

Uma disciplina científica é um conglomerado, limitado e reconstruído, de problemas e soluções provisórias. Karl Popper

O sentido último a que remetem todas as narrativas comporta duas faces: o que há de continuidade na vida, o que há de inevitável na morte. Ítalo Calvino



www.oziris.pro.br

oziris@oziris.pro.br

O PROFESSOR ESTÁ SEMPRE ERRADO!

Quando...
É jovem... não tem experiência.
É velho... está superado.
Não tem automóvel... chora de barriga cheia.
Fala em voz alta... vive gritando.
Fala em tom normal... ninguém escuta.

Não falta às aulas... é caxias.
Precisa faltar... é turista.
Conversa com outros professores...
Está malhando os alunos.
Não conversa... é arrogante.
Dá muita matéria... não tem dó dos alunos.
Dá pouca matéria... gosta de enrolar.

Brinca com a turma... é moleque.
Não brinca... é um chato.
Chama a atenção... é um grosso.
Não chama... não sabe se impor.
A prova é longa... não dá tempo.
É curta... tira as chances do aluno.

Escreve muito... não explica.
Explica muito... o caderno não tem nada.
Fala corretamente... ninguém entende.
Fala a língua do aluno... não tem vocabulário.

Exige... é rude.
Elogia... é debochado.
Tem iniciativa... é individualista.
Não tem... é folgado.

O aluno é reprovado... é perseguição.
O aluno é aprovado... deu mole.
Veste-se com elegância... é exibido.
Veste-se informalmente... é desleixado.

COITADO, o professor...
está sempre ERRADO!

Sumário

POESIA E PROSA	6
PRELIMINARES	6
A PROSA	6
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO I	9
A NOVELA	10
I. A PALAVRA NOVELA	10
II. HISTÓRICO DA NOVELA	10
III. CONCEITO E ESTRUTURA	13
IV. TIPOS DE NOVELA	14
V. NOVELA E COSMOVISÃO	17
IV. ESQUEMA GRÁFICO DA NOVELA	19
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO II	20
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO – NOVELA	21
O CONTO	22
I. A PALAVRA CONTO	22
II. HISTÓRICO DO CONTO	22
III. CONCEITO E ESTRUTURA	25
IV. TIPOS DE CONTO	30
V. COMEÇO E EPÍLOGO NO CONTO	31
VI. CONTO, POESIA E TEATRO	31
VII. CONTO E COSMOVISÃO	34
VIII. ESQUEMA GRÁFICO DO CONTO	35
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO III	37
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - CONTO	38
O ROMANCE	40
I. A PALAVRA “ROMANCE”	40
II. HISTÓRICO DO ROMANCE	40
III. O ROMANCE EM PORTUGAL E BRASIL	45
IV. CONCEITO E ESTRUTURA	46
V. TIPOS DE ROMANCE	57
VII. ROMANCE E CINEMA	61
VIII. ROMANCE E COSMOVISÃO	62

	4
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV	65
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ROMANCE	67
O ENREDO	70
I. CONSIDERAÇÕES GERAIS	70
II. O ENREDO ENQUANTO ESTRUTURAÇÃO DA NARRATIVA	78
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO V	87
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ENREDO	88
A PERSONAGEM	90
I. CARACTERIZAÇÃO	90
II. A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM	93
III. O RETRATO DA PERSONAGEM	93
IV. O NOME DA PERSONAGEM	94
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VI	95
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - PERSONAGEM	96
O NARRADOR	98
I. PONTO DE VISTA	98
II. A VOZ	98
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VII	104
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - NARRADOR	105
FOCALIZAÇÃO	107
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VIII	118
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - FOCALIZAÇÃO	119
O TEMPO	121
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO IX	134
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - TEMPO	136
ESPAÇO E LITERATURA: INTRODUÇÃO À TOPOANÁLISE	140
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO X	159
EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ESPAÇO	160
CONTOS DIVERSOS	164
FELIZ ANIVERSÁRIO	165
APELO	174
UMA VELA PARA DARIO	175
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS	177
GUERRILHA	180
FAMIGERADO	186

O ARQUIVO.....	5
GABARITO DOS EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO.....	192
GABARITO DOS EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO.....	195
	206

POESIA E PROSA¹

PRELIMINARES

É uma questão antiga da teoria literária a distinção: poesia/prosa. Para muitos é uma questão insolúvel, fechada. Para esses, o que vale é a obra em si e a “emoção estética” que ela propicia. No entanto, a “emoção estética” é uma atitude passiva diante da obra que permite fruí-la, mas não conhecê-la. Além disso, o próprio “conteúdo emocional” da obra de arte só se revela integralmente quando o leitor dá o salto para o estágio do conhecimento; sem ele, a emoção é superficial e momentânea.

Ademais, inscrever determinada obra num quadro de referências é condição prévia da crítica, para o conhecimento da obra. Prosa e verso são empiricamente diferenciáveis ao menos na forma; ninguém confundiria *Os Lusíadas* com *Dom Casmurro*, embora ambas sejam obras literárias. Desse ângulo, prosa e verso “são formas, tecnicamente diferentes, da expressão literária”.

Problema diverso é a distinção entre poesia e prosa; a questão começa pelo próprio vocábulo; a uma **forma de expressão** chamamos verso, a outra chamamos prosa; a um **tipo de conteúdo** chamamos poesia, a outro chamamos prosa. Prosa = **forma de expressão e tipo de conteúdo**.

Então, como distinguir prosa de poesia?? É na unidade conteúdo-forma que se deve buscar a diferença. Na poesia, a estrutura sintática é acessória, subordinada às ordenações rítmicas e métricas; na prosa, a estrutura sintática é essencial. A poesia identifica-se com a emoção; a prosa, com o juízo.

A PROSA

Poesia e prosa se assemelham em muitos pontos. O principal deles é que ambos são expressão dos conteúdos da ficção, da imaginação, do subjetivismo. Na poesia, o sujeito volta-se para dentro de si. A prosa, ao contrário, é a expressão do “não-eu”, do objeto. O sujeito que pensa e sente está agora dirigindo-se para fora de si próprio; busca seus núcleos de interesse na realidade exterior.

A postura do “eu” continua subjetivista, como na poesia, mas o foco mudou; os motivos de interesse deslocaram-se do “eu” para o “não-eu”. Por isso, a prosa admite o influxo da razão; a linguagem da prosa narra, descreve, fixa os aspectos visíveis. Põe ênfase na denotação.

Mas, e a imaginação??? a função do prosador é apenas juntar os dados que a

¹ Adaptado de: MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

realidade oferece??? NÃO!! a imaginação seleciona, substitui e inventa. A personagem Luísa de *O primo Basílio* só existe na imaginação do narrador; suas características não correspondem às de uma pessoa particular, embora existam muitas Luísas no mundo real.

Além desse papel selecionador e transfigurador, a imaginação cria um outro universo com suas próprias regras; nesse universo, a linguagem adquire lógica e ritmo próprios que a aproxima da linguagem filosófica. O ritmo é irregular, subordinado à ordem lógica do pensamento.

A prosa admite dois modos de expressão:

a) modo descontínuo = forma os versos. Ex.: *Vaso chinês* de Alberto de Oliveira.

Vaso Chinês

Estranho mimo aquele vaso! Vi-o,
Casualmente, uma vez, de um perfumado
Contador sobre o mármore lúcido,
Entre um leque e o começo de um bordado.

Fino artista chinês, enamorado,
Nele pusera o coração doentio
Em rubras flores de um sutil lavrado,
Na tinta ardente, de um calor sombrio.

Mas, talvez por contraste à desventura,
Quem o sabe?... de um velho mandarim
Também lá estava a singular figura.

Que arte em pintá-la! A gente acaso vendo-a,
Sentia um não sei quê com aquele chim
De olhos cortados à feição de amêndoa.

Por que é prosa e não poesia???

1. pelo caráter lógico, racional do pensamento;
2. Podemos parafrasear o pensamento do texto sem alterá-lo;
3. Linguagem descritiva, denotativa, voltada para o “não-eu”.

O verso sem poesia não é prerrogativa do Parnasianismo (estética literária à qual se filia Alberto de Oliveira), mas existiu desde sempre. Ex.: romanceiro medieval, fábulas de La Fontaine, poesia épica, poesia didática (Horácio, Boileau, etc.).

b) modo contínuo: forma as linhas que ocupam a página inteira.

A linha descontínua ou verso enquadra-se melhor na poesia; a linha contínua

enquadra-se melhor na prosa. A linha contínua oferece maior liberdade de expressão.

O que se deve ter em mente é que há um modo de ser e de ver a realidade tipicamente prosístico. A prosa implica um movimento do “eu” para o exterior; daí seu caráter narrativo, descritivo e histórico. Na distinção prosa/poesia é insuficiente nos termos à exterioridade, à forma do texto; é preciso levar em conta o conteúdo. Por outro lado, poesia e prosa aparecem freqüentemente na mesma obra; pois ambas nascem da subjetividade deformadora da realidade. Assim, pode-se encontrar poesia no conto, novela ou romance que são gêneros tipicamente prosísticos. Nesses casos, temos a **prosa poética**.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PAZ, Otávio. Poesia e poema In *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Verso e prosa In *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO I

1. Por que se diz que o primeiro problema em relação à diferenciação entre prosa e poesia é vocabular?
2. Para conhecer uma obra literária é suficiente fruí-la?
3. A observação da forma do texto é suficiente para a distinção entre prosa e poesia?
4. Prosa e poesia se assemelham em vários aspectos. Por quê?
5. A prosa, assim como a poesia, admite dois modos de expressão. Cite e explique-os.
6. Segundo Massaud Moisés, há um modo poético e um modo prosístico de ver o mundo. Em que consiste cada um desses modos?
7. Poesia e prosa podem aparecer num mesmo texto? Explique.
8. O que é prosa poética?
9. Qual a origem da palavra poesia?
10. Segundo alguns estudiosos, a poesia é o núcleo residual e essencial de toda manifestação artística. Essa posição é coerente?
11. Explique a seguinte equação: **o todo = sujeito + objeto**.
12. Quando se diz que a poesia é o reino do “eu”, exclui-se o reino do “não-eu”? Explique.
13. Segundo Massaud Moisés, o mundo interior do poeta pode ser dividido em três “eus”. Cite e explique cada um deles.
14. O que é poema?
15. O que é poesia?
16. Quais os dois requisitos para que uma metáfora seja considerada poética?
17. Onde se encontra a poesia? No poema ou no leitor?
18. Todo poema contém poesia?

A NOVELA²

I. A PALAVRA NOVELA

Possivelmente, vem do Italiano *novella*; que teria origem na forma latina *novella*, de *novellus*, adjetivo diminutivo originário de *novus*; Do sentido de “novo”, “incipiente”, a palavra derivou para “embaraçado”, “enredado”. Substantivada e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média, a palavra novela acabou significando “enredo”, “entrecho”, e daí “narrativa enovelada”, “trançada”. Foi com esse sentido que a palavra passou para outras línguas.

Em Português, pode significar vulgarmente qualquer história longa e exageradamente sentimental, sobretudo quando transmitida pela rádio e pela televisão. Foi somente por ocasião do Romantismo, mercê da profunda metamorfose cultural desencadeada em toda parte, que a palavra novela ganhou a significação literária que possui atualmente.

II. HISTÓRICO DA NOVELA

Já era embrionariamente cultivada na Antigüidade greco-latina. O desfiar de aventuras ou experiências, visando ao entretenimento é um ingrediente fundamental na configuração da novela e desenvolveu-se aproximadamente ao longo de cinco séculos: II a. C. a III d. C.

O texto mais antigo que se conhece é *Nino e Semíramis* de autor desconhecido (II a. C.) Há ainda outros exemplos:

- *Satyricon*, Petrônio: I d. C.
- *Metamorfoses ou O asno de ouro*, Apuleio: II d. C.

Por mesclarem elementos teatrais à forma da historiografia, as novelas clássicas exerceram fascínio durante a Idade Média e Renascimento. Elas misturam o historicamente verídico ao fantástico ou mítico. Todavia, a novela propriamente dita surgiu das *Canções de gesta* (feito memorável, heróico; façanha, proeza) e floresceu na França. As canções de gesta, cantadas por trovadores, confundiam o fantástico com o verídico, ambos ligados aos feitos de guerras; e a narrativa crescia cada vez que o trovador a repetia. Resultado: desfiguração dos pretextos heróicos da guerra efetivamente travada e extensão enorme do poema. Como a memória individual fosse incapaz de reter o enredo na íntegra, fazia-se imperioso transcrevê-lo no pergaminho a fim de conservá-lo. Desse fato, ocorreu outro, inesperado: após a transliteração, as canções passaram a ser lidas,

² Adaptado de MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

com acompanhamento musical nos saraus da corte. Essa leitura em público incentivou a leitura individual e o alargamento desmesurado do texto levou a pôr em prosa o conteúdo já de si narrativo dos versos. Com a prosificação de algumas canções de gesta, a novela despontava como forma autônoma e caracterizada.

O primeiro exemplo que merece referência é *A demanda do Santo Graal*; cuja adaptação portuguesa data de +/-1240. O original francês é do século anterior. Após esses primeiros passos, cresceu, ao longo dos séculos, o tema da busca do cálice em que José de Arimatéia colheu o sangue de Cristo.

Era a novela de cavalaria que emergia. A novela de cavalaria, repondo uma cosmovisão heróica semelhante à das epopéias greco-latinas, correspondia à ânsia de mitos e heróis existente no íntimo de cada indivíduo. Tornada protótipo dum tipo de comportamento e de visão da realidade, permanecerá no gosto popular até hoje.

Idade Média

Sucedem-se novelas de cavalaria:

- *Amadis de Gaula*,
- *Merlim*
- e *José de Arimatéia*.

Em conseqüência, algumas transformações ocorrem. Elementos eróticos, sentimentais, não-bélicos, insinuam-se aos poucos. É o Amadis o primeiro protagonista de novela onde já se evidenciam traços do homem renascentista e moderno, a debater-se entre conflitos de vária ordem sentimental e ética. É o sopro lírico que invade o mundo da cavalaria. Ex.: *Cárcere de amor*, de Diego de San Pedro.

Há também o grupo das novelas pastoris. Aparecem alguns exemplares de primeira ordem, a começar pela *Arcádia*, de Sannazzaro. Em português, temos *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro.

Renascença

Além das novelas de caráter histórico ou histórico-cavaleiresco, conquistam atenção as narrativas de índole satírica ou picaresca. Como exemplo, pode-se citar *El Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, que inicia um filão literário em torno do pícaro. *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais é o exemplo clássico de novela satírica.

Com o *D. Quixote*, Cervantes constrói a obra suprema da novela de cavalaria (apesar de pretender satirizá-la por decrépita e extravagante) e ergue a forma novela ao mais alto ponto.

Séculos XVII E XVIII

A novela ainda se cultivava, mas já se mescla de algumas particularidades da forma romance, nessa altura ensaiando seus primeiros passos. O recorte psicológico e social, evidente no *D. Quixote*, vai tornar-se lugar-comum: *A Princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette, *Gil Blas de Santillana*, de Le Sage, *Manon Lescaut*, do Abade Prévost.

As novelas pastoris, satíricas e picarescas também continuam nesse período.

Já nos fins do século XVIII, aparece *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que é a derradeira encarnação “clássica” da novela.

Romantismo

Surge a novela moderna. Ela se torna o meio predileto de atingir os leitores médios, pois correspondia à ânsia de entretenimento, evasão e sonho da burguesia materialista, imersa num cotidiano monótono e raso. Viciada na leitura amena e no teatro ligeiro, somente lhe interessavam o aventureiro e o fantasioso. Assim se explica que as narrativas folhetinescas alcançassem tanto êxito. Às vezes, a garantia de receptividade por parte dos leitores, fazia que os editores lançassem as novelas diretamente em livro. Vale a pena lembrar que mesmos escritores românticos talentosos se renderam aos encantos da novela como meio de comunicação com o leitor comum. Exemplos desse fato são Balzac e Walter Scott

Em Língua Portuguesa, as coisas se passam de modo semelhante. Camilo é o grande romancista do romantismo português, enquanto no Brasil temos Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar entre outros.

O Realismo

Mais rigoroso com o trabalho artístico, e revestindo-o duma “missão” reformadora, o Realismo afasta a novela de seu círculo de interesse. Não obstante, observam-se ainda restos de sua influência, como se pode ver na obra cíclica de Zola, ou em narrativas escritas ainda sob o influxo do folhetim. Subterraneamente, as novelas de folhetim publicadas em jornal ou em fascículos continuavam ainda a deliciar o leitor burguês o que, aliás, ocorre até hoje.

Século XX

Foram tantas as transformações na prosa de ficção que a novela acabou relegada ao esquecimento como forma séria de expressão estética, mas não desapareceu de todo.

No estrangeiro, pode-se citar o livro *Os Buddenbrooks* de Thomas Mann. No Brasil, cite-se parte da obra de Jorge Amado, Érico Veríssimo entre outros.

A novela permaneceu e permanece presente no gosto da massa anônima e semiculta desejosa de evasão pela leitura ou por meio das artes visuais: cinema, televisão.

III. CONCEITO E ESTRUTURA

Ação

A novela é essencialmente multívoca, polivalente. Constitui-se duma série de unidades dramáticas ligadas entre si e cada unidade tem fim em si própria: início, meio e fim. No entanto, não são autônomas, são interdependentes. À pluralidade dramática, segue-se outra característica: **a sucessividade**, isto é, as unidades dramáticas são colocadas uma após a outra. No entanto, não se trata de uma sucessão rigorosa, pois as unidades dramáticas não são estanques. Em suma, o que ocorre na novela em termos de ação é alargamento e inflação dramática.

Tempo

Geralmente, o tempo da novela é cronológico, isto é, flui numa ordem horizontal, linear. O tempo é sempre o presente, embora o passado possa aparecer através do narrador ou uma personagem.

A redução das categorias do tempo ao presente explica que na novela de cavalaria domine a intemporalidade: os acontecimentos podem passar-se em qualquer tempo. Em algumas novelas românticas, a data é vaga, seguida de reticências. Mostra-se com isso a precariedade e inutilidade do tempo enquanto noção rígida e definida. Destinada a entreter, a novela não se preocupa com o presente histórico; mas procura presentificar um passado que sugira evasão ou devaneio.

Espaço

Não há unidade espacial no enredo da novela. O narrador é dono absoluto da geografia ficcional. Também não há uma relação lógica no espaço. A personagem transfere-se para lugares longínquos e de acesso difícil. Como a ação é o que importa na novela, o espaço, normalmente, desempenha papel importante.

Estrutura

É objetiva, plástica, horizontal. Narrativa em 3ª. Pessoa, geralmente. A intriga da

novela prevalece sobre os caracteres e a imaginação exerce papel relevante. A narrativa novelística ocorre em único plano: o histórico, a ação.

Linguagem

Metáforas simples, diretas, despojadas. Geralmente, não há subentendidos, pois a novela não guarda segundas intenções. O diálogo predomina na forma direta ou indireta e a presença da narração também é grande. A descrição também aparece mais vezes, tanto a física quanto a psicológica. Já a dissertação tende a omitir-se em razão de a novela empenhar-se, fundamentalmente, na distração do leitor médio.

Personagens

Praticamente, inexistente limite para a quantidade de personagens dentro do enredo novelístico. Os protagonistas são numerosos e as personagens secundárias também. As personagens são planas, já que a ação é o foco principal.

Trama

O ritmo é acelerado, precipitado. Para não perder o ritmo e entrelaçar as várias células dramáticas, o narrador pode usar os seguintes recursos:

1. As personagens centrais permanecem ao longo das células dramáticas, integrando-as. Ex. *D. Quixote*

2. A passagem dá-se pelo acaso ou pela morte do herói de cada célula dramática. É substituído por um herdeiro ou figurante que se lhe aproxima estreitamente. Ex. *A demanda do Santo Graal*

3. A substituição acontece graças a um nexo de parentesco entre as personagens. Ex.: *O tempo e o vento*

Ponto de vista

Quase sempre é um narrador onisciente. Às vezes, a personagem central ou secundária narra acontecimentos de que foi protagonista ou espectadora.

IV. TIPOS DE NOVELA

Toda tipologia novelesca deve ser encarada como um esforço didático de esclarecimento e orientação.

Outro ponto importante: não há novelas “puras”, dotadas de características exclusivas, qualquer novela comporta ingredientes contrastantes e somente a

predominância de uma delas permite classificá-la em determinado tipo ou padrão. Por isso, é freqüente o caso de uma novela participar ao mesmo tempo de vários padrões. A seguir, exporemos um quadro sinótico o mais simples possível, sem descer a minúcias que possam torná-lo confuso e inócuo. Cumpre também abstrair as conexões temporais e estéticas das novelas, pois levá-las em conta seria assumir outra tipologia, ainda mais inútil e caótica. Massaud Moisés divide as novelas em 5 tipos:

- 1) **novelas de cavalaria;**
- 2) **novelas sentimentais e bucólicas;**
- 3) **novelas picarescas;**
- 4) **novelas históricas;**
- 5) **novelas policiais e de mistério.**

Essa tipologia baseia-se na ação narrativa.

1. As novelas de cavalaria

Nasceram na Idade Média em consequência da prosificação das canções de gesta. Seu berço natal foi a França, principalmente, e Inglaterra no século XII.

Dividem-se em três ciclos conforme o assunto principal:

1º. Ciclo bretão ou arturiano: narra as proezas do Rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda;

2º. Ciclo carolíngio: gira em torno dos feitos de Carlos Magno e seus doze pares;

3º. Ciclo clássico: baseado em temas herdados da antiguidade greco-latina.

O primeiro ciclo foi o único que vingou em Portugal, traduzido e adaptado por volta de 1240. A novela de cavalaria desapareceu nos princípios do século XVII.

Nessa história das novelas de cavalaria, há três pontos altos:

1. Idade Média: *A demanda do santo Graal* → representa o misticismo e o transcendentalismo medievais;

2. Transição mundo medieval e o renascentista: *Amadis de Gaula* → o herói vive agora os conflitos derivados da humanização do cavaleiro andante, impelido para disputas impostas pelo “serviço amoroso”;

3. Início do Barroco: *D. Quixote* → o ponto alto da cavalaria. Pretendendo ser uma sátira, o narrador conseguiu uma liberdade de criação e um enquadramento filosófico e humanístico antes apenas entrevisto.

O eixo temático e ideológico das novelas de cavalaria poderia ser assim expresso:

a vida como aventura audaz, enfrentando toda sorte de perigo, no encalço dum objetivo quase sempre inacessível ou acima da própria condição humana.

2. As novelas sentimentais e bucólicas

Remonta aos séculos clássicos: *Dáfnis e Clói*, séc. III a. C, atribuída a Longus; mas é com *Arcádia*, 1504, de Sannazarro, que esse tipo de novela ganha grande impulso.

Entre suas características temos a descrição da natureza e narração de idílios entre pastores.

De modo natural e influenciada pelo Renascimento, a novela bucólica vai perdendo seu aspecto pastoril e vai acentuando seu caráter sentimental. A partir da metade do século XVII, têm-se nas novelas sentimentais as primeiras tentativas de análise psicológica e de “realismo” social, que anunciam o romance, aparecido no século seguinte.

No século XIX, a novela sentimental aparece mesclada a outros tipos ou autônoma. Desde então, a novela sentimental entrou para o rol dos folhetins e das publicações em fascículos para o grande público. Finalmente, transformou-se na fotonovela, novela de rádio e televisão.

3. As novelas picarescas

Inicia-se em 1554 com *A vida de Lazarillo de Tormes*. O adjetivo picaresco/picaresca vem de pícaro que significa criatura de vida irregular, vadia, vivendo de expedientes astuciosos e inescrupulosos. A novela picaresca atingiu seu auge no século XVIII em Espanha. No Brasil, Leonardinho, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* (1852) de Manuel Antônio de Almeida é considerado o primeiro pícaro da Literatura Brasileira.

4. As novelas históricas

Caracteriza-se pela recriação de um passado remoto ou recente através de documentos verídicos, mas submetidos à imaginação criadora. Seu nascimento coincidiu com o Romantismo e deveu-se a Walter Scott e sua novela *Waverley* (1814). A novela histórica é identificada com o espírito romântico, pois esse tipo de novela teve aí seu grande desenvolvimento. Após esse período áureo, veio perdendo prestígio.

5. As novelas policiais e/ou de mistério

Identificam-se sempre pela existência dum crime misterioso em cujo

desvendamento se empenham os protagonistas. Seu início é obra de Edgar Allan Poe e seu texto *Assassinato na Rua Morgue* (1841). Há duas vertentes dessa novela:

1. As policiais propriamente ditas: há detetive, astúcias policiais, emprego de laboratório de análise, etc. Os casos mais famosos são as obras de Conan Doyle, Agatha Christie e Georges Simenon.

2. As de terror: também há mistério, mas que deriva em terror.

V. NOVELA E COSMOVISÃO

Artificiosa, a novela conduz a extremo o direito de fingir que os ficcionistas possuem. Nesse espaço de convergência das aspirações fictivas do narrador e do leitor, o faz-de-conta volve-se absoluto e desvenda o seu reino ideal.

Daí vem o predomínio da verossimilhança interna, que organiza as regras específicas de um mundo autônomo, sobre a verossimilhança em relação ao plano da realidade concreta. O ideal, ou o ilusório, alcança aqui sua plena dimensão; e a realidade do dia-a-dia é substituída por uma realidade inventada na qual o leitor projeta suas frustrações e libera-se da contingência que lhe tolhe os movimentos. Ópio ou espelho de virtudes - a novela é sempre fuga da realidade.

Inventando uma esfera artificial, a novela preserva o leitor de maiores danos ao enfrentar o mundo e, ao mesmo tempo, inebria-o, permitindo-lhe o gozo momentâneo de colocar entre parênteses a realidade áspera e perigosa.

Por outro lado, é fuga da realidade porque deforma o mundo concreto.

A primeira distorção ocorre no plano da narrativa, uma vez que o narrador reduz o mundo da realidade a uma seqüência de atos encadeados numa ordem horizontal, como se toda a complexidade real subitamente se mostrasse inexistente ou enganosa, e na verdade apenas houvesse histórias lineares. Os “caminhos cruzados”, que correspondem ao mundo real e ao espaço do romance, dão lugar a caminhos em linha reta, como se todas as trajetórias existenciais constituíssem límpidas progressões de eventos consecutivos entre o nascimento e a morte.

A essa deformação de base seguem-se as demais: **as personagens** de tais narrativas só podem ser planas, monolíticas, estereotipadas, de temperamento invariável, de caráter imune a mudanças, como se fosse possível haver algum ser humano composto de uma peça única. Daí que se classifiquem em tipos estanques, inflexíveis no seu interior, “boas” e “más”, “heróis” e “vilões”, etc.

Maniqueísta por imposição de sua estrutura fundamental, a novela é a morada dum mundo inamovível e espetáculo oferecido a leitores ávidos de ser identificados com os

“bons” e rechaçar os “maus”, ainda quando, em verdade, se situem em posição diametralmente oposta.

O **tempo** no qual transcorre a história de personagens acessíveis à perquirição do narrador, sendo o físico ou o cronológico, abstrai da realidade do mundo tudo quanto possa denunciar um tempo doutra natureza, ignora o tempo psicológico e o tempo metafísico.

Conseqüentemente, focaliza o mundo com a liberdade da sua fantasia, forçando verossimilhanças, também no **espaço**, quer o social, quer o natural. Não raro, tomba no fantasioso e no absurdo. Pouco se lhe dá que num tempo incrivelmente curto o herói percorra imensa distância, ou que, de repente, na paisagem mais amena irrompa uma situação contrária a todo sentido de coerência exterior. O tempo e o espaço se tornam fantásticos, ingressam no maravilhoso, submetidos não ao real mas à criação permanente de novas soluções que roubem o leitor de seu odioso cotidiano. Em que tempo e lugar se passam as andanças de D. Quixote e Sancho Pança? Tempo e espaço da fantasia livre para gestar sucessivas surpresas, indiferente à lógica do bom senso ou da razão.

Em suma, a novela não (re)cria a realidade, mas **uma** realidade, a partir dos dados que o mundo concreto lhe fornece. Entretanto, ao eleger os dados reais de acordo com seus princípios internos, busca menos refletir a superfície do Universo que gerar um novo mundo: não lhe importa ser imagem do Cosmos, mas um (micro) cosmos, paralelo ao outro, mais do que o conto e o romance. A novela mente o real e acredita em sua mentira para sobreviver e ordenar-se sem a mácula ou o remorso da contradição, ao passo que o conto e o romance, desejosos de ser reflexo e reconstrução do mundo, mergulham na dúvida que a um só tempo os propulsiona e os delimita.

Sua estrutura reproduz não o mundo da realidade, mas a abstração de algumas de suas linhas: o mundo, abreviado a uma esfera cortada por linhas retas, se representa numa estrutura sem frinchas ou paradoxos, produto da mente simplificadora e fantasista, e não da inteligência sequiosa de assimilar o caos real em sua evidência e totalidade.

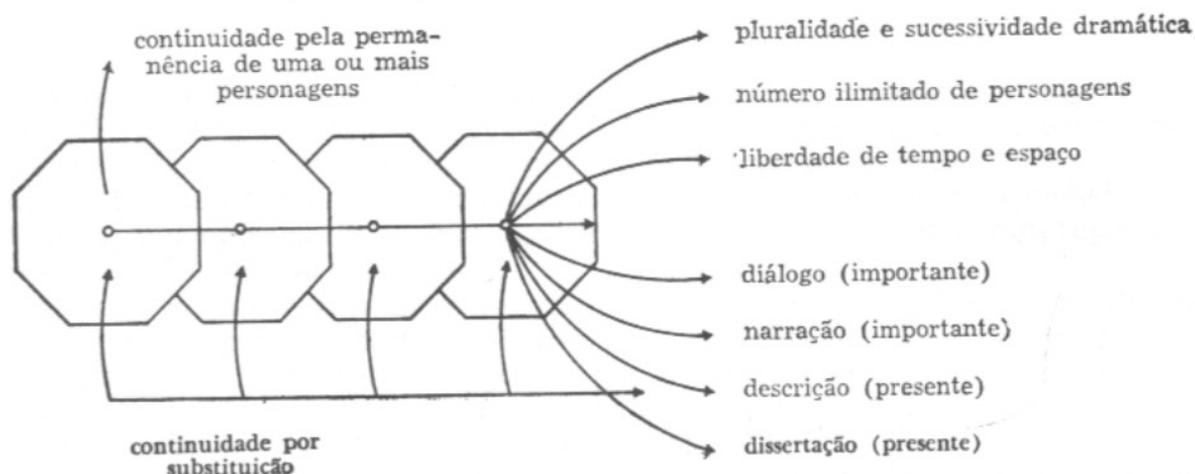
A novela camiliana, como toda novela, é um espelho de dupla face: o leitor, no conforto de sua poltrona, goza o espetáculo protagonizado pelo “outro”, satisfaz o seu apetite por bisbilhotar a vida alheia, sem dar-se conta de que o significado dele, seja a tragédia de Simão e Teresa (*Amor de perdição*), seja a comédia conjugal *dA Queda dum Anjo*, deriva da classe endinheirada do tempo, quando virada pelo avesso. Fora do viver cotidiano, sim, pois é da condição da novela (a da TV moderna aí está para o dizer abertamente) que assim seja, mas focalizando as entrelinhas da realidade: **a novela trabalha com aquilo que o leitor aspira a ser, não com o que é**. Trata-se de um

realismo de virtualidades sentimentais, que revelariam a classe média a si própria se ela tivesse olhos de ver. Mas se os tivesse, ou repudiaria a leitura de tais novelas, ou cada um dos leitores se converteria, possivelmente, em autor delas.

Veículo e repositório de idealizações sem fim, a novela quase refutaria a idéia de que a Literatura é uma forma de conhecimento não fosse abrigar, na refração da realidade, uma mundividência: ênfase no sonho e na quimera, para alimentar a carência de sonho e de quimera que agita todo leitor. Na exploração desse ângulo, a novela mostra um traço porventura essencial da Humanidade, e ao alardeá-lo, nos instrui acerca da porção de realidade que descortina. Justifica-se, desse modo, a artificiosidade que a caracteriza: faz parte da condição humana o gosto pelo artifício, e uma forma literária que a produz engenhosamente, não só desempenha importante função como insinua ser mais entranhada do que se pensa, no ser humano, a dependência do sonho e da fantasia.

IV. ESQUEMA GRÁFICO DA NOVELA

Reduzindo as observações precedentes a um esquema gráfico, indispensável à compreensão da estrutura da novela, temos o seguinte:



INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto - prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO II

1. O que é novela?
2. Quando surgiu a novela?
3. A novela, tal como a conhecemos hoje, surgiu de que tipo de texto?
4. Na história ocidental qual pode ser considerada a primeira novela?
5. O que representa do D. Quixote na história da novela?
6. O que acontece com a novela durante o período literário chamado Realismo?
7. Como podemos caracterizar a ação na forma novela?
8. Como podemos caracterizar o tempo na forma novela?
9. Como podemos caracterizar o espaço na forma novela?
10. Como podemos caracterizar a estrutura da forma novela?
11. Como se apresenta a linguagem da novela?
12. Como se pode caracterizar a personagem da novela?
13. No que diz respeito à trama da novela, quais os procedimentos que o narrador pode usar para não perder o ritmo e entrelaçar as várias células dramáticas?
14. Disserte sobre a questão do ponto de vista na novela?
15. Segundo Massaud Moisés, quais são os tipos de novela?
16. Há três tendências na novela de cavalaria. Quais são elas? Explique cada uma.
17. Uma novela sentimental e pastoril foi também a responsável pela instalação do período literário conhecido como Arcadismo na Itália. De que novela se trata e quais suas principais características?
18. De que trata a novela picaresca?
19. Na literatura brasileira, qual o primeiro anti-herói pícaro?
20. Segundo Massaud Moisés, as novelas policiais ou de mistério podem ser divididas em dois grupos. Quais?
21. Qual é a cosmovisão que está embutida na forma em prosa novela?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO – NOVELA

1. “A novela contempla, não indaga.” Levando em conta as discussões em sala de aula a respeito da novela, comente essa afirmação de Massaud Moisés.

2. A novela de cavalaria pode ser dividida em três ciclos. A foto ao lado faz referência a um deles. Analise atentamente a figura e responda: a que ciclo pertenceria a foto ao lado? Qual o principal tema desse ciclo?



3. Um tipo de novela está estreitamente relacionado com a telenovela? Que tipo é esse? Quais as características comuns que existem entre elas?



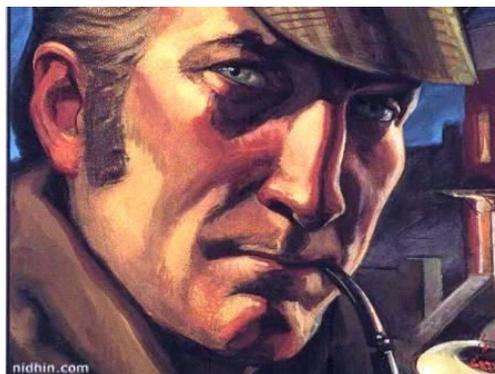
4. As novelas de cavalaria surgem no século XII. Elas exercem alguma influência nas produções artísticas ainda hoje? Justifique e exemplifique.

5. A pintura ao lado esquerdo representa os trovadores medievais. Relacione-a com a novela.

6. Uma das novelas de cavalaria famosa foi o Amadis de Gaula. Pergunta: o que esse texto representa no desenvolvimento histórico da novela?

