou que nunca escreveria, e que são os limites referenciais do leitor no instante final da descodificação em termos de intriga (*plot*) – o que põe, em certas áreas do romance (novo romance francês, novela surrealista, ou ainda a linha romanesca que vem de Proust e de Joyce) a questão de saber se é possível conceber o género romanesco, ou uma narrativa, despojada de intriga, de história, sendo esses exemplos os casos-limite até onde pode levar a ruptura com o cânone, esvaziando a narrativa daquilo que constitui a sua própria substância: a representação do real.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BARTHES, Roland, *Analyse structurale des récits*, in "Poétique du récit", Col. Points, Paris Seuil
———, *L'aventure sémiologique*, Col. Points, Paris, Seuil.
GENETTE, Gérard, *Discours du récit* in "Figures III", Col. Points, Seuil, Paris.
———, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

¹ Cf. Gerald Prince, "On Narrative Studies and Narrative Genres", in "Poetics Today", 11:271-282.

O Conceito de Representação

———, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

———, *Le mirage linguistique*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, 2, Col. Points, Paris, Seuil.

PRINCE, Gerald, *Introduction à l'étude du narrataire*, Poétique 14: 178-96.

BRIOSI, Sandro, *La narratologie et la question de l'auteur*, Poétique 68: 507-19.