Identidade e rede de relações ficcionais

Sérgio Arruda de Moura*

RESUMO
O artigo pretende mostrar os vínculos entre identidade e ficção dentro de um quadro de teorias acerca do literário e do social. A narrativa literária permite identificar as relações sociais. O sujeito na sua ação, no mundo, organiza a ficcionalidade e a transcende em direção ao não literário. O que a literatura contemporânea aponta é para o fim do sujeito e a identificação com grupos e redes.
Palavras-chave: subjetividade; individualidade; redes sociais.

SUMMARY
This article aims at showing the connections between identity and fiction from a framework of theories on the literary and on the social. The literary narrative allows to identify the social relations. The subject in his action, in the world, organizes the art of fiction and transcends in the direction of the non-literary. What the contemporary literature points out is to the end of the subject and to the identification with groups and nets.
Keywords: subjectivity; individuality; social nets.

RESUMEN
El artículo busca mostrar los vínculos entre identidad y ficción dentro de un marco de teorías acerca de lo literário y de lo social. El relato literario permite identificar las relaciones sociales. El sujeto en su acción, en el mundo, organiza la ficcionalidad y la trascende hacia lo no literario. La literatura contemporánea apunta para el fin del sujeto y la identificación con grupos y redes.
Palabras-llave: subjetividad; individualidad; redes sociales.

Estudar identidade e ficção com o objetivo de estabelecer vínculos ou relações só seria possível dentro de um quadro de teorias acerca do literário ou do que lhe é intrínseco - a linguagem. Se tentarmos separar ficção do que não é ficção, enfrentaríamos já uma dificuldade, a de que os objetos giram hoje em torno da aparência, esvaziam-se de sentidos, realizam-se como fake, e que flutuamos nas pequenas ficções do dia-a-dia, na irrealidade mesma do cotidiano.

Nossa primeira dificuldade está no próprio conceito de ficção. Na Modernidade, não havia dúvida sobre o que este termo queria designar. Hoje, essa distinção perde a sua própria razão de ser, isto porque lidamos com instituições, pessoas e situações que não se apresentam com as mesmas formas de visibilidade de antes. As novas tecnologias têm colaborado para a inserção radical dos novos ambientes responsáveis por aquelas formas.

Tentemos aclarar os conceitos na sua versão clássica, separando uma coisa (identidade) de outra (ficção) e analisando suas possibilidades de conexão.

Primeiro: identidades, individuais e/ou coletivas, são resultantes de processos históricos e culturais de máxima expressão. Na contemporaneidade, por exemplo, estamos convencidos já de que a identidade depende firmemente do modo como se absorve a informação que flui por uma constelação de mídias, de alguma forma, ao livre acesso de todos. Muitos autores entendem que os meios, desde o advento da sociedade de massa, mudaram radicalmente a fisionomia cultural do homem urbano por conta da interpelação constante da informação no dia-a-dia. O envolvimento cotidiano com a informação muda a fisionomia cultural do homem urbano, propondo-lhe outros saberes, outros comportamentos, outros mores, envolvendo-o com outros agrupamentos e, portanto, moldando-lhe outra fisionomia. Antes da sociedade de massa, no século XIX principalmente, o ambiente já vinha sofrendo mudanças profundas que preparavam o homem para a empreitada comunicativa de massa do século seguinte. Antes disso, a esfera política controlava as formas de saber (Modernidade) e mesmo do viver (Idade Média). Hoje, o saber, o viver e o desejo se desincompatibilizam, não mais se diferenciam, e afirmam identidades sem processo de controle. Afirmar uma identidade supõe inserir-se numa relação de forças que não mais transcende ao indivíduo. Maffesoli (1995), por exemplo, afirma que as relações cotidianas, firmadas em grupos familiares ou motivadas por afinidades, são o verdadeiro cimento social. Portanto, estamos admitindo certo controle das relações de forças que atuam na sociedade hoje pelos pequenos grupos considerados à margem política do poder.

