

Introdução a uma narratologia fenomenológica

Introduction to a Phenomenological Narratology

FILIPE MARTINS

carlosfilipemartins@gmail.com

(CECS) Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / (ESMAE) Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

Resumo

Os estudos da narrativa transcendem o âmbito da narratologia. No limite, a narratividade constitui o próprio mecanismo fenomenológico da performatividade. É nesse contexto alargado que pretendemos introduzir o conceito de *sentido narrativo*. Através de um reenquadramento fenomenológico da semiologia e da hermenêutica, seremos levados a entender o discurso numa aceção trans-comunicacional, assumindo-o como processo geral da formatividade. A partir daqui, proporemos a hipótese de uma dualidade vocacional do discurso: informativo ou performativo. Enquanto a *informação* se relacionará com um sentido literal do discurso, a *performance* relacionar-se-á com um sentido narrativo. Para esta dualização do sentido, será essencial aprofundar o conceito de “autor” e o modo como a autoria implica uma fuga ao real.

Palavras-chave: Fenomenologia; performatividade; narratividade; autoria; real

Abstract

The studies of narrative go beyond the scope of academic narratology. Ultimately, narrativity is the phenomenological mechanism of performativity. It is in this wider context that we intend to introduce the concept of narrative meaning. Through a phenomenological reframing of semiotics and hermeneutics, we are led to understand discourse in a trans-communicational sense, assuming it as the general process of formativity. From here, we propose the hypothesis of a duality of discourse: informative or performative. While the information will relate to a literal meaning of discourse, the performance will relate with a narrative meaning. For this duality of meaning, it is essential to deepen the concept of “author” and how the author implies an escape from the real.

Keywords: Phenomenology; performativity; narrative; authorship; real

1. A VIRAGEM SEMIOLÓGICA E HERMENÊUTICA DA FENOMENOLOGIA

Os estudos da narratividade percorreram um longo caminho desde as reflexões inaugurais de Aristóteles sobre a tragédia grega. Até ao século XX, no entanto, tais estudos mantiveram-se relativamente dispersos, orbitando timidamente em torno do tronco aristotélico. Foi só com o florescimento do paradigma estruturalista que realmente se formaram as bases metodológicas modernas do campo de estudos da narrativa. Desde então, temos vindo a assistir a duas tendências que, de certo modo, se entrecruzam e se desfiem em sentidos opostos: por um lado, o movimento centrípeto da especialização disciplinar operado gradualmente no

interior do estruturalismo, que Todorov cunhou com o termo «narratologia»¹. Esta orientação tendeu naturalmente para o afunilamento e sistematização do horizonte de estudo, concentrando-se em objetos narratológicos típicos como as obras literárias ou cinematográficas. A narratologia disciplinar acabou por especializar-se na investigação das estruturas arquetípicas destes objetos estritos, deduzindo modelos de eficácia narrativa, conjuntos de normas poéticas, metodologias, gráficos dramáticos e toda uma nova paleta de figuras e léxicos narratológicos. Por outro lado, paralelamente, assistiu-se também a um movimento centrífugo, transversal aos compartimentos disciplinares, à medida que a esfera de problematização da narratividade foi anexando áreas cada vez mais diversas e cada vez mais afastadas do objeto narratológico tradicional. De Propp (cuja análise se desviou das obras de referência para o folclore e a cultura popular) a Lévi-Strauss (cujas investigações assumiram uma dimensão verdadeiramente antropológica), o horizonte da narratividade transbordou dos seus lugares comuns para se instalar, aos poucos, no domínio de problematização geral da *bios*.