7. Complete a frase: *El Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, inicia um filão literário que foi bastante explorado posteriormente. Trata-se do _____.

8. O desenho ao lado representa uma famosa personagem de um tipo de novela. Que personagem é esse e qual o tipo de novela que representa?



9. Relacione a personagem à esquerda com um dos ciclos da novela. Nomeie o ciclo e justifique.

O CONTO³

I. A PALAVRA CONTO

computu- (Latim), com o sentido de “cálculo”, “conta”. Segunda hipótese: na acepção de história, narração, a palavra conto seria um deverbais de contar que, por sua vez, viria de *computare*. Em qualquer hipótese, trata-se de uma palavra de remota existência. Na Idade Média, o verbo contar foi usado no sentido de “enumerar” e “relatar”.

No século XVI, a palavra passou a ser aplicada em sentido literário. O primeiro contista em Língua Portuguesa foi Gonçalo Fernandes Trancoso. Ele publicou *Contos e histórias de proveito e exemplo* em 1575.

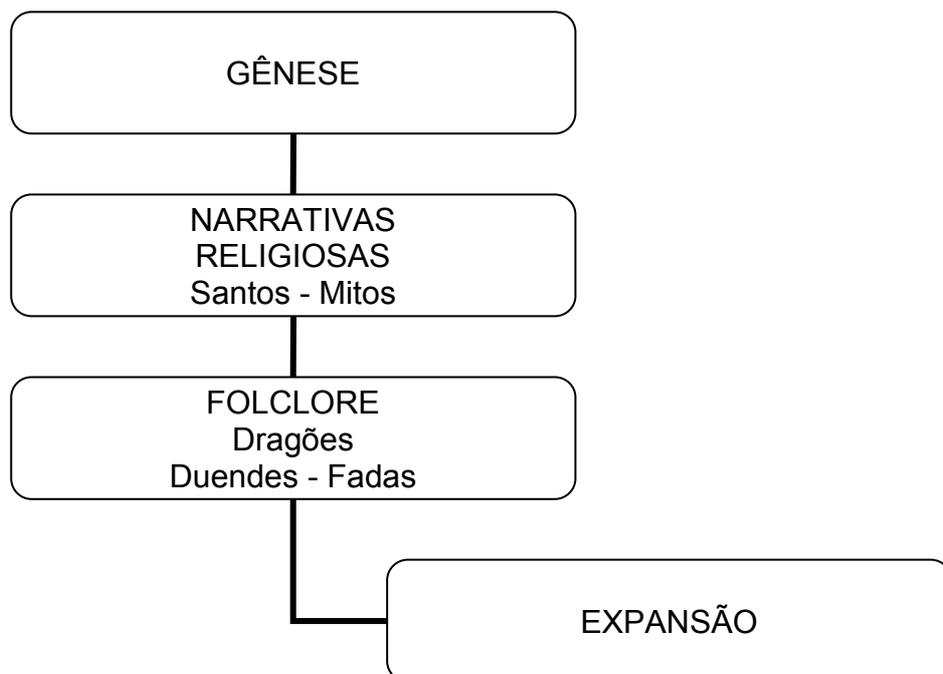
Já as primeiras idéias teóricas a respeito do conto aparecem no livro *Corte na aldeia* em 1619 de Francisco Rodrigues Lobo. Daí em diante, o vocábulo **conto** não perderia mais sua conotação literária.

II. HISTÓRICO DO CONTO

Alguns situam o aparecimento do conto centenas de anos antes de Cristo. Em realidade é desconhecida a origem do conto. No tocante aos seus aspectos histórico-literários, o conto parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais formas literárias.

A fonte mais rica de enredos de contos populares foi oferecida pelo Oriente. A Bíblia apresenta verdadeiros contos: os episódios de Salomé, Rute, Judite, Susana, a história do filho pródigo, a ressurreição de Lázaro. No antigo Egito, encontramos a história de *Os dois irmãos*, e *Setna e o livro mágico*, ambas de autor desconhecido, do século 14 a. C.

³ Adaptado de MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.



Antiguidade Clássica

Os amores de Orfeu e Eurídice, nas *Metamorfoses*, de Ovídio; *O naufrágio de Simônides* de Fedro; *A matrona de Éfeso* de Petrónio; *A casa mal assombrada* de Plínio, o moço; *O sonho* de Apuleio. Todos esses exemplos constituem, em verdade, embriões de conto.

No Oriente (Pérsia e Arábia), estão os exemplares mais típicos de contos, denunciando já certas características que o tempo só acentuará ou desenvolverá: *As mil e uma noites*; *Aladim e a lâmpada maravilhosa*; *Simbad, o marujo*, etc.

Na Índia antiga, temos os livros Panchatantra (ou “cinco livros”) e Jataka. O autor mais antigo é Somadeva, do século X a.C., autor de *Oceano de histórias*.

Idade Média (séculos XII-XIV)

O conto conhece uma época áurea. Nesse período encontramos:

- ❖ Boccaccio, *Novelle*,
- ❖ Margarida de Navarra, *Heptâmeron*
- ❖ Chaucer, *Canterbury tales*;

Nos séculos XVI e XVII

O conto é cultivado, sobretudo na Itália. Matteo Bandello (*Le novelle*), Celio Malespini (*Duecento novelle*), entre outros.

Na Espanha, encontramos Cervantes (*Novelas exemplares*), Quevedo (*La hora de*

todos).

Na França, temos d'Ouille (*Contes*), Perrault (*Contes*), Mme. d'Aulnoy (*Contes de fées*), La Fontaine (*Contes*).

Um certo artificiosismo domina o conto. Este é um período de afetação e declínio. Esses dois séculos têm menos importância qualitativa que os séculos XII – XIV.

Século XVIII

Neste período, tem-se um ambiente favorável apenas à poesia e à prosa doutrinária. A ficção em prosa manteve-se arreada. Ainda assim, temos na França: Piron, Marmontel e Hamilton, liderados por um dos mestres do conto de todos os tempos: Voltaire: *Zadig*; *Cândido, o ingênuo*; etc.

Século XIX

O conto conhece sua época de maior esplendor. Torna-se uma forma nobre, como as poéticas e passa a ser larga e seriamente cultivado. Na segunda metade do século XIX, aparece um grande número de contistas de primeira categoria.

Na França, o conto recebeu seu maior cultivo. Entre os grandes autores deste gênero, temos Balzac, Maupassant e Flaubert.

Nos EUA, aparece Edgar Allan Poe, que é considerado o iniciador dos contos de crimes e de detetives.

Na Rússia, Nicolai Gogol e Anton Tchekov são os grandes expoentes.

Na Alemanha, temos Hoffmann.

Em Língua Portuguesa, os representantes são Machado de Assis, Fialho de Almeida e Eça de Queirós.

Século XX

O conto ganhou proporções enormes. Neste período, ele atinge seu apogeu como forma literária “erudita”. Aproxima-se, às vezes, da crônica e do poema em prosa e apresenta várias tendências: Anatole France, Virgínia Woolf, Kafka, James Joyce, William Faulkner, E. Hemingway, Máximo Gorki.

Em Portugal e Brasil, podemos citar Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Agustina Bessa-Luís, Alves Redol, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, José Régio, Miguel Torga, Dalton Trevisan entre muitos outros.

III. CONCEITO E ESTRUTURA

As unidades do conto

O conto é a matriz da novela e do romance. Do ângulo dramático, o conto apresenta-se unívoco, univalente, pois gira em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: **UNIDADE DE AÇÃO**. Todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo. Não há digressões, divagações, excessos. Por exemplo, em *Missa do galo*, conto de Machado de Assis, temos um diálogo cheio de implicações sensuais entre o narrador, então jovem de dezessete anos, e sua hospedeira, D. Conceição, casada e com 30 anos. Arma-se um conflito que deve ser único e o mais importante na trajetória do protagonista. Dessa forma, o drama apresenta fim em si próprio, compondo uma unidade, de começo, meio e fim, pouco interessa o que está antes e depois do drama.

No máximo, o narrador sintetiza o passado imediatamente anterior ou o futuro. A essa técnica de resumo, chama-se **síntese dramática**.

Em suma: o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e decisiva, numa continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo. Essa **unidade de ação** condiciona as demais características do conto.

O espaço

É sempre de âmbito restrito: uma rua, uma casa, um quarto ou uma sala. O espaço ocupado pelas personagens antes do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, daí se diz ser um **espaço-sem-drama**, ao passo que o outro é **espaço-com-drama**.

Quando há deslocamentos, estes servem como preparo ou enriquecimento da ação.

Conclusão: **à unidade de ação corresponde a unidade de espaço**. Se houvesse criação de vários pólos dramáticos, haveria desequilíbrio interno, e o conto perderia o seu caráter próprio para tornar-se esboço de novela ou romance. Em *Missa do galo*, por exemplo, tudo se passa na “sala da frente” daquela “casa assobradada da Rua do Senado”.

O tempo

Aqui também se observa igual unidade. Os acontecimentos dão-se em curto lapso de tempo: horas, dias... Se levam anos, de duas uma:

1. ou se trata dum embrião de romance ou novela,
2. ou o longo tempo referido aparece na forma de **síntese dramática** (envolve

geralmente o passado da personagem).

Por isso não há uma temporalidade complexa; “... ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso” (...) “ Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido”.

O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão.

Unidade de tom

É a impressão, o sentimento que o conto provoca no leitor: pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc. Compreende-se melhor essa característica do conto quando nos lembramos de que ele opera com a ação e não com caracteres. Seu fito não consiste em criar seres vivos à nossa imagem e semelhança (como o romance), mas situações conflituosas. Por isso todo o esforço criador se concentra na formulação dum drama em torno dum sentimento único e forte a ponto de desencadear uma impressão correspondente no espírito do leitor. A **unidade de tom** se evidencia pela “tensão interna da trama narrativa”, pela funcionalidade rigorosa de cada palavra no arranjo textual.

Entretanto, impõe-se distinguir:

1º. a digressão que provém dum alargamento dramático ou do intuito de, concentrando os olhos em elementos acessórios, distrair o leitor e adiar o clímax dramático;

2º. a resultante do empenho estilístico do narrador, que dilata o texto pelo acréscimo de notações plásticas a fim de ofertar ao leitor a contemplação dum momento de beleza estilística.

O conto monta-se, portanto, à volta de uma só idéia ou imagem da vida, desprezando os acessórios e, via de regra, considerando as personagens apenas como instrumentos da ação. O conto se organiza precisamente como uma célula, com o seu núcleo e o tecido ao redor. O núcleo possui densidade dramática, enquanto a massa circundante existe em sua função, para que sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra. O êxito ou malogro do conto se evidencia na articulação ou desarticulação entre o núcleo dramático e o seu envoltório não-dramático.

Personagens

As unidades de ação, tempo, lugar e tom levam a poucos personagens no conto,

pelo menos duas. A princípio, não parece possível o conto com uma única personagem, pois é preciso haver conflito.

As personagens tendem a ser estáticas ou planas porque o narrador as surpreende no instante climático de sua existência, ele as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade. O conto semelha uma tela em que se fixasse, plasticamente, o apogeu de uma situação humana.

Por outro lado, o convívio se interrompe no desfecho pelo fato de a existência das personagens não oferecer mais espaço à imaginação do leitor. De onde não ficar na memória do leitor senão uma impressão progressivamente diluída da história e, via de regra, esquecer o nome dos heróis.

Estrutura

É paralela às unidades e ao número de personagens. O conto costuma ser narrado na terceira pessoa, pois foge do introspectivismo. Sem divagações ou digressões: todas as palavras hão de ser suficientes e necessárias. A imaginação jamais se perde no vago; ao contrário, prende-se plasticamente à realidade concreta. Nasce daí o realismo, a verossimilhança do conto com a vida. Ele não admite malabarismos estruturais sem comprometer o seu caráter próprio.

É por todas essas características que se diz que a técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica.

Linguagem

É objetiva, inclusive nas metáforas. O conto, por sua unidade dramática, explora o **diálogo**, pois os conflitos, os dramas residem na fala das personagens. Sem diálogo, não há discórdia, conflito ou ação.

Pode-se dizer que existem quatro tipos de discurso:

- 1. O discurso direto:** as personagens falam diretamente;
- 2. O discurso indireto:** o narrador resume as falas das personagens;
- 3. O discurso indireto livre:** há fusão entre terceira e primeira pessoa narrativa, entre narrador e personagem;
- 4. Monólogo interior:** a personagem fala consigo mesma. Ocorre no mundo psíquico da personagem.

Desses tipos de discurso, no conto, predomina o discurso direto.

Narração

Outro expediente de linguagem é a **narração**. Ela consiste no relato de fatos ou acontecimentos. No conto, funciona principalmente como condensação dos pormenores ou fatos intermediários.

A descrição

É a enumeração de características de seres animados ou inanimados. Na estrutura do conto, o papel da descrição é semelhante ao da narração.

A descrição dos protagonistas é rápida, sumária; no entanto tende a ser mais importante de acordo com o tipo de história narrada. Por exemplo, no conto realista, as descrições de personagens e espaço são mais abundantes, pois acreditava-se na interação desses elementos.

A dissertação

É a exposição de idéias, juízos. Até o século XIX, sua presença no conto foi muito relevante e intensa, pois nessa época, o conto tinha um caráter eminentemente doutrinal.

Após o Romantismo, século XIX, o recurso da dissertação diminui. Sua presença constante pode transformar o conto em divagação.

Trama

Geralmente é linear, objetiva, cronológica. O conto, ao começar, já está próximo do epílogo; por isso, a precipitação domina o conto.

Os pormenores vão acumulando-se numa ordem lógica, daí que a grande força do conto consiste no jogo narrativo para prender o interesse do leitor até o desenlace.

Ponto de vista

Também chamado de foco narrativo, é o ângulo visual em que se coloca o narrador. Para os críticos americanos Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, há quatro focos narrativos:

1. A personagem principal conta sua história;
2. Uma personagem secundária conta a história da personagem central;
3. O narrador, analítico ou onisciente, conta a história;
4. O narrador conta a história como observador.

1. No primeiro dos focos (a personagem principal conta sua história)

O narrador emprega a primeira pessoa do singular ou do plural; narra de seu

ângulo pessoal, o que implica uma visão limitada: quem garante que o narrador é dotado de recursos intelectuais, psicológicos, etc. para se conhecer a ponto de nos contar sua história com desprendimento e segurança? Esse tipo de narrador não concede às outras personagens a mesma atenção que dispensa a si próprio. Enfim, tem-se apenas um viés da história, uma única versão.

Como vantagem dessa estratégia narrativa, diga-se que, com ela, a narrativa tende a ganhar maior verossimilhança aos olhos do leitor; pois é a personagem que viveu a história que a conta diretamente ao leitor. Além disso, o emprego da primeira pessoa confere unidade à narrativa. Outra vantagem da primeira pessoa é o efeito de **presentividade**: o leitor tem a impressão de participar dos acontecimentos, mesmo que o tempo verbal esteja no pretérito. A história torna-se-lhe presente num jato, e essa impressão mantém-se devido ao foco narrativo estar em primeira pessoa;

2. No segundo dos focos (personagem secundária conta a história)

O processo implica uma certa “objetividade”, pois quem conta é apenas uma testemunha. No entanto, pode-se fazer as mesmas restrições àquelas do foco anterior. Que garantias de isenção nos dá a personagem? Por secundária, seu discurso torna-se naturalmente pouco confiável; exemplo clássico desse recurso é Watson, personagem de Conan Doyle.

3. No terceiro dos focos (O narrador, analítico ou onisciente, conta a história)

O narrador é uma espécie de Deus; acompanha as personagens a todos os lugares; sabe todos os pensamentos e sentimentos das personagens; conhece o consciente e o inconsciente.

No entanto, devido às unidades do conto, o narrador não aprofunda as análises psicológicas. Como a narração é indireta, tem-se um efeito de objetividade.

4. No quarto dos focos (O narrador conta a história como observador)

O narrador já não é um Deus. Ele narra apenas o que observa; evita entrar na história. Em relação ao foco anterior, suspende-se ou diminui-se a penetração psicológica em favor da ação, do conflito.

Dadas as limitações do conto, geralmente tem-se apenas um tipo de foco narrativo. No conto moderno, porém, encontram-se experimentalismos que se utilizam de vários focos narrativos.

IV. TIPOS DE CONTO

Uma classificação do conto, por mais rigorosa que seja, não é rígida, é apenas uma possibilidade. A classificação toma por base os expedientes técnicos nele utilizados e não a sua essência. A variação é do acidental e não do essencial, pois não existem contos “puros”. É a predominância de uma característica que fundamenta a classificação. Casos há, em que várias características se mesclam com igual relevância.

Segundo Carl H. Grabo, uma possível tipologia do conto seria a seguinte:

- 1.º histórias de ação (contos policiais e de mistério);
- 2.º de personagem;
- 3.º de cenário ou atmosfera (“setting or background”; ex.: *Assombramento* de Afonso Arinos),
- 4.º de idéia (*O alienista* de Machado de Assis);
- 5.º de efeitos emocionais.

O conto de ação

É o tipo mais comum. Os contos policiais e de mistério são seus principais representantes. São narrativas construídas para entreter, divertir. Sua construção centra-se na ação já que predomina a aventura. Sua “moral”, quando existe, se depreende da ação das personagens. Ele é caracteristicamente linear.

O conto de personagem

É menos comum. O retrato da personagem é o objetivo principal, no entanto, nunca conseguirá nesse intuito a profundidade do romance. Na Literatura Brasileira, exemplifica à perfeição esse tipo de conto a obra-prima que é *Feliz aniversário*, de Clarice Lispector.

O conto de cenário ou atmosfera

É raro. Organiza-se em torno da descrição dos objetos e pormenores físicos. A tônica dramática transfere-se para o cenário, o ambiente, de modo que este quase se transforma no protagonista do conto. Exemplos desse tipo de conto são *Clair de lune* de Maupassant, *A obra prima* desconhecida de Balzac e nas letras nacionais temos *Assombramento* de Afonso Arinos.

O conto de idéia

É mais comum. No século XVIII, era predominante. Nessa época, possuía um

caráter moralista. Esse tipo de conto mostra uma visão profunda e filosófica da existência. A idéia não se ergue aprioristicamente, mas emerge da ação e personagens; caso contrário, a narrativa se transformaria em panfleto. À custa de serem meios expressivos, as personagens às vezes se convertem em símbolo. Esse caráter simbólico do conto, conseguido por via reflexiva ou intelectual, torna a narrativa “difícil” para o leitor habituado ao conto de ação, apesar de que todo conto pressupõe a existência duma idéia. *O alienista*, de Machado de Assis, parece enquadrar-se perfeitamente nesse tipo de conto.

Conto de emoção

Geralmente vem mesclado ao de idéia. Personagens, ação, espaço, etc., tudo converge para o intuito capital: despertar uma emoção no leitor. Por vezes, os expedientes usados são próprios de narrativas de mistério ou de terror. Tudo se anula em favor de uma única emoção (curiosidade, medo, espanto, surpresa, etc.), pois que o enredo ocupa lugar secundário; a emoção preexiste e subsiste ao exame racional.

V. COMEÇO E EPÍLOGO NO CONTO

O início do conto é importantíssimo para “capturar” o leitor e, portanto, é um dos grandes desafios do escritor. São as primeiras linhas que determinam o destino do conto, por isso, qualquer informação supérflua ou redundante pode comprometer o texto.

O epílogo do conto corresponde, via de regra, ao clímax. Como exemplo, podemos citar *A cartomante* de Machado de Assis.

Há dois tipos de epílogos:

1. O enigmático, imprevisível, surpreendente (conto tradicional);
2. O destituído de enigma, surpresa ou imprevisto (conto moderno).

O conto enigmático predominou até o século XIX. Nessa época, estética e ética se entrecruzavam; o enigma relacionava-se com a “moral” que coroava as narrativas. Na atualidade, a primazia é do conto não-enigmático.

VI. CONTO, POESIA E TEATRO

Como vimos anteriormente, **os gêneros** e suas subdivisões (espécies e formas) não são compartimentos estanques: mesclam-se entre si, na horizontal e na vertical, originando uma variada gama de hibridismos.

O conto não poderia escapar dessa contingência, seja por sua estrutura própria, seja por sua condição de possível matriz das outras expressões narrativas. À semelhança do romance, mas diferentemente da novela, o conto pende, quando analisado em sua

estrutura mínima, entre dois extremos, representados, de um lado, pela **reportagem**, e de outro, pela **poesia**.

Semelhanças entre conto e reportagem:

1. são um episódio recortado do fluxo do cotidiano;
2. o foco narrativo é o da terceira pessoa;
3. o realismo é a tônica da visão do mundo que nela se plasma.
4. A linguagem esforça-se por atingir uma transparência tanto mais contígua da univocidade quanto menos metafórica.
5. O retrato ao natural predomina, e a narrativa corre o risco de ser confundida com a reportagem ou uma página arrancada à História.
6. A tensão interna diminui e a precisão científica torna-se o objetivo do ficcionista.

Os autores realistas e naturalistas inscrevem-se nessa linhagem: Vejamos um exemplo:

Paramentado com roupas de cerimônia, ele assentava, todo envergado em um fraque apertadinho, sem fôlego, cogitativo, metendo no bolso a pontinha do dedo enluvado, teso como um soldado espalhafatoso, fora dos seus hábitos, no fundo do carro. (Oliveira Paiva. *Contos*)

Do outro extremo o conto se avizinha pelo mesmo impulso, porém às avessas.

Semelhanças entre conto e poesia:

1. O foco narrativo é o da primeira pessoa, o chamado “ponto de vista lírico”, idêntico ao do poeta. De onde o lirismo desse gênero de conto e, portanto, a denominação “conto lírico” ou “conto poético”, como durante o fastígio da prosa decadentista e simbolista. *Céu em Fogo* (1915), de Mário de Sá-Carrieiro, reúne exemplos flagrantes no gênero.
2. A linguagem assume-se metafórica, permeável às vaguedades interiores, às pulsões do inconsciente. A narrativa corre o risco de transformar-se em poema em prosa, mercê do atenuamento do fio narrativo, reduzido à sua expressão mais simples.
3. A tensão interna alcança o apogeu, tensão antes psicológica que dramática: o conflito não se estabelece com o “outro”, mas com as energias psíquicas, de repente desencadeadas, ou com o “outro” interiorizado. A meta do contista situa-se antes na alma do protagonista que em suas ações: estas, interessam na medida em que revelam a psique, o tumulto íntimo do herói.

A ficção intimista e introspectiva dum Katherine Mansfield, dum Clarice Lispector,

duma Maria Judite de Carvalho, em que não raro a terceira pessoa é apenas um disfarce para a sondagem psicológica, enquadra-se nessa família, de que os românticos individualistas podem ser considerados os ancestrais mais recentes. Maria Judite de Carvalho nos fornece um exemplo, retirado do conto *Desencontro*:

Tinha gasto muito do seu entusiasmo e perdido muitas das ilusões que ainda lhe restavam, naqueles últimos dez anos em que andara lá por fora e voltava pela primeira vez cansado e triste, mas ainda, desconsolado de tudo. Ao atravessar a fronteira, verificara com espanto que não experimentava afinal a alegria que sentira ou julgara sentir sempre que vinha como agora passar as férias com a família. Em vez dessa sensação, tivera outra, quase física e quase dolorosa de tão direta - a de quem está doente e entra num hospital onde tudo é branco e silencioso, muito limpo, próprio para um tratamento. (In *Tanta gente, Mariana...*; Lisboa, Arcádia, 1959, p. 127)

O conto vincula-se também ao teatro, seja como texto impresso, ou dramaturgia, seja como espetáculo.

Semelhanças entre conto e dramaturgia

1. a leitura da peça equivale à do conto: requer o concurso da imaginação para dar corpo às sugestões do espaço, tempo, ação, personagens, etc.
2. o teatro circunscreve a intriga num tablado, onde transcorre em determinada fração de tempo, à maneira do conto.
3. A ação do teatro pode ser múltipla e simultânea (circunstância em que se aproxima do romance), enquanto a do conto é única.
4. muitos extras podem contracenar no palco, mas servem, as mais das vezes, de pano de fundo social para a ação protagonizada por poucos figurantes.
5. Quanto à linguagem, predomina o diálogo num e noutro,
6. A descrição no conto corresponde à brevidade do cenário no palco, em que pese às possíveis mudanças de ato para ato ou visando a sugerir ações concomitantes.
7. A narração, que no conto tende à síntese ou a anular-se, no teatro está ausente, via de regra, ou embutida no diálogo.
8. O ritmo acelerado e tenso do conto reproduz-se no teatro, em razão da presença física dos atores.
9. O halo poético do conto comparece no teatro, notadamente na tragédia ou drama, simbolista, expressionista, em verso ou não.

Por fim, é importante lembrar que tais semelhanças são mais visíveis com o teatro clássico, obediente ao princípio das três unidades, mas ainda podem ser observadas na produção teatral posterior.

VII. CONTO E COSMOVISÃO

Na medida em que se restringe ao seu prisma analítico e, portanto, ao segmento da realidade abrangido, a visão de mundo expressa no conto é por natureza limitada. Sempre que um ficcionista busca comunicar uma visão circunscrita, fragmentária da realidade, elege o conto como a estrutura adequada, ou é compelido a fazê-lo: a visão de mundo contém, latente, sua estrutura particular. Reciprocamente, a estrutura (do conto) pressupõe certa mundividência. Configura-se, assim, um binômio de pólos equivalentes: estrutura/visão de mundo. Quando investigamos a estrutura do conto, estamos, implicitamente, sondando um tipo de cosmovisão. Idêntico raciocínio se presta ao exame da novela, o romance, a poesia lírica, a poesia épica, etc.⁴

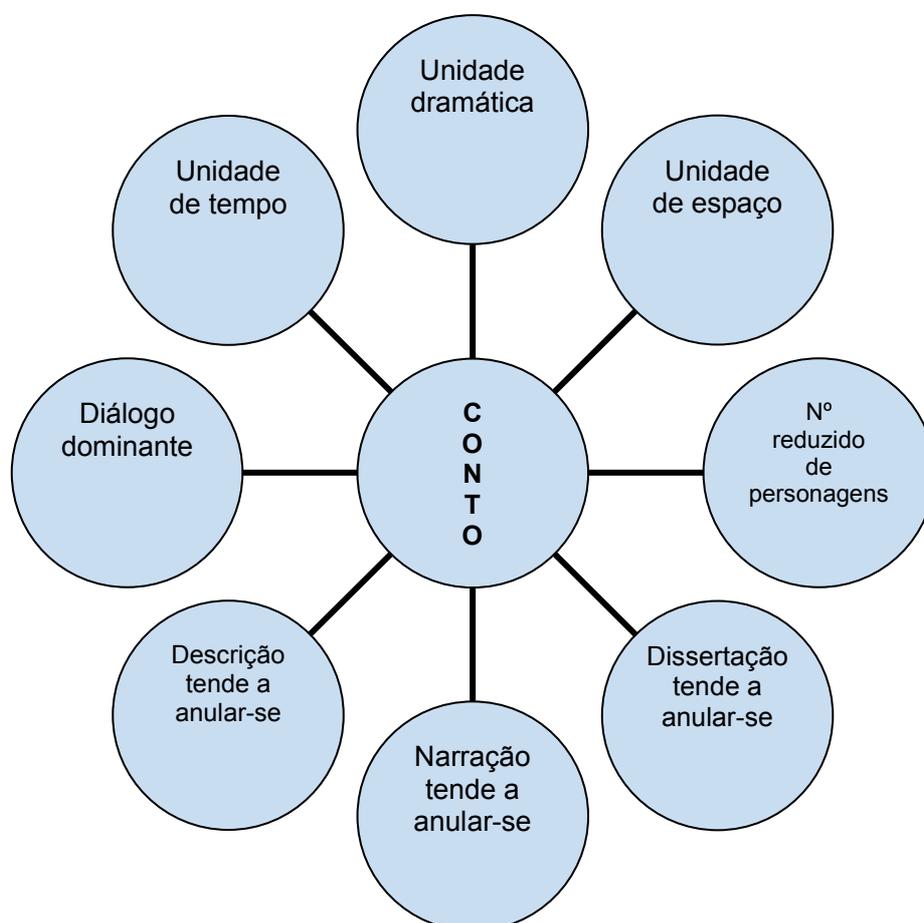
A título de exemplo, tomemos a personagem do conto: quando dizemos ser plana e viver um momento-ápice de sua existência, significa que não podemos esperar o exame amplo, nem profundo, de sua individualidade, uma vez que se cumpre num restrito e fugaz episódio. O ficcionista **vê** plana e velozmente a realidade quando opta pelo conto. E vice-versa, ao eleger o conto, obriga-se a ver linear e rapidamente o protagonista e o conflito em que está imerso.

A essa tipologia teórica e generalizante equivaleria uma tipologia específica e individual: cada contista se identificaria e, portanto, alcançaria valores pessoais e superiores, à proporção que manuseasse de forma original a estrutura comum, desse modo oferecendo uma específica e inconfundível visão de mundo.

Um confronto entre o conto de Machado de Assis e o de Eça de Queirós seria, nesse particular, elucidativo: o primeiro timbra pelo despojamento, não faz estilo, enquanto o outro se esmera nos jogos verbais; aquele, põe suas personagens, inspiradas na sociedade do tempo, em situações novas ou imprevistas; este, volta-se para personagens estratificadas em equações conhecidas (temas medievais) ou simbólicas (temas clássicos), etc. Por isso Machado pode ser considerado, enquanto contista, superior a Eça; para evidenciá-lo restaria, contudo, investigar num e noutro os demais componentes estruturais do conto. E verificar, a partir do cotejo (ou mesmo antes), se se trata dum contista autêntico ou ocasional: tudo leva a crer que Eça representa o segundo tipo, e Machado o primeiro, mas o estudo comparativo de ambos extrapola dos limites pretendidos aqui.

⁴ Para aprofundar a questão dos vínculos entre estrutura e realidade, ver: MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

VIII. ESQUEMA GRÁFICO DO CONTO



INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto In *Formas breves*. Companhia das Letras, 2004.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LEITURA COMPLEMENTAR

Decálogo do perfeito contista

Horacio Quiroga

I - Crê em um mestre - Poe, Maupassant, Kipling, Tchecov - como em Deus.

II - Crê que tua arte é um cume inacessível. Não sonhes alcançá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem ao menos perceber.

III - Resiste o quando puderes à imitação, mas imite se a demanda for demasiado forte. Mais que nenhuma outra coisa, o desenvolvimento da personalidade requer muita paciência.

IV - Tem fé cega não em tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como à tua namorada, de todo o coração.

V - Não comeces a escrever sem saber desde a primeira linha aonde queres chegar. Em um conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas.

VI - Se quiseres expressar com exatidão esta circunstância: "Desde o rio soprava o vento frio", não há na língua humana mais palavras que as apontadas para expressá-la. Uma vez dono de tuas palavras, não te preocupes em observar se apresentam consonância ou dissonância entre si.

VII - Não adjectives sem necessidade. Inúteis serão quantos apêndices coloridos aderires a um substantivo fraco. Se encontrares o perfeito, somente ele terá uma cor incomparável. Mas é preciso encontrá-lo.

VIII - Pega teus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o fim, sem ver nada além do caminho que traçastes para eles. Não te distraias vendo o que a eles não importa ver. Não abuses do leitor. Um conto é um romance do qual se retirou as aparas. Tenha isso como uma verdade absoluta, ainda que não o seja.

IX - Não escrevas sob domínio da emoção. Deixe-a morrer e evoque-a em seguida. Se fores então capaz de revivê-la tal qual a sentiu, terás alcançado na arte a metade do caminho.

X - Não penses em teus amigos ao escrever, nem na impressão que causará tua história. Escreva como se teu relato não interessasse a mais ninguém senão ao pequeno mundo de teus personagens, dos quais poderias ter sido um. Não há outro modo de dar vida ao conto.



EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO III

1. Quem foi o primeiro contista em língua portuguesa?
2. Quando surgiram as primeiras idéias teóricas a respeito do conto em língua portuguesa?
3. Qual a origem do conto?
4. O que é conto?
5. De onde vêm os exemplares mais característicos do conto?
6. Qual a importância do século XIX para a forma literária em prosa chamada conto?
7. Cite um contista francês do século XIX, considerado um mestre dessa forma literária.
8. O que significa dizer que o conto é a matriz das outras formas literárias da prosa?
9. O que são as “unidades do conto”?
10. Disserte sobre a unidade de ação do conto.
11. Em que consiste a técnica narrativa da síntese dramática?
12. No conto, geralmente, como se dá a criação do espaço?
13. Segundo Massaud Moisés, do ponto de vista dramático, há dois tipos de espaço no conto. Cite e explique-os.
14. O que é a unidade de tempo no conto?
15. Por que se diz que no conto não existe uma temporalidade complexa?
16. O que se entende por unidade de tom do conto?
17. Disserte sobre a criação de personagens no conto.
18. Fale sobre a estrutura geral do conto.
19. Por que se diz que o conto parece com a técnica fotográfica?
20. Que características possui a linguagem do conto?
21. Como é a trama no conto?
22. Para os críticos americanos Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, há quatro focos narrativos. Quais são eles?
23. Quais são os tipos de conto, segundo Carl H. Grabo?
24. Segundo Massaud Moisés, há dois tipos de epílogos. Cite e explique-os.
25. Como é a cosmovisão do conto?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - CONTO

1. Observe atentamente a foto ao lado. A que forma literária em prosa ela mais se assemelha? Por quê?



2. **A galinha e os ovos de ouro**

Um camponês e sua esposa possuíam uma galinha que, todo dia sem falta, botava um ovo de ouro. Supondo que dentro dela deveria haver uma grande quantidade de ouro, eles então a sacrificam, para enfim pegar tudo de uma só vez.

Então, para surpresa dos dois, viram que a ave, em nada era diferente das outras galinhas.

Assim, o casal de tolos acaba por perder o ganho diário que já tinha assegurado. (Autor: Esopo)

Pergunta-se: qual o tema, a mensagem e o assunto do texto acima?

3. Leia atentamente a fábula seguinte:

O Sapo e o Escorpião

Certa vez, um escorpião aproximou-se de um sapo que estava na beira de um rio. O escorpião vinha fazer um pedido: “Sapinho, você poderia me carregar até a outra margem deste rio tão largo?” O sapo respondeu: “Só se eu fosse tolo! Você vai me picar, eu vou ficar paralisado e vou afundar.”

Disse o escorpião: “Isso é ridículo! Se eu o picasse, ambos afundaríamos.”

Confiando na lógica do escorpião, o sapo concordou e levou o escorpião nas costas, enquanto nadava para atravessar o rio. No meio do rio, o escorpião cravou seu ferrão no sapo. Atingido pelo veneno, e já começando a afundar, o sapo voltou-se para o escorpião e perguntou:

“Por quê? Por quê?”

E o escorpião respondeu: “Por que sou um escorpião.”

Pergunta-se: qual o tema, a mensagem e o assunto do texto acima?

4. Destaque uma figura de linguagem do texto acima e interprete seu efeito de sentido.

5. Suponha que você irá lecionar Língua Portuguesa e Literatura para uma série do ensino médio. Que utilidade teria para sua prática pedagógica o capítulo sobre o conto que foi debatido nas aulas de Teoria da Literatura? Você poderia utilizá-lo em sua prática pedagógica? Justifique.

6. De acordo com a teoria vista em sala de aula, como podemos classificar este epílogo do conto *A cartomante* de Machado de Assis? Por quê?

“Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensangüentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.”