Segundo: ficção e ficções. É preciso distinguir a ficção propriamente dita, poesia e mito, dos relatos de legitimação, entre eles, o da história. Se tomarmos apenas a ficção propriamente dita, que é o nosso intento, teremos a nosso favor um discurso que se enuncia como tal, como ato de fingir que é real, sem pretensões ou mesmo prerrogativas de verdade. Este texto se assume a priori como polifônico, pois a partir da ficção, a leitura tende ela mesma a ficcionalizar. Tal estatuto - o da multiplicidade de vozes - municia o crítico de uma variedade de modelos de análise.

Escolhemos, assim, o modelo que vê afirmado no sujeito narrativo a prerrogativa máxima da ficcionalidade: o sujeito que, na sua ação e visão de mundo, organiza a ficcionalidade, dá-lhe uma função, e a transcende em direção até mesmo ao que não é literário. A primeira conexão foi então instituída: a ficção só se institui com o sujeito e, portanto, com identidades.

O sujeito na rede de relações

Sujeito que age dentro de uma relação de forças - aí está a fórmula possível de uma análise. A relação de forças compreendida dentro de uma rede tem um nome dentro do cânon teórico-literário: estruturalismo. Este modelo de análise conseguiu nos anos 60 e 70 uma hegemonia dentro dos estudos literários. Compreende um conjunto de teorias que têm a pretensão de alinhar num padrão de análise a universalidade dos sentidos produzidos nas ciências e nas artes. Na literatura, isto quer dizer o seguinte: dentro dos estatutos próprios do literário, dentro daquilo que lhe é específico - a linguagem -, uma obra do período clássico pode equivaler-se a outra do período moderno. Consegue-se conceber, por exemplo, identidades formais compatíveis entre heróis medievais e modernos; entre heróis clássicos e "heróis" pós-modernos. É óbvio, contudo, que a distinção de herói numa época e noutra distingue-se, ainda que não com muita convicção formal. Em romances como Vidas secas, de Graciliano Ramos, e Macunaíma, de Mário de Andrade, o herói tem suas virtudes heróicas suspensas e assumem estatutos outros como o de anti-herói e o de herói sem nenhum caráter.

A individualidade é o primeiro dado formador da identificação do sujeito, processo que se completa na relação de força, poder e submissão que ele vai obrigatoriamente empreender no mundo. Como na sintaxe de uma frase, o sujeito vale pela rede de relações e funções instituídas pela gramática. Imbuído do estruturalismo lingüístico, o formalista russo Vladimir Propp[1] observou uma centena de contos de fada de tradição nórdica e deduziu uma gramática básica presente em todas as narrativas. Assim, ele desenvolveu as primeiras noções de estruturas nas narrativas. A obra de Propp tem o mérito de ter deflagrado o estruturalismo literário. Este modelo, muito mais que o formal, tem o mérito de ter interpretado o sujeito, na sua performance subjetiva e coletiva, e assumido a identidade do sujeito narrativo como um dado poético indissociado da ficção.

Identidade e redes de ligação estruturais

Daremos um exemplo de análise estruturalista para elucidar a idéia que se procura ter da subjetividade e também para revelar um outro mérito do método: o caráter sincrônico, isto é, o perfilamento atemporal de identidades, independente de seus condicionamentos culturais ou históricos. O modelo actancial de Greimas será aplicado em duas análises de obras distintas: a narrativa histórico-mítica medieval de El Cid e uma narrativa ficcional do século XX, o romance 1984, de George Orwell[2]. O esquema actancial é aquele que vê o personagem como um sujeito que age (actante/actancial), que se define na relação transitiva de junção, disjunção ou de transformação dentro do percurso narrativo. A narrativa é, portanto, na teoria estruturalista, uma rede de ligações, semelhante ao próprio funcionamento sintático da frase: o sujeito se define como função em relação ao predicado; o predicado por sua vez requer um complemento e se estabelece em circunstâncias adverbiais precisas.

