

## GÉRARD GENETTE: A ESCRITA DE FIGURES IV

Há teóricos da literatura que, além de teses e antíteses, nos oferecem todo um imaginário pessoal — de tal forma que os actos de ler e pensar o texto literário ficam alterados. Gérard Genette é um destes teorizadores míticos, capaz de desenvolver, ao longo de três décadas de escritos, um estilo inconfundível. A obra de Genette, dotada de extrema clareza, de perspicácia, não raro de humor, tem ainda a qualidade de inventar sempre perspectivas inovadoras, mesmo quando retorna a temas já uma ou outra vezes versados (Proust é uma presença constantemente revisitada mas sempre por caminhos diferentes). Ultrapassada a dezena de obras publicadas, Genette continua a surpreender-nos, estendendo as suas análises à pintura e, embora em menor escala, à música erudita e ao jazz.

Por todas estas razões, merece atenção o surgimento, em Março deste ano, de *Figures IV*, editado pela Seuil. Trata-se, como as demais *Figures* de 1966, 1969 e 1972, de uma colectânea de textos com datas, origens, motivações e temas muito diversos. O mais antigo é de 1961, o mais recente, de 1997. O livro funciona como uma ilustração bastante completa do percurso genettiano. De resto, vários estudos se relacionam temática e metodologicamente com as suas diversas obras, à guisa de *post-scriptum* aos textos publicados. Por outro lado, o primeiro estudo, “Du texte à l’oeuvre”, é uma reflexão do autor sobre as constantes e as variáveis do seu próprio pensamento, uma explicação do encadeamento lógico entre as suas obras, ou ainda um “exercice d’autodiction pré-posthume” (p. 7)... Nietzsche diria, mas com um misticismo amargo que não se encontra aqui, “*Ecce Homo*”.

Mas afinal poderemos pensar este livro em termos de unidade ou dispersão? Este problema é recorrente em *Figures IV*, seja porque o próprio autor lembra, ao relacionar os seus estudos, “l’illusion rationalisante qui souvent nous pousse à imposer une unité factice à toutes choses assemblées par

le hasard qui nous gouverne” (p. 7), seja quando procura, em *Fêtes Galantes*, o elemento comum a todos os poemas e a lógica do seu encadeamento. Ora, da mesma forma que em Verlaine se trata menos de um “recueil” de poesia do que de uma “suite” poética (p. 182), no sentido do género musical, também em *Figures IV* encontramos “la complémentarité dans la diversité” (p. 174) ou a diversidade dos ensaios na complementaridade do pensamento.

Não existe aqui um fio condutor exclusivo. Ora esta heterogeneidade tem uma riqueza em si mesma, e nada está mais longe do pensamento de Genette do que a subordinação a um único eixo de pensamento necessário. De resto, está implícito em *Figures IV* que a preocupação com a homogeneização temática e estilística em literatura e no ensaio provém menos de uma escolha livre do que da subordinação a um mito (religioso? clássico? positivista?) da Unidade e da Coesão. Um dos méritos deste livro é a crítica a esta mitologia, segundo a qual “l’unité thématique est généralement tenue pour une valeur positive” (p. 173).

Gostaria contudo de encontrar alguns *topoi* de estudo constantes ao longo de *Figures IV*, unindo o que é por natureza diverso.