7. Do ponto de vista da construção e de acordo com a teoria do conto vista em sala de aula, que estratégia narrativa foi usada nesse trecho do conto *O peru de natal* de Mário de Andrade? Justifique.

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada almoço, em cada gesto mínimo da família. Uma vez que eu sugerira à mamãe a idéia dela ir ver uma fita no cinema, o que resultou foram lágrimas.

8. Já se disse inúmeras vezes que a arte do conto se parece muito com a fotografia. Analise atentamente a foto abaixo e, levando em consideração às idéias expostas em sala de aula, relacione-a com a teoria do conto.



O ROMANCE⁵

I. A PALAVRA “ROMANCE”

Do provençal romans, do latim *romanicus*. Na Idade Média, o *falar romance* designava as línguas usadas pelos povos sob domínio romano. Depois passou a designar a linguagem do povo em contraste com a dos eruditos; mais adiante, as composições literárias de cunho popular, folclórico. Como essas produções eram de caráter imaginativo e fantasista, a expressão nomeava ambigualmente narrativas em prosa e em verso. Exemplo do primeiro caso: os impropriamente chamados *romances* de cavalaria. *Roman de la rose* (tema amoroso) e *Roman de Renart* (tema satírico) são dois célebres poemas franceses do século XII. A mesma classificação recebiam os poemas narrativos em torno das proezas dos cavaleiros andantes. Assim, na Idade Média, a palavra romance significava composições curtas empregando metros populares (5 e 7 sílabas). Narrativa de aventuras imaginárias e fantásticas foi o sentido que ganhou dali por diante. Entretanto, foi na Espanha que mais se cultivou o romance em verso.

No século XVII: o termo começou a ser empregado com a significação que conserva modernamente.

Em Língua Portuguesa, a palavra sofreu iguais transformações:

1. “idioma vernáculo” como se encontra em *Os Lusíadas* (X, 96, 97),
2. “histórias de imaginação e fantasia”,
3. por fim, ganhou o sentido atual.

II. HISTÓRICO DO ROMANCE

Na evolução das formas literárias, nos últimos três séculos, destaca-se o romance. Alargando sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos; ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se na mais importante expressão literária dos tempos modernos.

De mero entretenimento, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.; todavia, do incalculável número de romances publicados desde o século XVIII, apenas uma reduzida fração sobreviveu. Isso demonstra as dificuldades deste gênero.

O romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopéia, etc.; conseqüentemente, não teve modelos a imitar, nem regras a obedecer.

⁵ Adaptado de MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006 & AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

Até o século XVIII, o romance constitui um gênero literário desprestigiado sob todos os pontos de vista. Além da sua situação inferior num plano puramente literário, era ainda considerado um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes.

Nessa época, a novela barroca de extensão desmesurada, entretida de episódios inverossímeis e complicados entra em crise. O romance surge nos meados do século XVIII, com o Romantismo europeu. É que o romance se harmoniza com o espírito de época implantado pós Renascença. Às configurações absolutistas, sucede um liberalismo estimulante do sentimentalismo. Conseqüência: a epopéia, considerada, na linha da velha tradição aristotélica, expressão nobre de arte, cede lugar a uma forma artística burguesa: o romance. O objetivo, porém, é o mesmo: ser espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade. Dessa maneira, o romance esteve a serviço da burguesia em ascensão depois da revolução industrial inglesa na segunda metade do século XVIII. Tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades e fuga da materialidade diária.

Durante o século XVIII, o romance transforma-se em penetrante e, por vezes, despudorada análise das paixões e dos sentimentos humanos: *Manon Lescault* (1733) de Prévost; *As ligações perigosas* (1782) de Choderlos de Laclos; *Werther* (1774) de Goethe. Em sátira social e política ou em escrito de intenções filosóficas; ao mesmo tempo, torna-se um dos veículos mais adequados da sensibilidade melancólica, plangente ou desesperada do século XVIII pré-romântico (Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre).

Entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas no século XIX, o público do romance alarga-se desmedidamente e, para satisfazer sua necessidade, escreveram-se e editaram-se numerosos romances. Esse público dilatado e sem educação literária atuou negativamente na qualidade dessa enorme produção romanesca. O romance negro ou de terror, povoado de cenas tétricas ou melodramáticas, com subterrâneos, esconderijos, punhais, venenos, etc., constitui uma das formas mais apreciadas por esse público. O romance em folhetins, nas primeiras décadas do século XIX, constitui igualmente uma forma hábil de responder ao apetite romanesco das grandes massas.

Com o Romantismo, o romance afirma-se como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo; quer como romance psicológico, quer como romance histórico, quer como romance poético e simbólico, quer com o romance de análise e crítica da realidade social contemporânea.

O romance assimilara diversos gêneros literários: desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens.

O romance romântico continha uma imagem composta em duas camadas:

1. oferecia-se à classe burguesa uma imagem tanto quanto possível otimista da vida;

2. uma involuntária crítica ao sistema todo, algumas vezes sutil e implícita, outras vezes declarada e violenta: Ex.: a idealizada e idealista visão alencariana do indígena com a visão “realista” de Bernardo Guimarães expressa em *O Índio Afonso* (1873).

A *história de Tom Jones* (1749), Henry Fielding, é considerada a obra inicial do romance, embora comprometida ainda com a técnica da novela. No século XIX, o romance é dominante. Cronologicamente, Stendhal é o primeiro grande romancista europeu dos oitocentos: Suas obras máximas são: *O vermelho e o negro* (1830) e *A Cartuxa de Parma* (1839).

Entretanto, Balzac é o verdadeiro criador do romance moderno graças a sua *Comédia humana*, escrita entre 1829 e 1850: amplo painel da sociedade burguesa, estilo crítico e satírico mestre dos que vieram depois: Flaubert, Zola.

Na Inglaterra, destacam-se Dickens, Thackeray, George Eliot, Jane Austen, Charlotte Brontë, Thomas Hardy e outros. Em Hardy, encontramos um requinte no retrato da tristeza, profundo pessimismo em face da vida que leva ao desespero e ao niilismo mais arrasador. *Judas, o obscuro* (1896) é sua obra-prima.

Ao longo do século XIX, apesar da evolução e das diferenças visíveis, estava-se perante um romance-padrão, obediente aos moldes propostos e impostos pela burguesia. A mudança fazia-se apenas no que diz respeito à técnica de composição.

Primeira revolução

Fins do século XIX, surge a grande Literatura Russa: Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, Gogol e outros. Eles trouxeram uma problemática e um tipo de análise psicológica em profundidade até a data desconhecidos; aos quais se aliava o misticismo típico do povo eslavo, que conferia às narrativas uma densidade trágica e angustiada inteiramente nova. Dostoievski tornou-se mestre de uma das vertentes do romance moderno, o da investigação psicológica.

Segunda revolução

Início do século XX: Proust, em *À procura do tempo perdido* (1913), desrespeita a coerência formal do romance tradicional, aprofundando a análise psicológica graças à descoberta da memória como faculdade que apreende e registra o fluxo vital e do tempo bergsoniano, como “duração” transcorrida fora dos limites do relógio ou do encadeamento

sucessivo dos fatos. Nesse sentido, instala-se o caos narrativo, propõe-se uma harmonia nova, estranha, composta de circunstâncias que a memória involuntária surpreende e trança ao sabor do subconsciente ou dos imponderáveis cotidianos. O romance ganha horizontes imprevisíveis.

Gide, um pouco depois, alarga as conquistas da sondagem interior com a descoberta da “disponibilidade psicológica”: essa técnica consiste no desaparecimento de toda noção de causa-e-efeito no comportamento da personagem. Ela age dum modo aqui e agora e doutro modo mais adiante e em hora diferente. Não se pode prever como agirá porque nem ela o sabe, tampouco nós outros na vida real de todos os dias. O resultado é uma aproximação cada vez maior com a vida, ânsia perene do romance desde o seu nascimento.

Terceira revolução

Ulisses (1922) de James Joyce contribuiu significativamente para a transformação do romance mais uma vez. Narra a vida de Leopold Bloom durante 24 horas, em Dublin. O suficiente para revelar a massa de angústia e de saber enciclopédico que desabam continuamente sobre a cabeça do homem contemporâneo. Procurando abranger a totalidade do mundo consciente e subconsciente, Joyce introduz um relativismo extremo, a ponto de anular qualquer noção preconcebida de tempo e de espaço. O caos do mundo, Joyce o transporta para o romance numa linguagem rebelde a todas as imposições normativas da gramática e da lógica. Entregando-se às livres associações, o fluxo de consciência, põe-se a desintegrar a sintaxe tradicional e a experimentar soluções novas e estranhas simultaneamente com a criação de neologismos imprevistos.

A desintegração acentua-se com Aldous Huxley em *Contraponto* (1928) e *Admirável mundo novo* (1932). Para Huxley, não há dramas individuais, só há dramas coletivos, resultantes da soma de transe individuais e de crises próprias de todos e jamais de cada um. A angústia amorosa, financeira, filosófica, etc. cresce quando um indivíduo encontra outro, igualmente mergulhado em drama. Vem daí o suicídio ou qualquer forma de paliativo, que, afinal, resulta no mesmo: a terrível angústia do mundo moderno e a desumanização do homem pela máquina e pela ausência de padrões fixos.

Contraponto revela a evolução do romance para uma pluralidade de dramas entrecortados, interinfluentes, alógicos, etc., semelhando a própria vida. Com isso, o romance complica-se ainda mais, ganhando a grandeza e a seriedade trágicas que vêm de ser a epopéia dos tempos modernos.

De lá para cá, conta-se uma série de escritores notáveis: Ex.: Thomas Mann,

Virgínia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, Robert Musil, William Faulkner, John Steinbeck, Guimarães Rosa, Clarice Lispector entre muitos outros.

Mais recentemente, surge um outro movimento que tenta transformar mais uma vez o romance. Trata-se do **NOUVEAU ROMAN**.

De origem francesa, esse movimento retoma algumas descobertas de seus antecessores e explora-as.

Não é a pintura de uma sociedade e de um mundo em ordem. Importa-lhe em primeiro lugar afirmar sua ruptura com os imperativos tradicionais do gênero narrativo. Ruptura que se caracteriza por uma série de recusas — a da noção clássica do personagem e do enredo como reveladores psicológicos; desintegração da equivalência verossimilhança-verdade; destruição do tempo em proveito de memória; substituição de um observador limitado em seus meios pelo romancista demiurgo e onisciente. Antes eles sabiam o que queriam dizer, hoje estamos à procura do que dizer. O romance do século XIX conhecia apenas o destino. No moderno apenas se conhece o momento instantâneo. Nada mais existindo além do presente...

Allain Robbe-Grillet

Após essa pequena descrição histórica do romance, cumpre perguntar: desaparecendo a burguesia, levaria consigo o romance? é possível, mas também pode ser que se transforme noutra arte, ou noutra forma paralela de expressão literária. É o que se observou durante certo tempo no fato de o conto, a novela, o romance e a poesia tenderem à antinovela, ao anti-romance e à antipoesia. É uma reação natural contra a saturação interna operada em todas as formas literárias.

Com isso, ou o romance desaparece como tal, ou sofrerá modificações que o adaptem aos novos padrões em formação. A técnica, aperfeiçoando a imagem visual e musical, através da televisão e do cinema, condiciona o aparecimento de formas inadequadas à linguagem escrita, capazes de acelerar o desprestígio da imagem literária: o texto híbrido: poesia visual, musical, o hipertexto.

O romance, devido ao papel que representa desde o Romantismo, é a forma literária que mais testemunha a mudança que se verifica nas atividades artísticas modernas.

PEQUENO-ROTEIRO-IMPERTINENTE-E-SEM-NOÇÃO-PARA-QUEM-QUISER-TER-UMA-VISÃO-GENERALÍSSIMA-SOBRE-A-EVOLUÇÃO-DO-ROMANCE ou, imitando Ítalo Calvino, **livros-que-você-poderia-separar-para-ler-talvez-no-próximo-verão**

- *A história de Tom Jones* - Henry Fielding,
- *O vermelho e o negro* - Stendhal
- *A mulher de trinta anos, As ilusões perdidas* - Balzac
- *Educação sentimental; Madame Bovary* - Flaubert

- Judas, o obscuro - Thomas Hardy
- Crime e castigo, Os irmãos Karamazov - Dostoievski
- No caminho de Swann, À sombra das moças em flor, - Proust
- A escola das mulheres, Frutos da terra, A sinfonia pastoral - André Gide
- *Ulisses* - James Joyce
- *Contraponto, Admirável mundo novo* – Aldous Huxley
- Os Buddenbrooks, A montanha Mágica - Thomas Mann
- As ondas, Passeio ao farol, Orlando - Virgínia Woolf,
- A metamorfose, O processo - Franz Kafka,
- Enquanto agonizo, O som e a fúria, Luz em agosto - William Faulkner,
- O ciúme, Encontro em Hong Kong - Allain Robbe-Grillet

III. O ROMANCE EM PORTUGAL E BRASIL

A introdução do romance em Portugal deve-se a Júlio Dinis, Eça de Queirós é seu grande representante dentro do Realismo à Flaubert. Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Júlio Lourenço Pinto e outros também cultivam o romance nos fins do século XIX. Durante o movimento da *Presença* (1927-1940) e Neo-realismo, o romance português vive uma época de esplendor. Surge uma plêiade de bons ficcionistas, ao lado de alguns excelentes. Dentre vários, pode-se citar: Aquilino Ribeiro, José Régio, Ferreira de Castro, Alves Redol, José Rodrigues Miguéis, Agustina Bessa-Luís, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira, Fernando Namora...

O ROMANCE NO BRASIL

Chegou tardiamente. Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (*O filho do pescador*, 1843) é o seu primeiro representante, mas foi com Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*, 1844) que o romance ganhou notoriedade entre nós. Nessa época, nosso grande romancista foi José de Alencar (*O guarani*, 1857), ligado a figurinos europeus. À moda de Alexandre Dumas e Walter Scott propunha-se a valorizar os temas nacionais: o indianismo, o sertanismo, os temas históricos e urbanos.

Realismo

Foi um período de grandeza indiscutível. Apareceram Machado de Assis, Aluísio Azevedo ainda sob o influxo de correntes européias. Lima Barreto e Graça Aranha intentam nacionalizar ainda mais o romance, mas é com o Modernismo que o romance atinge sua maior altura observada até hoje. A partir de 1930, surgem alguns nomes de primeira categoria: José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Guimarães Rosa...

IV. CONCEITO E ESTRUTURA

Romance e epopéia apresentam muitas afinidades, que decorrem do fato de ambos procurarem oferecer uma percepção totalizante do universo. Na atualidade, o romance substitui as antigas epopéias. O romance, mais que as outras formas, pode dar uma visão global do mundo; sua faculdade essencial consiste em reconstruir o mundo, recriar. Se é assim, cabe perguntar: de onde vem esse poder do romancista?

1. Ele utiliza com exclusividade e liberdade os recursos da prosa de ficção;
2. O romance é uma visão macroscópica do universo, em que o escritor procura o máximo possível com sua intuição.

Por isso, convergem para ele os resultados das outras formas de conhecimento: História, Psicologia, Filosofia, Política, Economia, etc. O romancista joga com a intuição e a imaginação que desenvolvem e trabalham os dados colhidos da realidade banal e cotidiana.

O grande romance não vive de minúcias, de pequenos nada individuais ou coletivos, mas dessa visão integral, macroscópica e, para tanto, o drama das personagens há de ser universal (o sentido da vida, o ser e o não-ser, etc.) ou de situações históricas momentaneamente universalizadas (a fome, a seca, a opressão, etc.) fora daí, é o romance menor, visto oferecer um parcial sentimento do mundo. Graças a sua amplitude, o romance constitui campo ideal para a experiência de novas técnicas de composição.

Outros dois aspectos merecem atenção: o “**engajamento**” e o “**entretenimento**” no romance.

O “engajamento” em arte pode ser entendido em dois sentidos:

1. *Lato sensu*: toda obra é engajada, na medida em que nela o artista insufla não conscientemente um pensamento e um sentimento de certa classe social em determinado momento histórico;
2. *Strictu sensu*: é a obra que defende conscientemente uma causa, doutrina, política, ideologia, etc.

Dessa maneira, um escritor “engajado” no segundo sentido, é sempre um escritor cerceado nas suas possibilidades criativas. Por isso, geralmente, o romance engajado tende a ser uma obra menor.

Examine-se a questão do entretenimento. **Do ponto de vista do leitor**, o romance é, antes do mais, uma história, diverte na medida em que distrai, oferecendo alegria e bem-estar. No entanto, quanto mais culto o leitor, mais ele exige aquela cosmovisão ensinante e guiadora. O entretenimento é o primeiro plano da obra, o mais só aparece

para quem o ultrapassar.

Do ponto de vista da obra ou escritor, o valor do romance é medido numa escala cujos extremos são: entretenimento – cosmovisão. Quanto mais próximo do primeiro mais superficial, quanto mais próximo do segundo mais intelectual, podendo tornar-se obscuro.

Ação

Apresenta pluralidade dramática, isto é, série de dramas, conflitos, no entanto é mais limitada que a novela. Ao terminar o romance, todas as células têm um encaminhamento final.

Outra característica é que há simultaneidade dramática: os núcleos dramáticos interligam-se estreitamente ao mesmo tempo e, às vezes, num único lugar, no entanto, apresentam diferentes graus de importância, dependendo de quão distantes estão do núcleo irradiador; uns e outros se iluminam mutuamente.

Espaço

Apresenta pluralidade espacial. As personagens podem viajar constantemente ou ficar encerradas numa casa e mesmo num só cômodo, no entanto, observe-se que quanto mais espaços, mais superficiais serão as análises deles. Ganha-se em dinamismo, mas perde-se em concentração.

Como o romance nasce identificado com a burguesia, seu espaço privilegiado é o urbano. O romance regionalista, quantitativamente falando, é uma exceção. O espaço é muito importante, às vezes assumindo papel decisivo na compreensão da personagem, como no romance realista e naturalista.

Tempo

Apresenta pluralidade temporal. Basicamente, há dois tipos de romance em relação ao tempo:

1. Romance de tempo cronológico;
2. Romance de tempo psicológico.

Romance de tempo cronológico

Didaticamente, pode-se dividir a história do romance em dois períodos:

1º) dos começos, no século XVIII, com *História de Tom Jones* de Henry Fielding, até Proust;

2º) de Proust aos nossos dias.

O primeiro período é marcado pelo romance de tempo cronológico, o segundo, pelo romance de tempo psicológico. O tempo é cronológico quando for linear, horizontal, objetivo, matemático, visível. Mesmo quando se inicia num ano incerto, 18..., percebe-se que não passa de truque, tudo quanto vai preencher a história obedece a uma marcação temporal cronológica.

No romance realista e naturalista, principalmente nesse último, as marcações temporais cronológicas tornam-se ainda mais abundantes. Tal realidade se deve às idéias filosófico-científicas que predominam nesse momento. O narrador desce a frações de tempo, procurando surpreender a relação íntima entre elas e certos acontecimentos: “meia hora depois”, “aos domingos”, “dia seguinte”, “às seis da manhã”; esse rigorismo cronológico não significa uniformidade nas marcações, quanto mais distante é a cena, mais vaga é a marcação cronológica; quanto mais próxima, mais rigorosa. No primeiro caso, têm-se expressões como: “daí a meses”, “anos depois”. A minuciosa marcação indica o tempo como dimensão **FORA** da personagem

Romance de tempo psicológico

É privativo, pessoal, subjetivo. Com Bergson começa uma teoria filosófica a respeito do tempo enquanto “duração”. Experimenta-se o tempo como uma realidade subjetiva; tempo da nossa consciência e da nossa memória, completamente fora de qualquer medida. Em relação ao tempo na experiência, têm-se dois tipos de memória: a **voluntária** e a **involuntária**.

Sendo contrária à memória voluntária, que só registra o que manda a vontade e a necessidade, a memória involuntária pressupõe um tempo descontínuo, a duração, em que a noção de passado-presente desaparece de todo. A memória age como um presente quando traz à consciência seus registros e traços, e o tempo acaba sendo um eterno presente que dura. Embora todas as experiências se imprimam na memória numa forma ou doutra, é pelas associações que vêm à tona. Além dessas associações, o outro pilar do romance psicológico é o **fluxo de consciência**.

Na Língua Portuguesa, o tempo psicológico é conquista recente. Em Portugal, destacam-se: Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires e Agustina Bessa-Luís. No Brasil: Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. As marcações de tempo rareiam, a fabulação se constrói por acúmulo de cenas mais ou menos desordenadas, não há relação de causalidade. Essa técnica narrativa se chama *time-shift* (salto temporal); o narrador não descreve, nem sumaria eventos ocorridos entre as cenas

Personagens

Do latim *persona* = máscara. São simulacros de pessoas que vivem dramas e situações dentro da narrativa à imagem e semelhança do ser humano. **Geralmente**, só seres humanos podem ser personagem de romance. Os animais, que participam do romance, podem exercer três funções:

1. Projeção da personagem: *Quincas Borba*;
2. Condição invulgar: *Baleia de Vidas secas*;
3. Motivo ao desenvolvimento da ação: *Moby Dick* (Herman Melville)

Animais só atuam como personagem em fábulas ou narrativas de cunho poético como *Platero e eu* de Juan Ramón Jiménez.

Também, as crianças não protagonizam romances. Quando aparecem, ocorrem uma de três situações possíveis:

1. São símbolos ou alegorias;
2. Representam o protagonista no estágio infantil de sua existência;
3. São personagens secundárias.

O número de personagens é variável, o narrador pode povoar o enredo duma série delas ou reduzi-las ao mínimo. Para outros teóricos, no entanto, há romances, cujos protagonistas são de natureza diversa. Em *Vidas secas*, o protagonista é toda uma família. Em *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, o protagonista é a legião de homens das regiões secas e pobres do sul dos EUA que emigram em busca da terra fértil e da abundância.

Às vezes, o protagonista é uma cidade; às vezes, ela não é apenas o quadro em que ocorre a intriga, mas constitui, com o seu pitoresco, os seus contrastes, os seus segredos, etc., o próprio assunto do romanesco. Ex.: *Nossa senhora de Paris*, Vítor Hugo.

Às vezes, o protagonista é um elemento físico ou uma realidade sociológica, aos quais se encontram intimamente vinculadas ou subjugadas as personagens individuais: Ex.: *O cortiço*, Aluísio Azevedo; *Germinal*, Zola.

O narratário

Em muitos textos narrativos, existe um destinatário intratextual do discurso narrativo. É a essa instância à qual o narrador conta a história, ou parte da história, que se dá o nome de **narratário**. Não deve ser confundido com o leitor implícito, com o leitor visado, com o leitor ideal, muito menos com o leitor empírico. O narratário apresenta-se como uma personagem e pode desempenhar apenas a função de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance.

Exemplos de narratários:

COMEÇO a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque **o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer**, e o livro anda devagar; **tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente**, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

Memórias póstumas de Brás Cubas

Outro exemplo:

– NONADA. Tiros que o **senhor** ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto.

(...)

O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos.

(...)

Do demo? Não glosa. **Senhor pergunte aos moradores.** Em falso receio, desfalam no nome dele – dizem só: *o Que-Diga*.

Grande sertão: veredas

Diegese e discurso narrativo

Ao estudarmos o romance, é interessante fazermos esta distinção.

Diegese é a história, os episódios, a ação, o enredo, personagens, objetos, contexto temporal e espacial; discurso são as estruturas textuais, as microestruturas estilísticas e as macro-estruturas técnico-compositivas.

Sintaxe da diegese

A narratologia tem procurado elaborar conceitos e modelos que possibilitem descrever a sintaxe da diegese; isto é, o modo como se sucedem, se combinam, se articulam os eventos do enredo construído ao longo da linearidade do discurso narrativo. Entre alguns teóricos estruturalistas que se empenharam nessa descrição, citamos: Tomachevski, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gérard Genette.

Romance fechado e romance aberto

Essa distinção está relacionada com a sintaxe da diegese. No romance fechado, a diegese é claramente demarcada, com princípio, meio e fim; o narrador apresenta metodicamente as personagens, descreve os meios em que elas vivem e agem, conta

ordenadamente uma história desde o seu início até o seu epílogo. Ex.: *O primo Basílio*. O romance policial apresenta uma típica estrutura fechada.

No romance aberto não existe uma diegese com princípio, meio e fim bem definidos. Os episódios sucedem-se, interpenetram-se ou condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma ação única e englobante. Ex.: o romance picaresco; *Vidas secas*.

O “fechamento” e a “abertura” do romance relacionam-se com problemas de técnica narrativa, de semântica literária e de visão do mundo. O romance moderno tende a ser aberto.

Romance de formação (*bildungsroman*)

Outra importante forma de romance refratário ao modelo fechado é o chamado **romance de formação** (*bildungsroman*). Esse tipo de romance narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói.

A consciência do problema do tempo e das suas implicações na arte do romance constitui um fator decisivo na transformação do romance fechado ao romance aberto. No romance conhecido como polifônico ou de “Durée” múltipla, o enredo linear e de progressão dramática é abolido em favor de uma ação de múltiplos vetores, lenta, difusa e algumas vezes caótica. Não se pretende apenas captar a duração e a textura de uma experiência individual, mas a duração, sobretudo, de uma experiência coletiva, quer de uma família, quer de um grupo social, quer de uma época. Críticos franceses chamam a esse tipo de romance de “*roman-fleuve*”; com efeito, essas obras representam a vida no seu fluir vasto, lento e profundo, como se se tratasse de um amplo rio que corresse por várias terras e onde confluíssem desencontradas águas; Ex.: *Os Maias*, *Os Buddenbrook* de Mann. Com o simbolismo, o romance aproximou-se dos domínios da poesia e esta aproximação implicou não só a fuga da realidade cotidiana, física ou social, mas também uma nítida desvalorização da diegese. Para eles importam os aspectos evanescentes, sutilmente imprecisos e incoercíveis da realidade.

Na história do romance moderno, merece atenção o convite que Bergson dirigiu aos romancistas para que estes criassem um romance de análise dos conteúdos ondeantes, evanescentes e absurdos da consciência. A psicologia de William James, difundindo o conceito de **fluxo de consciência**, revelando a existência de recordações, pensamentos e sentimentos fora da “consciência primária”; e a psicanálise de Freud, fazendo emergir da sombra as estruturas ocultas do psiquismo humano, impulsionaram essa nova espécie de romance – o romance das profundidades do eu. É a vida recôndita

que o romance impressionista procura devassar através do ritmo narrativo extremamente lento e da técnica do **monólogo interior**. Nesse romance impressionista, temos a desvalorização da diegese, acompanhada de uma singular análise psicológica da personagem. Ex.: Virgínia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner, Herman Broch, John Dos Passos.

Linguagem

A linguagem do romance deve ser equilibrada: nem desleixo, nem preciosismo. Os principais expedientes de linguagem do romance são: diálogo, narração, descrição e dissertação.

O diálogo

Desempenha papel relevante; veículo transmissor de dramas e conflitos. O discurso direto e o indireto são recursos tradicionais da ficção, estão muito presentes no romance de tempo cronológico. É uma forma elementar de expressão dramática.

Com o romance moderno, surgem novas técnicas que são formas de apreensão do fluxo da consciência. Segundo Robert Humphrey, na sua obra *Stream of consciousness in the modern novel* são quatro as técnicas do fluxo de consciência: **monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e o solilóquio**.

Monólogo interior

É a representação do conteúdo psíquico e dos processos de manifestação do caráter e manifesta-se direta ou indiretamente. O **monólogo interior direto** é representado com escassa interferência do escritor e não pressupõe um ouvinte. Além disso, é feito em primeira pessoa.

Ao contrário, o **monólogo interior indireto** pressupõe a presença contínua do narrador, que comenta, discute e explica, e o emprego da terceira pessoa do singular. Nessa expressão, forma-se um triângulo narrador-protagonista-leitor, já no monólogo direto o primeiro desaparece por completo e o terceiro supõe-se inexistente. Em ambos os casos, porém, a matéria psíquica revelada pelo monólogo mostra-se difusa, vaga, desordenada, obediente apenas aos impulsos profundos da mente da personagem, a-lógica e incoerente como um delírio. Veja-se um exemplo de monólogo interior direto:

A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E eu estou no mundo solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor e sonolenta, os pés leves, atravesso campos além da terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras

ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. Daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. - Onde foi que eu já vi uma lua alta no céu, branca e silenciosa? As roupas lívidas flutuando ao vento. O mastro sem bandeira, erecto e mudo fincado no espaço... Tudo à espera da meia-noite... - Estou me enganando, preciso voltar. Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra. E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, pp. 58-63

Um exemplo de monólogo interior indireto.

De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin-dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas. Deus, o que era aquilo senão ela mesma? mas quando? não, sempre...

Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, pp. 167-168

O monólogo interior direto e o indireto são conquistas modernas, já a **descrição onisciente** e o **solilóquio** podem ser encontrados no romance anterior a Proust e no de tempo cronológico. A descrição onisciente implica onisciência do narrador, que penetra onde quer e vigia suas personagens por toda parte. É o narrador onisciente a descrever a psique da personagem através de convencionais métodos de narração e descrição.

Descrição onisciente

Sua leitura fizera Joana sorrir antes mesmo de provocar aquelas rápidas e pesadas batidas do coração. E também a lâmina fria de aço encostando no interior morno do corpo. Como se sua tia morta ressurgisse e lhe falasse, Joana imaginou-lhe o susto, sentiu seus olhos abertos - ou seriam os seus próprios olhos a quem ela não permitia surpresa? -: Otávio voltou para Lídia, apesar de Joana? - diria a tia.

Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, p. 123

Solilóquio

A personagem fala a uma audiência virtual, comunicando emoções e idéias relacionadas com um enredo e uma ação. Outra característica: é sempre coerente, lógico, ainda que numa lógica psicológica e não-racional. Mais uma característica: considera-se

inexistente a intervenção do narrador, a personagem comunica suas idéias e emoções diretamente ao leitor. Essas características limitam o alcance e a profundidade dos solilóquios. Faz-se na primeira pessoa e dirige-se ao leitor como se a personagem dialogasse com um interlocutor calado.

Eu estava sentada na catedral, numa espera distraída e vaga. Respirava opressa o perfume roxo e frio das imagens. E, subitamente, antes que pudesse compreender o que se passava, como um cataclismo, o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração. As paredes compridas e as altas abóbadas da igreja, recebiam as notas e devolviam-nas sonoras, nuas e intensas. Elas traspassavam-me, entrecruzavam-se dentro de mim, enchiam meus nervos de estremecimentos, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música.

Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, p. 62

A narração

Está sempre presente no romance, mas varia em grau, importância e volume. É mais freqüente no romance de tempo cronológico.

A descrição

Parte importante da informação sobre as personagens, os objetos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos, é construída e transmitida por descrições. A descrição é um elemento textual privilegiado de que o narrador dispõe para produzir o “efeito de real”. Os indícios e sobretudo as informações da diegese se encontram com freqüência nas descrições. A essa função da descrição chama-se **função indicial e informativa**. Ela manifesta-se no retrato das personagens, na caracterização do espaço social, telúrico e geográfico.

A descrição pode apresentar uma **função** predominantemente **decorativa**. Certos narradores comprazem-se na descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objeto, de uma passagem. Nesse tipo de descrição, torna-se bem patente uma característica estrutural de toda a descrição – a sua capacidade para a **expansão** e para a **digressão**. Essa virtualidade expansiva e digressiva permite ao narrador utilizar a descrição com uma **função dilatária**, retardando a ocorrência de determinados eventos.

A descrição contribui para que a diegese torne-se verossímil, enraíze-se no real, inscreva-se num universo fantástico, gere significados simbólicos ou alegóricos; represente o espaço como *locus amoenus* ou *locus horrendus*. A motivação e a estrutura da descrição estão estreitamente correlacionadas com o ponto de vista ou a focalização adotados no romance. Ela pode ser assumida direta e explicitamente pelo narrador e

acontece com o narrador onisciente. A descrição também pode ser assumida por uma personagem na qual resida, momentânea ou duradouramente, o foco narrativo. Para motivar e tornar verossímil uma descrição centrada numa personagem, o narrador pode utilizar diversos pretextos e artifícios:

1º) mudanças de luminosidade que obrigam a personagem a reparar nos seres, nos objetos e nas passagens;

2º) perambulação da personagem com conseqüente descrição do que vê;

3º) situação da personagem:

a) Próximo de uma janela que lhe permite ver o exterior;

b) Ou num lugar adequado à visão de um grande espaço: monte, edifício, etc.

O narrador-cicerone ou a personagem são o centro em relação ao qual se encontram referidos os dêiticos (advérbios e pronomes, etc.) que habitualmente ocorrem nas descrições. O volume e o sentido da descrição varia conforme o tipo de romance: de tempo cronológico e de tempo psicológico.

Há dois tipos de descrição: a de personagem e a de espaço. A descrição das personagens está diretamente relacionada com a divisão entre personagens planas e redondas. Na construção das personagens planas, a descrição é minuciosa, entre seus traços fisionômicos e sua conduta social opera-se uma estreita correspondência. A descrição das personagens redondas refere-se a aspectos parciais e em permanente mutação; dispensa o adjetivo em favor do substantivo o que reduz consideravelmente o caráter imobilista do retrato.

A descrição do espaço

A situação permanece a mesma. No romance de tempo cronológico, a descrição do espaço tende a ocupar largo espaço. No romance romântico é comum a hipertrofia de passagens descritivas, sobretudo da natureza, pois consideram o espaço uma extensão do “eu” da personagem ou fonte de consolo/compreensão.

Com o Realismo e o Naturalismo a descrição da natureza assume características científicas. Corresponde ao “meio” onde se desenvolve uma situação social e psicológica, de forma a haver uma estreita interação de ambos. Não mais a hipertrofia romântica, mas a reunião de pormenores e circunstâncias que cooperam para explicar o condicionamento em que vivem as personagens e seu comportamento.

No romance de tempo psicológico, a descrição é analítica; deixa de ser um

processo autônomo, para envolver a análise, a interpretação. A personagem interioriza o espaço, de forma que ele perde sua fisionomia de “coisa” para adquirir a qualidade de “vivência”.

A dissertação

É bem desenvolvida no romance, ao contrário do conto e da novela; isso porque o romance intenta oferecer uma visão macroscópica do universo e um conhecimento da realidade. Assim, Filosofia, Política, Religião, Psicologia, etc. concorrem para a organização do romance.

A dissertação pode aparecer destacada do resto e imediatamente identificável ou utilizar o diálogo, a narração e a descrição como veículos transmissores. O primeiro procedimento diz respeito ao romance de tempo cronológico e ao romance-panfleto, é um procedimento primário. No romance romântico, encontra-se com frequência a dissertação moralizante intercalada no fio narrativo. O romance realista e naturalista, porque romances de tese, exploravam conscientemente a dissertação em todas as suas formas. O procedimento indireto é mais utilizado no romance “vertical”, moderno.

A trama

Ao analisarmos a trama do romance, devemos ter em mente as seguintes definições: **TEMA**: é a idéia central ou predominante, que se concretiza na ação. O romance poder ter mais de um tema. **ASSUNTO**: é a matéria de que trata o romance, a seqüência de acontecimentos, a idéia sumária da ação. **ENREDO**: é a história, a série de acontecimentos narrados. **MENSAGEM**: é a “moral”, a visão de mundo presente no texto.

No romance “linear” e no de tempo cronológico predomina o enredo, o episódio sobre a análise. Assim, o romance romântico, realista, naturalista, e o moderno de feição tradicional exploram principalmente a ação das personagens, em detrimento da sondagem em sua psicologia profunda. Nelly Cormeau chama a esse tipo de romance de “**progressivo**”.