As narrativas clássicas - na ótica do estruturalismo, todas - são deflagradas a partir de uma relação de disjunção, isto é, de uma falta sentida, de um bem aliendo. Ao sujeito é encarregada uma demanda: recuperar o objeto. Aplicado o esquema actancial, vemos o sujeito imbuído de uma tarefa deflagrada por um destinador: fazer um sujeito recuperar um bem (objeto) para ser doado a um destinatário. O sujeito conta com a ajuda de forças adjuvantes, de um lado, e com obstáculos de forças oponentes, de outro. Assim temos: destinador/destinatário; sujeito/objeto; adjuvante/oponente.

No imaginário cristão medieval, forças oponentes são sempre forças não-cristãs - no caso de El Cid, os mouros muçulmanos são infiéis. No caso de 1984, forças oponentes são aquelas identificadas com o embaraço da liberdade imposto por regimes totalitários da primeira metade do século XX. Neste percurso histórico, liberdade e não-liberdade são as duas faces da luta hegemônica de blocos políticos excludentes.

Assim, o estruturalismo trabalha as oposições fundamentais, um cedendo significação ao outro por oposição. Nas narrativas tanto míticas quanto ficcionais, o sujeito actante tem sempre pelo que lutar e pelo que combater. O programa narrativo básico seria, primeiro, a disjunção do sujeito com o objeto, verificada por uma falta inicial; e, segundo, a conjunção do sujeito com o objeto, ou seja, a recuperação. Os demais personagens assumem suas identidades na opção que fazem entre um e outro. Na relação que o sujeito tem obrigatoriamente de exercer com as instâncias deflagradoras do agir, desenha-se nitidamente o perfil das forças que operam no cenário ficcional, ou histórico, numa perspectiva extra-ficcional. Associar as motivações subjetivas ao contexto da narrativa é a tarefa básica da análise estruturalista. A cada ação é atribuído um valor, maior ou menor, variação justificada pela importância que tem para o programa narrativo básico. Em El Cid, o programa básico é a restauração da fé cristã (perdida ou prejudicada por uma falta inicial: a inserção dos mouros entre os cristãos); em 1984, o programa básico restringe-se ao restabelecimento da democracia e ao direito canônico às liberdades individuais. O valor de cada uma das funções subjetivas é dado a partir do investimento semântico. Por exemplo: a máxima valoração moral para um campeador cristão e piedoso é semiotizada pelo saber que ele tem do sofrimento de Cristo na cruz pela humanidade. Competência para a tarefa ele também a tem: fé, virtude, obediência a Deus e ao rei. Deus e o rei são os grandes protagonistas da narrativa, na qual Cid é apenas um fiel servidor. Em 1984, Smith tem implícito o saber de que a liberdade é um bem possível, conhecido e também sentido por ele. A competência pode ser interpretada como coragem, esperança, força, que os demais não têm. Cada sujeito é instituído de um saber e uma competência para o agir.

A análise estruturalista da narrativa concentra-se, portanto, na identidade do sujeito, na sua virtualidade operada dentro dos contratos estabelecidos na demanda do objeto perdido e na autoridade que tem o destinador de investir um sujeito na sua busca. Desta forma, todas as narrativas - míticas, ficcionais ou históricas - se identificam e se assumem estruturalmente como um único texto, universal. Este modelo, no entanto, dá conta apenas das formas narrativas clássicas.

Rupturas nas redes de identificação

Na ruptura estabelecida pela narrativa na pós-modernidade, a análise estruturalista perde um pouco a sua função prática. Mesmo em romances datados do início do século XX, como Ulisses (1922), de James Joyce, ou em outros mais recentes, como Água viva (1977), de Clarice Lispector, a estrutura complexamente psicologizante[3] torna a demanda do sujeito uma elaborada rede de sutilezas que perde suas categorizações quando submetida a um modelo tão "matematicamente" fechado de análise.

Concentremos-nos em Água viva: o que procura o sujeito em uma narrativa que sequer apresenta um plot ou personagens? A demanda é a do sujeito da própria enunciação narrativa, o que em outra instância se confunde com a autoria. O sujeito busca o próprio romance, ou o que é enunciado. Essa busca incorre numa relativização da identidade subjetiva. O sujeito romanesco absoluto seria aquele guiado por um narrador onisciente, em terceira pessoa. Dado como romance, o próprio sujeito põe em causa e em dúvida sua busca, reexercitando um gênero de já extensa tradição na história literária: o metalingüístico, narrativa que tem como matéria o próprio literário e seus procedimentos retóricos.