Esta tendência para o transbordo progressivo do campo de estudos das narrativas e da narratividade não é um movimento autónomo ou isolado; pelo contrário, apoia-se em toda uma conjuntura teórica que, de Nietzsche a Deleuze, de Gadamer a Foucault, de Heidegger a Agamben, foi resistindo aos cálculos da filosofia analítica ou mesmo do estruturalismo, delineando aquilo que por vezes se designa como perspetiva «continental». Sem dúvida, um dos principais eixos desta orientação remete para o campo da *fenomenologia* e, antes dela, para o *idealismo* (que encontrou em Hegel a sua máxima expressão). Mas o transcendentalismo historicista (na linha de Hegel) e subjetivista (na linha de Husserl) não resistiram perante os ataques sucessivos (sobretudo anglófonos) dirigidos à metafísica pela mão dos empiristas lógicos (que viriam a protagonizar o chamado *linguistic turn*), mas também por força de uma crescente orientação continental para o perspectivismo (a propósito do conhecimento e do progresso histórico) e para o niilismo (a propósito do *ethos* e da *bios*).

O esgotamento da metafísica (e, com ela, da noção de sujeito transcendental) acabou por refletir-se no *domínio antropológico*, onde se decide continuamente a perimetria do humano e os critérios de pertença a uma espécie, a um credo, a um grupo ou a qualquer outro estandarte da *mesmidade* por oposição à *alteridade*. E é justamente neste contexto que se fala também – por vezes com um certo alarmismo – de pós-humano e de pós-história. O humano estaria então a perder-se perante o desmascaramento das grandes narrativas antropológicas (Lyotard), perante a formalização dos valores e dos costumes (Kojève) e, em última análise, perante uma redução do humano à gestão da vida biológica (Agamben).

Mas a fenomenologia não morreu. Ao ser destituída das suas ferramentas tradicionais, foi obrigada a transfigurar-se, acabando por imiscuir-se nos próprios territórios teóricos que ameaçavam destroná-la. Com o florescimento dos estudos da

¹ Todorov, T. (1969) *Grammaire du Décaméron*, The Hague: Mouton.

linguagem, do discurso e da comunicação, a fenomenologia encontrou, de facto, todo um novo horizonte de problematização, mas esse horizonte emergente dissimulou a própria fenomenologia, ao ponto de, não raras vezes, se confundir a dissimulação com um esgotamento. Seja como for, é inegável a influência da fenomenologia nas entrelinhas de outras áreas disciplinares emergentes.

É na hermenêutica e na semiologia que encontramos hoje a principal herança: enquanto a semiótica atualizou o conceito de «sentido» (mas fazendo-o valer independentemente de uma interioridade subjetiva), a hermenêutica criou o mote para um plano da recetividade (mas sem a possibilidade de leituras universais, trans-históricas). Dois lados de uma mesma moeda, portanto: receção e interpretação por um lado, legibilidade e significação por outro.

De facto, tal como nos estudos da narrativa, também na hermenêutica se assistiu a uma extrapolação radical da área de problematização, que se deslocou gradualmente dos estudos literários para o campo geral da interpretação. No limite, a hermenêutica tornou-se uma teoria global da receção, uma fenomenologia disfarçada; e o seu objeto de estudo – o *texto* – foi levado, deste modo, a coincidir com o plano abrangente da exterioridade, de tal modo que o próprio olho fenomenológico se tornou um intérprete, um *agente hermenêutico*.

O pendor hermenêutico da fenomenologia é acusado de forma particularmente evidente no conceito derridiano de *écriture*. No seu ataque à filosofia husserliana, Derrida denunciou, como é sabido, a inevitabilidade do traço mediador, da marca, do indício, contra o imediatismo da experiência, ou seja, contra a possibilidade de uma «presença-imediata-a-si-do-presente-vivo». Nas suas palavras, “o presente vivo brota a partir da sua não-identidade a si e da possibilidade do vestígio retencional. É sempre e já um vestígio. Este vestígio é impensável a partir da simplicidade de um presente cuja vida seria interior a si. O si do presente vivo é originariamente um vestígio” (Derrida, 1996: 101). E acrescenta que, sendo o sentido de natureza temporal, “nunca é simplesmente presente, está sempre implicado no «movimento» do vestígio, isto é, na ordem da «significação»” (Derrida, 1996: 101). Em rigor, o maior contributo de Derrida não foi a desconstrução dos fundamentos do sentido e do discurso mas a constatação da natureza semiológica de qualquer passo experiencial (ou discursivo). Há sempre uma relação entre significante e significado, por mais frágeis e provisórios que sejam os vínculos entre os correlatos. Prossegue Derrida: “O conceito de complementaridade originária não implica apenas a não-plenitude da presença (ou, em linguagem husserliana, o não-preenchimento de uma intuição), designa a função de suplemento substitutivo em geral, a estrutura do «em vez de» (*fur etwas*) que pertence a todo o signo em geral” (Derrida, 1996: 105). Ou seja, o *si* da presença a si deverá antes ler-se *em-vez-de-si*, que é a “própria operação da significação em geral” (Derrida, 1996: 106).