Nos romances de tempo psicológico ou “analíticos” ocorre ausência ou amortecimento do enredo. O narrador desinteressa-se pelo fato em si, demora sua atenção sobre o resíduo deles na psicologia dos figurantes em cena.

Composição

Há, basicamente, duas técnicas de composição do romance: a **monofônica** e a **polifônica**.

O romance linear ou progressivo adota **técnicas monofônicas**; um só tema, um só ritmo orienta o andamento da história. A narrativa transcorre numa única direção e subordina-se a um mesmo esquema dramático e a uma mesma temperatura psicológica e emocional. O narrador concentra tudo numa personagem, num drama, ou num acontecimento.

Por outro lado, o romance “vertical” adota predominantemente a **técnica polifônica**. Essa técnica pressupõe a transposição, para o plano ficcional, do caos em que mergulha o mundo real. O romance polifônico procura refletir o universo em todas as suas dimensões, e não apenas em linha reta. Nele, as células dramáticas situam-se no mesmo nível, embora uma ou outra ganhe maior relevo. O expediente que serve para ligar as células dramáticas num todo harmônico e coeso, é o da **simultaneidade**. Reação em cadeia, cada “situação” pessoal contrapõe-se com uma quantidade ilimitada de outras “situações” iguais, da qual recebe influxo e à qual responde do mesmo modo. A técnica polifônica aproxima-se da vida, não da vida aparente mas da subterrânea de que só nos apercebemos quando dela abstraímos o transitório, ou procuramos vê-la em profundidade.

Planos narrativos

Em todo romance, há três planos: o **extrínseco**, o **formal** e o **intrínseco**.

O PLANO EXTRÍNSECO: corresponde às relações da obra com o contexto social, a biografia do autor, a história literária, etc., sempre que a obra pode motivá-las ou justificá-las.

O PLANO FORMAL: diz respeito à linguagem, o diálogo, a descrição, a narração, etc. (é o **discurso**).

O PLANO INTRÍNSECO: é formado pelos temas implícitos no romance, a cosmovisão, os problemas psicológicos, filosóficos, etc. (é a **diegese**).

V. TIPOS DE ROMANCE

Da mesma forma que nas outras narrativas, a classificação do romance é meramente didática e passível de contra-argumentos. A seguir, apresentaremos as classificações propostas por dois eminentes pensadores do romance: Edwin Muir e Wolfgang Kayser.

CLASSIFICAÇÃO DE EDWIN MUIR

Edwin Muir, em *A estrutura do romance*, 1929, classifica o romance em três tipos fundamentais: **romance de ação**, **romance de personagem**, **romance de drama**. Não

se trata de partes estanques, isto é, nenhum romance é só ação, ou de personagem ou de drama. Trata-se de predominância de um aspecto sobre os demais, e não absoluto domínio.

Romance de ação

O enredo ocupa lugar proeminente. A ênfase é posta sobre os acontecimentos, os episódios; ele exterioriza nosso natural desejo de viver perigosamente e ainda permanecer seguro; é mais uma fantasia do desejo que um retrato da vida.

O romance romântico histórico e o de aventuras estão nesse caso. Pela maior ênfase na intriga, o romance de ação assemelha-se à novela. Ex.: *O guarani*; *Eurico, o presbítero*. As personagens são criaturas estáticas, à mercê dos acontecimentos.

Romance de personagem

Enfatiza-se os protagonistas, aos quais a ação é subserviente. Centra-se na personagem, através da qual, o narrador pinta a sociedade ou o grupo social em que ela se enquadra. O protagonista “não é senão um fato concorrente à composição dum clima moral ou social”. As personagens planas são as únicas que servem ao narrador interessado na personagem, pois parecem estar em relação mais direta e mais estreita com o mundo exterior, por isso ele tende a fazer de seus protagonistas tipo ou caricatura. Ex.: *O primo Basílio* → através de Luísa, pinta-se um painel da sociedade lisboeta dos fins do século XIX, toda ela vivendo entre o ser e o parecer.

Romance de drama

Personagem e enredo são inseparáveis. Mudanças num, significam mudanças noutra; a personagem altera-se ao longo da história, e suas alterações inserem-se intimamente nas cenas, que também se transformam com o passar do tempo. A personagem se vai montando e se realizando pela ação. Tal personagem será obrigatoriamente redonda.

O romance de drama, afinado com a tragédia, oferece uma visão profunda e grave do universo e do homem. As mudanças de tempo, as técnicas do fluxo de consciência são usuais nesse tipo de romance.

CLASSIFICAÇÃO DE WOLFGANG KAYSER

No livro, *Análise e interpretação da obra literária* (1948), o pensador alemão, considerando o diverso tratamento dado ao evento, à personagem e ao espaço,

fundamentais elementos constitutivos do romance, o teórico alemão propõe a seguinte classificação:

1) **romance de ação ou de acontecimento**

Caracteriza-se por uma intriga concentrada e fortemente desenhada com princípio, meio e fim. Nele, a ação ocupa o primeiro plano, relegando para um plano secundário a análise psicológica das personagens e a descrição dos meios. Ex.: Walter Scott e Alexandre Dumas;

2) **romance de personagem**

Caracteriza-se pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance. Trata-se, freqüentemente, de um romance propenso para o subjetivismo lírico e para o tom confessional. Ex.: *Werther*, Goethe, *Adolphe*, Benjamin Constant, *Dom Casmurro*, Machado de Assis. O título, em geral, é o próprio nome da personagem central. Também muitos romances, por suas complexidade, dificilmente podem ser integrados nesta ou naquela classe.

3) **Romance de espaço**

Caracteriza-se pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. Ex.: Balzac, Zola, Eça de Queirós, Aluísio Azevedo. O meio descrito pode ainda ser geográfico ou telúrico, embora este meio telúrico seja indissociável do homem que nele se integra. Ex. *Se/va*, Ferreira de Castro; *Vidas secas*, Graciliano Ramos.

Como se percebe, há muita semelhança na classificação dos dois pensadores. Ambas são aceitáveis, se não lhe conferimos um valor absoluto e uma rigidez extrema, pois é impossível encontrar um exemplo concreto de um romance “puro”, ou seja, de um romance que se classifica somente em uma categoria. Mais uma vez, é a idéia de predominância que deve reger nossa classificação.

VI. O ROMANCE E AS DEMAIS FORMAS DE CONHECIMENTO

A literatura, assim como a Filosofia, as Ciências, a Religião, etc., sofrem influência do contexto social, mas é importante não esquecer que também exerce influência sobre o contexto em que se desenvolve. Ainda que desiguais, as permutas entre literatura e as outras manifestações culturais jamais cessam. Entre as formas em prosa, cabe ao romance papel relevante nessa inter-relação. Além de exercer contínuo impacto na vida, colaborando para que os leitores alcancem determinada mundividência, o romance absorve e integra os fluxos incessantes que partem da história, da Psicologia, das Artes,

etc. tudo parece convergir para o romance. O carácter monopolizador do romance vai mais adiante: ele tende a atrair para dentro de si as outras formas em prosa; atrai ainda a poesia e o teatro e acaba por assimilá-los completamente.

Romance e poesia

O primeiro aspecto desse relacionamento diz respeito às passagens poéticas que aparecem no romance e que podem ser perfeitamente destacadas como verdadeiros poemas em prosa. Tais passagens aparecem em qualquer fase da história do romance. A novela de cavalaria e sentimental do século XV e XVI, além de explorar o emprego das passagens poéticas, intercalavam no enredo poemas em verso, não raro com vida autônoma. No romance, esse expediente é mais raro, mas pode acontecer.

Outro extremo ocorre quando a poesia e o romance estão intimamente unidos. Há uma combinação entre os dois processos, uma síntese. Nesses casos, não se pode retirar qualquer trecho poético sem violentar a estrutura do romance. Não é somente em passagens que o romance é poético, mas em sua totalidade.

Para alguns teóricos, essa aliança entre poesia e prosa chama-se **romance-lírico**. Um exemplo clássico na Literatura Brasileira é *Iracema* de José de Alencar.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora;

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.

Romance e epopéia

À morte da epopéia corresponde o simultâneo nascimento do romance. Segundo Hegel: “o romance é a epopéia burguesa moderna.” De que forma podemos entender essa afirmação do filósofo:

1º sentido: é para a burguesia o que a epopéia foi para os antigos;

2º sentido: é a própria epopéia adequada aos tempos modernos.

O romance herda as fundamentais características da epopéia. Ele herda a ação

como veículo de realização do herói, mas submete-a a outro registro e confere-lhe valores novos trazidos pela burguesia ascendente. À ação heróica, entendida como reflexo duma possível transcendência, como culto do mais-além, sucede o culto do aqui.

Ao culto da grandeza moral sintetizada na ação guerreira, sucede o culto da grandeza material e a luta contra as coerções sociais.

A uma ética de classe e privilégio de emanação divina, sucede uma ética pragmática e competitiva; no entanto, em ambos os casos, a ação continua sendo o meio através do qual o homem se realiza ou se perde.

Em síntese, o romance aceita a estrutura, o objetivo totalizante da epopéia e o culto da ação, mas muda-lhes a vestimenta; toma-os à imagem e semelhança do próprio homem, e não dos deuses. Encaixa-os em determinado espaço social, o das cidades; e situa-os em lugar e tempo definidos, contrariamente à intemporalidade e à inespacialidade epopéicas.

VII. ROMANCE E CINEMA

O romance iniciou-se no século XVIII (1749); já o cinema, no século XX, no entanto, o contato entre as duas artes tem sido benéfico.

A primeira influência do romance para o cinema foi a preocupação do ato de narrar; assim, especialmente durante as décadas de 30 e 40, o cinema assimilou o interesse pelos filmes narrativos.

Já o romance aprendeu do cinema que “quanto menos se diz, melhor é, que os efeitos estéticos mais impressionantes nascem do encontro de duas imagens sem comentário algum, e que o romance, não menos que as outras artes, não tem interesse em se fazer palavroso”. Claude-Edmonde Magny.

Cabe agora analisar alguns aspectos desse intercâmbio entre cinema-romance. Primeiro: antes do advento do cinema, observa-se a existência de técnicas narrativas que se podem rotular anacronicamente de cinematográficas. O *time-shift* utilizado por Sterne no seu *Tristram Shandy*; o simultaneísmo cênico das crônicas de Fernão Lopes; o entrelaçamento episódico das novelas de cavalaria e sentimentais.

Segundo: há uma especificidade cinematográfica, da mesma forma que há uma especificidade romanesca. A obra de arte cinematográfica tem características próprias, únicas, uma “linguagem” específica, da mesma forma que o romance; portanto, quando há adaptação, é inegável que se processa uma traição. A obra adaptada deixa de ser a original de que partiu, para ser outra obra. O cinema, incapaz de abranger tudo quanto o romance comunica por meio das palavras, reduz, por força de suas características

fundamentais, a larga visão que o romance oferece do mundo, dele retirando apenas aquilo que se pode ver. O cinema é representação, registro da ação da personagem; o romance é narrativo, analítico. O ritmo do cinema é apressado por natureza, o do romance é lento, pausado. O espectador vê o filme, o leitor do romance é obrigado a imaginar.

Outra diferença é o da relação espaço-tempo. O tempo e o espaço são mais limitados no cinema. Se no cinema há um grande lapso de tempo, só lhe cabe o recurso de subentender a passagem dos anos. No cinema, o tempo é invariavelmente o presente, o eterno presente.

Outro aspecto das relações cinema-romance é o da interiorização. A especificidade romanesca “é domínio interior, daquilo que não pode ser apreendido pela câmara.” O romance permite-se invadir o plano da consciência das personagens e analisar-lhes a mola psicológica das ações. O contato com o cinema colaborou com o enriquecimento do romance, graças ao impacto duma linguagem mais acessível e de efeito imediato.

VIII. ROMANCE E COSMOVISÃO

Toda estrutura literária, pressupõe certa visão da realidade. O romance ambiciona oferecer uma visão total do Universo o que significa optar por uma estrutura macroscópica. Tentando recolher o máximo de realidade no bojo de seu texto, elege uma estrutura complexa e vasta: macrovisão = macroestrutura; nada que pertença ao real, em sua infinita diversidade, é estranho ao romance. O romance recria a realidade, diferente da poesia que recria *uma* realidade. O romance instaura a realidade multímoda; ele assimila traço da epopéia, teatro, epistolografia, etc., incluindo as artes plásticas e o cinema. Ele faz fronteira com a poesia, por um lado, e com a reportagem, por outro. No primeiro extremo, o romance pratica o máximo de suas virtualidades como recriação do mundo. No segundo extremo: o romance desenvolve ao máximo suas potencialidades como reflexo do mundo. Um romance possui menos qualidade (estético-ético) quanto mais se avizinha da reportagem. Ele nega-se a ser reportagem, e ao mesmo tempo repele a subjetivação total. Qual é então o lugar do romance? Espaço intervalar entre os dois abismos. Conclusão: o romance é igual a um espelho em que a realidade se reflete e se recria, ao longo de uma escala que principia na reportagem e finaliza na poesia. Ele é uma forma em permanente transformação..

Na busca dessa visão total, que é sempre provisória, pode-se entrever dois momentos na história do romance:

- 1º) reflexo da realidade;

2º) transfiguração da realidade.

1º) PRIMEIRO MOMENTO: reflexo da realidade

O romance reproduzia, organizada e desenvolvidamente, a realidade. Empregava a imaginação plástica, que reflete o real concreto, a representação mental (a imagem) correspondia referencialmente a objetos do mundo exterior.

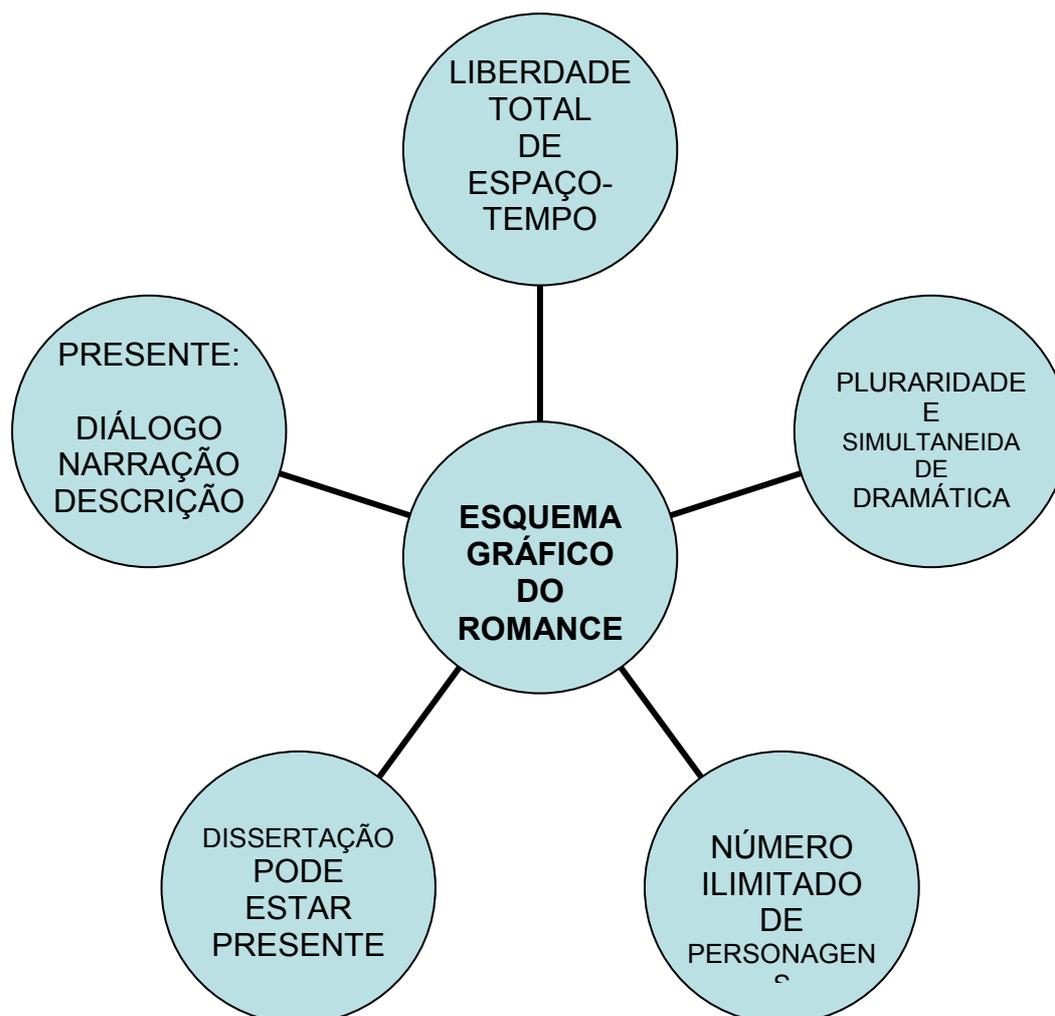
Didaticamente, pode-se afirmar que tal estágio prevaleceu até o Realismo. O escritor romântico e realista utilizam a imaginação para inventar enredos em torno de situações observadas, não raro auto-biográficas. Assim, no tocante à história inventada, estavam distantes da realidade, embora próximos dela nos dados referenciais. É pela intriga que tinham a adesão do leitor, não pelos dados.

2º) SEGUNDO MOMENTO: transfiguração da realidade

A partir do Simbolismo, o caos da realidade é progressivamente trazido para dentro do romance. A imaginação transfiguradora elabora as imagens, desvinculando-as de maiores comprometimentos referenciais. Preenche os vácuos da realidade, descortinando-lhe e/ou inventando-lhe a dimensão oculta por trás da opacidade superficial. O romance moderno (re)produz o real como caos porque sabemos que o é e que somente se organiza por um esforço imaginário ou racional. A imaginação não descansa na contemplação da superfície do real e no arranjo dos seus componentes. Ao invés, responde ao desafio do caos, do fragmentário; recria um caos simultâneo ao do mundo, onde o leitor culto se debruça para melhor compreender-se e compreender a realidade circundante.

No primeiro momento: o romance substitui a imaginação do leitor. O leitor é passivo, acompanha o enredo;

No segundo momento: ao acolher o caos, o romance vai-se aproximando da poesia e da epopéia. O caos gera o absurdo, o insólito, a anarquia interna, daí o mítico, o épico. O leitor será tanto mais exigente e culto quanto mais enfrentar e desejar o caos no romance.



INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Almedina: Coimbra, 1976.

Candido, Antonio. A timidez do romance In *A Educação pela noite*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV

1. Qual a origem da palavra “romance”?
2. Do incalculável número de romances publicados desde o século XVIII, apenas uma reduzida fração sobreviveu. Por quê?
3. Quando surge a forma literária romance tal qual a conhecemos hoje?
4. A valorização do romance está intimamente ligada com a ascensão de que classe social? Explique.
5. *Drácula* de Bram Stoker e *Frankenstein* de Mary Shelley pertencem a que tipo de romance?
6. Conceitue a técnica narrativa chamada de “fluxo de consciência”.
7. Quem é o primeiro romancista brasileiro? Qual sua obra?
8. Quais as duas grandes afinidades entre romance e epopéia?
9. Disserte sobre o binômio engajamento e romance.
10. Reflita sobre o binômio entretenimento e romance.
11. O que significa a pluralidade dramática do romance?
12. Comente sobre a simultaneidade dramática no romance.
13. Desde sua origem, qual o espaço privilegiado pelo romance? O urbano ou o rural? Por quê?
14. Qual a importância do espaço no romance naturalista? Explique.
15. Do ponto de vista do tempo, podemos falar da existência de dois tipos básicos de romance. Quais? Explique.
16. Quais são os dois pilares do romance de tempo psicológico?
17. Classifique o romance *Dom Casmurro* do ponto de vista do tempo. Justifique.
18. Segundo alguns teóricos, só pessoas podem ser personagem. Os animais, que participam do romance, podem exercer três funções. Quais? Exemplifique.
19. Também segundo alguns teóricos, somente os adultos podem protagonizar o romance. Quando as crianças aparecem elas cumprem três funções. Quais?
20. Para outros teóricos, no entanto, há romances, cujos protagonistas são de natureza diversa. Que natureza seriam essas? Justifique.
21. O que é narratário?
22. Disserte sobre o autor implícito.
23. Fale sobre o leitor implícito.
24. Diferencie diegese de discurso.
25. Em relação à sintaxe da diegese, o que significa dizer que um romance é aberto ou

fechado?

26. Em que consiste o romance de formação ou *bildungsroman*?

27. Em que consiste o chamado romance polifônico?

28. O que é um romance impressionista?

29. Quais são as formas tradicionais de romance aberto?

30. Quais são os grandes pensadores que influenciaram a construção do romance moderno? Qual a grande contribuição de cada um?

31. Segundo Robert Humphrey, na sua obra *Stream of consciousness in the modern novel*, quais são as quatro técnicas do fluxo de consciência?

32. Disserte sobre o monólogo interior?

33. Fale sobre a descrição onisciente.

34. O que caracteriza o solilóquio?

35. Defina a função indicial e informativa da descrição.

36. E a função decorativa?

37. Dentro do enredo, quem pode assumir o papel da descrição?

38. Quantos tipos de descrição existem? Quais?

39. Diferencie tema, assunto e mensagem.

40. Para Edwin Muir, quais são os tipos de romance existentes?

41. E para Wolfgang Kayser?

42. Que relação pode haver entre romance e poesia?

43. Do ponto de vista da mímese, pode-se dizer que há dois momentos na história do romance. No primeiro, o romance tende a ser um reflexo da realidade enquanto no segundo ele tende a transformar essa realidade. Explique essa afirmação.

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ROMANCE

1. “A mãe de Charles ia visitá-los de tempos em tempos; mas ao cabo de poucos dias parecia que a nora excitava-a à sua vontade; e então, como duas facas, não tratavam senão de o aborrecer com reflexões e observações. Ele fazia mal em comer tanto! Para que havia de sempre oferecer de beber ao primeiro que aparecia. Que teimosia em não querer usar flanela! (*Madame Bovary*, p. 20)

Nesse parágrafo, podemos observar dois tipos de discurso. Quais são eles? Onde se inicia e termina cada um deles? Analise o trecho, explicitando os efeitos de sentido atingidos por essa estratégia narrativa.

2. “Em um maravilhoso entardecer de julho, extraordinariamente cálido, um rapaz deixou o quarto que ocupava no sótão de um vasto edifício de cinco andares no bairro de S*** e, lentamente, com ar indeciso, se encaminhou para a ponte de K***.” (*Crime e castigo*, p. 10)

Nessa passagem de *Crime e castigo* bem como em várias outras, o narrador omite o nome dos lugares públicos. Por quê? Quais os efeitos de sentido que esse recurso causa no texto?

Texto para as próximas questões

Entrementes a música continuava — a Suíte em Si Menor para Flauta e Cordas de Bach. Era o jovem Tolley que dirigia a orquestra, com a sua graça inimitável e habitual, curvando o busto em ondulações de cisne e traçando no ar, com os braços, arabescos brilhantes, como se dançasse ao som da música. Uma dúzia de violinistas e de violoncelistas anônimos arranhavam os instrumentos, ao seu comando. E o grande Pongileoni beijava viscosamente a sua flauta. Soprava na embocadura, e uma coluna cilíndrica de ar se punha a vibrar; as meditações de Bach enchiam o quadrilátero romano. No largo da abertura, Johann Sebastian, com o auxílio dos beijos de Pongileoni e da coluna de ar, tinha feito uma declaração: Há grandes coisas no mundo, nobres coisas; há homens que nasceram para ser reis; há conquistadores verdadeiros, senhores autênticos da terra. Mas de uma terra, ah! tão complexa e múltipla. . . — continuara ele a refletir no allegro em fuga. Parece que achamos a verdade; clara, precisa, iniludível, ela nos é anunciada pelos violinos; nós a temos e relemos triunfalmente. Mas eis que ela nos escapa, para se apresentar outra vez sob um aspecto novo, entre os violoncelos, e ainda outra vez sob a forma da coluna de ar vibrante de Pongileoni. As diversas partes vivem suas vidas separadas; elas se tocam, seus caminhos se cruzam, combinam-se um instante para criar o que parece uma harmonia final e perfeita, — mas somente para tornarem a separar-se mais uma vez. Cada uma é sempre só, separada e individual. “Eu sou eu”, afirma o violino; “o mundo gira em torno de mim”. “Em torno de mim”, reclama o violoncelo. “Em torno de mim”, insiste a flauta. E todos igualmente têm razão e igualmente se enganam; e nenhum deles quer escutar os outros. (*Contraponto*, p. 31)

3. Que relação podemos estabelecer entre o trecho acima e toda a construção do romance *Contraponto*?

4. Nesse trecho podemos encontrar igualmente uma das técnicas do século XX de construção do romance, técnica esta que consiste numa espécie de espelhamento. Pergunta-se: como se chama essa técnica e qual é, geralmente, seu efeito de sentido?

5. Essa é uma questão que cansa um pouco e que penso já estar resolvida. O que significa uma literatura engajada. Uma literatura a serviço de uma determinada ideologia? Se é assim, sou contra. Se é uma literatura na qual a ideologia do autor não está ausente, sou a favor. Pois, se quando escrevo, tenho minha ideologia na gaveta, é o caso de se perguntar: com o que eu iria escrever? Todos temos idéias, opiniões, sentimentos, aspirações, ilusões, enganos. Tudo isso compõe a vida humana. E não podemos ser separados disso. É possível que haja autores muito cuidadosos quando escrevem e que digam: “Não, eu não quero que na minha literatura haja contaminação política”. Não é o meu caso. Repito: não faço da literatura um panfleto e qualquer leitor pode verificar isto em cada página que escrevi. Toda literatura é engajada. Não há literatura inocente. E ser engajado não significa sair à rua com uma bandeira ou manifesto, mas ter uma presença na vida, na sociedade. (José Saramago, em entrevista coletiva poucas horas antes de receber o título de Doutor *Honoris Causa* da UFMG)

Essa visão de José Saramago contraria ou apóia a teoria vista em sala de aula

sobre a relação Literatura-Engajamento? Explique.

6. Levando em consideração o ponto de vista de Saramago e transferindo-o para o âmbito da pintura, analise os dois quadros abaixo.



Retirantes – Candido Portinari



Barco com Bandeirinhas e Pássaros - Alfredo Volpi

7. Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança.

Caindo do alto de uma árvore sobre eles, tinha abatido dois; e volvendo o seu montante como um raio em torno de sua cabeça abriu um círculo no meio dos selvagens.

Então encostou-se a uma lasca de pedra que descansava sobre uma ondulação do terreno, e preparou-se para o combate monstruoso de um só homem contra duzentos.

A posição em que se achava o favorecia, se isso é possível à vista de uma tal disparidade de número: apenas dois inimigos podiam atacá-lo de frente.

Passado o primeiro espanto, os selvagens bramindo atiraram-se todos como uma só mole, como uma tromba do oceano, contra o índio que ousava atacá-los a peito descoberto.

Houve uma confusão, um turbilhão horrível de homens que se repeliam, tombavam e se estorciam; de cabeças que se levantavam e outras que desapareciam; de braços e dorsos que se agitavam e se contraíam, como se tudo isto fosse partes de um só corpo, membros de algum monstro desconhecido debatendo-se em convulsões.

No meio desse caos via-se brilhar aos raios do sol com reflexos rápidos e luzentes a lamina do montante (...), que passava e repassava com a velocidade do relâmpago quando percorre as nuvens e atravessa o espaço.

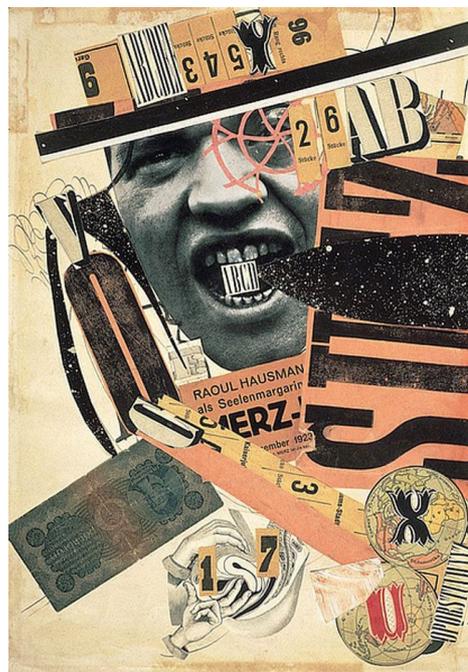
Um coro de gritos, imprecações e gemidos roucos e abafados, confundindo-se com o choque das armas, se elevava desse pandemônio, e ia perder-se ao longe nos rumores da cascata.

Houve uma calma aterradora; os selvagens imóveis de espanto e de raiva suspenderam o ataque; os corpos dos mortos faziam uma barreira entre eles e o inimigo. (*O guarani*, José de Alencar)

O trecho acima é bastante representativo do romance de onde foi retirado. De acordo com a classificação geral dos tipos de romance vista em sala de aula, como se pode classificar o romance de onde o texto acima foi retirado.

8. Analise essa colagem ao lado de Raoul Hausmann, *ABCD*. Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que ela imita uma das técnicas de construção do romance moderno. Que técnica é essa? Justifique sua resposta.

9. Ninguém me ouvia: acaso falei? É difícilimo falar. São precisas palavras e uma palavra, Ema dizia, é a ponte para dois espíritos.



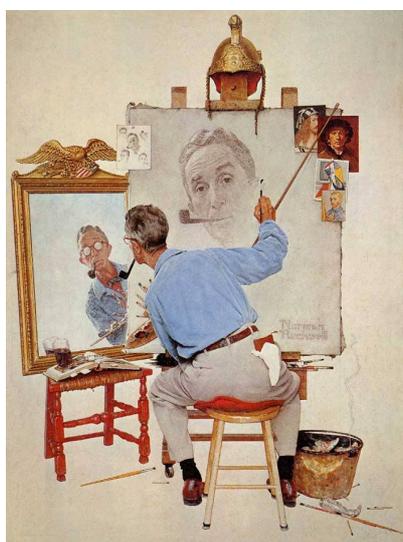
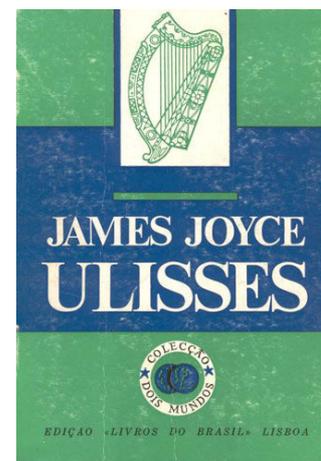
Foi a propósito do Inglês. Não falei ainda do Inglês. Ninguém me ouvia: acaso falei? A minha linguagem é outra, hei de ensiná-la ao meu filho. Os quatro homens escrevem. (*Alegria breve*, p.161)

No excerto acima, temos um fluxo de consciência. Qual a técnica usada para representá-la? Justifique.

10. O romance ao lado é um marco na história dessa forma literária em prosa. Por quê? Justifique.

11. Disserte sobre a seguinte afirmação de Jean Ricardou: “o romance tradicional é a escritura de uma aventura; o romance moderno é a aventura de uma escritura.”

12. “Às vezes, o protagonista de um romance é um elemento físico ou uma realidade sociológica, aos quais se encontram intimamente vinculadas ou subjugadas as personagens individuais.” Cite um romance em que isso ocorre.



13. No quadro ao lado de Norman Rockwell, percebe-se o emprego de uma moderna técnica narrativa. Nomeie e explique essa técnica.

O ENREDO⁶

Como que cerrando os olhos quase em camoeca, Soropita se entregava: repassava na cabeça quadros morosos, o vivo que viera inventando e afeiçoando, aos poucos, naquelas Viagens entre o Æo e o Andrequicé e o Æo, e que tomava, sobre vez, o confecho, o **enredo**, o encero, o encorpo, mais verde que o de uma história muito nelida e decorada.

Guimarães Rosa

— Não quero fazer **enredo** mas quando fui beber água, Alfredo me apertou o pulso dizendo que eu tratei mal a Senhora. Tratei?

Dalcídio Jurandir

Não entendi o **enredo** desse samba, amor.

Dona Ivone Lara

I. CONSIDERAÇÕES GERAIS

Enredo e história

A palavra enredo pode assumir, como nos trechos em epígrafe, algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de arranjo de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final — o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa.

Contar e ouvir histórias são atividades das mais antigas do homem. Pessoas de todas as condições sócio-culturais têm prazer de ouvir e de contar histórias. Um romancista e ensaísta inglês, E. M. Forster¹, chama essa atividade de atávica, isto é, transmitida desde a idade mais remota da humanidade, ligada aos rituais pré-históricos do Homem de Neanderthal, força de vida e de morte, conforme sua capacidade de manter acordados ou de adormecer os membros de um grupo, nas noites dos primeiros dias. . . O mesmo autor cita ainda a protagonista de *As mil e uma noites*, Xerazade, que se salvou da morte contando histórias que, a cada noite, eram interrompidas em momentos de calculado suspense, a fim de motivar a curiosidade do sultão. A tal ponto chegou a habilidade da narradora, que, depois de mil e uma noites, o poderoso rei não só não a mandou matar, como também apaixonou-se e com ela se casou. Lembra o autor que todos nós somos como o sultão. Interessamo-nos intensamente pelo desenrolar de uma história bem contada. (Estão aí as novelas de TV, impondo a milhares de pessoas em todo o País, e até no Exterior, um tipo massificante de lazer, num horário igualmente imposto.)

Todas as atividades que o inventar/narrar, ouvir/ler histórias envolvem podem ser associadas também à natureza lúdica do homem. O jogo é uma atividade muito presente

⁶ MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1994.

em todas as situações do homem em sociedade. Sob as mais diversas formas, o fenômeno lúdico mantém um significado essencial. É um recorte na vida cotidiana, tem função compensatória, substitui os objetos de conflito por objetos de prazer, obedece a regras, tem sentido simbólico, de representação. Como realização, supõe agenciamentos, manipulações, mecanismos, movimentos, estratégias.

Constituir um enredo é começar um jogo. O narrador é um jogador, e forma, com o leitor e o próprio texto, o que se pode chamar uma comunidade lúdica.

No ritual de se pegar um livro para ler ou de se sentar à volta ou diante de um narrador, uma tela de cinema ou de TV, para ler/ver/ouvir contar-se uma história, desenrolar-se um enredo, tal como no exercício do jogo, há a busca do prazer, há tensão, competição, há a máscara, a simulação, pode haver até a vertigem.

Enredo e mito

Através dos tempos — desde a narrativa primordial, o mito (do grego *mythos*: intriga ou desenvolvimento factual de uma história), passando pelas gravações em pedra, pelas lendas, tomando a forma de livros sagrados (a Bíblia, por exemplo) ou ainda como forma de os filósofos veicularem as mais profundas reflexões sobre o homem (O mito da caverna, de Platão, por exemplo), por transmissão oral ou texto escrito, como literatura — o contar, ouvir/ler histórias é atividade antropológico-social e culturalmente indissociável do ser humano.

Entre o *mito*, que remete os acontecimentos ao tempo primordial, ao tempo das origens, e o *romance* introduziu-se na narrativa o tempo da História, que não é circular, e, em linha reta, leva inevitavelmente à morte. Estava, assim, criado o romanesco, outra maneira de interpretar e tentar responder aos enigmas do Universo.