### Um percurso em quatro sequências

Em primeiro lugar, são reconhecíveis nesta série de estudos quatro abordagens teóricas distintas, que se relacionam entre si de maneira motivada. Sobre as três primeiras escreve Genette, em “Du texte à l’oeuvre” (pp. 7-45). A uma primeira filiação em estudos de crítica literária imanentista (o que é, como é construído *este* texto), seguiu-se a descoberta da poética de índole estruturalista (*como é feito* o texto *em geral*). Mais recente é a tentativa de abarcar uma teoria geral da arte (*como é feito* o texto literário, o texto pictórico, o texto musical). Gostaria de salientar uma quarta abordagem, recente, mais ou menos contemporânea da terceira, dirigida para a observação da pragmática e da psicologia da recepção (*como é que* uma sociedade, um grupo, um leitor *reconhecem, legitimam* a obra de arte). Um relevo especial é agora dado à subjectividade do receptor da obra de arte e aos mecanismos psíquicos e sócio-culturais que subjazem à definição da arte. Um exemplo marcante em *Figures IV* é o estudo da superioridade sentida por quem não gosta de determinada obra sobre quem gosta. Dito de outra forma, é mais difícil defender a apreciação positiva do que a negativa. Porque se subentende que quem aprecia a obra é *naïf*, em comparação com o sujeito

que não aprecia, mais exigente. De resto, aceita-se que este último terá começado por admitir as razões de mérito artístico da obra, que seguidamente contesta e desvaloriza, até formar o seu juízo negativo; enquanto o apreciador *apenas* conheceria aquelas primeiras razões de simpatia. Na dialéctica deste diferendo, a relação estética está próxima da relação axiológica e de esquemas psicológicos que ultrapassam largamente o campo da discussão sobre estética. Assim, a formação de juízos sobre a arte pode ser estudada à luz dos conhecimentos da psicologia em geral. Genette assume a passagem de uma questão essencialista sobre a definição teórica de literatura para um questionar das condições sociais, culturais, psicológicas em que se reconhece um dado objecto como literatura; em termos goodmanianos, efectua a viragem da questão “*what is art?*” para “*when is art?*” Mas isto não significa que a literatura se torne um objecto indefinível ou arbitrário. Implica antes que a constituição de determinado conceito de literatura num dado sistema histórico-social depende tanto de uma definição formal e instituída como da avaliação pessoal e afectiva do receptor.

Genette esclarece assim teses já desenvolvidas desde *Fiction et Diction* (1991). À definição essencialista de Jakobson da literariedade (como se sabe, a literariedade seria “aquilo que faz do texto um texto literário”; e se esta definição, inexcelsivelmente clara, se revela útil para teorizar sobre a literatura, é igualmente verdade que Jakobson não chega a explicar em 1919 *o que é aquilo que faz dum texto um texto literário...*), Genette responde com a teoria de dois regimes de avaliação do texto. Um, constitutivo, implica que é literário todo o texto que obedece às exigências de uma poética ou um juízo instituídos (exemplos já clássicos: um soneto, uma tragédia, embora medíocres, não deixam de ser textos literários). A esta compreensão da literatura correspondem poéticas constitutivas, como, por exemplo, a de Käte Hamburger, estudada em *Figures IV*. Para esta autora é literário todo o texto em que a língua sirva “soit à constituer de toutes pièces des réalités fictives, et, très spécifiquement, des personnages fonctionnant non comme objets d’énoncés, mais comme sujets doués d’autonomie (c’est le cas de la fiction narrative ou dramatique), soit à produire des énoncés de réalité dont la fonction n’est pas de communiquer, mais de constituer une expérience vécue inséparable de son énonciation, et dont l’origine reste essentiellement indécidable, c’est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire): c’est le cas de la poésie lyrique.” (p. 327); os demais textos são excluídos do campo da literatura. O outro regime, condicional, refere-se à avaliação subjectiva / afectiva que o leitor estabelece com

os textos; neste caso, é literatura aquele texto que *me agrada*. Parece-me que seria esclarecedor relacionar esta sistematização por regimes com a dicotomia, estabelecida em “Quelles valeurs esthétiques?”, entre julgamentos de valor livres ou autónomos (não subordinados a normas de apreciação exteriores), por um lado, e heterónomos (subordinados), por outro (*Figures IV*, p. 66).

