

“Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”, de Jack Goody. Uma leitura crítica.

Tatiana Maria Gandelman de Freitas
Doutoranda do PPGCL-UFRJ
Bolsista do CNPq

Introdução

Muito já se falou sobre as comunidades tradicionais da oralidade e a passagem destas para uma sociedade da escrita. Apesar de tamanha fortuna crítica sobre o assunto, abordado sob os mais variados ângulos, nos chamou a atenção a leitura específica do antropólogo inglês e africanista Jack Goody, no ensaio denominado “Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”, publicado na coletânea *A cultura do romance*, organizada por Franco Moretti¹. De acordo com ampla tradição teórica, existe uma cultura difundida de que a narração faz parte tanto do indivíduo quanto da coletividade a qual esse indivíduo pertence. Entretanto, Goody pretende desmontar a clássica tese de que o desaparecimento da cultura oral dá lugar a formas de escrita que culminarão no romance. O autor não considera a narração intrínseca ao humano, presente em todas as culturas, mas sim uma manifestação que decorre da escrita presente nos primórdios e, posteriormente, culmina na era da impressão.

Nosso objetivo, no presente trabalho, é contrapor a análise de Jack Goody a autores que pensaram a passagem da oralidade para a escrita levando em conta fatores político-sociais e que veem, nessas transformações, a derrocada das narrativas tradicionais e o fortalecimento do romance como forma escrita que não permite qualquer remissão à oralidade. Analisaremos especialmente o caso da Grécia, baseando-nos ainda em estudos de renomados e reconhecidos helenistas, para reforçar nosso ponto de vista, o de que a cultura helênica, apesar de ter produzido epopeias com alto grau de complexidade, é essencialmente oral. Além disso, consideramos que a hipótese

¹ MORETTI, Franco. *O romance, 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

de Goody não possa se sustentar porque parte de experiências muito localizadas, realizadas pelo autor em regiões da África, como forma de fundamentar sua pesquisa.

Goody refuta as formulações de importantes teóricos que pensaram sobre o assunto. Como as teorias de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, para os quais a estrutura narrativa muda com a propagação da escrita e o desaparecimento da cultura oral é inversamente proporcional ao surgimento do romance. Goody não leva em consideração a tese defendida por Benjamin, em seu célebre ensaio “O narrador”, sobre o declínio e a extinção da oralidade por conta da emergência do romance moderno. Já Mikhail Bakhtin, segundo o antropólogo, amplia a noção de romance se comparado a Benjamin, estendendo-o a manifestações literárias que vão desde as narrativas das aventuras gregas no século I d.C., passando por histórias da vida cotidiana até as obras de caráter biográfico. São narrativas anteriores ao romance moderno e, enquanto tal, guardam uma natureza diversa deste. Baseando-se nessa diversidade, Goody acredita que “diferentemente do que em geral se pensa, **a narração não seja uma característica universal da cultura humana, mas, antes, uma consequência da difusão da escrita, e, em seguida, da impressão**” (GOODY, p. 36, 2009, grifo nosso).

A defesa de um sentido estrito e delimitado de “narrativa”, definido por ele como “trama dotada de rígida estrutura sequencial” (idem), vai de encontro a muitas pesquisas desenvolvidas no meio acadêmico, que expandem sua aceção a níveis não admissíveis pelo autor. É o caso, como ele mesmo cita, de Jacques Derrida, que transcende de tal maneira os significados de “narrativa”, reunidos não apenas na literatura, mas também nos traços de memória, que impossibilitam a distinção, por exemplo, entre arquivos e bancos de dados. Para Derrida, nem todo literário é passível de formalização de estrutura, e muitas vezes não aparece efetivamente na dimensão física do texto. Além de Derrida, Fredric Jameson também alarga os sentidos da narrativa, percebendo a escrita como manifestação social. Na obra *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, Jameson destaca a história como fator primordial para que se analise o conteúdo de uma narrativa, levando em conta o consciente, mas igualmente o inconsciente. Seu objetivo é “reestruturar a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da História e da produção cultural em torno do processo narrativa, que (...) é por mim entendido (...) como a função básica ou instância da mente humana” (JAMESON, *apud* GOODY, P. 36, 2009), visto por Goody como uma interpretação ambiciosa e “oniabrangente” (idem, p. 37). Insistindo na restrição máxima do termo “narração”, que obedece a rígidos padrões

de definições e precisões, o inglês não considera o ato de contar histórias como ato cognitivo nem como qualidade inerente a qualquer indivíduo. Ainda se utilizando da ideia de onibrangência, Goody faz uma crítica a Stuart Hall, que afirma serem as distinções entre “narrativa sobre o real” (notícia) e “narrativa de ficção” (história de aventura) simples e falsas. Diz Goody, opondo-se a esta proposição:

De acordo com a minha experiência, a distinção existe, se não universalmente, pelo menos transculturalmente. Diria, de preferência, que se trata de um traço intrínseco do discurso linguístico. **De outra forma, como entender se alguém está nos enganando, ou se está nos contando uma história inventada, de ficção?**(idem, grifo nosso).

Desconstruindo autores que pensam este assunto, Goody faz a separação entre ficção e mentira de fato, alegando que esta última carrega em si a intenção da mentira. Há uma clara oposição entre o que ele chama de “verdade literal” e as categorias de não-verdade, em que podem ser incluídas narração fantástica e ficção. Enquanto a ficção pode reivindicar valor de verdade, a narração fantástica não entraria jamais em conflito com a veracidade dos fatos de um acontecido. Mas como Goody poderá distinguir ficção e mentira? A intenção não é o bastante. Há ficções que não se declaram como tal, e mentiras que são claramente ficcionais. Qual é o limite, se é que existe algum? E como saberemos o que é “verdade literal”?