A identidade do sujeito narrativo caminha do clássico ao moderno e do moderno ao pós-moderno da mesma forma como, na ficção, caminha-se da construção à desconstrução do vínculo moral e/ou formal do sujeito narrativo com os paradigmas literários em voga. À desconstrução do texto corresponde a fragmentação do sujeito, não necessariamente numa relação de causa e efeito. Com a demissão da tarefa heróica do sujeito narrativo desde as vanguardas literárias finisseculares, o sujeito ficcional do século XX apreende uma outra demanda heróica, tornando-se anti-herói, anti-sujeito, havendo mesmo narrativas que não apresentam aquele sujeito formal incumbido de uma trajetória narrativa, como é o caso de Água viva, em que não se tem um sujeito, mas um discurso enunciativo.

O sujeito nas narrativas metalingüísticas envolve-se com a narrativa tão bem quanto o leitor, podendo ser caracterizados ambos como sujeitos metanarrativos[4]. Esta "hibridização" - de um lado, o sujeito que produz a leitura; do outro, o que a re-produz - fortalece certo traço que o literário desenvolve desde o Renascimento[5]. A ficção que procura discutir seus próprios procedimentos já tem uma considerável tradição. Em Hamlet, de Shakespeare, a pretexto de denunciar o assassino do pai, o príncipe fez encenar uma peça no castelo dando todas as pistas para que a verdade viesse à tona.

Heróis clássicos, identidade e subjetividade

Quando o estruturalismo insinuou-se na teoria literária, os seus modelos de abordagem e análise de textos assumiram o sujeito actancial como o próprio sujeito narrativo e como o próprio vínculo deste com a narrativa. Todo o investimento semântico subseqüente - método próprio da análise estruturalista -, que recai em grande parte sobre o ser do sujeito, é revelado na sua magnitude, tornando o sujeito um ser completo na sua grandeza e miséria humanas. Assim, todas as características que se podem supor dele na relação que mantém como os outros elementos actanciais constroem a narrativa. Nasce, pois, do método estruturalista a revelação possível da identidade e subjetividade do sujeito na ficção.

Falar, portanto, de identidade do sujeito na ficção é falar de subjetividade. Numa esfera mais ampla, a ficção constrói-se com o dado da subjetividade.

Na verdade, antes mesmo de se construir e admitir no cânon teórico o conceito de subjetividade, o subjetivo aparece, desenvolve-se e age na história com todos os seus desdobramentos. Não é porque o conceito de subjetividade é surgido na aurora da Modernidade que não tenha havido jamais o subjetivo na ação humana, na história e na narrativa. Na sua trajetória desde o fim da guerra de Tróia até seu retorno à Ítaca, por exemplo, revela-se um Ulisses profundamente atormentado por todos os percalços humanos - e não-humanos - que o fazem sujeito com uma tarefa precisa: agir para construir a narrativa. Se ele não agisse não haveria história, não haveria narrativa e não haveria sujeito.

Há, ainda, as narrativas intimistas, que revelam um sujeito narrativo igualmente envolvido com uma não-ação, um sujeito com complexas elaborações psicologizantes. No teatro grego, podemos conjeturar a dimensão interior, o drama pessoal de Antígona na sua luta para dar sepultura ao irmão Polinice. O romance-chave neste sentido é Ulisses, de James Joyce, tido como intertextualização épico-formal do Ulisses de Homero. A ação em um e em outro não se distingue qualitativamente, só porque o segundo se desenvolve no espaço físico e o primeiro no espaço psíquico. O estudo diacrônico da introdução dos valores apanha o Ulisses de Homero como um ser que age em nome do coletivo; portanto, não apresenta esfera subjetiva, embora a tenha. O Ulisses de Joyce não age em nome de ninguém que não o seu próprio, é um ser eivado de subjetividade. As duas identidades são distintas. Numa outra concepção, a própria intertextualidade, que como processo justifica a identificação dos dois heróis, desmente aquela diversidade de sujeitos e identidades. Sincronicamente, são heróis da mesma cepa subjetiva, identificados como seres de igual dimensão humana e subjetiva.