A narrativa mítica é fortemente cerrada. Cada evento possui uma significação e se articula logicamente com os demais. Todos, inter-relacionados, vão, ao final, remeter a uma significação de ordem geral, cósmica, universal, que geralmente explica a origem de algum fenômeno da natureza, de corpos celestes, de acidentes geográficos etc. É o que se chama função etiológica do mito. Essa explicação mantinha sempre uma relação significativa com a vida do homem, seu comportamento, sua existência na Terra.

Outras funções importantes da narrativa mítica são a ideológica e a de exemplaridade, a fim de transmitir e preservar certos valores das sociedades onde se originava ou onde se difundia o mito.

Em última análise, o homem tentava intervir no descontínuo da vida no Universo, preenchendo os vazios da doença, das catástrofes, do mistério da morte com as narrativas inventadas, que, ao se transmitirem, investiam-se do valor de verdade e de

sagrado. Contar, narrar passam a ser formas de ordenar a desordem, de dominar o desconhecido, de compensar o caos. Uma frase de um ensaísta contemporâneo, Roland Barthes, sintetiza bem essa idéia: “O mundo deixa de ser inexplicável quando se narra o mundo”². Ao organizarem-se frases, organizam-se sentidos, articula-se uma ordem, cria-se um mundo logicamente estruturado.

No ato de sua transmissão, o mito vai-se condicionar por fatores diversos: alguém narra a alguém o “saber” do mito. A transmissão oral, a presença de um narrador e de um ou vários ouvintes acabarão por motivar a multiplicidade, a diversificação ou a manutenção das séries de eventos, primeiramente organizadores. O remeter a uma significação de ordem geral é que não podia desaparecer.

Na continuidade do narrar, os temas foram-se entretecendo com narrativas secundárias, com episódios de função acessória, não induzindo, por si mesmos, ao conhecimento ou à transformação do real. Os acontecimentos foram-se distanciando do plano das divindades, do espaço e do tempo primordiais, da cosmogonia que explicava a formação do Universo. Nessa defasagem entre o mito e as formas derivadas de narrativa surge o *romanesco*³.

Heróis divinos, ou quase divinos, se tornam personagens humanos, ou quase humanos. Épocas primordiais cedem lugar ao cotidiano. A visão *mítica* do Universo, totalizante, tranquilizadora, vai ser substituída pela visão *romanesca*, fragmentária, conflitiva do mundo.

Se a princípio a sucessão dos eventos míticos se bastava como seqüência narrativa, nas transformações posteriores, pela perda do engajamento com um sentido e uma ordem gerais, vai-se introduzindo a necessidade do estabelecimento da relação de causalidade entre um antes e um depois. Uma coisa acontece porque outra aconteceu antes.

Processos de encadeamento, justaposição, encaixe de episódios, anulamento de uns, permanência de outros vão tornando a narrativa cada vez mais complexa, até voltar-se sobre si mesma, enquanto processo de construção de linguagem. A importância do narrar (fazer) vai crescendo, na medida da transmissão do narrado (saber).

Por outro lado, como para atestar a impossibilidade de o homem sobreviver dentro dos seus limites puramente humanos, o mito volta a se impor, sob diversas formas. Disfarçadamente ou não, remanejando fórmulas de outras épocas, ele ressurge, numa incessante tentativa de reintegração do tempo e do espaço primordiais — os das origens do homem e do mundo — na temporalidade histórica e no espaço geográfico da realidade concreta.

A narrativa literária, hoje, na sua tensão dialética entre o velho e o novo, no incessante jogo tradição/permanência/(in)re-novação, apresenta, transformados, mais ou menos explicitamente, elementos dessa inesgotável fonte velha de conteúdos novos que é a narrativa mítica.

Enredo e gênero

O enredo pode-se desenvolver num romance, num conto, numa novela, isto é, numa obra em prosa; pode também ser encontrado num poema, numa peça de teatro, num filme, numa novela de televisão, numa fotonovela, numa história em quadrinhos; pode aparecer também na música, como espinha dorsal de um desfile de escola de samba: o samba-enredo.

É indissolúvel a relação enredo/narrativa. Porém, você não falará no enredo de um poema lírico, um poema que seja pura expressão de estados de alma, de uma subjetividade.

O enredo é categoria do gênero épico, isto é, narrativo; supõe um distanciamento entre o sujeito que narra e o mundo.

Os poemas épicos se distinguem dos líricos na medida em que os primeiros narram uma história e os últimos expressam emoções, sentimentos, estados psicológicos, “disposição anímica”.⁴ Raramente encontramos em estado puro uma ou outra forma. Um poema épico pode conter momentos líricos e vice-versa. A narrativa literária contém todos os gêneros: o épico, o lírico, o dramático.

Neste trabalho, focalizamos o enredo enquanto categoria estruturante da narrativa de ficção em prosa. Categoria que compreende tudo o que compõe o plano da ação, as transformações das situações que se sucedem, na ordem/desordem em que as apresenta o discurso que narra.

O acompanhamento das formas de narrar é, desde o mito — passando pela epopéia clássica e/ou pelos rituais de carnaval e sátira, de origem popular no mundo grego —, igual ao acompanhamento das formas de construção do enredo e do gênero épico, que tem hoje no romance sua modalidade mais complexa.

O enredo é estruturado pelo princípio lógico da causalidade e pela lógica temporal. Embora permaneçam as narrativas que obedecem a tais procedimentos, no século XX viu-se desarticulado o enredo, na medida em que estados interiores das personagens desestruturaram o tempo cronológico e passaram a uma “crono-ilogia”. O mesmo ocorreu com a relação causa/efeito que ligava os diferentes sucessos narrados. Daí ser difícil falar em enredo com relação a certas narrativas contemporâneas. Anatol Rosenfeld, no

capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, do livro *Texto/contexto*, estabelece um paralelo entre o que ocorreu na literatura e na pintura. Lembra que a pintura moderna, ao destruir a perspectiva, destruiu a “figura” (enunciado), desprezando as leis de verossimilhança e dando maior valor ao ato de pintar (enunciação).

Enredo e sentido

Pela criação da narrativa de ficção, a palavra — a articulação no nível do simbólico, do universo de nossa imaginação, sonhos, fantasias, medos, desejos — é, ao mesmo tempo, a articulação de um mundo que pode contribuir para o nosso apaziguamento existencial, para maior conhecimento, visão crítica do homem, do mundo, das relações do homem consigo mesmo, com o outro, com o mundo.

A composição material, lingüístico-poética, o trabalho da massa verbal que constitui a obra, é o texto. Ao significado escrito/inscrito por este acrescentam-se todos aqueles que o próprio leitor vai desvendando.

Os componentes estéticos que estruturam materialmente a obra estabelecem entre si relações que, dependendo da maneira como se a lê, criam uma diversidade de sentidos, em função de condicionantes pessoais (afetivos ou cognitivos) e sociais (éticos, históricos, culturais, ideológicos). Um enredo pode apresentar o seu significado mais ou menos transparentemente, assim como um leitor pode “ler”, com maior ou menor acuidade, o sentido de um texto. Este sentido desliza entre as formas verbais que compõem a obra, se revela, se oculta ou se burla, em uma estrutura semântica latente ou manifesta. A instrumentação teórica será, juntamente com a informação histórico--cultural, fator de valia inestimável para melhor apreensão/compreensão, na obra lida, de um real possível, de um mundo aí apresentado/representado/produzido.

A “organização” de um enredo, o sentido ou os sentidos que o texto guarda, no tenso jogo de ocultação/revelação, variam, para cada leitor, em cada época, e geram diferentes significações.

A relação leitor/texto sempre foi objeto de reflexão dos especialistas e pensadores. Atualmente há uma corrente da crítica literária que defende uma Estética da Recepção, tentativa de sistematização dos dados e fatores que interferem nessa relação e a explicam.

Enredo e realidade

Faz-se importante lembrar que a ficção, por mais “inventada” que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá

dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciar-se dela, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível. O real simbólico, articulado pela palavra, se instaurará, realimentando sem cessar o diálogo eterno “entre a vida e o sonho, entre a vontade de viver e o medo de morrer”, ou entre a vontade de morrer e o medo de viver. Esse diálogo será tenso, dialético, instaurador de novas realidades, diferenciadas entre si e semelhantes, na medida em que têm as mesmas motivações e as mesmas funções dentro das comunidades humanas em que se produzem e onde são lidas e interpretadas. Aí, essas comunidades se conhecem e se reconhecem enquanto portadoras da condição humana, como indivíduos e como membros de uma coletividade. Diferentes e iguais, semelhantes e diferentes.

Os artistas sentem e expressam essa tensão entre “real” e “irreal”, como se pode ver nos trechos que reproduzimos a seguir:

'(...) E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.'
(GUIMARÃES ROSA. A hora e vez de Augusto Matraga. In: — . Sagarana.)

“(...) Que sei eu? Se há veracidade e é claro que a história é verdadeira embora inventada — que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um.’ (LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela.)

Assim como a realidade não prescinde da ficção, pois cada sociedade produz a ficção de que necessita — ainda quando eventualmente não o reconheça —, a ficção não pode existir sem a motivação que retira da realidade vivida, transformando-a.

A arte em geral, e portanto a literatura, cria realidades possíveis, gera significações possíveis e se torna, muitas vezes, profética. O realismo mágico, o universo fantástico, as utopias e as antiutopias, a science fiction são exemplos mais flagrantes das possibilidades extremas da relação ficção/realidade.

Sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade. Pode problematizá-la, discuti-la ou simplificar a visão que dela se pode ter. Pelo seu caráter de liberdade de discurso, de ação verbal ficcional, independente de qualquer objetivo pragmático, pode contribuir para desestabilizar “certezas” de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências; pode constituir um espaço de resistência contra esses sistemas, desde que não caia nas ciladas ideológicas dos lugares-comuns de ideais abstratamente apregoados, mas que na prática são constantemente traídos e negados.

Nessa relação ficção/realidade, pode predominar o processo metonímico, de contigüidade (confronte-se a narrativa do Realismo/Naturalismo, no século XIX) ou o metafórico, de substituição (ver Romantismo, no século XIX, e várias tendências da narrativa do século XX, que, aliás, preserva também os processos anteriormente usados na composição narracional).⁵

No grande enredo da nossa humanidade, em todos os tempos, como se pode depreender, a narrativa, oral ou escrita, está intimamente ligada à vida social dos grupos, em todas as suas práticas significantes, e acompanha o homem desde a primeira idade, seja para fazê-lo dormir, seja para despertá-lo. ...

Enredo e narração

A história, a fábula, a matéria narrada pode ter existência autônoma e até anterior à estruturação da obra literária, mas, uma vez parte dela, integra sua estrutura interagindo com o discurso que narra. Uma ou outra, isoladamente, jamais seria a obra literária, tal como a lemos.

De acordo com o assunto básico, o núcleo temático, em torno do qual se movem as personagens em diferentes situações, pode-se dizer que o enredo de um romance (ou de qualquer narrativa ficcional) é de amor, de viagens, de aventuras, de ficção científica, de angústias existenciais, de problemas sociais, psicológico, psicanalítico, onírico, entre outros.

Conforme ainda a ordenação dos fatos e situações narradas, o enredo pode apresentar uma organização linear, mais próxima da ordem da narrativa oral, da narrativa tradicional (mitos, lendas, casos, contos populares) em que se respeita a cronologia (narra-se antes o que aconteceu antes), obedece-se à ordem começo, meio e fim, ao princípio da causalidade (os fatos são ligados pela relação de causa e efeito) e à verossimilhança (procura-se a aparência de verdade, respeita-se a logicidade dos fatos).

Esses aspectos podem sofrer alterações mais ou menos violentas, que levem a uma quase pulverização da matéria narrada. Tais alterações caracterizam a narrativa contemporânea, moderna, a narrativa do século XX, que se opõe à do século XIX em função dessa subversão da forma, bem como de outros procedimentos tratados mais adiante neste volume. O modelo narrativo tradicional persiste paralelamente às inovações. Estas não constituem critério absoluto de valor.

O processo de transformação por que vem passando o enredo dá-se fundamentalmente no âmbito da chamada "literatura culta", já que nas manifestações da cultura popular, nas narrativas de transmissão oral, a forma de narrar se mantém

praticamente inalterada. Respeita-se a ordem cronológica; a lógica temporal é preservada pela presença de nexos narrativos, como por exemplo: “Dois anos depois ...”, “Enquanto isso, vamos ver o que está acontecendo com Fulano”, “Deixemos Fulano na casa de Beltrano e vamos ver o que aconteceu com Cicrano”.

Nesse tipo de narrativa, em prosa ou em verso (ver folhetos de cordel, romances populares), o produtor se identifica plenamente com aqueles a quem dirige sua narrativa. Não busca originalidade formal, mas corresponder o mais possível à expectativa de apaziguamento existencial do seu grupo. Importam mais os valores éticos do que os procedimentos estéticos, que marcariam a individuação da obra, do seu autor. Nesse ponto situa-se uma das grandes questões da filosofia e da política da arte em geral: a relação arte/sociedade, arte/público, a pertinência da classificação arte “erudita” ou “cultura” e arte “popular”.

Em geral, nas narrativas dirigidas ao grande público, arte popular feita para o povo⁶, também chamada para-literatura, tipo “Biblioteca das Moças”, livros de aventuras, de mistério, de horror — inclusive fotonovelas, novelas de TV, filmes “água-com-açúcar”, banguê-banguê —, a apresentação pelo discurso que narra, a construção do enredo, quase sempre procura respeitar a tradição narrativa, já que a finalidade é atingir o maior número de consumidores possível, sem “assustá-los”, desacomodá-los dos padrões a que se habituaram no decorrer dos anos. A publicidade dos bens de consumo e a propaganda político-ideológica dos grupos que mantêm o poder, ou o disputam, sabem valer-se do recurso da narrativa tradicional como elemento de difusão e “convencimento” dos respectivos interesses.

Enredo e linguagem

Por mais que não se consiga desvincular realidade e ficção, não podemos, entretanto, deixar de considerar que literatura é principalmente trabalho de linguagem. O próprio ato de escrever é que vai suscitar e agenciar os signos e, portanto, criar significações. O que existe fora do texto escrito ainda não é literatura. Pertence a todos e a qualquer um. No ato de escrever é que o criador se caracteriza como tal. A escrita constrói um universo de palavras e o obriga a submeter-se a suas leis e produzir o sentido que a leitura vai decifrar. “A leitura vai atualizar as possibilidades de sentido que a escrita virtualmente constrói.”⁷ Escrever e ler são, pois, operações complementares, solidárias, reciprocamente necessárias e indispensáveis à decifração dos significados que o texto institui enquanto fato estético e enquanto figuração/transfiguração/desfiguração do mundo.

Conforme a obra, o texto escrito se interporá entre a leitura e os acontecimentos narrados — é o que se chama texto opaco. Há uma tomada de consciência do texto enquanto tal.

O nível do significante assume, nesse caso, uma valorização equivalente à dos significados que veicula, não sendo mero suporte verbal, mas estabelecendo relações sonoras, sintáticas, rítmicas “estranhas” aos padrões, à norma lingüística e aos modelos literários do grupo social a que pertence.

Em geral, essas obras são marcos nos processos literários dentro dos quais se realizam. No extremo das inovações, da busca do novo, são chamadas “experimentais”, de vanguarda, obras de ruptura, contra-ideológicas.

Por outro lado, vemos o texto constituído por uma linguagem tão dentro dos padrões usuais, tão “natural”, que se pode chamá-lo “transparente”. Entre o leitor e os acontecimentos narrados, o texto pode passar despercebido.

A obra se inscreve, na primeira hipótese, no âmbito de uma “estética de oposição”; na segunda, no de uma “estética de identificação”.

A importância da massa verbal vem sendo, progressivamente, objeto de estudos, análises, teorizações. Transpõe-se, cada vez mais, o estudo do enredo da esfera da temática para a dos fatores verbais constitutivos do texto. O escritor francês Jean Ricardou sintetiza essa concepção através da fórmula: o romance tradicional é a escritura de uma aventura; o romance moderno é a aventura de uma escritura⁸.

II. O ENREDO ENQUANTO ESTRUTURAÇÃO DA NARRATIVA

A questão da terminologia

Várias têm sido as formulações propostas para o estabelecimento de uma terminologia e uma categorização com vista ao estudo da narrativa de ficção. Os termos são vários e os conceitos muitas vezes se confundem.

Desde a oposição que os gregos faziam entre *diegesis*, a narrativa pura, sem diálogos, e *mimesis*, representação dramática, inserção do diálogo ou outras formas de representação na narrativa que, assim, a tornavam impura, o problema vem-se agravando. Ainda mais se levarmos em conta que a narrativa, enquanto modalidade de gênero em prosa, é forma que assumiu “cidadania” literária desde o Romantismo, no século XIX.

A partir desse movimento começaram a ruir as fronteiras que rigidamente limitavam os gêneros literários, o que viria aumentar a complexidade da questão que ora examinamos.

Modernamente é tanta importância atribuída aos estudos da prosa de ficção, que se propõe o termo geral narratologia como designativo de um ramo específico dentro dos estudos teóricos de literatura. Tais estudos se preocupam, por exemplo, com o fato de que uma frase como “Pedro voltou” pode ser considerada uma narrativa mínima, já que expressa um acontecimento, uma passagem de um estado anterior a um estado posterior ou resultante, assim como se ocupam de obras como *Ulysses*, de James Joyce, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

De um modo geral, pode-se dizer que a narrativa é o ato verbal de apresentar uma situação inicial que, passando por várias transformações, chega a uma situação final. Essas transformações são ocasionadas por acontecimentos, fatos, vivências, episódios, ou, como frequentemente ocorre na narrativa contemporânea, por diferentes estados psicológicos de uma personagem.

Na sucessão de situações e fatos podem-se distinguir dois planos: aquilo que se narra e a forma como se narra. Corresponderiam respectivamente a história/enredo, ficção/narração ou história/discurso, enunciado/enunciação (os dois últimos pares inspirados na lingüística, principalmente em Émile Benveniste). Há ainda quem proponha a tríade história, narrativa e narração, em que o primeiro termo seria o conjunto dos fatos narrados; o segundo, o ato de narrar — escrito ou oral —; e o terceiro, a situação dentro da qual esse ato se cumpre.

Vamos, pois, a partir de agora, considerar o enredo como a própria estruturação da narrativa de ficção em prosa. Ele será não o somatório mas o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra. É muitas vezes impossível separar os elementos constitutivos e interdependentes em um enredo. Isso se pode verificar, principalmente, na narrativa contemporânea, em que a lógica extratextual e a verossimilhança não exercem o papel dominador que exerciam na arte do século XIX, do discurso monológico, racionalista, realista, herança do Iluminismo do século XVIII. Em muitas das narrativas do século XX se destrói o enredo.

O enredo não é a fábula, mas a elaboração estética do que diz a fábula, mediante uma instância narrante.

A fábula representa um conjunto de vivências de personagens, em suas conexões internas, em sua seqüência temporal, causal.¹

O enredo, na obra literária, é a disposição artisticamente construída daquelas vivências.

A fábula pode não ser criada pelo autor de uma narrativa literária. O enredo, não. Este é essencialmente uma construção literária.

O que se narra: a história

A matéria narrada, a ação da narrativa, a sucessão e a transformação de fatos, vivências e situações, é também chamada história/estória, fábula, enunciado.

A ação é o pôr em movimento personagens que se relacionam entre si. Como na vida, essas relações podem ser de amor, de amizade, de competição, de oposição.

Às relações entre as personagens, isto é, as funções que exercem dentro do enredo, chamamos sintaxe das personagens. Há entre elas as que se sobressaem por serem as que mais “agem” ou as que mais são focalizadas pelo narrador — os protagonistas: heróis e anti-heróis. As que se relacionam por oposição aos protagonistas são os antagonistas, também, geralmente, no primeiro plano dos acontecimentos. À volta dessas, um conjunto de personagens secundárias dão suporte ao desenrolar da ação.

Se levamos em conta a matéria de uma narrativa tradicional, vemos que esta sempre parte de uma situação inicial, que geralmente é a apresentação de personagens em seu contexto sócio-cultural, familiar ou em suas características físicas e morais.

Essa apresentação pode também fazer uma síntese de acontecimentos anteriores ao momento em que a narrativa começa. Há várias outras fórmulas de iniciar-se uma narrativa.

Ainda no que diz respeito à narrativa tradicional — que tem suas origens na narrativa oral e na ficção do século XIX (Romantismo, Realismo, Naturalismo) —, a situação do início geralmente corresponde a um equilíbrio. Em *Iracema* e *Senhora*, de José de Alencar; *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel António de Almeida; *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, por exemplo, entre muitas outras obras do século XIX, pode-se verificar como se configura esse procedimento.

Com o surgimento de um motivo desequilibrador da situação inicial, começa o processo de transformações que se sucedem até a última, que constituirá o desfecho, consequência final daquele desequilíbrio. A situação final apresentará então um outro equilíbrio, diferente do primeiro, mas assim mesmo equilíbrio.²

A ação será, portanto, o percurso seguido pelas personagens através das sucessivas situações. Lembre-se dos livros há pouco citados e se confirmará esse percurso. Exemplifiquemos com *Iracema*, de José de Alencar.

A narrativa propriamente dita inicia-se no capítulo II, já que o capítulo I é um

recurso retórico em que o narrador/autor “vê” a jangada de Marfim com o filho e um cachorro, no mar, e invoca as águas no sentido de conduzirem suavemente o “frágil lenho” até seu destino. É pretexto também para o narrador/autor informar a “origem”, oral, da estória, lenda que vai narrar — procedimento bem característico de autor romântico, que valoriza a tradição, o popular.

O capítulo II começa com a frase que situará geograficamente o início da história: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”. Note-se certa mitificação desse espaço, remetido para muito longe, sugerindo tempo remoto, apesar do dêitico “daquela”, que “denuncia” a presença do sujeito da enunciação.³

Em seguida, o narrador faz a célebre descrição da beleza física, perfeita, dentro dos padrões estéticos brasileiros, exalta a agilidade e o modo de vida da protagonista, em liberdade, em perfeita harmonia com a natureza: “Iracema saiu do banho; o aljôfar d’água ainda roreja como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa (...)”. A situação é edênica, paradisíaca. Vê-se aí um motivo herdado da literatura clássica, o chamado *locus amoenus*. O narrador descreve as atividades de Iracema, que nesse quadro (observe-se a inserção da descrição na narração — nesses momentos geralmente a ação é suspensa) se harmoniza plenamente com a terra, os pássaros, com tudo à sua volta. Essa harmonia, entretanto, é quebrada. Uma curta frase denuncia o início do desequilíbrio: “Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta”. “Ergue a virgem os olhos que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se”. Desse ponto em diante, surgido o motivo desequilibrador, vai-se desenrolar a ação. O sol não vislumbra (ofusca) os olhos de Iracema, mas sua vista perturba-se. Na verdade, toda ela, toda sua vida vai-se perturbar. É curioso observar que a função tradicional do herói romântico é, geralmente, a de recuperar o equilíbrio perdido. Recompôr a harmonia do seu mundo, a da Idade de Ouro, da mitologia grega, desde Homero, é função primordial do herói, que assim também passou para a narrativa popular.

O herói romântico buscará sempre o reequilíbrio, lutando contra as forças hostis da sociedade, da família, da natureza. Estará sempre ao lado do Bem e contra o Mal, da ordem e contra a desordem. No caso de *Iracema*, ela é a transgressora; ao violar os códigos cultural e religioso da tribo dos Tabajaras, condenou-se à morte: só com a sua morte se resolve toda a desarmonia que seu amor por Martim provocou. Como, segundo o código sagrado da tribo, Iracema morreria se deixasse de ser virgem, a afronta aos deuses dá à personagem dimensão de herói trágico, pois só uma consequência terrível, o pathos da tragédia grega, recomporia o equilíbrio perdido.

Recapitulando: o enredo de uma narrativa tradicional (cujas fases foram

classificadas pelo romancista inglês Henry James como apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace) se desenrola a partir de uma situação inicial (equilíbrio). Pela motivação de algum acontecimento, essa situação inicial sofre uma primeira transformação. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora (no romance aludido, a morte de Iracema). Chega-se, então, a uma situação final, que corresponde a um outro equilíbrio.

Já que tratamos, embora rapidamente, da função do herói, devemos referir-nos, também rapidamente, ao conceito de anti-herói, que não deve ser confundido com o de antagonista, enquanto aquele que se opõe ao protagonista, pois na verdade não é essa a acepção corrente na teoria da narrativa. Anti-herói será aquele protagonista que, por diferentes razões, não recupera uma ordem perdida, uma perda, um dano sofrido. Ou porque suas forças não são suficientes e ele acaba derrotado pelo mundo (por exemplo Isaías Caminha em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto); ou porque, embora reconhecendo a degradação do mundo à sua volta, não deseja mudar nada, é cético, irônico (Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis); ou porque não tem consciência do que acontece à sua volta (Leonardo em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida); ou porque conhece as regras do jogo duro do mundo e, longe de querer modificá-las, julga que a saída é jogar o jogo, tal qual o vê ser jogado (Paulo Honório em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos).

O herói, depois do Romantismo, foi sofrendo um processo de deseroicização, que se acentuou na literatura contemporânea.

Ao se falar de anti-herói, é indispensável lembrar, entretanto, a genial obra de Cervantes, *Dom Quixote*, considerada o primeiro romance da literatura ocidental, bem como um gênero narrativo reconhecido a partir do século XVII na Espanha, a novela picaresca, cujo ancestral seria o *Satiricon*, de Petronio, escritor romano da corte de Nero, século I d.C.

A matéria narrada é disposta horizontalmente em unidades sintagmáticas, mais ou menos autônomas de sentido, a que podemos chamar *seqüências* (S). À reunião de várias seqüências⁴ designa-se *Macrosseqüência* (MS). Cada seqüência pode ainda ser “pulverizada” em *microsseqüências* (mS). Tais unidades se compõem de episódios, situações, incidentes, que, trabalhados pelo discurso narrador, constituem o enredo. Se se examinar o enredo no plano paradigmático, depreender-se-á o seu tema, tecido pelo conjunto dos motivos, que são as unidades menores nesse plano (amor à primeira vista, viagem, rivalidade entre irmãos são exemplos de motivos). Essa designação foi utilizada

pelos formalistas russos, especialmente por Tomachevski⁵, que os classifica em livres e associados. Os últimos são articulados pela lei de causalidade e agem sobre o eixo da narrativa, orientando-lhe o rumo. Se pensarmos em *Iracema*, poderemos recontar os motivos associados, como proibição do amor para Iracema, transgressão por parte da heroína (que ama Martim), Punição pela transgressão, morte de Iracema.

Roland Barthes propõe a “desmontagem” do texto em funções, usando as categorias propostas por Wladimir Propp, formalista russo que confrontou cem textos russos de contos maravilhosos, populares. O que no nível temático Tomachevski chama de motivo associado, Barthes vai designar por função cardinal, nó estrutural. Assim também se faz possível a relação motivos livres com o que o autor francês chama catálises, em sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*.⁶

A sucessão dos fatos narrados pode também ser articulada pelo princípio da associação de idéias ou de palavras.

Muitas outras propostas de abordagem do texto e terminologias têm sido criadas através dos tempos. Tenta-se objetivar ao máximo a análise da obra literária, mas nenhuma das teorias por si só dá conta da totalidade do texto. Ao especialista cabe investigar permanentemente, valendo-se dos conceitos e categorias que cada texto sugere como instrumental que pode levar ao seu desvelamento. Estilística, sociologia da literatura, estruturalismo, semiótica, hermenêutica, fenomenologia, psicanálise, estética da recepção, entre outras, são as correntes que, nas últimas décadas, vêm predominando como fontes de conceitos, métodos e modelos de abordagem da obra literária.

O que se narra: o núcleo dramático

Podemos chamar assim o núcleo conflitivo, gerador das ações das personagens, em torno do qual podem-se criar outros conflitos, confronto de forças antagônicas, ação gerando ação, em sentido contrário. Tais forças em luta, no seu inter-relacionamento, vão impulsionando as mudanças das situações criadas.

Dependendo da motivação do núcleo dramático pode-se caracterizar o enredo como de amor, de aventuras, de mistério etc.

As situações que se criam dentro desse núcleo são geralmente articuladas entre as personagens principais. Por exemplo, o núcleo dramático de *Iracema* é o amor proibido entre Iracema e Martim.

Em *As minas de prata*, também de José de Alencar, todos os conflitos entre um número bem grande de personagens vão ser gerados pelo núcleo dramático da disputa pelo roteiro das minas de prata. Amor, poder, ascensão social, patriotismo, paixões e

vícios centralizarão outros conflitos decorrentes do primeiro.

Em muitos casos, a trajetória existencial do herói, do herói problemático⁷ ou do anti-herói, constitui o próprio núcleo do enredo.

Na procura do autoconhecimento, na busca de sua identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo do mundo, tece-se a teia do enredo, que, ao se concluir, terá apresentado um ou vários ciclos de vida do protagonista. É o chamado romance de aprendizagem.

Às vezes o núcleo dramático pode parecer um e, a uma leitura mais atenta, revelar-se outro. Por exemplo, em *Grande sertão: veredas* todas as perguntas do protagonista parecem feitas para responder se o diabo existe, mas o grande enigma é a sua própria identidade. “Quem sou eu?” é a questão básica que Riobaldo, narrador autodiegético, se propõe. A nosso ver, esta é a questão fundamental de toda narrativa em primeira pessoa. Assim como a ênfase da motivação conflitiva pode recair no indivíduo, pode também ser posta no contexto social dentro do qual as personagens se situam. As relações entre o trabalho e o capital, a luta pelo prestígio ou pelo poder, as questões de propriedade da terra, os direitos do indivíduo ou do cidadão podem constituir a principal motivação dramática da narrativa. É o que ocorre nas narrativas do chamado romance social ou romance de tese.

No Romantismo, por exemplo, — movimento dentro do qual “nasceu” o gênero romance — embora as preocupações de ordem social existissem, predominaram os enredos de amor. Toda narrativa se construía a partir do encontro de dois jovens, inexperientes no amor, que se apaixonam à primeira vista. Todas as situações que se sucedem ao primeiro encontro vão ser criadas pela luta obstinada do par amoroso para realizar o seu amor. Os obstáculos a vencer são geralmente as desigualdades sociais, a autoridade paterna, um rival poderoso, o mistério da origem de um dos apaixonados, entre outros. Na conclusão, há sempre a vitória do amor ou da morte, esta sob a forma de loucura ou de entrada para um convento — formas de “morrer” para o mundo.

Ainda no século XIX, no Realismo e no Naturalismo, a ênfase dos enredos deslocase para o coletivo. No espaço urbano, a degenerescência social, a marginalização, os aspectos mórbidos da realidade vão ser focalizados como forma de reação à idealização romântica. À filosofia idealista do Romantismo se opõe uma visão materialista do mundo. Novos fatos, novas correntes de pensamento, novas teorias científicas, mudanças na sociedade, com o surgimento e desenvolvimento da máquina, iriam resultar em diferentes concepções do mundo e da arte.

O homem, então, é concebido como produto do meio. Daí a importância do

contexto, explicação do indivíduo. A narrativa pós-romântica, ainda quando narrando a história de um indivíduo, enfatiza o contexto, causa primeira dos seus sentimentos, de suas ações, de seu caráter.

É curioso observar que, no século XX, essas tendências vão-se radicalizar. Principalmente a partir do surgimento da Psicanálise e da concepção marxista da sociedade e da História, bem como da filosofia do Existencialismo, tanto o enredo centrado no indivíduo como aquele que enfatiza o social levarão às últimas conseqüências a análise psicológica, as indagações existenciais e o comportamento da sociedade em suas relações econômico-político-culturais. A esses dados acrescenta-se a revivescência do mítico, de arquétipos bíblicos, do elemento mágico, do onírico e do maravilhoso, para ter-se uma idéia de como é complexa a construção da narrativa moderna. Também é importante assinalar o desenvolvimento dos estudos lingüísticos, semânticos, da filosofia da linguagem, a criação da semiologia, a “angústia do saber especializado” que gerou a interdisciplinaridade. Todos esses fatores, além daqueles puramente estéticos contidos nas propostas vanguardistas do começo do século, vieram enriquecer e tornar bem mais complexa a narrativa do nosso tempo. Não se pode deixar de aludir ainda ao surgimento da cultura de massa, da indústria cultural: cinema, televisão, quadrinhos — fatores de interinfluência com a literatura contemporânea.

Em termos de linguagem, outra observação a fazer é a presença do humor, da paródia, da ironia, que marcam a literatura moderna, relativizando valores, zombando dos homens, de seus absurdos e contradições, virando o mundo pelo avesso, dessacralizando e desmitificando tudo, inclusive a própria literatura.

Dentro desse processo, a própria noção de enredo, de núcleo dramático, sofre grande deslocamento, perdendo a unidade e o centramento que lhe dava a narrativa do século XIX.

O que se narra: o universo representado

Ainda dentro dessa massa que chamamos matéria narrada encontramos o que se pode chamar de universo representado. Trata-se da materialidade do espaço físico — mundo vegetal, mineral, animal, pessoas, objetos, em seu inter-relacionamento, em diferentes significações, nas situações em que são apresentados pelo discurso narrador. Se considerarmos cada um desses elementos um signo, veremos que às vezes um mesmo signo pode ter diferentes significações em momentos diferentes do texto. Em *Iracema*, por exemplo, podemos verificar esse fenômeno através do canto das aves: ora significa momentos positivos ora pressagia acontecimentos infelizes para a protagonista.

O mesmo, com relação às águas da lagoa onde se banhava a heroína no início e no final da história. Idem, com certas referências às árvores — o cajueiro, por exemplo (sugerimos aqui o exercício dessa descoberta que, para aquele que se inicia nos estudos literários, vai oferecer bastante proveito). Lembremos ainda um outro exemplo do mesmo fenômeno em *O Ateneu*: a descrição que o narrador-protagonista faz de uns anjinhos que decoram as paredes do colégio. Ao entrar para o Ateneu, ainda cheio de ingenuidade, em pleno “ciclo da inocência”, “lê” os anjinhos como figuras inocentes, puras, lindas. No final da narrativa, com “as ilusões perdidas”, vivido o doloroso aprendizado do primeiro “ciclo da experiência”⁸, o protagonista faz uma “releitura” dos mesmos signos, e estes agora lhe parecem a expressão do cinismo, da hipocrisia, da impudência. Seja na narração das transformações por que passam situações e personagens, seja na descrição de objetos, personagens ou quadros, representa-se todo um universo dentro do texto através dos signos verbais que o compõem.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Almedina: Coimbra, 1976.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In Todorov, Tzvetan (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO V

1. Qual a contadora de histórias mais famosa do mundo?
2. Por que o homem sempre contou histórias?
3. Em sua origem, o que significa a palavra mito?
4. Explique a função etiológica do mito.
5. Cite e explique outras duas funções do mito.
6. A visão da narrativa mítica foi substituída por qual outra maneira de ver o mundo?
7. O enredo é uma característica exclusiva da literatura. Comente essa afirmação.
8. Qual o gênero literário em que o enredo melhor se manifesta? Por quê?
9. No gênero poesia também encontramos enredo?
10. Qual que principal diferença entre o enredo tradicional e o moderno?
11. Para que serve um enredo literário?
12. Um enredo literário será interpretado da mesma forma? Explique.
13. O instrumental oferecido pela teoria literária ajuda na interpretação da obra?
14. O que propõe a corrente crítica chamada Estética da Recepção?
15. Disserte sobre a relação entre enredo e realidade.
16. Diferencie o enredo linear do não linear.
17. Por que na cultura popular a forma de narrar segue quase sempre o enredo linear?
18. Em relação ao trabalho com a linguagem, como podemos caracterizar os tipos de texto? Explique.
19. Comente a seguinte afirmação do teórico francês, Jean Ricardou: “O romance tradicional é a escritura de uma aventura; o romance moderno é a aventura de uma escritura.
20. O que é narratologia?
21. Qual a diferença entre fábula e enredo?
22. Dê três sinônimos de fábula.
23. O que é núcleo dramático?
24. O núcleo dramático pode ser individual ou coletivo? Explique.
25. O que se entende por universo representado dentro do enredo?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ENREDO

1. Analise o trecho abaixo de *Madame Bovary* e explique qual é a principal função da literatura que se encontra expressa na postura assumida pelo farmacêutico Homais. Justifique sua resposta.