Nestes termos, o processo fenomenológico de relacionamento com a exterioridade pode ser descrito como uma «semiose ilimitada» cuja cadeia interpretativa consiste em passos sucessivos de representação e significação. Estas duas últimas

noções, por sua vez, quase se confundem: ambas consistem na retenção de um dado conteúdo através da sua *iterabilidade*, que poderá ser menos desviante (na representação) ou mais desviante (na significação). A representação tende para um «estar em vez de si próprio», enquanto a significação cumpre à risca a definição sýnica: «estar em vez de outra coisa qualquer». A própria categorização dos signos pauta-se por esta dualidade: haverá signos mais representativos (ícones) e signos mais inferenciais ou substitutivos (índices e símbolos). Em qualquer caso, trata-se sempre de alimentar um nexu ou uma referência por via do fluxo ininterrupto de atualizações semióscas.

Como é notório, a tónica que percorre toda esta atualização ou reenquadramento da problemática fenomenológica serve-se de uma paleta terminológica que nos chega dos estudos da comunicação. Quase paradoxalmente, foi a intersubjetividade que veio ocupar o espaço deixado vazio após a renúncia filosófica à interioridade subjetiva. De facto, a dissolução da subjetividade está intimamente relacionada com a evolução histórica da semiologia e dos estudos da linguagem. Classicamente, a fenomenologia convive bem com a ideia de um sujeito transcendental cujo discurso – que se confunde com o próprio devir experiencial da consciência fenomenológica – não requer necessariamente uma situação interlocutória ou comunicacional. A semiologia, pelo contrário, foi sempre conotada com sistemas intersubjetivos. Pode dizer-se que a mudança de rumo filosófico que os estudos da linguagem introduziram a partir de meados do século XIX suprimiu progressivamente a importância da monologia interior enquanto fôlego monadológico independente da condição comunicativa. A chamada viragem pragmática veio radicalizar ainda mais a função interlocutória da linguagem e do discurso. Não admira, pois, que os estudos sociológicos e da comunicação tenham tomado a rédea da análise sobre a própria individualidade. Referindo-se a G. H. Mead, Habermas atesta que “a individuação não é representada como a autorrealização solitária e livre de um sujeito que age de forma espontânea, mas como processo mediado pela linguagem da socialização e da constituição de uma história de vida consciente de si própria. (...) A individualidade constitui-se, pois, em condições de reconhecimento intersubjetivo e de um auto-entendimento mediado a nível intersubjetivo” (Habermas, 2004: 192). Assim, em vez da consideração do sujeito individual, temos agora o enfoque nas ligações pelas quais os sujeitos se diluem como células de um organismo auto-poético de matriz sociológica. Há aqui, sem dúvida, todo um horizonte fecundo que se abre às ciências da comunicação, mas talvez corramos o risco de ir longe demais se, pelo caminho, cortarmos os derradeiros laços com a fenomenologia.