Façamos uma digressão. Na *República* de Platão, livro III, 389c, Sócrates diz claramente que, se é para o bem da comunidade, pode-se admitir a mentira exclusivamente pela parte do governante. O contrário seria considerado falta grave: a nenhum homem comum é permitido enganar os governantes. A defesa da verdade por Platão como o único objetivo do mundo sensível, como um caminho íngreme do qual não se deve desviar jamais, tentando a todo custo cumprir seu trajeto até o momento da morte, adquire caráter relativo. Pois, para ele, até para mentir e enganar é necessário saber fazê-lo. Tomemos como exemplo o diálogo *Hípias Menor*. A discussão gira em torno do que seria melhor: mentir voluntaria ou involuntariamente. A conclusão é a de que o homem que mente sabendo é melhor do que aquele que o faz por ignorância. Tanto na mentira como na falsidade é necessário ser sábio. Para que se dê o exercício

de *pseûdos*² (mentira/falsidade) no discurso, são necessárias quatro condições: *dynatós* (capacidade ou possibilidade); *agathós* (bondade); *hékon* (vontade) e *epistéme* e *sophía* (sabedoria).

Daí, a justificativa da aceitação da mentira pelos governantes na *República*. O que é verdadeiro não está submetido à certeza de quem o pronuncia. Mentir sabendo que se conta uma mentira tem efeito diverso de proferir uma falsidade achando que se pronuncia o verdadeiro. Se confrontarmos o pensamento de Platão acerca da mentira no *Hípias Menor* com o argumentação de Goody, veremos que a tese do inglês se mostra infundada desde o pensamento clássico. Pois, em Platão, a mentira pode ser voluntária ou involuntária, e não apenas voluntária, como Goody quer. Mesmo assim, ele pretende validar a sua afirmação, argumentando que na Inglaterra do século XVII era justamente essa distinção que marcava a diferença entre “romance” e “novel”.

Os romances realistas de Defoe e de outros desafiavam explicitamente o leitor a julgar a verdade ou não da narrativa. Muitas vezes os escritores vendiam ficção por verdade, e não no sentido de uma verdade oriunda de uma experiência subjacente, mas de uma verdade literal, efetiva (idem, p. 38).

Tal distinção parece muito confusa. Goody mostra-se partidário de um determinismo infundado, e, partindo dessa categorização reducionista, baseia-se em sua experiência na África para tentar mostrar que a utilização do discurso oral não tem ligação necessária com o ato de contar histórias. Trata-se, como já foi dito anteriormente, de uma vivência muito circunscrita, ligada a algumas comunidades específicas. O antropólogo fala em nome das comunidades dos dagari do Gana setentrional, que fazem a distinção entre “discurso apropriado” (*yii miong*) e “mentiras” (*ziiri*) que é, em última instância, a distinção entre verdade e falsidade. Para Goody, o que diferencia uma fábula da mentira é que não há naquela nenhuma pretensão de verdade. Mesmo assim, outras interpretações são possíveis para tais narrativas. Malidoma Somé, escritor dagari (portanto, inserido em sua comunidade), contraria Goody ao afirmar que não há distinção entre natural e sobrenatural ou entre real e imaginário. Para comprovar sua tese, projetou para os anciãos da aldeia uma das películas da série “Star Trek” (Jornada nas Estrelas). A comunidade interpretou o filme

²O termo, em grego, tanto pode assinalar uma “mentira” quanto uma “falsidade”.

como mera representação de fatos que acontecem no dia-a-dia de uma cultura qualquer, em algum lugar do mundo. Para eles, inseridos em outra percepção, não existe a noção de narrativa fantástica. A única maneira encontrada por Somé para os fazer compreender que não se tratava de realidade foi associar a ficção à mentira. Portanto, como já disse Aristóteles há tantos séculos, o que importa é uma história bem contada. No capítulo IX de sua *Poética*, o grego deixa bem claro que não se faz necessário narrar exatamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, ou seja, o possível segundo as leis da verossimilhança. A coerência interior dos elementos da representação artística – como no filme “Jornada nas Estrelas” – é o que faz o ser humano acreditar no que vê e no que ouve. Deste modo, para os dagari, as narrações que tinham valor de verdade eram as que contavam as histórias de vidas (emigrações, guerras etc.). Entretanto, segundo Goody, talvez até numa visão etnocêntrica, tais narrativas emergem de tempos em tempos e não são tão difundidas como muitos crêem e gostariam que fossem, e por isso não se poderia recuar às formas orais de narração para se recompor as formas de escrita.

Tipos de narração nas comunidades orais

Goody divide os tipos de narração nas comunidades da oralidade em epopeia, mito, lenda, fábula e narrações biográficas.

A começar pela epopeia, o autor a classifica basicamente como um gênero específico para celebrar feitos guerreiros de um povo através dos cantos. A maior parte dos estudiosos da epopeia nem sequer põe em xeque que ela tenha surgido e se desenvolvido nas sociedades orais, isto é, que não possuem formas de escrita e muito menos guardam alguma relação com a escrita elementar da época. Homero³, o aedo mais famoso da Antiguidade, teria composto os versos da *Ilíada* e da *Odisseia* numa comunidade fundamentalmente oral. Nos anos de 1930, Milman Parry e Albert Bates Lord estudaram os cantares iugoslavos em alguns cafés do país. A dupla, renomados pesquisadores da Universidade de Harvard, percebeu a semelhança entre o estilo oral épico e o folclore da Iugoslávia, baseado na tradição escrita. Segundo Goody,

³ Há controvérsias a respeito da existência de Homero, se era um indivíduo ou um grupo de aedos, mas não se discute a maneira como os versos surgiram.