A subjetividade é uma poética verificável na esfera do indivíduo agindo na narrativa. A esse respeito não precisamos necessariamente recorrer a uma lista exaustiva que incluiria, entre outros personagens, desde mitos medievais (Parsifal na sua solitária cavalgada em busca do cálice sagrado na lenda do Rei Arthur) e El Cid (o campeador cristão na sua luta contra os mouros) até mitos modernos (como Don Juan na sua incessante busca do amor erótico). Outros "personagens" históricos figuraram em obras monumentais como verdadeiros heróis na ficção e na poesia. Um exemplo neste sentido seria Os Lusíadas, de Camões: o herói é o navegador Vasco da Gama na sua rota para as Índias Ocidentais, que se tornou um indicador do ideal marítimo-expansionista de Portugal às portas da Era Moderna.

A seguir, exemplificaremos a diversidade de atitudes do sujeito que marca sua demanda de ação, subjetividade e identidade. Na literatura clássica, o herói tem uma demanda moral a ser preenchida, satisfeita. Isto implica um profundo e radical vínculo com o coletivo. O vínculo subjetivo não está, no entanto, ausente. Um bom exemplo continua sendo o de Homero. Epopéia em que Ulisses parte para a Guerra de Tróia incumbido de uma tarefa: recuperar Helena, raptada por Páris, e, por extensão, recuperar a própria nacionalidade grega usurpada pelo estrangeiro, no montante à metáfora que dá poeticidade ao próprio mito da helenidade.

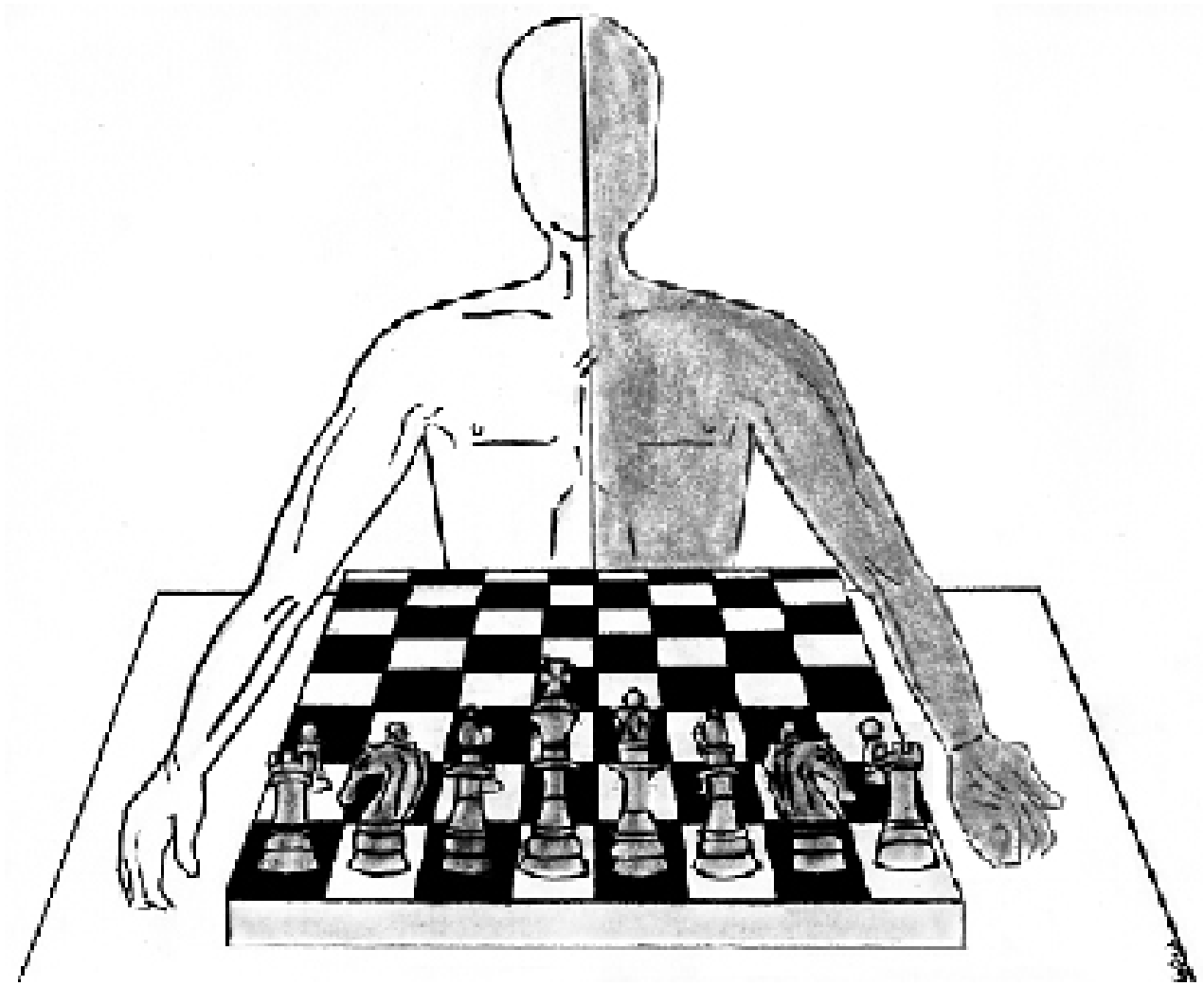
Na tragédia Antígona, de Sófocles, existe uma demanda legal, coletiva, e outra subjetiva, guiada pelo impulso do amor fraternal. De um lado, as leis de Tebas obrigam o governante Creonte a dei-