O padre era realmente um homem simpático, e até nem se escandalizou quando um dia o farmacêutico aconselhou Charles a levar a senhora, para a distrair, ao teatro de Ruão, a ver o ilustre tenor Lagardy. Homais, admirado com aquele silêncio, quis saber a opinião dele, e o sacerdote declarou que considerava a música menos perigosa para os bons costumes do que a literatura.

Mas o farmacêutico tomou a defesa das letras. O teatro, pretendia ele, servia para criticar os preconceitos e, sob o disfarce do divertimento, ensinava a virtude. (pp. 164-165)

2. Compare o conceito de núcleo dramático com a imagem ao lado.

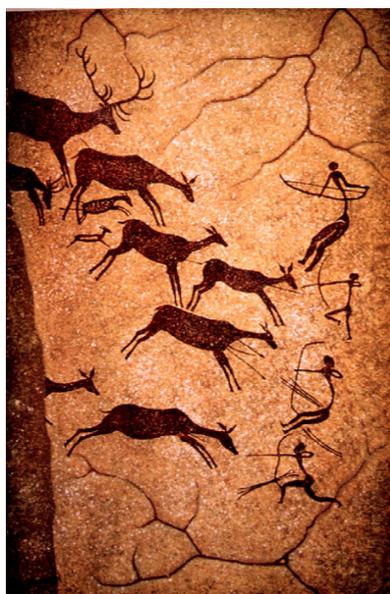
3. Complete o seguinte enunciado: “Na narrativa mítica cada evento possui uma significação e se articula logicamente com os demais. Todos, inter-relacionados, vão, ao final, remeter a uma significação de ordem geral, cósmica, universal, que geralmente explica a origem de algum fenômeno da natureza, de corpos celestes, de acidentes geográficos etc. É o que se chama função _____”.



4. Que diferença podemos estabelecer entre fábula e enredo?

5. Enredo é o encadeado de ações executadas ou a executar pelas personagens numa ficção, a fim de criar sentido ou emoção no espectador. É, também, um relato de fatos vividos por personagens e ordenados em uma seqüência lógica e temporal, por isso ele se caracteriza pelo emprego de verbos de ação que indicam a movimentação das personagens no tempo e no espaço. Geralmente, o enredo está centrado num conflito, responsável pelo nível de tensão da narrativa. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Enredo>

Essa definição de enredo é coerente com o que foi debatido em sala de aula? Justifique.



6. Qual a diferença entre o enredo tradicional e o moderno?

7. O desenho ao lado representa uma pintura rupestre encontrada em cavernas. Relacione-o com a teoria sobre o enredo literário?

8. e as moças espanholas rindo com seus xales e seus pentes enormes e os pregões na manhã os gregos judeus árabes e não sei que diabo de gente ainda de todos os cantos da Europa e na rua Duke e o mercado de aves cheio de cacarejos em frente a casa de Lalaby Sharon e os pobres burricos tropicando meio adormecidos e os vagabundos encapotados dormindo na sombra das escadas e as enormes rodas dos carros de boi e o velho castelo velho de milênios sim e aqueles belos mouros todos de branco e de turbante como reis pedindo a você que se sente em suas minúsculas barracas e Ronda janelas velhas de pousadas olhos espiando por detrás de rótulas para que seu amante beije as grades de ferro e as tabernas semicerradas à noite e as castanholas e a noite que perdemos o

barco em Algeiras o vigia rondando sereno com sua lanterna e Oh aquela terrível torrente profundofluente Oh e o mar carmim às vezes como fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim

A PERSONAGEM⁷

I. CARACTERIZAÇÃO

Do latim *persona* = máscara. São simulacros de pessoas que vivem dramas e situações dentro da narrativa à imagem e semelhança do ser humano. Não se deve confundir, portanto, personagem com pessoa. A primeira é um ser de papel, só tem existência real dentro da narrativa. Já a segunda é um ser de carne e osso e sua existência se situa no mundo real e não no da ficção. Também não se deve confundir Verdade com verossimilhança em relação às personagens. A personagem precisa ser verossímil, isto é, adequada ao conjunto de relações que se constituem na obra, não importa, pois, se o enredo encontra ou não paralelo no mundo real. Se o enredo se passa debaixo d'água, a personagem deve ser construída de acordo com esse mundo.

Uma das funções do narrador é povoar o texto de personagens.

Geralmente, só seres humanos podem ser personagem de romance. Os animais, que participam do romance, podem exercer três funções:

1. Projeção da personagem: Quincas Borba;
2. Condição invulgar: Baleia de *Vidas secas*;
3. Motivo ao desenvolvimento da ação: Moby Dick (Herman Melville)

Animais só atuam como personagem em fábulas ou narrativas de cunho poético: *Platero e eu*, Juan Ramón Jiménez.

Também, as crianças não protagonizam romances. Quando aparecem, ocorrem uma de três situações possíveis:

1. São símbolos ou alegorias;
2. Representam o protagonista no estágio infantil de sua existência;
3. São personagens secundárias.

O número de personagens é variável; o narrador pode povoar o enredo duma série delas ou reduzi-las ao mínimo.

Para outros teóricos, no entanto, há romances, cujos protagonistas são de natureza diversa. Em *Vidas secas*, o protagonista é toda uma família. Em *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, o protagonista é a legião de homens das regiões secas e pobres do sul dos EUA que emigram em busca da terra fértil e da abundância. Às vezes, o protagonista é uma cidade; às vezes, ela não é apenas o quadro em que ocorre a intriga, mas constitui,

⁷ Adaptado de MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006 & AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

com o seu pitoresco os seus contrastes, os seus segredos, etc., o próprio assunto do romanesco. Ex.: *Nossa senhora de Paris*, Vítor Hugo. Às vezes, o protagonista é um elemento físico ou uma realidade sociológica, aos quais se encontram intimamente vinculadas ou subjugadas as personagens individuais; Ex.: *O cortiço*, Aluísio Azevedo; *Germinal*, Zola.

De acordo com sua relevância no enredo as personagens podem ser:

1. **Protagonistas**: personagens principais, aqueles mais explorados pela narrativa. São o núcleo por onde passam as outras personagens e é em relação a ele, seus valores e eventos que provoca, que se definem os secundários;

2. **Antagonistas**: aqueles que se opõem aos planos dos protagonistas;

3. **Secundárias**: possuem importância funcional variável. As personagens secundárias dividem-se em:

a) *Deuteragonista*: personagem secundária mais relevante;

b) *Comparsas* = personagens acessórias ou episódicas;

Os protagonistas se dividem ainda em: heróis e anti-heróis.

O **herói** = espelha as idéias de uma comunidade ou classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam.

O **anti-herói** = transgride os códigos de uma sociedade, é um indivíduo em ruptura e conflito com os paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime: homossexualidade, adultério, sadismo, etc.

O conceito de herói varia de sociedade e época. Independente da importância que assumem no enredo, as personalidades das personagens variam. Nesse sentido, elas podem ser **planas** ou **bidimensionais**, e **redondas** ou **tridimensionais**.

A personagem plana é destituída de profundidade psicológica, dramática, etc. ela é caracterizada apenas por uma qualidade, defeito, faculdade.

Quando se exagera uma tendência, a personagem plana se divide em: **tipo** ou **caricatura**.

No romance *Primo Basílio* de Eça de Queirós, por ex., Conselheiro Acácio é o **tipo** representativo da hipocrisia social revestida por uma linguagem de lugares-comuns. Ernestino é a **caricatura** do poeta romântico descabelado e melodramático. Na caricatura, há uma tendência à ironia. As personagens planas são estáticas, inalteráveis ao longo da narrativa. As personagens românticas e naturalistas tendem a ser planas: as coisas acontecem a elas, não dentro delas.

As personagens redondas têm profundidade, revelam-se por uma série de características: psicológicas, sociais, ideológicas, políticas, etc. São dinâmicas, as coisas se passam dentro delas e não a elas. Por isso causam surpresa ao leitor, estão sempre “disponíveis” psicologicamente, em tudo semelhante aos seres vivos.

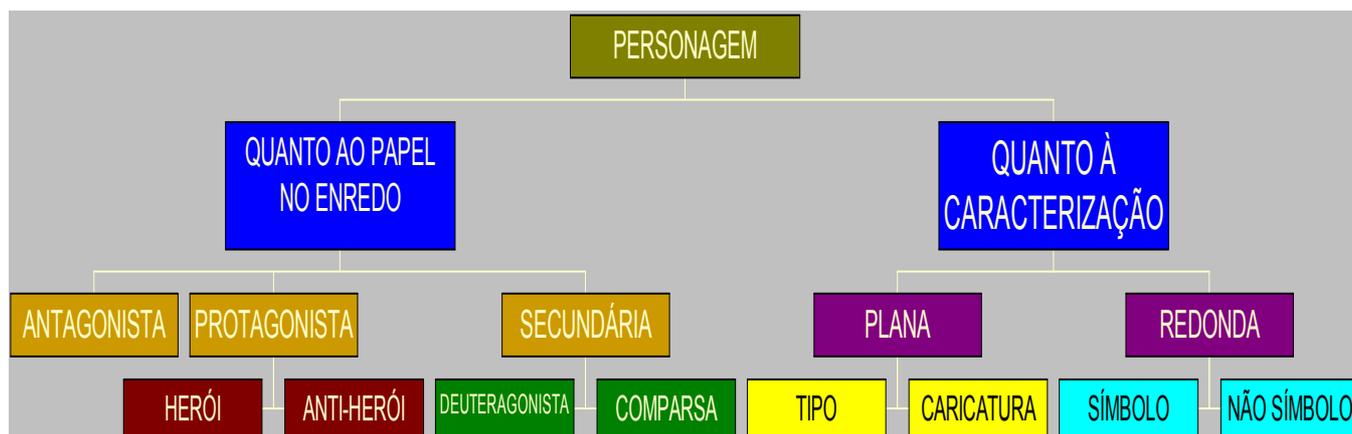
A personagem plana depende do “meio” para adquirir sua individualidade relativa. Moldada pelo ambiente social em que vive, dele recebe sua linguagem, gestos, porte, hábitos e até seus modos de pensar e sentir. Funciona como uma espécie de índice social.

Ao contrário, a personagem redonda obedece primordialmente aos impulsos interiores, colocando-se à margem ou acima das coerções sociais. Indivíduo diferenciado, inigualável e inconfundível, enquanto a personagem plana é coletiva, social.

Sendo tão humana, a personagem redonda pode transformar-se em **símbolo**. Símbolo duma “possibilidade” humana por momentos elevada à sua dimensão mais alta. Ex.: Capitu é o símbolo acabado da dissimulação, entendendo-se por esta característica a manifestação parcial duma complexa personalidade. Luísa de *O primo Basílio* imerge tragicamente no aquário social e perde-se, porque nela o social venceu o individual. Capitu supera todas as limitações sociais e impõem-se enérgica e silenciosamente; nela, o humano engrandece-se e adquire a força de símbolo, independentemente de ter havido ou não adultério (de resto, problema secundário e insolúvel).

As personagens planas aparecem mais freqüentemente no romance de tempo cronológico, ao passo que as redondas no de tempo psicológico. A disponibilidade da personagem redonda acorda no leitor um “eu” igualmente disponível, mas cercado pelas leis e normas sociais; impossibilitado de realizar o “eu profundo” despertado, realiza-se **catarticamente** através da personagem. A personagem redonda é um alter-ego livre para concretizar uma fuga libertadora que nunca realizamos, tão presos estamos ao condicionamento exterior. Por meio de sua ação, realizamo-nos e enriquecemo-nos porque nos descobrimos, e vamo-nos compensando das inúmeras frustrações da vida cotidiana.

Concluindo, pode-se esboçar a seguinte tipologia das personagens:



II. A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM

O escritor emprega três processos na criação de uma personagem:

1. **Memória;**
2. **Observação;**
3. **Imaginação.**

Uma narrativa convence quando esses três recursos são utilizados harmonicamente. Há dois métodos utilizados na caracterização da personagem: o **direto** e o **indireto**.

Na **caracterização direta**, o narrador descreve a personagem física e psicologicamente.

Na **caracterização indireta**, o narrador deixa a personagem revelar-se a si própria. Através de suas ações, vamos conhecendo-a.

Ambos os processos podem ser empregados na mesma obra, sendo que o primeiro processo é mais comum no romance romântico e naturalista; o segundo, no romance realista e moderno.

III. O RETRATO DA PERSONAGEM

No romance do século XVIII e de quase todo o século XIX, a personagem é em geral apresentada através de um **retrato**. Esse, mais ou menos minucioso, pode dizer respeito à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao caráter, ao modo de vida, etc. da personagem. Obviamente, o retrato do protagonista é o mais trabalhado e situa-se quase sempre nas páginas iniciais do romance. Por vezes, o retrato físico e psicológico-moral da personagem é completado com a sua história genealógica.

IV. O NOME DA PERSONAGEM

O nome é um elemento importante na caracterização da personagem. A essa estratégia de caracterização, Thomachevski chama de **máscara**.

O narrador pode declarar o nome logo no início, ou no decorrer da narrativa. Não revelando o nome logo de início, cria-se um efeito de expectativa; o nome pode revelar um conteúdo psicológico, ideológico, político, etc. Nos romances de retrato minudente, o significado das personagens fica desde logo estabelecido.

O retrato minuciosamente desenhado entrou em crise na segunda metade do século XIX com os romances de Dostoievski. Com ele impõem-se as disputas ideológicas, as dúvidas, as raivas, os desesperos. O romance do século XX herdou e desenvolveu essa tendência. O romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo inteiriço, sólido em seus contornos e fundamentos. Essa crise da noção de pessoa é consequência e reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea. Nessa sociedade tecnoburocratizada, carente de motivações éticas profundas, o homem sofre e não age, a reificação alastra implacavelmente.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

HAMON, Philippe. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'água, 1999.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VI

1. Qual a origem da palavra personagem e o que ela significa?
2. O que é personagem?
3. Qual relação existe entre as funções do narrador e a personagem?
4. Só existem personagens na obra literária? Explique.
5. Quais as funções que os animais podem exercer num romance?
6. As crianças podem protagonizar um romance? Explique.
7. Para outros teóricos, há romances, cujos protagonistas são de natureza diversa. Que natureza é essa?
8. O que é uma personagem símbolo?
9. Quais são os três recursos que o escritor emprega na criação da personagem?
10. Segundo Tomachevski, há dois modos de o narrador caracterizar a personagem. Cite e explique cada um deles.
11. O que se entende por retrato da personagem?
12. Que relações podem existir entre o nome e a personagem?
13. Como Tomachevski chama a essa estratégia de caracterização?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - PERSONAGEM

Texto para a próxima questão

— Quase pontual em demasia — continuou Sidney. — Meu trem teve um atraso realmente escandaloso. Realmente escandaloso! Sidney Quarles irradiava indignação.

— Veja só! — disse Gladys. O refinamento que envolvia suas palavras, como um disfarce demasiadamente distinto, caía, de tempos em tempos, deixando certas palavras e certas frases na nudez de seu acento londrino.

— É realmente escandaloso! — disse Sidney. — Os trens não têm o direito de andar fora do horário. Vou escrever ao superintendente do Tráfego de Liverpool Street. Não tenho. . . aaa. . . certeza — acrescentou, ainda com mais importância —, mas é possível que escreva também ao *Times*.

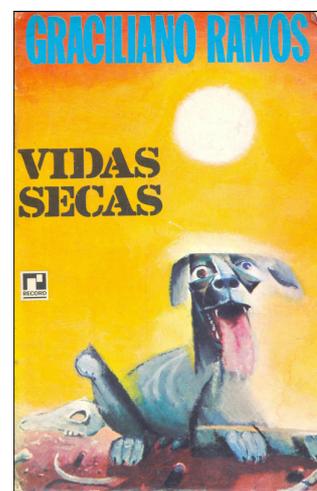
Gladys estava impressionada. Esse era, aliás, o efeito visado pelo Sr. Quarles. Fora de todas as satisfações simplesmente sensuais, o maior encanto de suas férias amorosas residia no fato de reparti-las com companheiras fáceis de impressionar. Sidney gostava que elas fossem não somente jovens, mas também de classe inferior, e pobres. Sentir-se superior sem nenhum equívoco, ver-se sinceramente admirado, era para Sidney um luxo quase tão grande como um abraço carnal. Suas escapadas eram feriadões não somente para a castidade, mas também para aquela sensação de inferioridade que, em casa, no Parlamento, no escritório, o tinha sempre assombrado como um fantasma, com insistência crescente. Na presença de mulheres jovens de condição inferior, ele se tornava um grande homem, ao mesmo tempo que um “apaixonado”. (p. 272)

1. Há dois métodos de que se valem os narradores para caracterizar as personagens. Qual é o método utilizado no trecho acima? Justifique sua resposta.

2. Disserte sobre o binômio verdade-verosimilhança em relação às personagens.

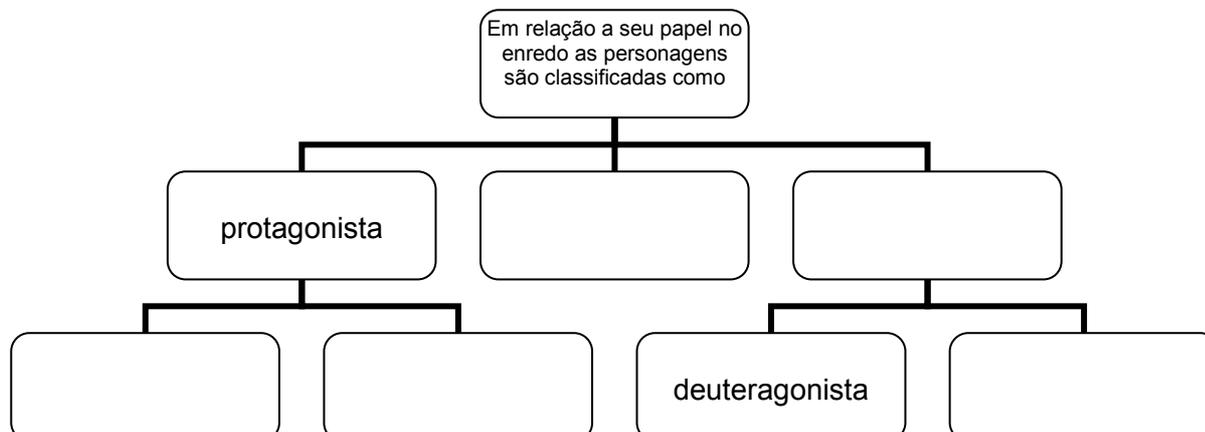
3. Como se sabe, um dos atuantes mais importantes desse romance ao lado é um cachorro. Como entender esse fato, levando em conta a teoria vista sobre personagem do romance?

4. O marquês abriu a porta do salão; uma das damas levantou-se (a própria marquesa em pessoa) (...) Era uma mulher de cerca de quarenta anos, de belos ombros, nariz arqueado e voz arrastada; naquela noite tinha sobre os cabelos castanhos um simples lenço de renda que lhe caía por trás, em triângulo. Ao lado estava uma rapariga loira, numa cadeira de espaldar; e vários cavalheiros, de florzinha na lapela da casaca, conversavam com as damas em torno do fogão.



Do ponto de vista da estratégia usada pelo narrador, como podemos classificar a caracterização da personagem “marquesa”? Por quê?

5. Complete corretamente o diagrama abaixo.



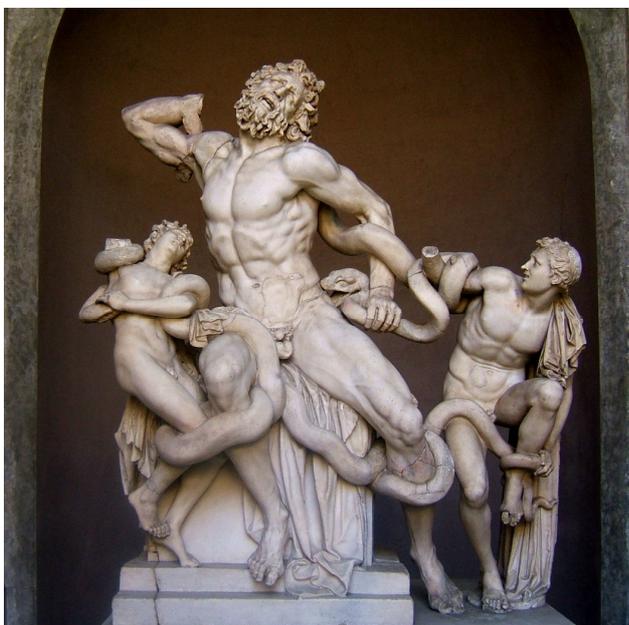
6. “Personagem são seres de papel que povoam exclusivamente o texto literário. São simulacros de seres reais.” Essa afirmação está coerente com o que se disse em sala de aula? Por quê?

7. Quais são as relações que podem existir entre o nome da personagem e o seu modo de ser? Explique.

8. No princípio o personagem se apresenta fragmentado na minha imaginação. (...) Depois, com esses fragmentos, vou montando um ser; recortando, recolhendo e colando daqui e dali. Com pedaços da minha própria vivência e memória, busco um corpo. Transformando bocados de personagens de outros autores e obras, repenso. E, adaptando essas partículas às contingências de minha estória, faço um trabalho artesanal, prazeroso e puramente intuitivo.

Essa opinião do escritor Doc Comparato confirma ou não a teoria vista em sala de aula a respeito da criação da personagem? Explique.

9. Personagem é uma categoria da narrativa, qualquer narrativa. Literária ou não. Como dissemos, guardadas as devidas especificidades, essa categoria aparece em inúmeros outros tipos de texto. A partir disso, analise atentamente as personagens da escultura, cuja foto se encontra ao lado, do ponto de vista de seu papel no enredo.



NOTA sobre a escultura: O **grupo de Laocöonte** é uma escultura em mármore, também conhecida como **Laocöonte e seus filhos**, hoje em dia exposta no Museu do Vaticano, em Roma. A estátua representa Laocöonte e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeus, sendo estrangulados por duas serpentes marinhas, um episódio dramático da Guerra de Tróia relatado na *Ilíada* de Homero e na *Eneida* de Virgílio.

O NARRADOR⁸

I. PONTO DE VISTA

É um aspecto que já foi bastante explorado pela teoria. Podem-se utilizar vários focos narrativos num mesmo romance; por meio desses pontos de vista empregados, o narrador revela uma visão ética do mundo, uma mundividência. Assim, não é por mero acaso que se emprega a primeira pessoa do singular ou a terceira, ou a primeira do plural ou todas numa só obra. Por exemplo, o uso da terceira pessoa pode denunciar um distanciamento ético da realidade, já o uso da primeira pessoa causa um efeito de subjetividade.

II. A VOZ

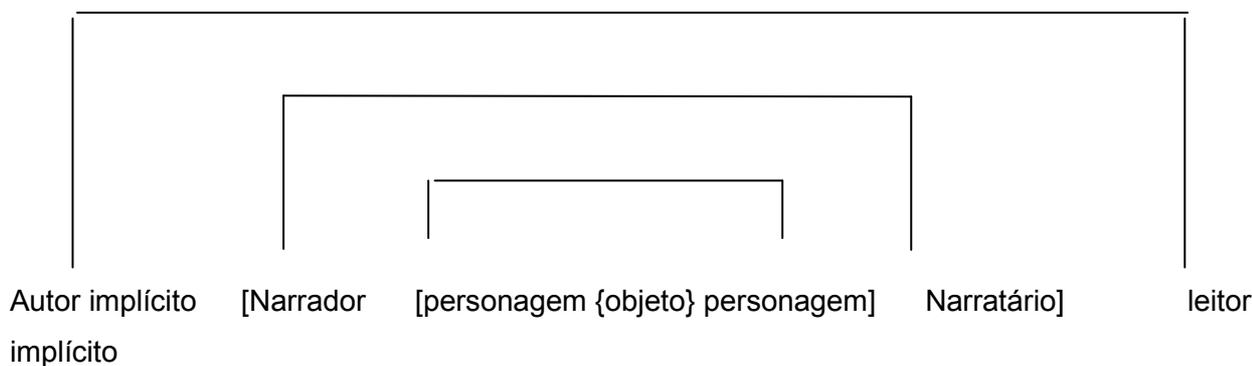
Todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador e apresenta características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa. É ela quem produz as outras vozes existentes no texto — vozes de eventuais narradores **hipodiegéticos** e vozes de personagens.

Narrador dissimulado

Algumas vezes, o narrador tenta dissimular seu próprio conhecimento a respeito da narrativa que conta. Às vezes, o narrador é onisciente, mas em alguns momentos da narrativa, ele confessa desconhecer determinados detalhes. Essa estratégia é usada para dar maior verossimilhança ao texto. O narrador, com essa estratégia, pretende dizer ao leitor que a história não é inventada, fruto de sua imaginação, mas uma realidade. Dentro da teoria do teórico formalista russo Tomachevski, chamaríamos esta estratégia de uma motivação realista. Veja-se esta frase do romance *Judas, o obscuro* de Thomas Hardy: “Ao falar do professor, talvez suas palavras tivesse menos calor do que quando falava de sua prima”. (p. 92) Ora, se o narrador é onisciente como justificar o uso do advérbio de dúvida TALVEZ?

A distribuição de vozes dentro da narrativa

⁸ Adaptado, principalmente, de AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.



Funções do narrador

1. função de representação: produz intratextualmente o universo diegético — personagens, eventos, etc.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso. *Dom Casmurro*.

2. função de organização e controle: marca as articulações, as conexões, as inter-relações da história.

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. *Dom Casmurro*. M.A.

3. função de interpretação ou ideológica: analisa o mundo narrado, forma uma ideologia.

Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio. *O Ateneu*. Raul Pompéia

4. função veridicatória: atestar a veracidade dos fatos relatados.

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia. Sei que a vizinhança veio ou mandou cumprimentar o recém-nascido, e que durante as primeiras semanas muitas foram as visitas em nossa casa.

Memórias póstumas de Brás Cubas. Machado de Assis

5. função comunicativa: dirige-se explicitamente ao narratário.

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! *Dom Casmurro*.

6. função explicativa: o narrador fornece ao narratário certas informações complementares consideradas importantes para a compreensão da história.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou... *A cartomante*

7. função metanarrativa: o narrador comenta a organização do texto.

Pôr na novela um novelista. Ele servirá de pretexto às generalizações estéticas que poderão ser interessantes pelo menos para mim. Ele justificará igualmente a experimentação. Espécimes do seu trabalho poderão ilustrar outras maneiras possíveis de contar uma história. E se o pomos a contar partes da mesma história, como nós, poderemos fazer assim uma variação sobre o tema. Mas por que limitarmo-nos a um só novelista na novela? Por que não um segundo na novela do primeiro? E um terceiro na novela do segundo? E assim por diante, até o infinito, como esses reclames de Aveia Quaker em que há um quacre segurando uma lata de aveia, sobre a qual se vê um desenho dum outro quacre segurando outra lata de aveia, sobre a qual etc., etc. Na décima imagem poder-se-ia ter um novelista contando a história em símbolos algébricos ou em notações da variação da tensão arterial, do pulso, da secreção das glândulas internas e dos tempos de reação.

Huxley - *Contraponto*

8. função testemunhal ou modalizante: exprime a relação do narrador com a história narrada.

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – , que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.

A hora da estrela. Clarice Lispector.

Tem sido tradicionalmente adotada a distinção entre: “narrador na primeira pessoa” e “narrador na terceira pessoa”; e “narrativa (ou narração) na primeira pessoa” e “narrativa (ou narração) na terceira pessoa”. É óbvio que estas designações são incorretas e geradoras de confusão, pois o narrador, como enunciador textual, só pode falar na primeira pessoa, só pode dizer eu, carecendo de rigor afirmar que o narrador pode ser um “eu” ou um “ele”. Consciente da natureza intrincada e fluida destes problemas — **Gérard Genette** considera que a persona do narrador não deve ser caracterizada e definida em **função de formas gramaticais**; mas em **função do seu estatuto narrativo**. Assim, o

narrador é classificado como **heterodiegético**, se não é co-referencial com nenhuma das personagens da diegese, se não participa, por conseguinte, na história narrada; Ex.: *O guarani* de José de Alencar, *Madame Bovary* de Flaubert ou *O primo Basílio* de Eça de Queirós. O narrador heterodiegético pode manifestar-se como um “eu” explícito ou como um narrador apagado, de “grau zero”, fundido com o autor textual.

Se, pelo contrário, o narrador é co-referencial com uma das personagens da diegese, participando na história narrada, classificar-se-á como **homodiegético**. Esse narrador pode ser também o protagonista do romance, como acontece, por exemplo, *n’A relíquia* de Eça de Queirós, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis ou em *Aparição* de Vergílio Ferreira. Qualificaremos este narrador de **autodiegético**. Pode o narrador **homodiegético**, porém, identificar-se com uma personagem secundária, como sucede *n’A cidade e as serras* de Eça de Queirós e *n’O grande Gatsby* de Scott Fitzgerald. Ou pode ainda identificar-se com um mero observador que conhece pessoalmente as personagens, que com elas convive, fala, etc., sem que, todavia, venha a influenciar, de qualquer modo, o curso dos acontecimentos narrados; é o caso do narrador de *O Delfim* de José Cardoso Pires.

O narrador caracteriza-se ainda pela sua relação, enquanto instância produtora do discurso, com o nível da diegese construída pelo seu discurso, pois que, nas palavras de Genette,

Todos os acontecimentos contados em uma narrativa são, em um nível diegético, imediatamente superiores àquele onde se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.

Por definição, o narrador de uma narrativa primária é um narrador de primeiro grau, cujo ato narrativo é externo em relação aos eventos narrados naquela narrativa. Temos, neste caso, um narrador **extradiegético**, como o narrador de *O monge de Cister* de Alexandre Herculano ou o narrador de *A relíquia* de Eça de Queirós. No decurso da narrativa primária, porém, podem ser produzidas narrativas secundárias, mais ou menos extensas, por narradores de segundo grau que existem no universo diegético e cujo ato narrativo é, por isso mesmo, **intradiegético**. O narrador intradiegético, quando produz uma narrativa que se insere na narrativa primária, interrompendo-a, representando formal e funcionalmente uma narrativa dentro da narrativa, origina um tipo de narrativa que Genette classifica como **narrativa meta-diegética**; e que parece mais correto designar como **narrativa hipodiegética** (a respeito do seu narrador, falar-se-á de **narrador hipodiegético**, o qual é, por definição, **intradiegético**). Com efeito, o prefixo meta- possui um significado bem preciso na linguagem da lógica — significa «uma atividade que tem por objeto uma atividade da mesma classe» —; que não se adéqua necessariamente a

toda a narrativa secundária embebida numa narrativa primária. Em contrapartida, o sufixo hipo-, significando dependência, aplica-se adequadamente a qualquer narrativa secundária, pois esta, pelo menos pragmática e sintaticamente, está sempre subordinada a uma narrativa primária.

A **narrativa hipodiegética** pode desempenhar, em relação à narrativa primária, três tipos de função:

1. **função explicativa:** revelando, tornando claras as conexões causais entre os eventos diegéticos e hipodiegéticos;

2. **função temática:** instituindo relações de similitude ou de contraste, muitas vezes mediante significados simbólicos e alegóricos, entre aqueles mesmos eventos;

→ (a técnica da **mise en abyme**, espelhando concentrada e iconicamente numa hipo-estrutura narrativa características sintáticas e semânticas dispersas na narrativa primária, exemplifica modelarmente esta função);

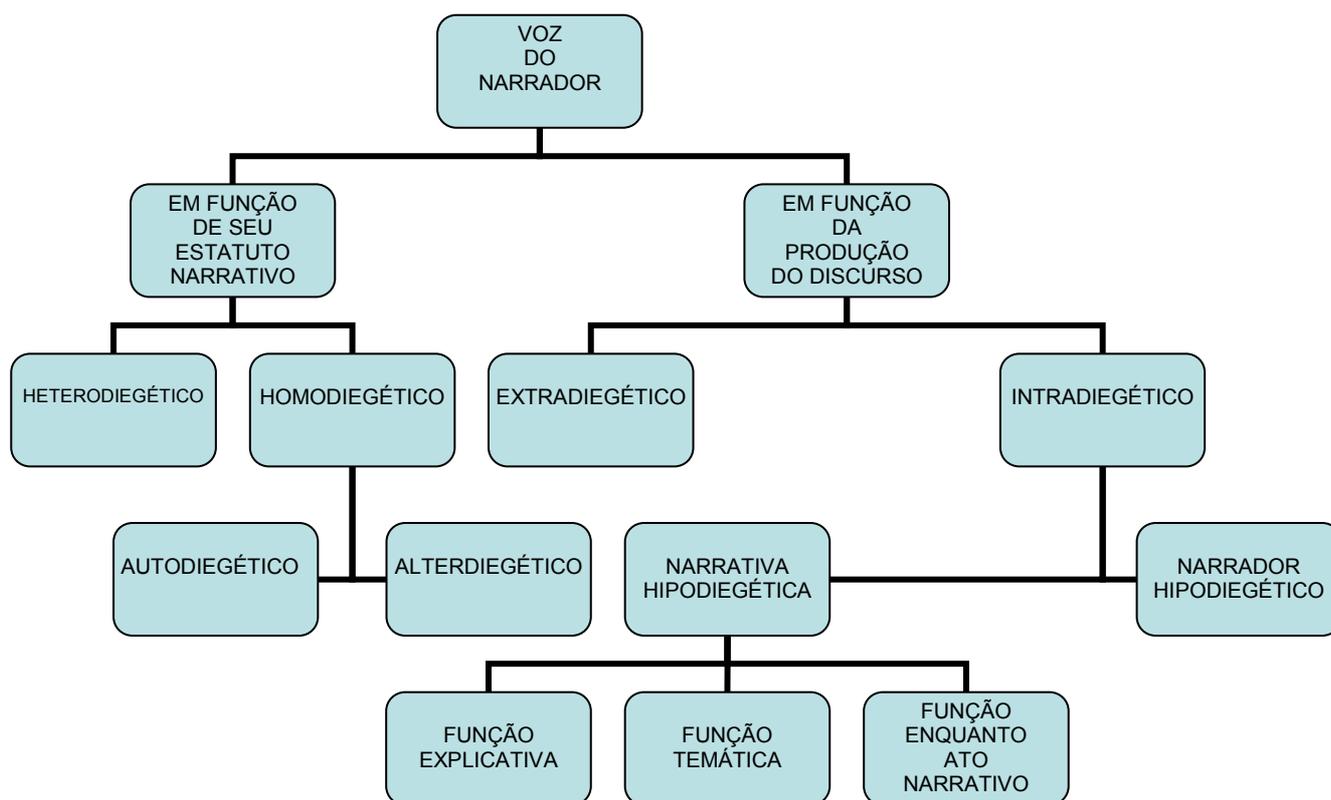
3. uma função, enfim, que Genette não classifica e que tem a ver, não com o conteúdo da **hipodiegese**, mas com o papel do ato narrativo hipodiegético na diegese primária (é o caso bem conhecido das *Mil e uma noites*).