Se, pelo contrário, preservarmos tais laços, encontraremos certamente muito mais na semiologia e na hermenêutica para além dos processos intersubjetivos da «comunicação». O que a fenomenologia propõe é, afinal, a insistência num plano de impressão. Não se tratará já de resgatar um qualquer sujeito transcendental, mas apenas de reaver o eixo monadológico a partir do qual tudo o resto se constitui como texto significante. Ou seja, em vez de um «primado da relação» (na linha de Apel

e da pragmática comunicacional), a insistência num *primado da recepção*, pelo qual um *agente hermenêutico* se coloca perante uma exterioridade (texto). Esta postura essencialmente monadológica não é incompatível com a problemática convencional da «comunicação», pelo contrário; trata-se de uma abordagem complementar que toma a seu cargo a própria perimetria da esfera comunicacional: nem todos os textos serão comunicacionais se por «texto» entendermos toda a exterioridade legível; e é só assumindo que nem tudo é comunicacional que poderemos, justamente, averiguar os traços próprios da comunicação.

2. DUALIDADE DO SENTIDO: O AUTOR E O REAL

O olho fenomenológico é essencialmente uma mónada, e a mónada *discursa* a exterioridade *interpretando-a*, como uma agulha de leitura colocada sobre um plano topográfico. Ora, nos termos de um primado hermenêutico, a especificidade do discurso passará a ser decidida, desde logo, em função do tipo de exterioridade com que o olho fenomenológico se confronta. Se o texto for órfão, sem assinatura, então não haverá mensagem e, portanto, também não haverá intersubjetividade: o agente hermenêutico (que não é ainda um sujeito) terá perante si um pedaço do *real* – o real não fala – e o seu trabalho interpretativo consistirá em *objetiva-lo*, em *informar-se* sobre ele, em receber uma *impressão* do real. A característica mais evidente do real é a sua *literalidade*: o real não pode conotar. Assim, assumindo que o real promove uma orientação específica do discurso fenomenológico, essa orientação consistirá num *sentido literal*.

Se, em contrapartida, o texto for veículo de uma intenção autoral, então terá já ocorrido um desvio em relação ao *real*, e o trabalho interpretativo consistirá numa perseguição (intersubjetiva) do *autor* (ou da intenção autoral). Conjuntamente, o *real* e o *autor* esgotam as metas teleológicas do devir fenomenológico, sentenciando a sua especificidade informativa ou performativa. Perseguir um autor é o mesmo que performar: é assumir um papel, é discursar *em nome de alguém*. Assim, se o discurso obedece a um *sentido literal* na confrontação com o real, no caso da confrontação com o autor, o discurso obedecerá a um *sentido narrativo*.

Por outras palavras, se o atrator do sentido for o real, então a suplementação do texto (a significação) coincidirá com uma objetivação, e os passos sucessivos deste processo deverão orientar o discurso num sentido literal. Os respetivos conteúdos discursivos serão a-subjetivos e o resultado será informativo. Se, pelo contrário, o atrator do sentido for a autoria, então o texto terá de ser lido, digamos, pelos olhos de alguém. Mas o que quer isto dizer? Quem é que lê? Não equivalerá este processo à restituição de uma interioridade subjetiva? Na verdade, a subjetivação não implica o «sujeito» enquanto ponto de partida, mas apenas enquanto ponto de chegada: um *autor*. O autor é o que se tem em vista no processo de subjetivação. Enquanto, no caso da objetivação, a exterioridade está a diferir um objeto, levando a uma suplementação objetiva, no caso da subjetivação, pelo contrário, a exterioridade está a diferir um sujeito (autor), pelo que a suplementação terá de ser subjetiva. Na prática,

isto equivale a dizer que a leitura de um texto autoral não pode ser meramente informativa – requer uma performance. As mensagens não se limitam a causar uma impressão, causam uma expressão – a expressão das próprias mensagens. Seja como for, trata-se sempre de conferir sentido à exterioridade por via de um processo interpretativo que não requer um sujeito prévio, homuncular, transcendental, mesmo quando a interpretação é performativa.