As sociedades da “idade heroica” em que floresceu a epopeia são aquelas em que já existia uma forma rudimentar de escrita, ao passo que nas culturas africanas puramente orais a epopeia hoje ainda é uma raridade, salvo nas regiões às margens do Saara, que sofreram uma forte influência do Islã e de suas expressões literárias (idem, p. 40).

No entanto, as teses de importantes helenistas e estudiosos do período arcaico grego não corroboram o pensamento de Goody. Como nos mostram inúmeros estudos, as duas epopeias gregas, surgidas entre os séculos IX e VIII antes da era cristã, tinham caráter oral e tradicional. Eram histórias cantadas que passavam de geração a geração e se mantinham no imaginário social exclusivamente pela memória. É verdade, havia uma forma prosaica de escrita já na época de Homero, mas era usada principalmente nos documentos administrativos e comerciais, sem qualquer conotação poética deixando, para a memória, a função de reproduzir oralmente a épica de seu povo. Os escritos da época arcaica têm caráter pragmático e não apresentam relação com o canto poético. Ao contrário de Goody, Pierre Vidal-Naquet (2000) não só reitera o caráter oral da *Ilíada* e da *Odisseia*, atribuindo ao aedo toda a responsabilidade de narrar graças à memória, como compara seu sistema com manifestações de outras culturas, inclusive a africana:

Os aedos eram capazes, com um intervalo de poucos anos, de reproduzir, quase sem variantes, as epopeias puramente orais. **O mesmo fenômeno foi observado na África**, na Oceânia e em outras sociedades como, por exemplo, no Curdistão (p. 18).

Não se pode negar que havia uma forma muito incipiente de escrita, mas o fato não influenciou o canto oral, cujas marcas são decisivas para eliminar qualquer possibilidade de interferência, como por exemplo a repetição de epítetos e a utilização do hexâmetro dactílico (seis pés) como métrica, ambos recursos da mnemotécnica. Além disso, Pierre Vidal-Naquet também cita Milman Parry, mas, contraria Goody, que fala da experiência de Parry na Iugoslávia (juntamente com Bates) para forçar uma aproximação entre comunidade oral e escrita. O helenista mostra a importância de Parry para destacar a oralidade de Homero, constituindo, assim, o que Vidal-Naquet denomina “chave para o estudo dos poemas homéricos como poesias orais” (idem, p. 122). Prossegue o helenista francês em sua análise:

Há um ponto que sempre surpreende os leitores de Homero. Os personagens da epopeia não são citados simplesmente – Heitor, Nestor, Aquiles, Ulisses –, mas, pelo contrário, são sempre acompanhados por uma série de epítetos, constantemente repetidos, como, por exemplo: o grande Heitor de capacete reluzente, o velho condutor de carros Nestor, o divino Aquiles de pés infatigáveis, o Ulisses das mil astúcias. Isso vale também para os deuses: Zeus tem um amplo olhar ou uma voz retumbante, Atena tem olhos de coruja, Hefesto é o coxo ilustre, e Calipso é totalmente divina. Por vezes, versos inteiros e até grupos de versos são repetidos, e os eruditos chegaram a ficar tentados a declará-los “interpolados”. Alguns especialistas eliminaram assim milhares de versos, especialmente por causa da repetição). Chama-se hoje esse estilo de “estilo formular”. **Quem descobriu o seu segredo foi um intelectual americano, morto muito jovem, que escrevia em francês e se chamava Milman Parry** (idem, p. 124).

Mesmo sem ter elementos o bastante para justificar sua hipótese, Goody quer reforçá-la e para tanto cita a cientista social Ruth Finnegan, estudiosa de culturas orais. Apesar da África subsaariana ter influências europeias e árabes, é desprovida de qualquer forma escrita. Diz Finnegan:

A epopeia é muitas vezes considerada a forma poética típica das populações não dotadas de escrita (...). Surpreendentemente, porém, o caso africano não parece confirmar essa hipótese. Pelo menos na sua acepção mais comum de “poema narrativo de certa extensão”, a epopeia parece quase totalmente ausente da África subsaariana, se se excluem gêneros, como o *utenzi* suaíli (escrito), que levam de volta à influência da cultura árabe (FINNEGAN, *apud* GOODY, p. 40).

O que se chama de “epopeia” nesta região, segundo Finnegan, não tem estrutura para ser caracterizada como tal, uma vez que são, na maioria das vezes, histórias compostas em prosa e por episódios distintos, não necessariamente tidas como um conjunto que deva ser narrado no seu todo. Para ela, que fortalece o pensamento de Goody, essas narrativas não passam de episódios breves, unindo-se com o aparecimento da escrita. A teórica, portanto, ao afirmar que a epopeia quase não aparece na literatura oral africana, à exceção das influências do Islã, nega a “convicção aporística” (idem, p. 41) de que o gênero é inerente aos povos não letrados. Ainda que exista uma relação entre o Alcorão e o tipo de canto nas culturas à beira do Saara, esse vínculo não é suficiente para se afirmar que toda e qualquer comunidade que produziu uma epopeia não tinha sido oral

na origem. Além do mais, a *Teogonia*, composta de 1022 versos, se comparada a uma epopeia não apresenta grande extensão, mas, no entanto, seu autor, Hesíodo, era contemporâneo de Homero⁴. Ambos gregos, partes integrantes de uma mesma cultura, mas com composições completamente distintas do ponto de vista da estrutura e da dimensão.