Às passagens transgressivas de um nível para outro nível de narração, deu Genette o nome de **metalepses narrativas**.

Qualquer tipo de narrador, para além dos enunciados que, formal e funcionalmente, lhe devem ser explícita e imediatamente atribuídos, introduz no discurso narrativo outros enunciados. Esses outros enunciados, essas outras falas que, na ficcionalidade do universo diegético, tem como sujeitos as personagens, justifica a descrição do texto narrativo canônico como uma concatenação e uma alternância de seqüências discursivas do narrador e seqüências discursivas das personagens.

A voz das personagens faz-se ouvir tanto em discurso direto, nos diálogos e nos monólogos, como em discurso indireto. Num caso como noutro, essa voz diferencia-se claramente da voz do narrador, quer pela sua “transcrição” com adequados indicadores grafêmicos, quer pela sua introdução com verbos *dicendi*, quer pela sua caracterização com traços idioletais, socioletais e dialetais que não podem ser atribuídos ao narrador. No discurso indireto livre, porém, que aparece já com freqüência em diversos romancistas do século XIX e que se desenvolveu, sob formas refinadas, no romance do século XX; manifestam-se mescladas, no mesmo enunciado, a voz do narrador e a voz da personagem; daí resultando, na elucidativa expressão de Roy Pascal, uma **voz dual**. Esta voz dual, na sua contaminação, ora satírica, ora irônica, ora lírica, da voz da personagem e da voz do narrador, pode originar ao leitor dificuldades na interpretação do texto; em

particular no que diz respeito à focalização.



INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Almedina: Coimbra, 1976.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1977.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VII

1. Há dois tipos de responsáveis pelo texto. Nomeie e explique cada um deles.
2. Só existe narrador no texto literário?
3. Em relação à pessoa gramatical, o narrador pode escolher falar em primeira ou terceira pessoa. Quais os efeitos de sentido obtidos a partir dessa escolha?
4. O que é narratário?
5. O que é autor-implícito?
6. O que é leitor-implícito?
7. Existem muitas funções que o narrador pode exercer dentro da narrativa. Enumere e explique oito delas.
8. O que é um narrador heterodiegético?
9. O que é um narrador homo e autodiegético?
10. O que é um narrador homo, extra e alterdiegético?
11. O que é um narrador hetero e extradiegético?
12. Que outro nome podemos atribuir às narrativas inseridas dentro da narrativa primária?
13. Como é que se chama o salto de uma narrativa primária para uma secundária?
14. Explique as duas funções básicas de uma narrativa hipodiegética.
15. Explique a técnica da *mise en abyme*.

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - NARRADOR

1. O que é um narrador homo-alter-extradiegético?

2. Tornemos ao lugar onde deixamos Loredano e seus dois companheiros. O italiano depois que Álvaro e Peri se afastaram, levantou-se; passada a primeira emoção, sentira um acesso de raiva e desespero por lhe escaparem os seus inimigos. (O guarani – José de Alencar)

Qual é a função do narrador que está mais explicitada nesse excerto? Explique.

3. Estávamos na sala de estudo quando o diretor entrou, seguido de um calouro sem uniforme e de um contínuo que transportava uma grande carteira. Os que estavam a dormir acordaram e todos se puseram de pé como se tivessem sido surpreendidos a trabalhar.

Esse é o primeiro parágrafo do romance *Madame Bovary*. Leia-o com cuidado e, levando em consideração o romance como um todo, caracterize o narrador, seguindo a proposta teórica de Gérard Genette.

4. Ainda em relação ao trecho acima, copie a parte em que aparece uma figura de linguagem, nomeie-a e interprete seu efeito de sentido.

5. Mas aqui começa uma segunda história, da lenta transformação de um homem, da sua regeneração, da sua passagem gradual de um mundo para outro, travando relações com uma nova e até agora completamente desconhecida realidade. Podia ser o motivo de uma nova narração. A que quisemos oferecer ao leitor termina aqui. (*Crime e castigo*, p. 567)

Esse trecho final exemplifica muito bem uma das funções do narrador. Nomeie-a, explique e interprete seu efeito de sentido.

6. Qual a diferença entre o narrador de primeiro grau e o de segundo?

Texto para a próxima questão

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando. (*A cartomante* – Machado de Assis)

7. Segundo Genette, muitas vezes o narrador pode romper a lógica da focalização escolhida, desviando-se para mais ou para menos em relação às informações que poderia oferecer. Destaque do texto acima, o trecho em que isso ocorre, nomeie essa estratégia e explique o efeito de sentido pretendido.

8. O texto acima pode ser classificado como opaco ou transparente? Por quê?

9. Qual a estratégia usada pelo narrador na caracterização da personagem Camilo? Explique.

Texto para as próximas questões

Léon começou a tomar diante dos colegas um ar de superioridade, evitando-lhes a companhia, e a negligenciar completamente os processos. (...)

Encontrou-se sozinho com ela, à noite, bastante tarde, no beco, atrás do jardim - no beco, como com o outro! Fazia trovoada e conversaram os dois debaixo de um guarda-chuva, à luz dos relâmpagos.

A separação tornava-se-lhes insuportável.

- Antes queria morrer! - dizia Emma.

Torcia-se sobre o braço dele, banhada em pranto.

- Adeus!... Adeus!... Quando voltarei a ver-te?

Voltaram atrás para se beijar mais uma vez, e foi nessa altura que ela lhe prometeu arranjar em breve, por qualquer meio, um processo de se verem livremente, com regularidade, pelo menos uma vez por semana. Emma não tinha dúvidas.

Estava, além disso, cheia de esperanças. Contava receber dinheiro.

Por isso comprou para o quarto um par de cortinas amarelas, de riscas largas, que L'heureux lhe gabara como sendo a um bom preço, sonhou com um tapete, e L'heureux, afirmando que não era nenhum bicho-de-sete-cabeças, encarregou-se delicadamente de lho fornecer. Emma já não podia dispensar-lhe os serviços. (Gustave Flaubert - *Madame Bovary*)

10. Destaque o trecho em que aparece a função ideológica do narrador, explique e comente os efeitos de sentido.

11. De acordo com a teoria de Genette, classifique o narrador do trecho acima. Explique e saliente os efeitos de sentido construídos por essa estratégia.

12. Considerando o ponto de vista do narrador do romance *Crime e castigo*, o trecho abaixo demonstra uma infração que ele pratica. Que infração é essa? Explique.

Na sala estavam apenas os operários, dois rapazes da mesma idade aproximadamente. Substituíam o velho papel amarelo, por papel branco com flores roxas. Esta circunstância (ignoramos por quê) desagradou a Raskólnikov. Olhava irritado para o papel novo, como se todas essas modificações o contrariassem. (p. 186)

13. Essas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra prima, erudita, brilhante, de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de Impressões de Viagem, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa sem nenhum proveito da ciência e do adiantamento da espécie. (*Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, cap. II).

Qual a função do narrador que fica mais evidenciada no trecho acima? Justifique.

FOCALIZAÇÃO⁹

Um dos elementos mais importantes da estruturação da diegese é constituído pelo **ponto de vista**, ou **foco narrativo**, ou **focalização**. A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico).

O ponto de vista, desde o final do século passado, se transformou num problema sobre o qual refletiram explicitamente romancistas, críticos e teóricos da literatura. Responsáveis por esse interesse foram sobretudo os comentários e as análises que acerca de tal matéria fizeram Flaubert e, em especial, Henry James. O problema, contudo, já se patenteia, embora não em termos teóricos, em vários romancistas anteriores a Flaubert e a Henry James. Por exemplo, muitos sentiram a necessidade de explicar mistificadamente aos seus leitores o modo como tiveram conhecimento da narrativa que vão apresentar, atribuíam a sua autoria efetiva a outrem e reservavam para si tão só o papel de editor ou mero transmissor. O romance epistolar, forma narrativa de importância fundamental no século XVIII e ainda com larga projeção no século XIX, constitui o exemplo típico do romance cuja feitura é assim explicada. Ao perpetrar esta mistificação, o romancista procura autenticar, com a chancela da veracidade, a sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização, tentando escamotear a realidade inelutável de que todo o romance tem de constituir uma “obra de má fé”, quer dizer, sujeita a convenções e artifícios, observa Gérard Genette, numa das páginas dessa obra de rara agudeza crítica que é *Figures III*.

Os estudos teóricos sobre a técnica do romance apresentam amiúde uma confusão perniciosa entre dois elementos distintos da estrutura do romance: **O MODO** (qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? quem vê?) e **A VOZ** (quem é o narrador? quem fala?).

É certo que Genette admite como legítima uma tipologia das «situações narrativas» fundada ao mesmo tempo nas circunstâncias do **modo** e da **voz**, reconhecendo, por conseguinte, que a voz está intimamente ligada à focalização. Se a focalização é constituída pelas relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor, como podem ser alheios, ou marginais, à problemática da focalização a identidade do narrador e o estatuto deste dentro do texto narrativo? As classificações das modalidades existentes da focalização narrativa variam de crítico para crítico, embora tal

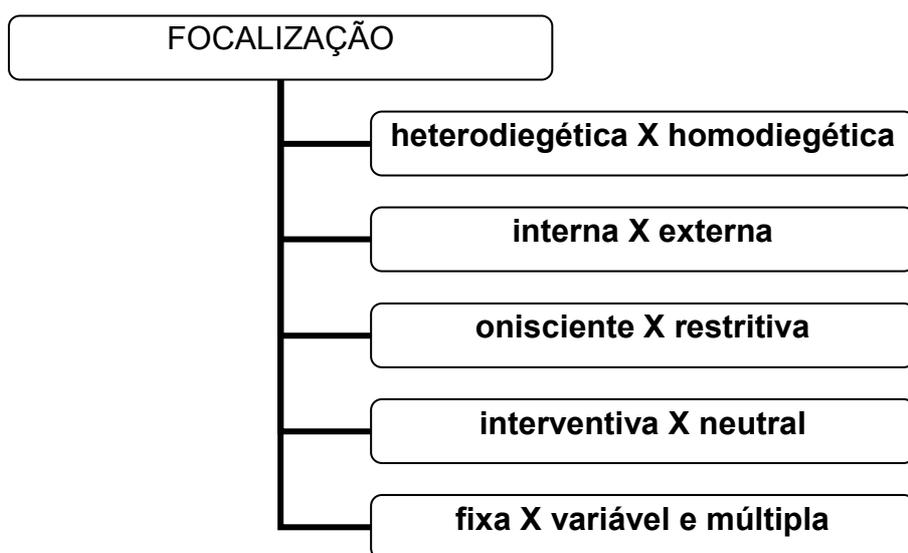
⁹ Texto adaptado de Vitor Manuel Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

variação se deva, por vezes, apenas a discrepâncias terminológicas.

Algumas dessas classificações, como a proposta por Jean Pouillon, apresentam uma relativa simplicidade; outras, todavia, como a estabelecida por Norman Freedman, oferecem uma complexidade e uma minúcia bem diversas.

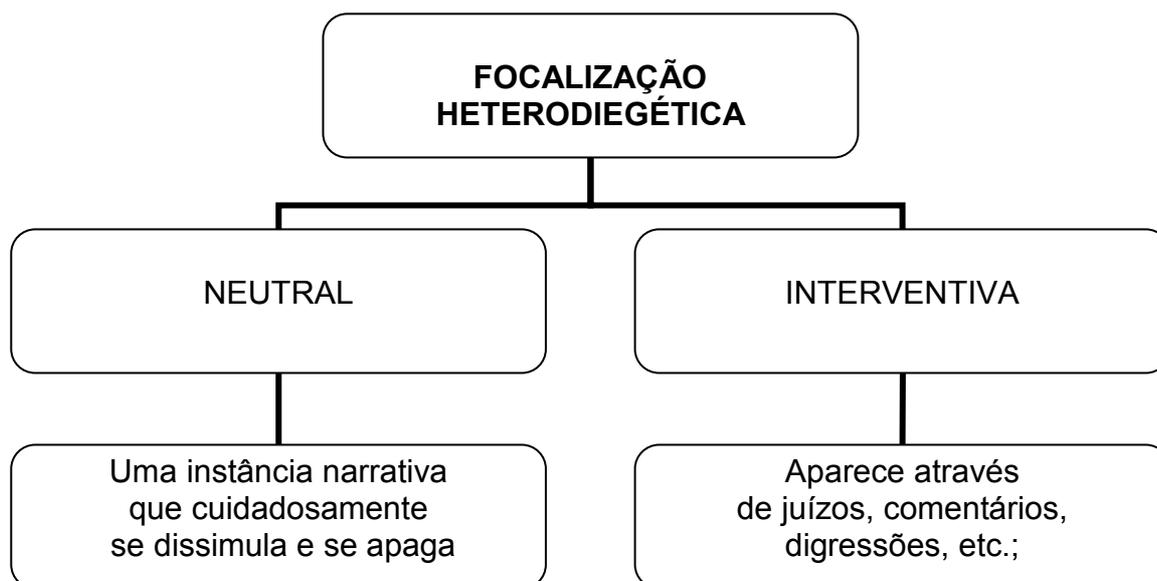
A classificação das focalizações narrativas que vamos estabelecer tenta fugir tanto a complicações taxionômicas como a um esquematismo redutor e assenta no princípio de que a relação do narrador com o universo diegético, com o narratário e com o leitor se institui em níveis diversos e apresenta portanto conteúdos e significados distintos, embora sempre inter-relacionados, de acordo com o nível, ou o aspecto da estrutura romanesca, tomado em consideração.

As díades antitéticas que adotamos para estruturar a nossa classificação não devem ser conceituadas como categorias rigidamente delimitadas e impositivas, mas apenas como quadros bastante flexíveis capazes de subtenderem categorialmente uma multiplicidade de casos concretos.

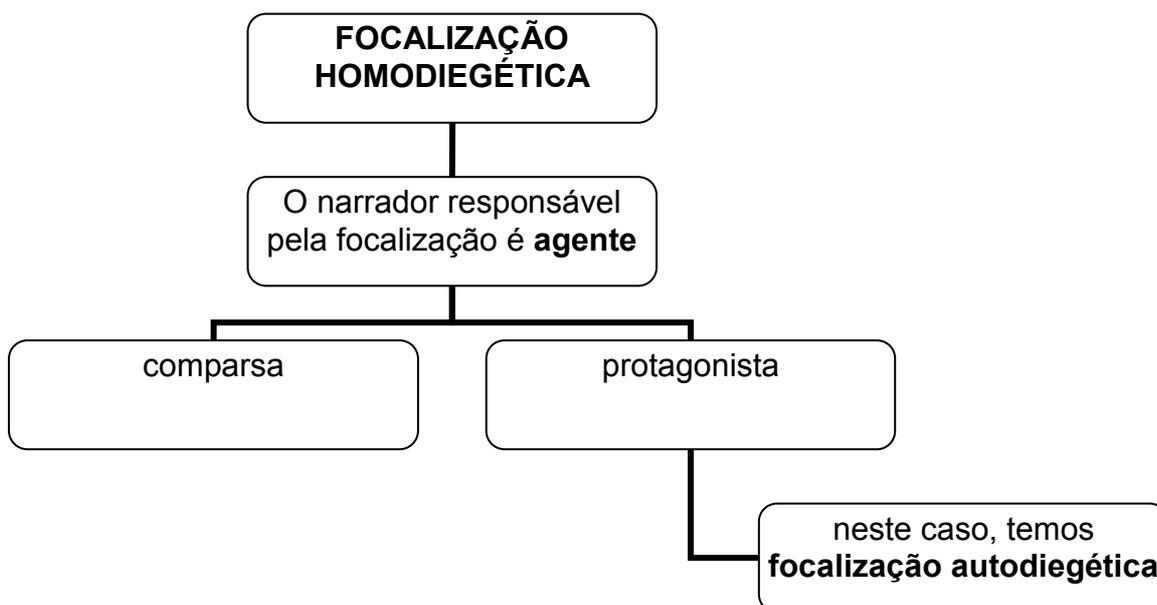


FOCALIZAÇÃO HETERODIEGÉTICA X FOCALIZAÇÃO HOMODIEGÉTICA

O estatuto de narrador heterodiegético e de narrador homodiegético está visceralmente ligado à questão de que agora nos ocupamos. Não coincide em absoluto, porque pode existir focalização homodiegética sem que exista um narrador homodiegético. Com efeito, a focalização pode depender de um narrador alheio à diegese romanesca ou de um narrador integrado nesse universo diegético.



Num caso como noutro, a instância narrativa que assegura a focalização não participa, **como agente** (personagem), da diegese narrada.



Na focalização homodiegética, o narrador pode aparecer como protagonista, como personagem secundária e também aparece no Romance epistolar na medida que o remetente de cada uma das cartas é participante da diegese. Exemplos:

- narrador = protagonista (*A relíquia* de Eça de Queirós, *Dom Casmurro* de Machado de Assis, *Aparição* de Vergílio Ferreira);
- narrador = personagem secundária (*O Conde de Abranhos* e *A cidade e as serras* de Eça de Queirós, *O grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald);

A focalização AUTODIEGÉTICA comporta ainda algumas modulações importantes. Entre o eu narrador e o eu narrado há uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor, uma distância ideológica, psicológica, ética... Amadurecido, o eu narrador, ao recordar eventos, pode assumir perante o eu narrado uma atitude irônica e judicativa ou solidária. Isso ocorre porque o fluir do tempo separa a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e de ruptura. É na velhice que o narrador de *Dom Casmurro* relembra a sua infância e a sua adolescência; resulta daí a não coincidência psicológica e ideológica entre o eu-instância narrativa e eu-agente diegético.

É esse desvio, apreendido e pensado dentro do âmbito de uma certa unidade fundamental da pessoa humana, que o narrador de *Aparição* registra explicitamente, ao confessar:

Conto tudo, como disse, à distância de alguns anos. Neste vasto casarão, tão vivo um dia e agora deserto, o outrora tem uma presença alarmante e tudo quanto aconteceu emerge dessa vaga das eras com uma estranha face intocável e solitária. Mas os elos de ligação entre os factos que narro é como se se diluíssem num fumo de neblina e ficassem só audíveis, como gritos, que todavia se respondem na unidade do que sou, os ecos angustiantes desses factos em si — padrões de uma viagem que já mal sei. (p. 24).

Diferente deste eu narrador retrospectivo é o eu narrador cujo distanciamento temporal — e, conseqüentemente, distanciamento psicológico, ético, etc. — em relação ao eu narrado é mínimo. Pode mesmo acontecer que a narração seja quase contemporânea da diegese, de modo a verificar-se uma coincidência estrita do eu narrador e do eu narrado. Essa modalidade da focalização autodiegética encontra-se em romances epistolares como o *Werther* de Goethe, *Clarissa* de Richardson, *Les liaisons dangereuses* de Laclos, etc.; neles as personagens que desempenham a função de instância narrativa escrevem logo a seguir à ocorrência dos eventos narrados; contam e exprimem nas suas cartas, através das formas verbais do presente e de um pretérito que se refere a um passado imediato, o que vai acontecendo, o que pensam e o que sentem.

Igualmente se encontra esta focalização em romances com a forma de diário — *Le journal d'un curé de campagne* de Bernanos, por exemplo. O romance de focalização autodiegética revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. Nos romances em que o

distanciamento cronológico e existencial entre o narrador e o protagonista é mínimo, ou nulo, o leitor experimenta de modo particularmente intenso a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista. A essa ilusão podemos chamar de **EFEITO DE CUMPLICIDADE**.

No romance de focalização homodiegética, em que o narrador se identifica com uma personagem secundária ou com um simples comparsa, esvai-se o sentido de cumplicidade íntima. A história adquire uma acentuada objetividade, pois o narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos, permanecendo portanto como exterior em relação à interioridade e à motivação profunda dos atos da personagem principal.

FOCALIZAÇÃO INTERNA X FOCALIZAÇÃO EXTERNA

Na FOCALIZAÇÃO INTERNA O narrador descreve e analisa o que se passa na interioridade das personagens. Em determinados romances, o comportamento das personagens e as suas motivações profundas são objeto de uma **focalização interna**. Nos romances de focalização homodiegética, e particularmente nos romances de focalização autodiegética — e incluímos nestas categorias o romance epistolar —, aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, portanto, nesse casos, temos uma FOCALIZAÇÃO HOMO-AUTODIEGÉTICA E INTERNA ligada à introspecção e ao confessionalismo que caracterizam o romance de narrador autodiegético e o romance epistolar, e condicionada pelo temperamento, pelo caráter e pela ideologia do narrador-personagem.

Essa focalização interna restringe-se ao narrador — autor de cartas no romance epistolar —, já que as outras personagens são focalizadas do exterior (no romance epistolar, poderão passar a ser focalizadas internamente, quando intervenham como autoras de cartas, isto é, quando assumam a função de narrador).

Nos romances de narrador heterodiegético, a focalização interna pode ser de dois tipos: circunscrita ou generalizada. A circunscrita restringe-se a uma personagem ou a poucas personagens da diegese. Já a generalizada analisa a interioridade de quase todas ou todas as personagens.

Na FOCALIZAÇÃO EXTERNA as personagens podem ser descritas e representadas na sua fisionomia, no seu vestuário, nos seus hábitos, nos seus gestos e atos, mas sem qualquer análise ou esclarecimento acerca dos pensamentos e sentimentos que elas possuem. Este narrador valoriza a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo. É a diferença entre

Showing X Telling na terminologia da crítica anglo-americana.

FOCALIZAÇÃO ONISCIENTE X FOCALIZAÇÃO RESTRITIVA

Na Focalização onisciente, o narrador é um deus. Conhece tudo em relação às personagens e aos eventos da diegese. A focalização é panorâmica e total.

Por outro lado, uma **focalização restritiva** foi codificada e difundida por Percy Lubbock, na sua obra famosa *The craft of fiction* (1921); tendo exercido apreciável influência no romance europeu e americano das primeiras décadas do século XX.

Essa técnica narrativa, pensada e fundamentada por Henry James em termos de estética, como instrumento adequado às exigências de um realismo subjetivo, encontrou um clima ideológico extremamente propício nos anos que se seguiram ao termo da primeira guerra mundial, quando a teoria da relatividade de Einstein se vulgarizou, contribuindo poderosamente, não raro por extrapolações e interpretações simplistas, para enraizar as idéias de que não há verdades absolutas; de que todo o conhecimento depende de uma relação, de que «só há pontos de vista pessoais», etc. Nessa atmosfera cultural e ideológica, dominada pelo relativismo, a focalização onisciente aparecia como uma manifestação inaceitável de dogmatismo, de um monismo autoritário em flagrante contradição com as conquistas da ciência moderna.

A **focalização restritiva**, fixa ou mutável problematiza as personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um esforço, árduo muitas vezes, para apreender o significado da narrativa. O narrador não explica tudo miudamente nem estabelece autoritariamente uma interpretação. Há fatos susceptíveis de várias interpretações, há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela... .

FOCALIZAÇÃO INTERVENTIVA X FOCALIZAÇÃO NEUTRAL

No romance de focalização homodiegética — e, lembremos de novo, nele incluímos o romance epistolar —, o narrador intervém naturalmente na história com comentários, apreciações, etc.

A narração pura é particularmente inviável neste romance, pois que o eu do narrador não se pode ausentar com o seu discurso da diegese contada (pode-se mesmo afirmar que, no romance de focalização autodiegética em que é escasso, ou nulo, o distanciamento cronológico e existencial entre o eu narrado e o eu narrador se constituem solidariamente, formando uma totalidade indissolúvel). O problema de uma escolha entre focalização interventiva e focalização neutral só existe, por conseguinte, para o narrador heterodiegético.

E esta alternativa só ganhou razão de ser quando romancistas como Flaubert, Maupassant, Henry James, etc., reagindo contra as chamadas intrusões do narrador, advogaram uma **focalização despersonalizada e neutra**; de modo que o artista, segundo as famosas palavras de Flaubert, estivesse na sua obra como Deus na criação: onipresente e onipotente, mas invisível.

A **focalização interventiva** pode revestir várias modalidades e diversos graus. O narrador pode ser sujeito de um discurso pessoal, marcando assim inequivocamente a sua presença e o significado da sua intervenção, por exemplo:

Tornando ao ponto, queria eu dizer que o morgado da Agra de Freimas não falaria daquele modo, nem tão do íntimo da alma apaixonada, se tivesse experiência dos usos da boa sociedade. (*A queda dum anjo*, Camilo)

Em intervenções desse tipo, o narrador, dirigindo-se por vezes explicitamente ao leitor, pode orientar a urdidura da intriga, pode comentar um ato ou um estado de espírito de uma personagem, pode desenvolver uma digressão sobre qualquer matéria relacionada com os acontecimentos diegéticos. É, sobretudo, através destes comentários e destas digressões que o narrador estabelece o seu distanciamento, ou a sua proximidade, sob o ponto de vista ideológico, ético, etc., perante as personagens da narrativa.

A **focalização neutra**, impessoal, propugnada por Flaubert e Henry James, encontrou no romance americano dos anos trinta e no romance neo-realista, em geral, uma prática freqüente e rigorosa. Muitos autores têm procurado cingir a narrativa romanesca a uma sucessão estritamente objetiva de fatos, de diálogos... Será de realização possível, porém, este projeto de uma focalização rigorosamente neutra, impessoal? Poderá o narrador exilar-se em absoluto da sua narrativa? A nossa resposta a estas perguntas é negativa.

Com efeito, mesmo que o narrador evite cuidadosamente as intromissões explicitamente marcadas, como aquelas que atrás foram referidas, menos facilmente poderá evitar outros tipos de discurso — por exemplo, o **discurso valorativo** e o **discurso modalizante**.¹⁰ Leiam-se estes fragmentos de textos romanescos:

Era um rapaz magro, de rosto afilado, originário do Texas, e os seus olhos,

¹⁰ MODALIZAÇÃO: marca com que o falante assinala seu enunciado, a fim de indicar sua relação com o conteúdo do mesmo [Pode ser: de conteúdo assumido inteiramente pelo falante, ou assumido com reservas, ou não assumido; pode marcar transparência ou opacidade do sujeito falante; pode indicar tensão entre locutor e interlocutor (locutor que deseja agir sobre o interlocutor e locutor que ignora seu interlocutor) etc.] *Dicionário Houaiss*.

de cor azul pálida, eram às vezes inquietantes; outras vezes mansos ou assustados. Era um bom trabalhador e devia dar um bom marido. (Steinbeck, *As vinhas da ira*)

Era uma tasca sórdida, num beco em que ninguém passava, com receio de que lhe faltasse o ar. (Soeiro Pereira Gomes, *Esteiros*)

Dora tinha os olhos inflamados, como de quem esteve muito tempo a chorar” (Juan Goytisolo, *Luto no paraíso*)

Tinha tirado a cuia, e com um lenço preto e amarelo amarrado na cabeça, o seu rosto parecia mais chupado, e as orelhas mais despegadas do crânio. (Eça de Queirós, *O primo Basílio*).

Nessas frases, ocorrem juízos de valor (“devia dar um bom marido”, “era uma tasca sórdida”, etc.), termos modalizantes (“o seu rosto parecia mais chupado”), comparações (“como de quem esteve” [...]) que revelam imediatamente a presença do narrador, pois só este pode ser responsável pela emissão daqueles juízos, pelo estabelecimento das relações de analogia contidas naquela comparação e pela apreciação expressa através do verbo modal “parecer”.

Mais sutis e mais incoercíveis, todavia, são outras manifestações do narrador, representadas por conotações — líricas, ideológicas, etc. de que a linguagem, mesmo a que se pretenda mais depurada e mais rigorosa, não se pode isentar. Quando se lê, em *Casa na duna*, que «O charco espalha sezões nos casebres à borda de água e agasalha as aves para os senhores da aldeia derrubarem a tiro» (Carlos de Oliveira, *Casa na duna*), ressalta a conotação sociológica e ideológica que apresenta o vocábulo **senhores** e esta conotação reenvia-nos logicamente ao doador da narrativa, que, assim, marca a sua atitude perante o microcosmo humano, económico e social, que é a aldeia gandaresa de Corrocovo. E ainda que o narrador, exercendo uma contínua vigilância sobre a sua escrita, pudesse evitar juízos, comparações, metáforas, conotações, etc. não poderia abolir os valores e significados ideológicos que inevitavelmente passam por qualquer diegese. Esses valores e significados ideológicos podem não estar explicitamente comunicados, mas estão sempre implicitamente afirmados, através do que as personagens são, dizem e fazem, através dos meios sociais representados, através da montagem dos factos diegéticos, etc.

Nenhuma narrativa, considerada sob este prisma, é inocente.

FOCALIZAÇÃO FIXA X FOCALIZAÇÃO VARIÁVEL E MÚLTIPLA

Essa díade refere-se ao uso que no romance é feito das díades anteriormente enunciadas, em particular da díade **focalização onisciente** versus **focalização restritiva**.

A focalização pode permanecer idêntica e fixa ao longo de todo o romance: por exemplo, todo o romance pode ser regido por uma focalização onisciente, ou por uma focalização restritiva imutável, ou por uma focalização neutral, etc. ou pode variar e ser múltipla. Pode conjugar-se num romance a focalização onisciente e a focalização restritiva, pode a focalização restritiva estar a cargo de diversas personagens, pode alternar a focalização heterodiegética e a focalização homodiegética, etc. Com efeito, o narrador não é obrigado a manter rigorosamente constante, do princípio ao fim do romance, um determinado tipo de focalização. De acordo com as suas necessidades e conveniências, pode fazer variar a focalização, instituindo assim uma **POLIMODALIDADE FOCAL**, sem que isso prejudique especificadamente a qualidade da obra. Nos romances epistolares constituídos por cartas de várias personagens, a focalização é variável e múltipla, pois cada personagem apresenta, segundo o seu carácter, os seus interesses, o destinatário da sua missiva, etc., um ângulo próprio de perspectivação dos acontecimentos diegéticos e das outras personagens.

O mesmo evento pode assim ser objecto de diversas interpretações, obtendo-se nesse caso uma focalização que Tzvetan Todorov classifica de **ESTEREOSCÓPICA**. É o que acontece, por exemplo, em *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos. No romance moderno, ocorre com freqüência uma focalização variável e múltipla.

Se Henry James, por exemplo, escreveu *The ambassadors* utilizando uma focalização única e fixa — tudo é focalizado através de uma personagem, Strether —, já noutros romances posteriores, como *The golden bowl* e *The wings of the dove*, multiplicou as personagens-observadores que focalizam a história, donde resulta uma focalização restritiva plural e variável. Essa técnica de multiplicação das focalizações restritivas foi utilizada com maior amplitude e maior complexidade por muitos outros romancistas: Joseph Conrad (*Lord Jim*, por exemplo) e William Faulkner (veja-se *Absalom, Absalom!*).

A variação e a multiplicidade das focalizações restritivas contribuem poderosamente para o teor ambíguo, por vezes complicadamente confuso, da história de muitos romances contemporâneos.

As díades enunciadas das focalizações romanescas não devem ser conceituadas, repetimos, como rígidas compartimentações, nem como categorias que se excluem mutuamente. A variação e a multiplicidade das focalizações restritivas contribuem poderosamente para o teor ambíguo, por vezes complicadamente confuso, da história de muitos romances contemporâneos.

A focalização é um elemento estrutural da narrativa muito complexo, que se encontra em relação com outros elementos estruturais e outros problemas de vária índole:

ausência ou presença do narrador como agente diegético, conhecimento que o narrador tem da diegese, atitude ideológica e ética que o narrador mantém perante os acontecimentos diegéticos, etc. Por isso, cada uma das categorias atrás estabelecidas corresponde a uma problemática particular, a um ângulo específico da focalização romanesca e não pode conseqüentemente caracterizar de modo exaustivo a focalização de um determinado romance (que pode ser, por exemplo, uma focalização heterodiegética, restritiva, neutral e fixa).

Como já observamos, o narrador não é obrigado, como pretenderam Percy Lubbock e os epígonos Jamesianos, a manter inalterado ao longo de todo um romance um determinado tipo de focalização.

Diferentes das variações fundadas nesta liberdade que legitimamente cabe ao narrador, são, porém, as alterações que podem ocorrer num microcontexto e que devem ser conceituadas «como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência do código seja por isso posta em causa» (Genette, *Figures III*).

Segundo Genette, há dois tipos de infração: a **PARALIPSE** e a **PARALEPSE**. Na primeira situação, o narrador fornece menos informações do que aquilo que autoriza a focalização adotada. Na segunda, fornece mais informações do que aquilo que autoriza a focalização adotada.

O FOCO NARRATIVO NA HISTÓRIA DO ROMANCE

O narrador romântico deixava claro que estava contando uma história passada com terceiros; acontecimentos autênticos, ocorridos na sociedade para a qual escreviam. Alguns narradores lançam mão do recurso de inventar referências documentais que confirmam um ar de verdade indiscutível à narração; trata-se de um processo herdado das novelas. Os pontos de vista empregados são o da personagem secundária ou o do narrador-onisciente. Esse uso da terceira pessoa sempre utilizado dá a impressão de haver um despenhadeiro entre o narrador e os fatos narrados cujo efeito de sentido é o de veracidade, objetividade.

Já o REALISMO/NATURALISMO aboliu a presença do “eu” narrativo, agora por razões de ordem científica. Os romances continuam a ser escritos na terceira pessoa e o narrador, mais do que antes, torna-se onisciente. É que vem socorrê-lo todo um arsenal científico e filosófico. A obra romanesca se torna impessoal, por conta da tentativa científica de pôr abaixo as instituições burguesas. O emprego da terceira pessoa traduz a certeza de que se trata duma imperiosa necessidade: a reforma do homem em suas bases éticas, uma necessidade que independe de ser este ou aquele escritor a denunciá-

la. A terceira pessoa corresponde ainda à impessoalidade do laboratório onde o cientista se despoja do seu “eu” para se transformar no ser anônimo que procura a verdade.

Quer no romance romântico, quer no realista e naturalista, o emprego da terceira pessoa e da onisciência denota uma limitação estética, isso porque tal opção representa uma imobilização da realidade viva, ou para lhe fazer apologia, ou para submetê-la à retaliação anatômica (entreter ou reformar). As personagens tendem à indistinção, ao clichê. Somente permanecem vivas, as obras que conseguiram fugir a este empobrecimento da visão de mundo. É que, em algumas dessas obras, já se operava o salto na direção do romance psicológico e introspectivo.