O que se passa concretamente é que o pressuposto autoral convida o agente hermenêutico a ler pelos olhos de um autor pressuposto, de modo a reproduzir a sua intenção autoral; só que o autor, por definição, está sempre inacessível, é uma meta impossível, um atrator teleológico do sentido. Assim, restará ao agente hermenêutico emular a intenção autoral, fabricar o próprio olhar do autor; mas, ao fazê-lo, estará ele próprio a fundar a autoria enquanto *co-autor*, restituindo ao texto o estatuto de mensagem no mesmo lance em que a interpreta. É uma auto-geração da subjetividade no ato de auscultar a subjetividade pressuposta. Daí que se trate, antes de mais, de um processo intersubjetivo: não há sujeitos isolados. E, acima de tudo, a subjetivação não denuncia sujeitos pré-constituídos: nem o sujeito autor é realmente acessível, nem o sujeito co-autor existe previamente à leitura. Em rigor, estes sujeitos são apenas functivos do processo de subjetivação. A co-autoria é um processo que reproduz a expressão de outrem, é uma subjetivação da exterioridade pelos olhos de outrem: sempre de outrem, e sempre sem a possibilidade de uma proximidade absoluta de um sujeito a si próprio. O sujeito nunca está realmente dentro de si, está sempre a ser posto nos olhos de alguém, no ponto de perspectiva de um outro inacessível que será preciso retomar, suplementar, interpretar nos mesmos termos em que os atores *interpretam*. De facto, a subjetivação é, na essência, uma teatralidade, uma fantasia, uma declamação, uma *performance*.

O que o agente hermenêutico faz ao perseguir a intenção autoral de outrem é, em suma, uma *atuação*. O co-autor é um *ator*, o agente operativo da performance, e a orientação do seu discurso seguirá já não um sentido literal mas um *sentido narrativo*. Os conteúdos discursivos não serão já informativos mas performativos; não serão já conteúdos objetivos mas actanciais, formas abertas a operar narrativamente num universo autoral. Afinal, o que será a «narrativa» – no seu sentido mais abrangente, ainda não propriamente narratológico – senão um espaço onde os elementos (actanciais) mantêm o seu fechamento adiado e, ao mesmo tempo, prometido pela condição autoral?

Note-se, entretanto, que o processo intersubjetivo que estivemos a descrever é essencialmente monadológico, ou seja, não requer a interação entre dois agentes efetivos. O autor é apenas um pré-texto hermenêutico: não tem de estar realmente no mundo como fonte efetiva do texto. E mesmo que o autor exista de facto, mesmo que ele não seja equívoco, estará de qualquer modo obrigado a uma condição de ausência. O autor é, por definição, uma figura ausente, só existe enquanto pressuposto de leitura, convidando ao preenchimento co-autoral de uma intenção (autoral) sempre deslocada. Pressuposto, aliás, que será apenas eventual: por mais berrante

que seja a assinatura, nada impedirá que o agente hermenêutico abdique da intersubjetividade, desviando-se para a literalização do artefacto, despromovido, deste modo, a mero objeto. Do ponto de vista fenomenológico, a autoria não está nas próprias coisas, nem as coisas com assinatura asseguram um pressuposto autorial. É assim que um simples arbusto em chamas pode tornar-se *mensagem* divina, enquanto a «Fonte» de Duchamp pode ser entendida literalmente, objetivamente, como o urinol assinado por Duchamp (onde a assinatura foi aqui igualmente literalizada). Neste contexto preciso, a comunicação já não se confunde, portanto, com o próprio discurso disposto num canal empírico, mas com uma modalidade discursiva orientada pelo pressuposto de uma subjetividade ou autoria; por outras palavras, em termos fenomenológicos, a comunicação confunde-se com a vocação performativa da discursividade (e não com a discursividade *per se*).

No âmbito de um primado relacional do discurso, a hegemonia da intersubjetividade estabelecia o panorama ideal para a máxima extrapolação do conceito de *narrativa*. Subjacente ao plano superficial da *praxis* comunicacional, havia toda uma rede autopoietica de ligações dinâmicas que conspiravam continuamente para o projeto de constituição dos sujeitos sociais. Os discursos constituíam afinal as próprias narrativas dos sujeitos acerca do mundo e de si próprios. E não haveria discurso que não pudesse ser descrito pela sua função narrativa. Em última análise, cada discurso coincidia com uma narrativa, e não era possível discursar sem narrar. Contudo, mesmo que se compreenda a tentação para hegemonizar a *narrativa* enquanto modo geral da discursividade, uma tal generalização acaba por trair o próprio conceito. A narrativa não pode ser tudo, ou não será nada. Questionar a narrativa enquanto modalidade do discurso equivale a questionar a sua especificidade e o seu contraponto: como descrever uma narratividade fenomenológica? O que há no discurso fenomenológico que não se confunde com a narrativa? O que é um discurso não-narrativo? Eis algumas das questões que imediatamente se insinuam perante a proposta de dualização entre um sentido literal e um sentido narrativo do discurso.