xar o corpo de Polinice insepulto, uma vez que ele passou a ser tido como traidor de sua pátria. De outro, o amor de Antígona pelo irmão a obriga, por cima da lei, a dar sepultura ao irmão. O conflito será sempre em torno do edito coletivo, aquele que programa e legisla a moralidade que o cidadão tem de exercer em relação ao Estado. Na literatura clássica, o paradigma literário haverá sempre de coincidir com os paradigmas sociais, questão que torna uma obra identificada com os mais altos anseios da pólis. Os homens virtuosos referendam o status quo; os que infringem as regras são punidos, ainda que seus impulsos apresentem uma justificativa humana, subjetiva, conseqüentemente, difícil e complexa o suficiente para figurar como virtude (Khote, 1982). Fica na dramaturgia clássica admitida a mais elementar das funções da literatura: a de promover a reflexão sobre problemas demasiadamente humanos.

Assim, a trajetória do sujeito é linear. Sabe-se desde os primeiros contratos firmados entre os actantes que conflito deverá se apresentar, qual o fundo moral implícito e que reconstituição terão os vínculos iniciais quebrados. Não estamos em hipótese alguma simplificando o drama clássico com o pretexto de ver na imposição de leis sociais severas o único leitmotiv de sua construção. Por outro lado, não se pode comparar uma ficção a outra se não for pelo aval dos paradigmas sociais de época. Quando passarmos à Modernidade, veremos que o herói vai se limitar a sua esfera subjetiva muito mais do que aos vínculos sociais que deveria firmar. No Quixote, por exemplo, o próprio espírito da época induz o herói a vagar em busca da lealdade que deve a si mesmo. A Renascença, na Espanha como em toda a Europa pós-medieval, levava o ficcionista a encarnar papéis contestadores, como se todos estivessem - e de fato estavam - em busca de uma nova conformação social. Onde deviam procurá-la se não em si mesmos, nos seus humanos ideais de justiça e solidariedade? Nos primórdios da Renascença italiana do século XII, Francisco de Assis constestou a Igreja, depois de ter contestado o próprio pai.