Recuando ainda mais, se pensarmos numa Grécia pré-homérica (cenário da *Ilíada* e da *Odisseia*), havia uma espécie de tríade divina que dava sentido à sociedade: o rei, senhor da justiça, que organiza através da vontade dos deuses o presente; o aedo, que vê com olhos divinos, memoriza e canta todos os feitos gloriosos do passado e o mante, adivinho que manifesta a vontade divina no futuro. A casta dos guerreiros – da qual Odisseu fazia parte – gozava de muito prestígio. Armados com todo o aparato bélico, estavam prontos para a luta e para enfrentar qualquer guerra, como nos mostra as narrativas e um vasto acervo imagético através de ânforas, mosaicos, estátuas e até mesmo armaduras e escudos encontrados em escavações arqueológicas. Os valores heroicos e os ensinamentos eram transmitidos pelas histórias evocadas que passavam através dos séculos. As glórias imortais dos heróis eram cantadas como forma de honrá-los na bela morte. Assim, a verdadeira narrativa, como afirma Walter Benjamin, carrega sempre, mesmo que de forma não aparente, um caráter utilitário. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (1990, p. 108).

Notemos que *Musa*, filha de *Mnemosýne* (a Memória), aquela que tudo sabe e a única capaz de tudo expressar, é invocada por Homero nos primeiros versos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Sem ela, não há canto épico. Quem está a cantar os versos é o poeta, mas o poeta que invocou as *Musas*, inspirado por elas. Como nos esclarece Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, “O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma **civilização de tradição puramente oral como foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita**” (1990, p. 108, grifo nosso).

Contudo, mais do que atestada como uma comunidade de tradição oral pelos estudiosos, a própria epopeia grega já exalta a importância da oralidade. No canto VIII da *Odisseia*, o herói Odisseu, durante sua estada no Palácio do rei Alcino, se comove

⁴ Há muitas controvérsias a respeito da existência de Homero, mas sabe-se que, seja ele um aedo ou o representante de um grupo de aedos, as epopeias mais famosas da humanidade foram compostas pro volta do século VIII a.C., e se referem a um tempo remoto, cerca de XII a.C.

com o aedo Demódoco, privado de visão mas não da voz divina⁵, que canta episódios da Guerra de Troia e exalta o valor dos guerreiros. Odisseu esconde-se atrás do manto e chora em profusão. É que, estando na condição de um simples estrangeiro – Alcino ainda não sabia tratar-se de Odisseu – ouve Demódoco cantar as suas glórias⁶. Percebendo a aflição do hóspede, Alcino pede que se interrompa o canto e, suspeito de sua identidade, o interroga. Para responder ao rei, do canto IX ao XII, Odisseu assumirá a função de poeta divino. Ele fará como os aedos, cuja classe tem papel muito bem definido na Grécia arcaica: narrar os feitos dos nobres, no passado, para educar o seu povo no presente. Na prática, tratava-se de uma classe considerada divina porque inspirada pela Musa, entoando versos das epopeias acompanhados pelo som da lira ou de uma pequena harpa. Esclarece-nos o helenista francês Jean-Pierre Vernant, na obra *Mito e religião na Grécia antiga*, a importância do poeta no contexto arcaico:

Essas narrativas, esses *mythoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo (2006, p. 17).

Odisseu, como aedo, pode narrar sua própria experiência porque tem a faculdade da memória. E, fazendo parte desse mundo, Odisseu rememora suas tribulações. Quando assume a voz de poeta, ele fala, no presente, da experiência de épocas passadas, colocando-se no centro dos acontecimentos de outrora, em seu tempo. Explica-nos, ainda, Vernant: “Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. Lembrar-se, saber, ver, tantos termos que se equivalem” (Idem). Em outras palavras, se as Musas adquirem importância fundamental na Grécia Arcaica, se elas são celebradas e invocadas, se são condição *sine qua non* para a poesia épica existir, é consenso de que a cultura grega, mesmo sendo uma das mais ricas no mundo antigo, não há como não emergir no mundo da oralidade.

Dando prosseguimento à análise, Goody fará uma distinção entre mito e lenda. O mito do Bagre, tradição dos dagari, tem cerca de 12 mil versos breves e leva oito horas para ser recitado. O conteúdo narra a criação do mundo e as relações humanas

⁵ Homero também é representado como um poeta cego.

⁶ Alcino não havia lhe indagado sobre sua identidade, pois, de acordo com as regras de Zeus Hospitaleiro, quando um estranho, vindo de longe, pede abrigo, primeiro deve-se dar-lhe alimento, roupas limpas e, como um bom anfitrião, só depois questionar quem é e de onde vem.

para com seus deuses, incluindo questionamentos filosóficos-existenciais. O antropólogo vê no mito do Bagre uma diferença das composições dos *griot* do bambara e dos mali, e atribui tais diversidades às influências que estas histórias sofreram da cultura islâmica. Segundo ele, parece haver uma complexidade maior na estrutura narrativa. Os *griot* cantam para os reis e em festas importantes da sua sociedade. Além de fazerem parte de uma sociedade hierárquica composta, no cume da pirâmide, por nobres. Exatamente como na Grécia Arcaica. Trata-se de castas muito bem divididas, compostas por artesãos, carpinteiros, e os cantadores instruídos no Alcorão, entre outras classes. Segundo a declaração do *griot* Tinguidji, registrada por Christiane Seydou, há uma rígida separação de categorias e, como parte de reconhecimento social, os cantadores devem servir aos reis. A condição de louvação de um *griot* é que o louvado seja mais “valioso” que ele.