3. PONTES ENTRE A FENOMENOLOGIA E A NARRATOLOGIA

Dir-se-á que o questionamento fenomenológico do sentido narrativo não nos permite, por si só, avançar para uma abordagem direta de objetos narratológicos específicos como as obras cinematográficas ou literárias. De facto, enquanto a narratologia se dedica à análise estrutural de um tipo específico de objetos, o sentido narrativo é um conceito propriamente fenomenológico, referindo um modo abrangente da relação hermenêutica com a exterioridade. Mesmo que o conceito de sentido narrativo possa clarificar a motivação e a eficácia de alguns objetos narratológicos particulares, ele tenderá mais para uma antropologia fenomenológica que para um estruturalismo aplicado às narrativas formais. Pode dizer-se que a narratologia se insere no campo da análise poética, debruçando-se sobre um determinado tipo de obras, enquanto o sentido narrativo funda a raiz antropológica da experiência performativa em geral, para além da arte e dos seus objetos produzidos.

Seja como for, são inegáveis os ecos e as correspondências entre os dois domínios. Seguramente, o estudo da dialética entre um sentido literal e um sentido narrativo do discurso fenomenológico deverá contribuir para elucidar-nos sobre as motivações fundamentais (antropológicas) que desde sempre nos impulsionam para a produção de narrativas, permitindo também, porventura, lançar uma nova luz sobre as linhas mestras da normatividade poética que a narratologia toma a seu cargo.

Há, por exemplo, uma nítida afinidade entre a performatividade e o uso de *técnicas de estranhamento* como a metáfora ou a ambiguação. No âmbito da criação artística, observa-se, em geral, uma insistência continuada no uso de estratégias que permitam escapar à imersividade alienante do *cliché* – cuja banalidade tende a conduzir à automatização do trabalho de leitura – e que permitam escapar ao sentido literal, de modo que o objeto não seja apenas objeto, adquirindo um papel actancial. Fuga à monotonia, ao previsível, à letargia, mas também ao real, à literalidade do real, ao silêncio de um mundo que não chegou a constituir-se em mensagem. A fuga ao primeiro tipo de alienação será talvez mais fácil de exemplificar. Citando Umberto Eco, “no fim de um certo período histórico, a rima aparece-me cada vez mais alienante. Exemplo típico de alienação formal é justamente o do autor de letras para canções, acerca do qual se troça dizendo que, por reflexo condicionado, quando escreve «amor» deve escrever imediatamente «ardor» ou, pelo menos, «dor»” (Eco, 1989: 269). Quanto ao segundo tipo de fuga, concentra-se, de modo mais geral, numa demarcação da obra em relação ao real; o importante será que o espaço performativo não se reduza a um espaço meramente literal, ou seja, que ele se mantenha carregado de autoria, potenciando a metáfora, o simulacro, o artifício, a conotação. Assim, como nos recorda ainda Eco, “Brecht exige que, para que o espectador se subtraia à eventual hipnose dos acontecimentos representados, se mantenha acesa a luz na sala e o público possa fumar” (Eco, 1989: 266). Esta afinidade entre estranhamento e performatividade verifica-se não só nas estratégias criativas (propriamente poéticas) da produção artística como na atitude hermenêutica do espectador. A receção estética exige a suspensão da literalidade e o desvio para uma postura performativa.