Entre aqueles dois regimes, Genette não estabelece nenhuma hierarquia de valor — nem, de resto, entre quaisquer géneros literários (pp. 28-29). Apenas exige uma exactidão que a teoria da literatura nem sempre respeita, confundindo critérios de ordens diferentes e juízos condicionais com constitutivos: “notre définition implicite de littérature est boiteuse, c’est-à-dire incohérente, puisque elle englobe à la fois des genres, comme la tragédie ou le roman, où la littérarité est indépendante de toute évaluation, et d’autres, comme l’essai, l’Histoire ou l’autobiographie, où elle en dépend presque entièrement.” (p. 333). Genette preserva assim o essencialismo e o relativismo ao mesmo tempo: estabelece uma dupla ontologia da literatura.

Não nos devemos admirar se parece que a tónica recai sobre o regime condicional: na verdade, a tradição ocidental é rica em poéticas fechadas (constitutivas), que não permitem ao receptor a liberdade de intervir na constituição da literatura. Este é o modelo horaciano, que apenas no século XX de um Borges e de um Barthes se vê seriamente questionado. O critério condicional (que parece esquecido na definição de literariedade por Jakobson em 1919, e na de função poética em 1963) legitima que cada receptor *crie* uma literatura diferente (permitam-se-me mais estas sugestões borgesianas...), sendo que nenhuma sistematização ou poética instituída, temática ou remática, pode anular a avaliação condicional: como sabemos, *de coloribus et gustibus, non disputandum...*

Ora o gosto está também dependente do objecto atencional: o objecto em avaliação não é sempre igual, embora o objecto material em si mesmo não mude. De facto, o receptor cria objectos atencionais diferentes ao fazer uma leitura “selvagem” da *Gioconda*, quando compara a técnica do quadro com a de outros mestres italianos quinhentistas, ou depois de ler *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, de Freud. Mas a avaliação que faz de um quadro também é diferente em momentos diferentes da sua vida, conforme as experiências, a educação, a cultura que o forma. O reconhecimento de qualidades literárias num texto varia igualmente conforme a idiosincrasia do receptor, a opinião pública (moda, críticas, etc.), as explicações que lhe dá um outro receptor sobre a mesma obra... Neste caso, deter-

minado objecto apreciado pode perder a sua qualidade estética quando visto “por outro prisma” (embora não deixe por isso de ser arte, se se enquadra nos padrões da poética constitutiva). Dou um exemplo caro a Genette (e estudado por Rorty no sentido que aqui nos interessa): o jovem Marcel que acaba por negar a qualidade estética (e espiritual, aristocrática, humana...) aos seus ídolos nos domínios da arte, no momento em que decide escrever o seu próprio livro, a *Recherche*. Aqui, o objecto atencional sofre uma metamorfose extrema e as obras perdem o seu valor estético que o juízo (de regime condicional) de Marcel lhes atribuía. Assim, Genette escolhe um muito amplo objecto de estudo: tudo o que se passa na receptor, desde a imposição, mais ou menos marcante, de um cânone social da literatura, até à defesa de um juízo estético afectivo e pessoal.

Contudo, penso que os dois critérios de avaliação do texto literário são mais antagonísticos do que cooperantes. De resto, o regime constitutivo beneficia de um prestígio (confirmado por instituições: a escola, os prémios, a história oficial da literatura...) que falta ao condicional, instaurando-se um desequilíbrio. Ora, o texto que não se enquadra nas exigências da poética constitutiva instituída pode ser resgatado por uma recepção subjectiva positiva. Um exemplo: é possível dizer sobre um estudo de História que “não parece literatura (viola a exigência de ficção imposta pela muito constitutiva *Poética* de Aristóteles), mas eu *gosto*, logo reconheço-lhe qualidades estéticas, literárias, e enfim considero-o literatura”. O contrário, contudo, é um paradoxo dificilmente defensável: dizer da *Odisseia* que “é (considerada) literatura e obedece aos cânones tradicionais, mas eu não *gosto*, logo *não é literatura*” não faz sentido (lembre-se *Fiction et Diction*, p. 30). Na verdade, o regime constitutivo está defendido à partida, quanto mais não seja, por uma tradição tácita. O condicional deve defender a sua autonomia de cada vez que é afirmado.