Nós, os *mâbo*, não convidamos senão os nobres: lá onde há um nobre, ali também estou eu. Um *mâbo* não é ocupado de quem não tem valor: se vê um pobre e o convida, o vê desprovido de tudo e o louva, um *mâbo* que se comporta assim não vale nada. Eu, alguém que não me é superior, este eu não louvo. Alguém que não vale mais do que eu não o louvo, dou-lhe alguma coisa. Eis como eu sou, Tinguidji⁷ (idem, p. 42)

Descrevendo vários exemplos de epopeias que surgem às margens do Saara, Goody quer confirmar a tese de Finnegan de que a língua e a literatura árabes contribuíram de forma direta para o aparecimento desse tipo específico de narrativa e que, por isso mesmo, a epopeia não poderia ser um vestígio de uma sociedade puramente oral. Dennis Tedlock, também estudioso da relação entre oralidade e escrita, faz coro com Goody e afirma que “os textos épicos com longos ritmos métricos derivam das tradições populares no âmbito da cultura dotada de escrita” (TEDLOCK, *apud* GOODY, p. 44).

Os *dagari* constituem um modo de vida menos complexo, vivendo em tribos sem hierarquia. O que Goody denomina mito do Bagre é um exemplo de narrativa que preserva tanto a unicidade quanto a unidade. A narrativa aborda questões da ordem do sobrenatural e o orador recita frases durante seis a oito horas (dependendo do nível de elaboração) que devem ser repetidas pelos membros aprendizes da confraria do Bagre.

⁷Mâbo: tipo de *griot*

Composto de duas partes, o mito é dividido entre o Branco e o Preto. Na última parte, as mulheres devem se retirar e fala-se sobre agricultura, caça, criação, metalurgia, fabricação de cerveja. Para Goody, pode ser classificado como um “discurso apropriado”, que trata da dimensão do sobrenatural na sua relação com os homens. Mas consideramos sua classificação relativa: enquanto é considerado um “mito” visto de fora, para os dagari, que participam do ritual, é algo da ordem do real.

Ao contrário do mito, as fábulas são universais e homogêneas nas diversas sociedades. Muitos pesquisadores veem-na como resquício do “pensamento primitivo”. Goody, entretanto, acredita que as fábulas sejam dirigidas exclusivamente às crianças e, como narrativa para a infância, representem não um pensamento, mas uma “mentalidade primitiva”.

Por último, o autor caracterizará as narrações biográficas, utilizando como ilustração o psicanalista, cujo paciente precisa narrar suas histórias fragmentadas de maneira solicitada e não espontânea, ainda que para nós tal procedimento seja muito “natural”. Goody se questiona sobre essa naturalidade nas comunidades orais. Nestas, o adivinho indaga, assim como nas assembleias e nos tribunais. “Em ambos os casos, porém, a reconstrução narrativa se limita aos acontecimentos em questão, sem se configurar numa narração biográfica propriamente dita” (idem, p. 49). Em suma, para ele, tratar-se à, na maioria dos casos, de situações dialógicas de narrativa. O monólogo tem caráter sobrenatural, que aborda assuntos divinos, dentro de um contexto de ritual e cerimônia, que serão os elementos mais importantes da composição, vindo, em seguida, a narrativa.

Mais uma vez, Goody não leva em consideração os aspectos da coletividade, tão importantes numa comunidade tradicional. A prática da psicanálise, usada por ele como exemplo, é fruto e demanda de uma sociedade capitalista e burguesa, em que não é mais possível a oralidade. O homem da era psicanalítica é culpado, individuado e subjetivado, e se deita no divã para falar de si mesmo ou do que está ligado a ele. Em um sentido oposto, está prática antiga de adivinhação, que tem caráter ritualístico e indaga em nome de uma comunidade, para alguém que representa a si mesmo mas também a uma coletividade. O adivinho, além de inspirado por deuses, tinha de ser um iniciado em sua arte, já que cabia a ele interpretar as respostas dos deuses. Na Grécia antiga os oráculos consistiam um dos aspectos da religião grega.

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin discorre de maneira brilhante sobre a perda da aura na sociedade moderna.

Em contraponto, ele fala da religião que funda a arte como algo intrínseco a ela, como meio ideal para se materializar e se manifestar aos mortais.

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador (2006, p. 173).

O ritual mágico-religioso possui sempre um valor de *hic et nunc* e era o que ele chamava de arte aurática, de algo que sempre se atualizava como uma aparição única, como uma figura singular num momento único, sempre muito vivo e variável.

A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. (idem, p. 171).

Portanto, o adivinho, que muitas vezes fazia parte desse ritual como um ser que, mesmo mortal, tem acesso ao mundo dos deuses, não pode ser comparado com um psicanalista.

Escrita, imprensa e romance

Epopéia, mito, lenda, fábula... Segundo Benjamin, todas essas formas de escrita entram em derrocada com o advento do romance. Entretanto, o teórico alemão relaciona tais mudanças diretamente com o advento do capitalismo. As condições elementares deste processo tem início ainda no século XV, com a utilização pioneira da tipografia na Europa por Gutemberg. A brilhante análise feita por Benjamin é o oposto da linha que segue Goody. No ensaio “O narrador”, o alemão não só não vincula o romance à escrita, como afirma que esta é, sobretudo quando se chega ao nível da informação, o tiro de

misericórdia das narrativas orais. Portanto, na base da épica está a oralidade. O romance, que emerge na forma escrita, não permite mais qualquer remissão a formas orais de narrativas, às quais indiscutivelmente a épica pertence.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. **O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro.** A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. **O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta** (2006, p. 201, grifos nossos).