Muitos outros mitos e figuras históricas enriquecem a literatura mundial, personificando, enquanto personagens ideais, emblemas, alegorias, metáforas, enfim, identidades que a cultura literária tem o poder de firmar. Entre esses personagens podemos lembrar desde os mitos gregos, clássicos, sem individualidades marcantes, até aqueles com fortes marcas pessoais.

Outros modelos de análise assumem diferentemente as relações de depen-



dência entre os elementos da narrativa. Na pós-modernidade, o sujeito errante irradia-se num plano secundário, sem motivação aparente, sem um programa básico, sem quase qualquer ligação substancial com qualquer programa narrativo.

As ficções hoje

Reafirmando nossa hipótese inicial - a de que o sujeito, tanto na ficção quanto fora dela, move-se dentro de redes relacionais -, mostramos ser possível caracterizar a formação das identidades como processos similares na ficção e fora dela. A mútua dependência aí verificada acaba gerando segmentos, que na contemporaneidade dão nova feição à massa, que sempre foi considerada amorfa (Baudrillard, 1985). Com o estabelecimento das relações mediáticas, as massas se classificam em segmentos que cada vez mais se tornam campo da atualização das ficções e irrealidades cotidianas. No comando de uma máquina, todos se tornam produtores e consumidores de ficção. Sentados em uma poltrona de cinema ou em em frente a uma tela de TV, absorvemos doses diárias de ficção. Quando lemos um jornal também certa dosagem de ficção nos invade, uma vez que os pontos de vista assumidos nas reportagens são sempre subjetivados por escolhas lingüísticas pessoais, imposições ideológicas da empresa jornalística, visões estereotipadas da equipe de produção. Acrescente-se a isto nossa própria conformação e entendimento dos fatos e aí está um bom relato de ficção - e que não se assume como tal! A "vida real" se encerra quando aprendemos a falar, isto é, quando incorporamos a linguagem. Nesse aspecto, as máquinas de produzir ficção não interferem radicalmente, mas ampliam e intensificam nosso mergulho diário no mundo da ficção.

Heróis e não-heróis se comprazem e revigoram suas vivências e aventuras diárias. Os relatos que nos chegam são de heróis esvaziados de sentidos históricos, portanto, signos vazios que, no entanto, preenchem nossa demanda de heroísmo e catarse. Jogadores de futebol campeões, cantores de rock com mensagens rebeldes e definidores de atitudes, ídolos de cinema e TV com vida real similar à que vivem nas telas, aventureiros - heróis e bandidos - nos labirínticos espaços irreais dos jogos de computadores... É com essas narrativas que nos envolvemos diariamente. São elas que moldam a nossa identidade hoje?

Notas

[1] Ver Morfologia do conto (1928), em que Propp deduz das narrativas estudadas sete tipos universais e modulares de personagens, que desempenham 31 funções.

[2] Ver mais detidamente: Pandolfo, Maria do Carmo Peixoto. Práticas de estruturalismo. Rio de Janeiro: Grifo, 1977; Zadig: análise da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1978; e Moura, Sérgio Arruda de. As utopias negativas. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1986.

[3] Mesmo em narrativas simples como a do Chapeuzinho Vermelho, a demanda do sujeito - levar doces para a Vovozinha - reveste-se de profundos significados psicológicos.

[4] Em nossa tese de doutorado empreendemos uma análise que busca caracterizar uma poética da narrativa ficcional brasileira dos anos 80.

[5] Criar a ilusão de profundidade, pela perspectiva, volume e nuances do claro-escuro, e de continuidade do "real" com o espaço do quadro são conquistas do Renascimento. A Monalisa, de Da Vinci, encara o observador como num diálogo, provocando um outro espaço de reflexão que não apenas o pedagógico, mas o da própria legitimidade artística.

Bibliografia

BAUDRILLARD, J. À sombra das maiorias silenciosas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KHOTE, Flávio René. O Herói. São Paulo: Ática, 1982.

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

** Sérgio Arruda de Moura é Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ, Professor Associado e Pesquisador nas áreas de Literatura, Comunicação e Lingüística na UENF.*