Genette apenas esboça esta dialéctica entre os dois regimes que, a meu ver, é decisiva na evolução histórica do conceito de literatura. Sobre a possibilidade de o indivíduo valorizar o seu julgamento estético pessoal e dar prestígio à afirmação do seu gosto, Genette escreve em *Figures IV* que “le jugement esthétique est un jugement de valeur qui se prend pour un jugement de réalité, c’est-à-dire un jugement de réalité subjective (“J’aime cette fleur”) qui s’exprime en jugement de réalité objective: “Cette fleur est belle.” (p. 71). Trata-se, como lembra Genette, daquilo a que Kant chamou “preensão à universalidade”. Se aqui está exposto o núcleo da cisão entre a avaliação pessoal e relativa, por um lado, e, por outro, a constituição de um

paradigma de estética geral, depressa a capacidade de constituição de uma literatura condicional pelo *individuo* é esquecida, em benefício do estudo da oposição entre *grupos* com avaliações estéticas diferentes. Genette cunha, a este propósito, o termo de sociossincrasia (p. 145) para se referir a uma avaliação estética, ou melhor, uma definição condicional de literatura assumida por um grupo ou um país (e como tal capaz de se integrar num novo conceito de literatura constitutiva *ad hoc*). Esta perspectiva é importante, mas fica talvez por esclarecer qual a importância da iniciativa do indivíduo e do grupo ao criarem, *a partir de* uma consideração *condicional* da literatura, um *novo paradigma* constitutivo. Quando, por exemplo, se entende a correspondência de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa como literária, esta avaliação condicional luta contra a avaliação constitutiva instituída que exclui a epistolografia do campo da literatura, dado um alegado carácter utilitário e essencialmente comunicativo daquele género (neste caso, seriam Kant, com a teoria do carácter desinteressado da arte, e Jakobson, com a tese do primado da função poética no texto literário, que impedem o reconhecimento da literariedade na carta). Mas a história do conceito de literatura mostra como inúmeras formas têm sido consideradas literárias em regime condicional *antes de* devirem literárias em regimes constitutivos: é o caso da correspondência.

Por estas razões, não me parece destituído de sentido entender toda a evolução (desde já me dispenso de definir aqui um tal conceito) da literatura como a defesa de determinadas leituras condicionais *contra* certas leituras constitutivas instituídas. Quando Genette apresenta os dois critérios paralelamente e sem mostrar se é possível um anteceder o outro, ganha em clareza estruturalista e perde em interpretação histórica.

### **Da arte e das artes**

Outro traço característico deste livro é a diversidade de objectos artísticos considerados: a literatura, a pintura, a música. E Genette revela mais uma vez extrema perspicácia. Leia-se, por exemplo, o aliciante “Les deux abstractions” (pp. 297-318), onde defende que a pintura abstracta geométrica é figurativa, uma vez que a ela subjaz um princípio clássico de figurabilidade: a única diferença é que aqui se representam figuras geométricas em vez de paisagens, figuras humanas, rostos. Ora Kandinsky denota as figuras, enquanto Pollock, símbolo aqui da “segunda” abstracção, exemplifica os meios, recusando toda a representação (p. 308). Talvez se pudesse pen-