É certo que uma obra de arte também pode ser literalizada; contudo neste desvio do sentido, ter-se-á perdido a experiência estética. A interpretação literal nunca é estética, mesmo perante uma obra de arte ratificada. Até os géneros artísticos mais «literalistas» – como o minimalismo ou, numa outra vertente, o naturalismo e o hiper-realismo – não conseguem realmente fazer justiça à conhecida máxima de Frank Stella: “*what you see is what you see*”. Há, de facto, uma contradição inerente a qualquer manifesto literalista: se o artista quisesse mostrar a própria coisa, o próprio real na sua impessoalidade ou na sua pureza intocada – como um *ready-made*, por exemplo² – então a arte tornar-se-ia, no mínimo, irrelevante. Interroga-se Eco: “Para quê ainda pensar no quadro, muito mais pobre de possibilidades do que a areia

² Como é evidente, o papel do ready made não consiste em mostrar o objeto na sua banalidade, mas em operar uma subversão específica no campo da arte. O mesmo tipo de subversão que se reflete, por exemplo, na afirmação de J. Beuys de que «todos somos artistas».

verdadeira, o infinito da matéria natural à nossa disposição?” (Eco, 1989: 195). Terá de haver certamente uma injunção própria do «quadro», da moldura, da assinatura, que não se encontra nunca na literalidade do real. Caso contrário, diz Eco, “tanto valia para o olho inspecionar livremente pavimentos de estradas e manchas nas paredes sem ter de transportar para os limites de uma tela estas livres possibilidades de mensagem que a natureza e o acaso põem à nossa disposição” (Eco, 1989: 192). De facto, parece que a moldura é quanto basta para que um objeto possa funcionar como obra: “eu, ao limitar com um quadrado de giz uma fenda numa parede, escolho-a e proponho-a como configuração dotada de alguma sugestão, e, naquele traço de giz, crio-a como facto comunicativo e como obra artificial” (Eco, 1989: 192).

Sem um autor, não haveria modo de reabilitar o ruído, de lhe conferir operatividade. Contudo, ao impor um efeito de moldura ao ruído ou matéria bruta, a autoria não lhe confere um fechamento, um significado literal, mas uma abertura, um campo de possibilidades. A abertura é uma promessa de significado, um espaço actancial: ao contrário do real, onde impera a casualidade, nos universos actanciais decorre um projeto congeminado onde os elementos se organizam progressivamente em função de uma ordem *prometida*. E é talvez por isso que as paisagens autorais convidam tão irresistivelmente à contemplação: o espetador é, afinal, um crente embalado pelo conforto da autoria, e a sua interpretação (co-autoral) permite-se, deste modo, a um adiamento do desfecho porque a abertura se tornou suportável. É esse, enfim, o poder de uma simples moldura ou enquadramento: o quadro “organiza a matéria bruta sublinhando-a como bruta mas delimitando-a como campo de sugestões possíveis; é o quadro que, antes do campo de *escolhas a realizar*, é já um campo de *escolhas realizadas*” (Eco, 1989: 195-196).

Em boa verdade, nem sequer será necessário que haja qualquer delimitação artificial; o efeito de moldura equivale, em última análise, à pressuposição do autor, e esta pressuposição depende apenas do tipo de atitude hermenêutica. Até uma paisagem natural pode constituir-se em *dádiva* divina, oferecendo-se à contemplação. Mas é claro que os indícios de autoria intrínsecos às próprias obras ou às suas circunstâncias – a assinatura, as aspás, a composição formal, o contexto de exposição – também podem ser sugestivos, ajudando a induzir uma atitude performativa. A análise concertada de tais indícios pró-actanciais – cuja norma será, desde logo, a fuga à literalização – não deverá perder de vista o substrato fenomenológico onde decorre a tensão entre um sentido literal e um sentido narrativo do discurso. É justamente a partir deste vínculo metodológico que deverão estabelecer-se os termos para uma narratologia fenomenológica.

REFERÊNCIAS

- Derrida, J. (1996) *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa: Ed. 70.
- Eco, U. (1989) *Obra Aberta*, Lisboa: Difel.
- Habermas, J. (2004) *Pensamento Pós-Metafísico*, Coimbra: Almedina.