O romance, que terá seu ápice no século XIX, já dava sinais de existência na Antiguidade. Na origem, afirma Walter Benjamin, “precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento, **Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica;**” (idem, grifo nosso). Pois é justamente esse espírito burguês que propicia a morte da narrativa. A escrita se contrapõe à oralidade: típica de ambientes privados e de autores ensimesmados (daí a expansão de biografias, diários e outras formas subjetivadas e individuadas de expressão) é, mais que a representante por excelência, a única forma possível do romance.

Quem escuta uma história está em companhia do narador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (...). Nessa solidão, o leitor se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo (idem, p. 213).

Os fatores primordiais para a ascensão do romance têm relação direta com o capitalismo. A predominância da percepção-consciência e o declínio da memória, para Walter Benjamin, estão ligados às mudanças aceleradas nas sociedades capitalistas modernas. No mundo fundado pela tradição, cultivava-se o passado e a memória coletiva extensa, ao passo que a faculdade mnemônica, no século XX, encontra-se esvaziada. Benjamin denomina degradação o processo de diminuição da experiência e conseqüente

predominância da vivência. Sérgio Paulo Rouanet, na obra *Édipo e o Anjo*, fala sobre o processo de degradação da experiência provocado pelo capitalismo.

A nova sensibilidade introduzida pela onipresença das situações de choque implica que a instância psíquica encarregada de captar e absorver o choque passa a predominar sobre as instâncias encarregadas de armazenar as impressões na memória (ROUANET, 1981. pp.47-48).

Não há como falar de romance sem afirmar, seguindo a análise de Lukács (2009), se tratar do gênero literário típico da burguesia. Curioso neste tipo de literatura é que, indo além, como nos mostra o teórico húngaro, é no interior do romance que as contradições aparecem e produzem questões.

Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa. Por outro lado, é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas ao modo mais típico e adequado (p. 193).

Numa abordagem oposta, Goody não dá importância à dimensão política de todo o processo narrativo que culmina no romance. A relação direta que Benjamin faz entre a aceleração do capitalismo e a alteração nas formas de sensibilidade passa ao largo de sua análise. Apresentando uma visão totalmente despolitizada da literatura, o antropólogo vê a ascensão do romance como uma escrita que toma forma no privado (idem, p. 49). Diz ele com relação ao modelo do romance:

Neste escrevemos uma autobiografia, um diário, e **isso nos facilita evitar o problema da comunicação direta com o público e nos resguarda de eventuais interrupções**: dispomos de toda a tranquilidade e conforto necessários. Em seguida o que foi escrito se tornará um documento público, e acabará assim por constituir um modelo, um esquema, também para as reconstruções do passado conduzidas de forma oral. A escrita impõe o próprio esquema na

narração autobiográfica, e fornece um modelo às pesquisas médicas, sociológicas, psicológicas ou psicanalíticas em que se pede ao indivíduo que forneça uma “história”, um *curriculum vitae* (idem, pp. 49-50).

Goody não nega que a escrita provoque afastamento e marque as diferenças entre autor e receptor, isto é, entre quem conta e quem lê. Todavia, o autor não leva em conta a relação entre um tipo de reflexão demasiada, subjetivada, típica de uma cultura de individualismo burguês que valoriza o interior da casa e se fecha nela, e o conseqüente aparecimento da nova escrita propícia à realidade emergente. Mais do que facilitar, a escrita individual é a única maneira de se expressar nos dias de hoje. Não há como ser de outro modo. Para ele, no entanto, o essencial nesta mudança é que, no romance, o autor não será mais interrompido, já que o discurso, por princípio, seria sempre dialógico e portanto interativo. Goody chega a afirmar que as histórias são frequentemente interrompidas pelos interlocutores, quase apagando a distinção entre orador e ouvinte, e muitas vezes, “a conversa prossegue **aos trancos e barrancos** (*sic*), sempre com frases incompletas, sem que, exceto raramente, se consiga concluir uma história” (idem, p. 50, grifo nosso).

Goody admite que em algumas situações de oralidade é possível fazer um discurso sem interrupções, mas que são ocasiões “raras e especiais” (idem, p. 50). Entretanto, sabemos que o mecanismo das sociedades orais não funciona desta maneira. As sociedades orais antigas e tradicionais têm nos cantos função moralizante, pedagógica, de formação. Existe uma estrutura mental típica das sociedades sem escrita em contraposição a um outro tipo de estrutura, própria das culturas escritas. Além disso, para usar mais uma vez um conceito benjaminiano, querer fazer do discurso oral algo passível de ser dialógico é ignorar a função aurática e religiosa que ele possui na maioria das vezes. Seria impensável um poeta recitando, tomado pelas musas, sendo interrompido. Goody parece não perceber a verdadeira dimensão da memória e da oralidade. Ele afirma que a escrita possibilita o aparecimento de autores que possam narrar a história do seu tempo - tarefa da historiografia - além das biografias. Mas não para por aí. O autor vai além, diminuindo a tarefa grandiosa da narrativa oral, levada a cabo com excelência durante séculos. Se fosse frágil do ponto de vista da estrutura e fragmentária, como ele afirma, sucumbiria em sua própria precariedade. Deste modo,

Goody incide no grave erro não só de desperzar o que a humanidade cultivou ao longo de milênios, como de creditar à escrita toda a importância da literatura.

A difusão da imprensa asfixia as leituras em voz alta e os romances – majoritariamente lidos por mulheres - se popularizam, suscitando especulações a seu respeito. Já no século XVII, em *Dom Quixote*, a exaltação do personagem de Miguel de Cervantes é atribuído aos romances de cavalaria que passou muito tempo lendo. No século XIX, a associação entre leitura de ficção e loucura chega ao ápice com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cujo sintoma é batizado de “bovarismo”. Como vemos, Goody mapeia o ambiente; entretanto, ignora todo o processo social pelo qual passa a literatura no período do século XV – com a invenção da imprensa – até seu auge no século XIX. Sendo assim, não hesita em afirmar que “Embora sendo um produto das culturas dotadas de escrita bem como de tempo livre, o romance floresceu relativamente tarde na história cultural, **e certamente não seguiu de perto a invenção da escrita**” (idem, p. 51, grifo nosso).