sar a diferença entre estas duas abstracções (denotação *versus* exemplificação) em termos de entropia das figuras. Pois parece-me defensável que uma obra de Pollock, graças aos métodos da *action painting*, à carga de aleatório assumida, à recusa de uso de meios tradicionais de pintura (rejeitar o cavalete é decisivo...), consegue uma figuração mais entrópica do que a de Kandinsky. O desafio (tenho consciência de que se trata de uma utopia irrealizável) seria então definir o grau na relação entre entropia e ordem a partir do qual passamos de uma abstracção figurativa (denotativa) para não figurativa (exemplificativa). Neste sentido, Genette analisa quadros que não pertencem a nenhum dos dois extremos, gerando uma ambiguidade que os respectivos títulos acentuam. Por outro lado, não sei se é possível entender Pollock como não representativo: ao contrário do que propõe Genette, acho tão fácil “compor” na realidade aquilo que vemos numa tela de Kandinsky como o que vemos numa de Pollock. (Terceira objecção, também fantasista: podemos imaginar, esquecendo a intervenção do aleatório na *action painting*, que Pollock representa na tela, com um rigor extremo, determinadas figuras (ou traços, ou manchas...) que visualiza mentalmente. Neste caso, que Genette não admite, a “segunda” abstracção seria tão representativa e rigorosa como a “primeira”).

Muito interessantes são também os estudos deste livro dedicados a influências exercidas por um objecto artístico sobre outro de ordem diferente, “comme si tous les arts éprouvaient plus ou moins cette nostalgie ou utopie trans-artistique qui parfois les pousse à s’emprunter et à s’imiter réciproquement, en oubliant (ou pour oublier) leurs spécificités respectives, à nier l’hétérogénéité de leurs moyens au nom d’une peut-être illusoire convergence de leurs fins.” (p. 117). Neste sentido, *Figures IV* funciona também como *post-scriptum* a *Palimpsestes* (1982) e à teoria da intertextualidade de Julia Kristeva. Mas a intertextualidade de que se trata aqui dá-se entre artes diferentes. Leia-se, por exemplo, a tese de que a descrição stendhaliana recorre a processos pictóricos e sobretudo musicais (pp. 161-162). Ou, noutra dimensão, veja-se como uma mesma técnica de composição é analisada por Genette em várias artes distintas: é o caso da repetição / variação, processo trabalhadíssimo na música (cf. as referências muito claras às *Variações Goldberg* e às *Variações Eroica*) e desenvolvido na literatura (o *nouveau roman*, dimensão musical do romance). Genette parece procurar assim algo como uma teoria geral das artes.

Outro exemplo é “Romances sans paroles” (pp. 109-118), em que se procura estudar a relação entre a obra musical e o seu título. Genette siste-

matiza notavelmente esta relação, fazendo uso de um leque alargado de referências em que a música se refere a uma obra literária através do micro-texto que é o seu título (exemplo entre muitos: o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, sobre o celeberrimo poema de Mallarmé). Todavia, surgem-me algumas dúvidas quando afirma que o título da peça musical muitas vezes sugere uma obra literária que na verdade não existe: “la présence d'un titre thématique suffit à suggérer l'existence d'un texte qui serait l'équivalent littéraire de l'oeuvre musicale ainsi désignée. (...) Ce texte n'existe pas, mais le titre nous suggère qu'il pourrait exister” (p. 112). Por um lado, por que remeteria a música para uma obra literária, e não para outras formas de arte (um quadro, uma escultura) ou de experiência (um sonho)? Por que seriam *Ce qu'a vu le vent d'ouest* ou *La cathédrale engloutie*, de Debussy, mais depressa poemas (p. 112) do que quadros? Por outro lado, até que ponto seria esta capacidade de sugestão de outras obras uma propriedade exclusiva da música? É legítimo procurar, dado um determinado quadro, uma hipotética obra literária “sugerida” pelo seu título? Genette parece tomar como princípio que o título é um micro-texto que resume um macro-texto literário. Talvez dos títulos apenas se possa dizer, não que eles se referem a algo exterior, mas que são um texto completo e autónomo, cuja função se esgota neles e na relação com o quadro designado.

Grandes ausentes deste grupo de ensaios são a ópera, o *happening*, formas de arte onde a relação entre música, literatura, dança, pintura se revelam mais complexas. O mito wagneriano de um “arte total” poderia ser bom ponto de partida para o estudo da relação entre as artes, e, *a fortiori*?, do conceito de arte.

### Uma mitologia

Por fim, resta lembrar a própria idiosincrasia genettiana como elemento unificador do livro. É que os andamentos de uma *suite* têm também em comum o facto de serem escritos pelo mesmo autor (não conheço nenhum exemplo de *suite* cuja sarabanda seja de um autor, a gavota de outro, a giga de um terceiro...), que deixa algo da sua subjectividade no texto.

Isto significa, em primeiro lugar, que todos os textos são eminentemente autobiográficos, porque nascidos na subjectividade inalienável do autor. Mas *Figures IV* é ainda *declaradamente* autobiográfico. Genette apresenta-se a si mesmo, enquadra-se na (ou demarca-se da) panorâmica da poé-



tica francesa na segunda metade deste século, relata encontros e conversas com Barthes.

Mas a presença da subjectividade do autor encontra-se de forma mais subtil na escolha do seu *corpus* de análise. Penso que um autor se define (também) por aquilo que decide estudar; no caso de Genette, os objectos de estudo parecem coincidir com os objectos de predilecção pessoal. O exemplo mais óbvio é a presença insistente de Proust (e não só como autor da *Recherche*, mas também do *Contre Sainte-Beuve*, dos *Pastiches*, do *Jean Santeuil*...), inaugurada em *Figures I* (1966), marcadíssima em *Figures III* (1972), dispersa em toda a obra e regressando ainda em *Figures IV*. Aqui é preciso lembrar, não só as conclusões dos estudos de Genette, mas também a relação implícita estabelecida, afectivamente, com a obra. Em *Figures IV*, é assinalável ainda o efeito de atracção que a actividade de escritor provoca no ensaísta: quem ler “Trois traitements de textes” (pp. 347-355) sentirá quanto o estudioso se sente fascinado pelo momento de génese da obra. Transforma-se o amator na cousa amada, / por virtude do muito imaginar...

Mas não há só paixão pela arte; também um implícito fascínio pelo ensaio em si mesmo. Leia-se o ensaio sobre uma referência que Marcel faz, na *Recherche*, a “Un de mes écrivains préférés” (pp. 283-296), sem desfazer o anonimato do seu ídolo (Riffaterre supõe que seja Virgílio; Genette analisa as possibilidades de serem Balzac, Flaubert, Ruskin ou Bergotte). O ensaio revela-se investigação de um enigma, comparando textos e autores, recuando até à génese das primeiras versões do texto. Outro exemplo, também proustiano: a investigação das razões por que Proust elimina um texto, primitivamente pensado como *incipit* de *Un Amour de Swann* (“Matière de Venise”, pp. 251-262). Mais uma vez o cotejo de versões de revela aliciante.

Penso que não abuso dando como certas estas paixões apenas implícitas no texto. Ora, assumir a paixão da leitura no interior de ensaios não é o menos importante da teoria literária. Talvez seja o ponto de chegada. Este partilha de interesses, esta criação de uma mitologia própria são um dos atractivos de ler Genette. De resto, as paixões por uma obra, por uma cidade (leia-se, no último ensaio, a admiração por Veneza, se subsiste ainda alguma dúvida) não são separáveis das teses deste livro, onde a presença de razões afectivas e, como tal, subjectivas, no contacto com a arte, se revela uma ideia constante. Genette-enquanto-ensaísta estuda também Genette-enquanto-receptor. *Figures IV* reclama a fulcralidade da presença daquele que frui.

São opções que parecem nada interessar à ciência *stricto sensu*, mas fazem parte do melhor deste livro: convidam, não só à análise, mas ao gosto; partilham, identificam. Dilatam uma simpatia (no sentido mais grego da palavra, *sympátheia*, afinidade, atracção crescente entre nós, leitores, e o objecto da nossa fruição). Porque Genette ensina a pensar a literatura como não a pensaríamos sem ele. Por esta razão, a publicação de *Figures IV* é também um momento de festa.

*Pedro Eiras \**

---

\* Aluno de doutoramento em Literatura Portuguesa.