Na verdade, o romance, do ponto de vista formal, configura-se no século XIX. Mas os sintomas já podem ser sentidos muitos séculos antes. Benjamin observa argutamente que o narrador começa a dar sinais de falência. Sua figura tradicional é aquela que dá e recebe conselhos. Mas Dom Quixote, em seu delírio, é incapaz de seguir a prudência e o bom senso de seu fiel escudeiro Sancho Pança. Referindo-se ao romance, nota Walter Benjamin:

“O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (idem, p. 201).

A literatura de imaginação na Antiguidade retorna na Europa, nos séculos XII e XIII, depois de um longo vazio, afirma Goody. De acordo com o historiador Norman Daniel (*apud* GOODY, p. 52), a manifestação repentina de um tipo de literatura com aspectos do maravilhoso e do fantasioso é suficiente para provar que a Europa manteve uma relação com culturas antigas do Oriente Médio. Contudo, eram sobretudo manifestações orais. Portanto, se a oralidade não se sustentasse, não teria ressurgido – ainda que na forma escrita, mas como mesmo caráter imaginativo do “maravilhoso” – muitos séculos depois. Mas para ele, deve haver um motivo pelo qual esse tipo de narrativa demorou muito a aparecer na Europa, surgindo simultaneamente na China. Seu objetivo é investigar os motivos do aparecimento tardio do romance nessas regiões especificamente. “Para achar a resposta creio que precisamos nos reportar à análise feita

há pouco da narrativa nas sociedades orais.”. (2009, p. 53). E segue afirmando que contar histórias não tinha um caráter sério, e que muitas vezes se contava mentiras. Porém, ele mesmo afirma em seguida que o mito relatava acontecimentos sobrenaturais legitimados e inquestionáveis. Foi assim desde os gregos até as narrativas bíblicas. E, além do mais, os antigos não interrogavam sobre os mitos e não os colocavam à prova. Colocar em questão se uma narrativa é ou não mentirosa é algo impossível de ser pensando naquele contexto.

Mas é com Daniel Defoe, no século XVIII, que o romance se seculariza por completo e pode ser aceito como “realista”. O autor não apela para histórias sobrenaturais., rompendo com a tradição de até então. “Esses romances adotaram uma estratégia de legitimação diferente, que consistia em pretender-se fiel à realidade da vida (...)” (idem, p. 54). Elementos como a precisão das indicações de lugar e do momento histórico, também adotados por outros autores da mesma época, inauguram esse novo tipo de literatura. Goody sai em defesa dos usos que se faz de “verdade” e “realidade”, como algo literal e banal, e aplica-os igualmente à tentativa da ficção de representar a condição humana por meio da imaginação, uma vez que “verdade literal” e “verdade poética” não se confundem jamais. A narrativa de invenção, que tem pretensões de se tornar verdade poética,

certamente foi favorecida pelo uso da escrita, ainda que o seu aspecto inventivo às vezes tenha sido encoberto por uma atenção ao sobrenatural, ou melhor, à alvorada do romance, encoberto pela falsa pretensão de uma verdade literal que solicitasse a cumplicidade do leitor e lhe silenciasse as perplexidades (idem).

Sua perspectiva é a de quem faz uma defesa da herança realista do romance, do realismo entendido como posição rebaixada de uma tentativa grosseira de retratar a realidade. Tal posicionamento despreza a relação entre o discurso e a sociedade. Nas suas análises sobre literatura realista, o crítico Antonio Candido mostra de maneira clara que devemos sempre levar em consideração essa relação. Em *O discurso e a cidade*, na parte intitulada “Quatro esperas”, Candido aborda quatro autores que têm afinidades para falar de algo esperado, num mundo lukacsianamente desencantado e numa iminência de catástrofe, num universo em que a civilização se esvaziou, sem vestígio de consciência social, sentimentos tão caros à nossa época. O homem se vê rodeado por ruínas e estranha-se a si mesmo e ao mundo que, paradoxalmente, ele próprio criou.

Essa atmosfera está presente no poema de Konstantinos Kaváfis, no conto de Franz Kafka e nos romances de Julien Gracq e Dino Buzzati, analisados por Antonio Candido na obra citada. E está presente em toda a literatura deste momento histórico. Cada um a seu modo, e sem negar o real, estes autores são mestres em utilizar efeitos estéticos poderosos, muitas vezes com impessoalidade, tensões, estranhamentos, com conflitos dialéticos em todos os níveis e uma dramaticidade lúdica que demonstra o realismo em seu mais alto nível. Uma espécie de fantasia livra-os da realidade documentária e das localizações histórico-geográficas. No entanto, fervilham efeitos potentes de inquietudes profundamente humanas que atravessam civilizações. Tais textos se situam fora do nosso mundo e, pelo seu caráter simbólico, suas leis não podem negar nem corrigir as nossas, pois não fazem parte do nosso mundo:

Não são críticas nem propostas. São alternativas, voltadas para o sentimento do vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões. (...) são capazes de comunicar o sentimento da vida e da verdade, *porque são literariamente eficazes*. (CANDIDO, 2004, p. 11).

Também Adorno fala do “negativo” e do “desencantado” que têm de ser levados às últimas consequências na literatura. Segundo o teórico de Frankfurt, a exposição do negativo dá a esperança de encontrar algo além dele, de não aceitar falsas reconciliações. Assim, a literatura realista, rebaixada por Goody, prova, ao contrário, ser uma forma de conhecimento crítico e negativo do real. E somente assim terá um efeito literário válido. “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (2008, p. 57).

Segundo Goody, o romance encontrou resistências e muitas críticas nos Estados Unidos, por ser mundano e por exercer fascínio imaginativo, sobretudo nas mulheres. Jane Austen o fez metalinguístico, sendo muitas vezes teorizado pela autora em sua produção literária. Flaubert também problematiza o romance em sua obra-prima *Madame Bovary*. Afinal, Emma foge da vida enfadonha e mata o tempo com leituras em sua casa no campo. E era no romance que se refugiava. Segundo o próprio Flaubert, Emma Bovary “leu Balzac e George Sand, procurando em suas obras satisfações imaginárias para seus desejos pessoais.” (FLAUBERT, *apud* GOODY, p. 58). Os romances, em sua maioria lidos pelas mulheres, eram vistos como perdição. As críticas

não se limitavam somente à Europa. No Japão, romances canônicos foram outrora hostilizados. Os confucianos os consideravam inventivos e com interesse exagerado pelas relações amorosas. Na China o romance também foi alvo de ataques. Havia uma discussão sobre o conceito de imitação, que poderia existir tanto na narrativa historiográfica quanto na de invenção. Nas culturas do islamismo e do judaísmo, a distinção entre a narração da verdade histórica e a imaginação dos mitos leva Goody à conclusão de que a representação da realidade não pode ser verídica.

Durante os séculos, o romance sofreu várias acusações. Considerado por Wolfgang Hildesheimer como uma “versão imaginária da experiência” (idem, p. 64), o intérprete de Nuremberg questiona como esta forma literária pode competir com a realidade após o Holocausto. Para ele, que apostou no fim do romance, a ficção não daria conta de representar muitas complexidades de nossa época, sobretudo dos horrores do extermínio nazista.

Conclusão

Goody afirma que “Nas culturas orais, a narrativa, em particular a narrativa de invenção, não é um traço predominante da comunicação entre adultos. As longas sequências narrativas, de invenção ou não, requerem condições discursivas particulares”. (idem). O autor insiste na divisão – infundada, a nosso ver – entre narrativa de invenção breve (como as fábulas, destinadas às crianças) e composições mais longas, ligadas ao ritual e com apelo sobrenatural. “Ao contrário do que muitas vezes se pensa, a epopeia é característica não das culturas orais (...), mas das primeiras culturas dotadas de escrita. **A meu ver, isso também é válido para Homero e para a epopeia védica.**” (idem, p. 65, grifo nosso). Contrários às conclusões de Goody, os estudos de helenistas – no que diz respeito às epopeias homéricas – mostram que todas as evidências, como por exemplo técnicas de memorização e adaptação da métrica à oralidade, não deixam dúvidas quanto a soberania da oralidade na Grécia Arcaica.

Para o inglês, a ficção não é história verdadeira; é, no máximo, uma mentira que aspire à verdade da imaginação, ambição esta que poderá permanecer ilusória. Há separações estanques, que não se mesclam, entre ficção e fato real. Citando como exemplo o processo judicial, mostra que há duas versões: a do réu e a da vítima; no final, uma será escolhida como verdadeira. Porém, se pensarmos que o direito consiste

puramente na interpretação de leis, e que os casos julgados pela justiça admitem muitas vezes veredictos opostos (se não fosse assim não haveria advogados de defesa e de acusação), poderíamos nos indagar qual o valor de verdade de uma determinada ação julgada.

A narração está, para o autor, muito próxima aos fluxos de consciência, porque pode ser invadida por pensamentos, interrompida por um interlocutor, por um telefone que toca ou um email que chega. “Por isso, talvez o fluxo de consciência seja mais uma representação fiel da realidade do que propriamente narrativa”. (idem, p. 66). Aqui há também um problema. O que seria interpretação fiel da realidade? Como representá-la fielmente, como buscar a verdade da realidade, para a partir dela interpretá-la?

Desta vez, Goody segue os preceitos platônicos de que existiria uma verdade una a partir da qual qualquer representação seria imitação. A narrativa de invenção seria como algo que se pretenda verdadeira, embora não seja; bem diferente da narrativa dos acontecimentos reais. “Representar não equivale a apresentar, contém sempre um elemento de ilusão”(idem). Para ele, as representações são sempre motivos de dúvidas com relação ao original e uma situação narrada nunca será ela própria. Mas será que temos acesso ao real, ou, dito de outro modo, à “coisa em si” kantiana? Seja como for, o assunto da representação da realidade já está posto desde Platão e Aristóteles, e atravessou milênios de discussões que continuam povoando nossas mentes. Sendo assim, só nos resta insistir nas indagações: onde está a realidade? O real não será sempre representação?

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2008. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2006. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- . A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2006. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- BURKE, Peter e PALLARES, Maria Lucia. *Entrevista com Jack Goody*. Vol. 10, n. 22. Porto Alegre: Horizontes antropológicos, julho/dezembro 2004.
- GOODY, Jacky. Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: *Romance, 1: A cultura do romance*. MORETTI, Franco (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009. Tradução de Denise Bottmann.
- LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade – escritos estéticos: 1932-1967*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Do trauma à atrofia da experiência. In: *Édipo e o anjo – itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução de Jônatas Batista Neto.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. Tradução de Joana Angélica D' Ávila Melo.

---- *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Introdução e tradução de Haiganuch Sarian.