No romance moderno, mesmo quando se conserva a 3ª pessoa, muda-se o enfoque. O narrador abandona a visão macroscópica do universo em favor duma visão microscópica. Não mais entreter nem reformar, mas conhecer o homem no seu “eu” subterrâneo e procurar enriquecer o leitor com o espetáculo da própria profundidade.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Almedina: Coimbra, 1976.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1977.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VIII

1. O que é focalização, ponto de vista ou foco narrativo?
2. De acordo com a teoria vista em sala de aula, quantos tipos de focalização existem?
3. Disserte sobre a focalização heterodiegética e a homodiegética.
4. Fale sobre a focalização heterodiegética neutral e interventiva.
5. Quais são os tipos de focalização homodiegética? Explique.
6. Fale sobre a focalização externa e a interna.
7. No romance de narrador heterodiegético, a focalização pode ser circunscrita ou generalizada. Explique.
8. Qual a diferença entre focalização onisciente e a focalização restritiva?
9. Diferencie a focalização interventiva da focalização neutral.
10. Disserte sobre focalização fixa e a focalização variável.
11. Em que consiste a paralipse?
12. E a paralepse?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - FOCALIZAÇÃO

1. - Qual mentira! Hei de mostrar-te livros; segundo eles, todos os crimes se devem ao ambiente deletério, e nada mais. Magnífica frase! De onde se deduz, diretamente, que, se a sociedade estivesse normalmente constituída, então acabariam imediatamente todos os crimes, visto que já não haveria contra quem protestar e todos passariam instantaneamente a ser inocentes. Quanto à natureza, não a tomam em consideração, puseram-na no olho da rua, não toleram a natureza. Para eles não é a natureza que, desenvolvendo-se de um modo histórico, vivo, até o fim, acabará por transformar-se ela própria numa sociedade normal, mas, pelo contrário, será o sistema social que, brotando de alguma cabeça matemática, procederá em seguida a estruturar toda a humanidade e, num abrir e fechar de olhos, a tornará justa e inocente, mais depressa do que qualquer processo vivo, sem seguir nenhum caminho histórico e natural. (*Crime e castigo*, p. 276)

Após ler atentamente o trecho acima, responda. Quais são as duas visões a respeito do homem que estão em debate nessa fala de Razumikin?

2. **Ainda em relação ao texto acima, destaque uma figura de linguagem, nomeie-a e interprete o seu efeito de sentido.**

3. **Relacione o trecho acima com a Revolução Russa ocorrida em 1917, isto é, 51 anos após a publicação de *Crime e castigo* (1866).**

4. Propositadamente fez barulho, proferiu algumas palavras e tocou novamente e devagar a campainha, como quem não está impaciente. Esse minuto deixou-lhe uma recordação imperecível. Quando, mais tarde, pensava nisso, não compreendia como pudera proceder com tanta astúcia, quando sentia uma emoção tal que o privava momentaneamente das faculdades intelectuais e físicas... Momentos depois percebeu que corriam o fecho. (*Crime e castigo*, p. 84)

Em relação ao trecho anterior, caracterize a focalização utilizada pelo narrador.

5. Na sala estavam apenas os operários, dois rapazes da mesma idade aproximadamente. Substituíam o velho papel amarelo, por papel branco com flores roxas. Esta circunstância (ignoramos por quê) desagradou a Raskólnikov. Olhava irritado para o papel novo, como se todas essas modificações o contrariassem. (*Crime e castigo*, p. 186)

Do ponto de vista da focalização, relacionando o trecho acima com todo o romance, poderíamos dizer que há uma “contradição” ou “liberdade de criação”. Por quê? Segundo Genette, qual o nome dessa estratégia narrativa?

6. O padre era realmente um homem simpático, e até nem se escandalizou quando um dia o farmacêutico aconselhou Charles a levar a senhora, para a distrair, ao teatro de Ruão, a ver o ilustre tenor Lagardy. Homais, admirado com aquele silêncio, quis saber a opinião dele, e o sacerdote declarou que considerava a música menos perigosa para os bons costumes do que a literatura. Mas o farmacêutico tomou a defesa das letras. O teatro, pretendia ele, servia para criticar os preconceitos e, sob o disfarce do divertimento, ensinava a virtude. (*Madame Bovary*, p. 164-165)

Nesse trecho, destaca-se uma das funções da literatura que já foi muito discutida pela Teoria da Literatura. Explique e nomeie-a.

7. Classifique a focalização utilizada no seguinte trecho de *Madame Bovary*: “O marquês abriu a porta do salão; uma das damas levantou-se (a própria marquesa em pessoa), foi ao encontro de Emma e fê-la sentar-se no sofá junto de si, começando a falar-lhe amigavelmente, como se a conhecesse desde longa data. Era uma mulher de cerca de quarenta anos, de belos ombros, nariz arqueado e voz arrastada; naquela noite tinha sobre os cabelos castanhos um simples lenço de renda que lhe caía por trás, em triângulo. Ao lado estava uma rapariga loira, numa cadeira de espaldar; e vários cavalheiros, de florzinha na lapela da casaca, conversavam com as damas em torno do fogão.”

8. Dê, pelo menos, três classificações para a focalização utilizada no trecho abaixo, explicando cada uma delas.

Léon começou a tomar diante dos colegas um ar de superioridade, evitando-lhes a companhia, e a negligenciar completamente os processos. (...)

Encontrou-se sozinho com ela, à noite, bastante tarde, no beco, atrás do jardim - no beco, como com o outro! Fazia trovoada e conversaram os dois debaixo de um guarda-chuva, à luz dos relâmpagos.

A separação tornava-se-lhes insuportável.

- Antes queria morrer! - dizia Emma.

Torcia-se sobre o braço dele, banhada em pranto.

- Adeus!... Adeus!... Quando voltarei a ver-te?

Voltaram atrás para se beijar mais uma vez, e foi nessa altura que ela lhe prometeu arranjar em breve, por qualquer meio, um processo de se verem livremente, com regularidade, pelo menos uma vez por semana. Emma não tinha dúvidas.

Estava, além disso, cheia de esperanças. Contava receber dinheiro.

Por isso comprou para o quarto um par de cortinas amarelas, de riscas largas, que L'heureux lhe gabara como sendo a um bom preço, sonhou com um tapete, e L'heureux, afirmando que não era nenhum bicho-de-sete-cabeças, encarregou-se delicadamente de lho fornecer. Emma já não podia dispensar-lhe os serviços. (Gustave Flaubert - *Madame Bovary*)

9. A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata. (*Feliz aniversário*, Clarice Lispector)

Analise o trecho acima do ponto de vista da focalização.

O TEMPO¹¹

Uma narrativa possui três planos:

1. **O da diegese (história / conteúdo)**
2. **O do discurso (a forma de expressão)**
3. **O da narração (ato de narrar)**

É no plano da diegese que o tempo mais se afasta do real. O tempo da diegese é pluridimensional = permite retornos, antecipações, aceleração, retardamento.

O tempo da narração

É o tempo em que se situa o narrador da história; às vezes, o narrador explicita o seu próprio tempo; às vezes, não. O tempo da narração geralmente não coincide com o tempo da diegese. Tome-se, como exemplo, o romance *Aparição* de Vergílio Ferreira:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma **lua** quente de **Verão** entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da **lua** fascina-me. Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das idéias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constrange e tranqüiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. Nesta casa enorme e deserta, nesta **noite** ofegante, nesse silêncio de estalactites, a **lua** sabe a minha voz primordial. (*Aparição*, p.9, grifos nossos)

O tempo da diegese e o tempo do discurso

A diegese, como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como seqüência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário). Esses dois tempos, o tempo da diegese — ou tempo da história narrada; e o tempo do discurso narrativo — e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer sob o ponto de vista sintático, quer sob o ponto de vista pragmático-semântico.

O tempo cronológico

¹¹ Texto adaptado de Vitor Manuel Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

O tempo da diegese comporta um tempo objetivo, um tempo “público”, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos: anos, meses, dias, horas, ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites, dados concernentes a uma determinada época histórica, etc. Esse tempo diegético pode ser muito extenso — como em *Os Buddenbrook* de Thomas Mann — ou relativamente curto — como em *Para sempre* de Vergílio Ferreira que se passa em uma tarde. Quer seja extenso, quer seja curto, é possível medir e analisar com suficiente rigor esse tempo.

O tempo psicológico

A diegese comporta, todavia, outro tempo, mais fluido e mais complexo — o tempo subjetivo, o tempo vivencial das personagens; aquele tempo que Bergson designou por *durée* e Virgínia Woolf por *time in mind*. Refratária à linearidade cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário, é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projeta no futuro, ora pára e se esvazia. Esse “tempo politemporal”, uma determinada vivência privada e íntima do tempo, exprime ou reflete, em parte, uma determinada problemática do tempo histórico, do tempo “público”.

Caracteriza particularmente a diegese do chamado “romance psicológico moderno”; isto é, um romance contemporâneo e posterior às análises de Bergson sobre o fluxo ininterrupto do tempo psicológico; e de William James sobre o “fluxo de consciência”; e de Freud e outros psicanalistas sobre o inconsciente.

O **monólogo interior** constitui uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos. Ele permite representar os meandros e as complicações do *fluxo de consciência* das personagens e assim pode-se descrever e analisar a urdidura do tempo interior. A técnica do monólogo interior foi inventada por Édouard Dujardin (1861-1949), obscuro escritor francês. Ele publicou, em 1887, um romance em que o monólogo interior era abundantemente cultivado — *Les lauriers sont coupés*. James Joyce reconheceu em Dujardin o inspirador da técnica dos monólogos interiores de *Ulisses*; arrancou assim do olvido o romancista gaulês. Os caracteres fundamentais do monólogo interior são:

→ é um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem;

→ e há determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do monólogo interior: *rêverie* (devaneio), insônias, cansaço, etc.;

→ não tem outro auditor que não seja a própria personagem;

→ apresenta-se sob uma forma desordenada e até caótica — sintaxe

extremamente frouxa, pontuação escassa ou nula, grande liberdade, sob todos os pontos de vista, no uso do léxico, etc.;

→ não há intervenção do narrador, flui à medida que as idéias e as imagens, ora insólitas ora triviais, ora incongruentes ora verossímeis, vão aparecendo, vão atraindo-se ou repelindo-se na consciência da personagem.

O monólogo interior é, pois, uma das técnicas adequadas à representação dos conteúdos e processos da consciência. Diferencia-se do monólogo tradicional, direto ou indireto, pelo fato de captar os conteúdos psíquicos no seu estado incoativo (inicial); na confusão e na desordem que caracterizam o fluxo da consciência, sem a intervenção organizadora e esclarecedora do narrador.

O tempo do discurso narrativo

Ao contrário do tempo objetivo da diegese, o tempo do discurso narrativo é de difícil medição. Poder-se-á medir esse tempo por meio da paginação? Mas a página é uma unidade variável, em função da mancha tipográfica e em função do tipo de letra; a página pode estar compactamente ocupada com enunciados ou pode apresentar numerosos espaços em branco. Poder-se-á fazer coincidir o tempo da narrativa com o tempo que é necessário dispender para a sua leitura? O tempo exigido pela leitura de um texto, porém, é igualmente um critério variável e aleatório.

Tempo da diegese X tempo do discurso

As relações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso; ou mais rigorosamente, entre «a ordem temporal da sucessão dos eventos na diegese» e a ordem por que o discurso narrativo os produz e transmite, assume uma importância capital na organização do romance.

A coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra possivelmente em nenhum romance.

O tempo da narrativa só é mensurável na relação entre o tempo da história e o do discurso. Os casos de variação do tempo ocorrem sob o ângulo de duas noções: **ordem** e **duração**.

Ordem

Nesse aspecto, as variações temporais decorrem do confronto entre a ordem dos acontecimentos no discurso e a ordem dos mesmos acontecimentos na diegese.

Anacronias

São os desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso. A tradição épica greco-latina oferece um exemplo famoso de anacronia, ao preceituar que o poema épico deve ser iniciado *in medias res*. Desse modo, o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese, obrigando tal técnica, como é óbvio, a narrar depois no discurso o que acontecera antes na diegese. Assim, a *Ilíada* começa quase 10 anos depois do início da batalha entre gregos e troianos.

Pode mesmo acontecer que o romancista principie o discurso *in ultimas res*, de maneira que as páginas iniciais narram, eventualmente com ligeiras modulações, a situação com que se encerra o enredo. Esse modelo se revela particularmente apto a suscitar a curiosidade do leitor — o romance policial adota, nas suas linhas fundamentais, este tipo de abertura narrativa.

Tanto o início da narrativa *in medias res* como *in ultimas res* obriga o romancista a narrar posteriormente os antecedentes diegéticos dos episódios e das situações que figuram na abertura do romance. Quer dizer, em relação à temporalidade do segmento diegético primeiramente narrado, o romancista institui uma temporalidade segunda; dando assim lugar a uma *anacronia*. No caso do início *in medias res*, a anacronia, depois de ocupar uma extensão maior ou menor da sintagmática do discurso, é reabsorvida pela primeira narrativa, que continua a desenvolver-se após aquela interrupção. No caso do início *in ultimas res*, a anacronia apresenta-se como a narrativa de base, ocupando a quase totalidade do discurso.

Analepse

A esta espécie de anacronia, constituída por recuos no tempo, dá-se em geral a designação de *flash-back*. Seguindo a terminologia de Gérard Genette, utilizaremos a denominação de *analepse*. A analepse é um recurso de que os romancistas se servem com freqüência porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou o leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação; e sobre uma personagem introduzida pela primeira vez no discurso ou neste reintroduzida, após desaparecimento mais ou menos prolongada. A narrativa analéptica desempenha uma função muito relevante no romance naturalista, em estreita interdependência com a concepção determinista do mundo que rege esse romance. Após a apresentação das personagens principais, o romancista naturalista recorre logicamente a analepses mais ou menos extensas para analisar,

segundo a ótica determinista, as forças determinantes — hereditariedade, influência do meio, constituição fisiológica e temperamental — que modelam aquelas personagens.

A analepse constitui uma técnica utilizada pelo romance de todas as épocas — no século XVIII, Sterne escreveu essa obra-prima da narrativa analéptica que é *Tristram Shandy*. A utilização, porém, que da analepse faz um romancista como Balzac ou Camilo difere substancialmente do emprego que da mesma técnica fazem, por exemplo, um Joyce ou um Faulkner. A analepse não afeta a organização logicamente ordenada da narrativa, que não apresenta rupturas nem sobreposições cronológicas susceptíveis de perturbarem o entendimento do leitor. Pelo contrário, Joyce ou Faulkner não sinalizam as suas analepses, de modo a demarcarem cuidadosamente o termo de um plano temporal e o início de outro. Nos seus romances, como no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vetores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Essas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com freqüência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática.

Prolepse

É a antecipação, no plano do discurso, de um fato ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só devia ser narrada mais tarde. A prolepse é muito menos freqüente do que a analepse, sendo rara no romance do século XIX, no entanto, já presente na *Ilíada* e *Odisséia*.

Canta para mim, ó Musa, o varão industrioso que, depois de haver saqueado a cidadela sagrada de Tróia, vagueou errante por inúmeras regiões, visitou cidades e conheceu o espírito de tantos homens; o varão que sobre o mar sofreu em seu íntimo tormentos sem conta, lutando por sua vida e pelo regresso dos companheiros. Mas, ai! Nem assim logrou satisfazer seu desejo de salva-los: pereceram, em consequência de sua cegueira, os insensatos que devoraram os bois de Hélio Hipérion. Homero - *Odisséia*, Rapsódia I

O romance que mais fácil e logicamente acolhe prolepses é o romance de narrador **autodiegético** (1a. pessoa), pois organiza a narrativa segundo um modelo explicitamente retrospectivo, não tem dificuldade de, a respeito de um acontecimento diegético, evocar um outro que lhe é cronologicamente posterior. No romance contemporâneo, porém, as prolepses podem abundar mesmo sem a existência de um narrador autodiegético, como comprova, por exemplo, *Enseada amena* de Augusto Abelaira.

Um dia, faltam mais de quatro meses, o Osório há-de dizer ao Alpoim, ao Alpoim que neste instante está lá à frente, no tempo, à espera dele(...) (2a. edição, Lisboa: Bertrand, s/d., p. 49)

O Alpoim – ele ainda está neste momento fora desta história e é como se não existisse, embora já tenha trinta e oito anos, ele, que não conhece a Maria José, a qual, aliás, há-de vir a desejar profundamente – respondera (...) (id., p.51)

As prolepses e analepses podem modificar a “narrativa primeira”, acrescentando novo conteúdo, ou apenas preencher-lhe lacunas; podem ainda ser introduzidas em uma exposição separada (um capítulo, por ex.). O recurso mais comum é intercalar seqüências analépticas e prolépticas às seqüências do momento que está sendo narrado. Essas mudanças podem chegar a uma escala microscópica no caso da narração em 1a. Pessoa.

DISTÂNCIA E AMPLITUDE

Em todas as anacronias, há a considerar dois aspectos importantes para a sua caracterização:

1º) a sua **distância temporal** em relação ao “presente” diegético da narrativa primária, isto é, a narrativa a partir da qual as anacronias se instituem e se definem como anacronias;

2º) a sua **amplitude**, ou seja, a sua duração.

Em conformidade com a sua distância temporal e com a sua duração (amplitude), as anacronias podem ser classificadas como:

1º) **externas**, se a sua duração começa e acaba antes do início da diegese da narrativa primária;

2º) **internas**, se a sua duração começa depois do início da diegese da narrativa primária;

3º) **mistas** (mais raras), se a sua duração começa antes do início diegético da narrativa primária e termina depois dele.

As anacronias internas, por sua vez, podem ser subdivididas em anacronias:

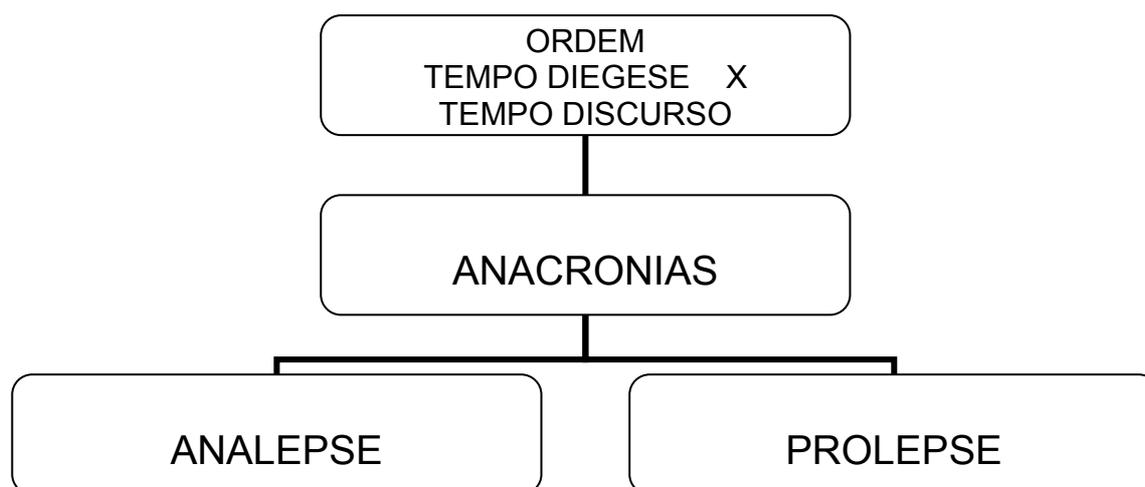
1º) **heterodiegéticas**: dizem respeito a uma personagem ou a uma “linha de história” que não figuravam na narrativa primária;

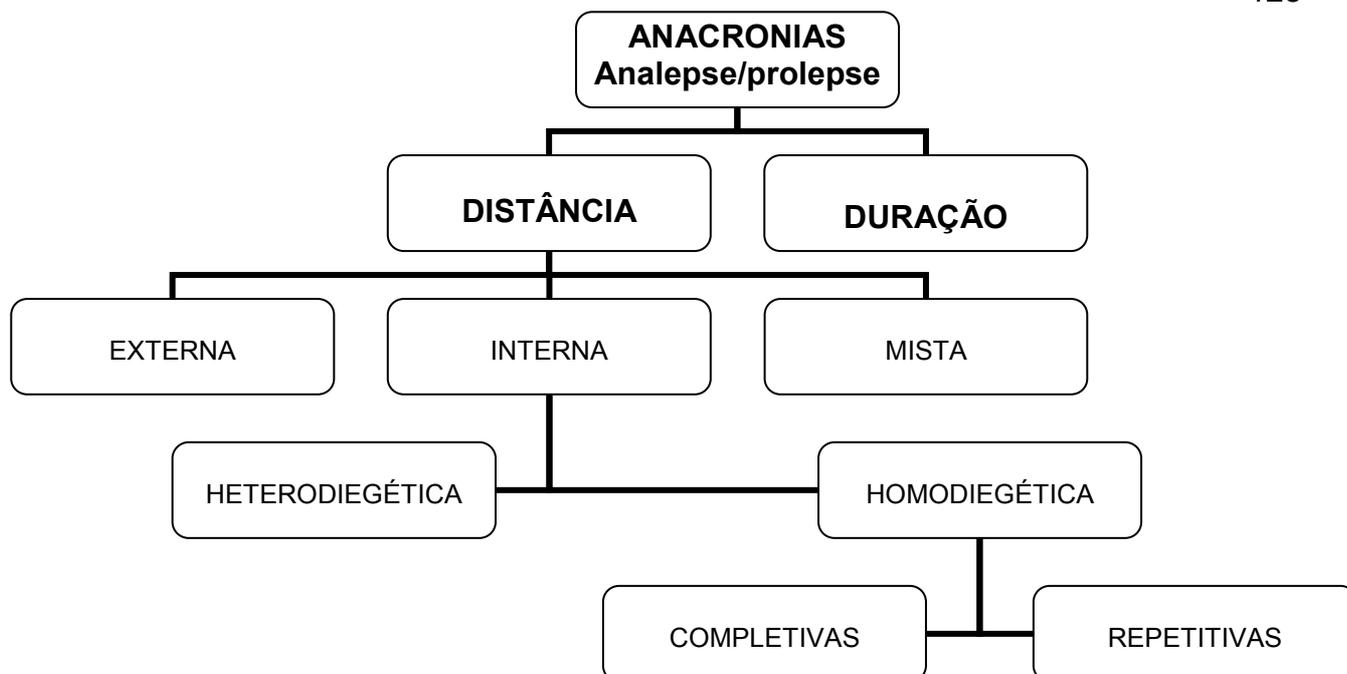
2º) **homodiegéticas**: no caso inverso.

As anacronias homodiegéticas podem ainda ser caracterizadas como:

1º) **completivas**: preenchem lacunas ou omissões, anteriores ou posteriores, da diegese da narrativa primária;

2º) **repetitivas**: reiteram, produzindo determinados efeitos de redundância, um evento já ocorrido ou a ocorrer.





DURAÇÃO

Além das anacronias, outras espécies de tensões e desencontros podem acontecer entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Essas outras tensões referem-se à diferença entre o tempo dos acontecimentos (diegese) e o tempo despendido para narrá-los (discurso). Uma história de tempo imaginário breve, pode desenvolver-se num discurso longo ou uma história de tempo imaginário longo, pode desenvolver-se num discurso curto.

Isocronia

A coincidência perfeita entre a duração da diegese e do discurso será possível? Tal **isocronia** só será de admitir num caso: quando o discurso reproduzir fielmente, sem qualquer intervenção do narrador, um diálogo da diegese. No capítulo VII de *Agulha em palheiro* de Camilo, após um diálogo entre Paulina e Eugenia, o narrador comenta: «Este diálogo, que parece estirado, correu em menos de quatro minutos».

Qualquer leitor que leia em voz alta, sem pressas nem demoras, o citado diálogo e registre o tempo da sua leitura, verificará que esta dura um pouco mais de três minutos, coincidindo portanto esta duração com a temporalidade diegética indicada pelo narrador.

Todavia, nem em tais casos se pode rigorosamente falar de absoluta igualdade entre o segmento diegético e o segmento narrativo, pois que, como observa pertinentemente Gérard Genette, o discurso não reproduz «a velocidade com a qual

aquelas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação». De qualquer modo, é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva, ou predominantemente, por diálogos — segmentos a que a crítica anglo-americana, na esteira de Henry James e Percy Lubbock, chama cenas (*scenes*) — que se verifica uma isocronia relativa — ou uma tendência para ela — entre o tempo diegético e o tempo narrativo.

ANISOCRONIAS

Pondo de lado esses casos, o que a narrativa apresenta são **anisocronias**, isto é, diferenças de duração, entre estes dois tempos: o da diegese e o do discurso.

Resumos

O narrador pode relatar velozmente, através de fragmentos do discurso que denominaremos **resumos**, acontecimentos diegéticos ocorridos em longos períodos de tempo.

Fernando Namora condensa, nesta meia dúzia de linhas, sucessos que se desenrolaram durante grande parte da noite:

Tinham perdido a noite na ceifa dos tojos e a segurar a burra sobre as labaredas da fogueira. Aquilo acabara numa gritaria dos diabos, quando Alice, presa à garupa do animal, viu que o pai e o compadre não escolhiam os meios de manter a besta amarrada ao sacrifício. Berrando uns com os outros, lambidos pelo fogo, como danados, pareciam demônios fugidos do Inferno. (*O trigo e o joio*, p. 317)

O **resumo** pode ser mais condensado ainda, bastando escassas palavras para referir uma temporalidade diegética muito dilatada:

E esse ano passou. Gente nasceu, gente morreu. Searas amadureceram, arvoredos murcharam. Outros anos passaram. (*Os maias*, Eça de Queirós).

Elipses

São anisocronias resultantes do fato de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos.

A **elipse** é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese. Uma vez, o narrador informa explicitamente o leitor de que eliminou da narrativa um certo número de

fatos, por irrelevantes, monótonos, maçadores, escabrosos, etc. Em inglês esse recurso é conhecido como *time shift*, ou seja, salto temporal.

Outras vezes, porém, a **elipse** não é assinalada, devendo o leitor identificá-la pela análise. Essas **elipses** implícitas desempenham uma função muito importante no romance contemporâneo: já não se trata de aliviar o texto de pormenores diegéticos destituídos de interesse ou chocantes para leitor; mas de elidir intencionalmente do discurso elementos diegéticos fundamentais, que o leitor terá de reconstituir, baseando-se nas informações fragmentárias que o texto lhe oferece; é o caos do mundo transportado para o texto.

Por outro lado, as anisocronias podem resultar, porém, do fato de a uma temporalidade diegética curta corresponder uma temporalidade narrativa longa. Nesse caso, o narrador usará outras estratégias de construção da narrativa.

Descrições e análises minuciosas

As **descrições** e as **análises minuciosas** de um fato, de uma ação, de um gesto, de um estado subjetivo, podem gerar um tempo do discurso superior ao tempo da diegese, determinando, com as suas pausas, um ritmo vagaroso da narrativa.

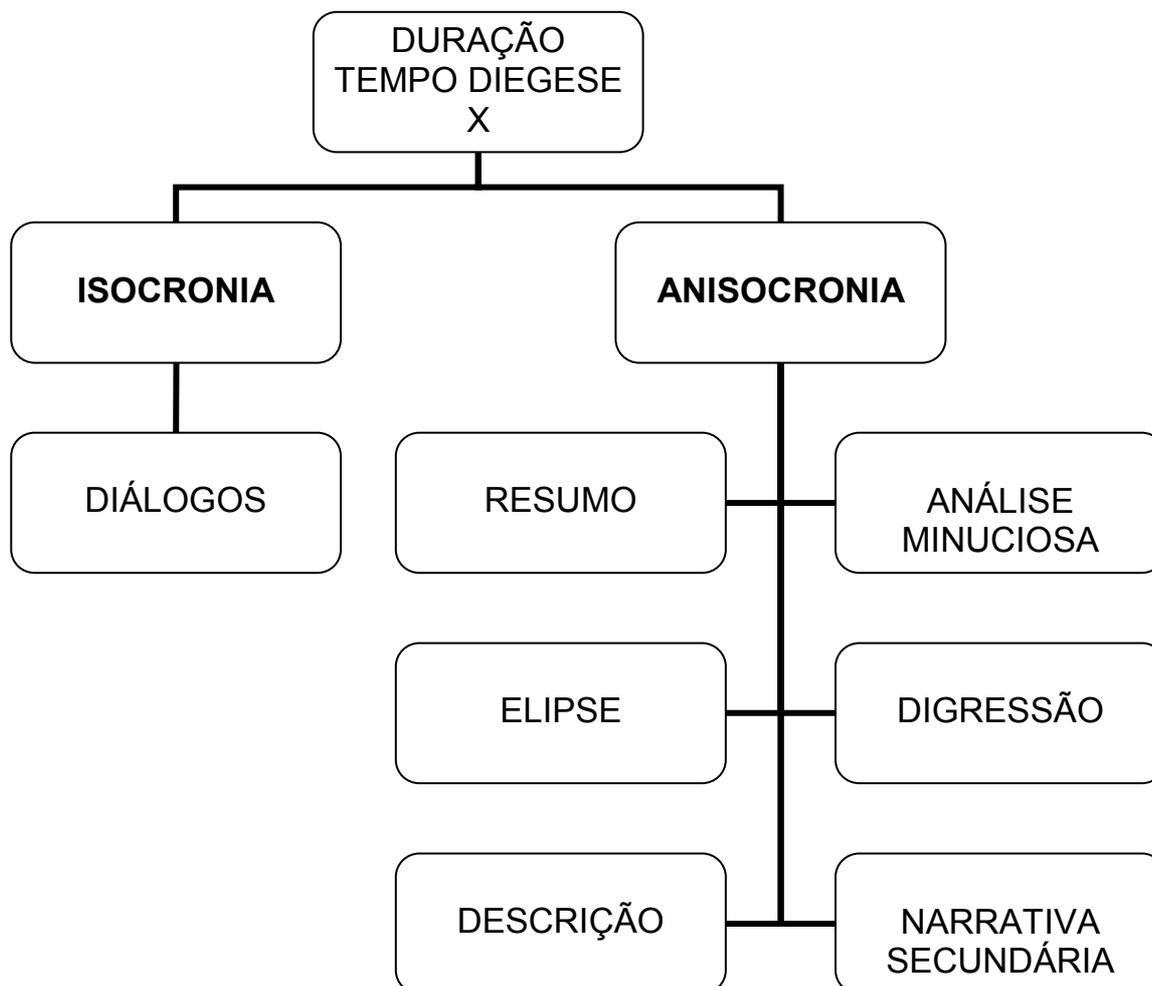
Digressões

Igual consequência dimana das **digressões** que o narrador pode inserir no discurso e que suspendem a progressão da diegese.

Narrativa secundária

A principal causa, porém, de alongamento da temporalidade do discurso narrativo em relação à temporalidade diegética consiste na possibilidade que o narrador detém de instaurar uma espécie de **narrativa segunda** que se vem enxertar na diegese primária; ou, talvez melhor, que nasce desta diegese primária e que se desenvolve, por vezes, dentro dela como uma espécie de **metástase** diegética, explorando as virtualidades da memória e da retrospectão e devassando o enredado mundo interior das personagens. A utilização de tais técnicas narrativas permitiu a Claude Mauriac escrever um romance de duas centenas de páginas, *L'Aggrandissement*, cuja diegese primária, digamos assim, tem como limites cronológicos os breves minutos em que perdura uma luz vermelha dos sinais de trânsito. A um tempo objetivo tão escasso corresponde portanto um tempo psicológico, existencial, bastante dilatado. A extensão do tempo do discurso é gerada pela dimensão deste tempo psicológico.

Todas essas figuras, que vimos, possuem efeitos estéticos e também uma função estruturante.



FREQÜÊNCIA

Finalmente, há a considerar o problema da **freqüência** narrativa. Esse é o terceiro tipo de relação possível entre o tempo da diegese e o tempo do discurso e relaciona-se com a repetição, um dos dados importantes na experiência comum do tempo. É a capacidade do discurso de reproduzir os acontecimentos; o tempo verbal chave desse discurso é o imperfeito que marca o prolongamento de um estado.

Narrativa Singulativa

O discurso pode narrar uma vez o que aconteceu uma vez (é esta a norma do texto narrativo, classificando Genette esta espécie de narrativa como **singulativa**). Mas o discurso pode também narrar **n** vezes o que aconteceu **n** vezes (trata-se ainda de uma narrativa singulativa, pois que, como Genette observa, esta define-se, «não pelo número

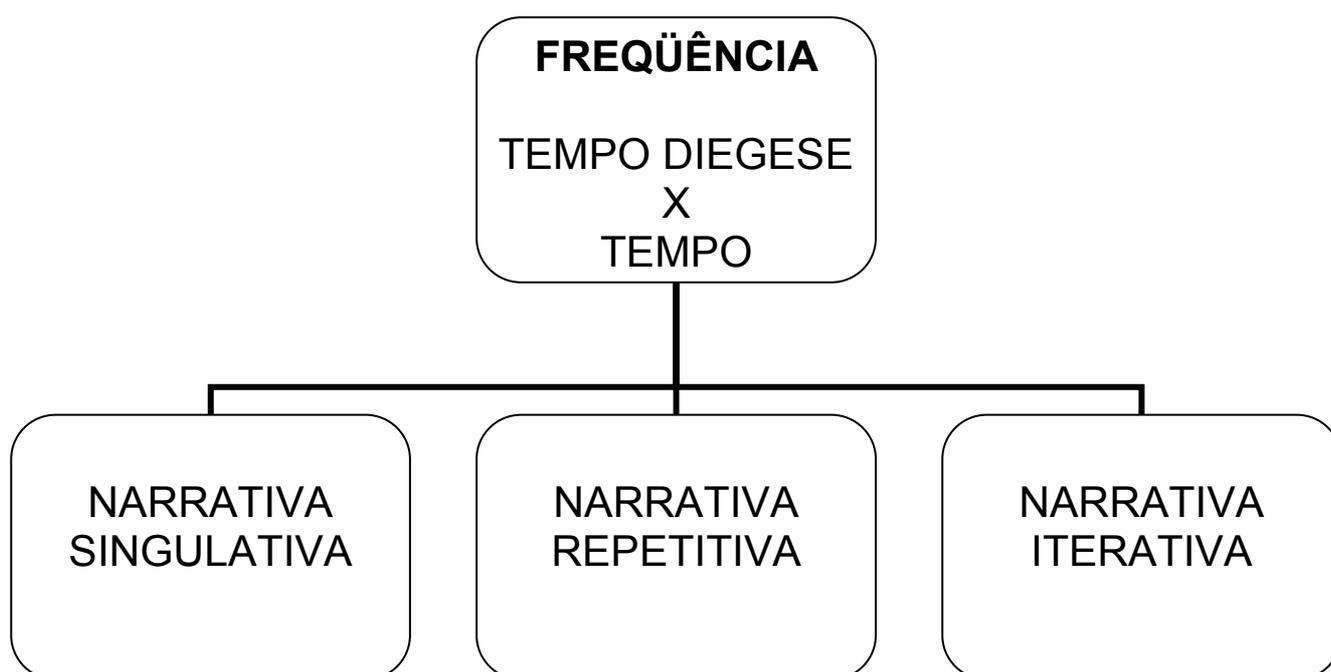
das ocorrências de um lado e outro, mas pela igualdade do seu número»).

Narrativa Repetitiva

O discurso pode narrar **n** vezes o que aconteceu uma vez (**narrativa repetitiva**).

Narrativa Iterativa

O discurso pode narrar por uma só vez o que aconteceu **n** vezes (**narrativa iterativa** ou **freqüentativa**).



A simultaneidade

Sujeita à linearidade do signo lingüístico, a narrativa literária só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Por isso, cria artifícios para darem a ilusão de simultaneidade. O romance do século XIX, envolto com intrigas complexas, utilizaram muito a técnica de **entrelaçamento por alternância** do discurso. Com efeito de suspense; interrompe-se um episódio no momento culminante, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica: *enquanto isso, no mesmo momento, naquele dia*, etc. Nesse caso, a ilusão de simultaneidade está nos pontos de entrelaçamento das diversas linhas de ação interrompidas que os protagonistas centralizam.

Outra estratégia é o da narrativa de tipo **estereoscópico**: o mesmo evento é narrado diversas vezes segundo a visão de cada personagem como em *Contraponto* de

Aldous Huxley. É interessante notar que uma das causas da dilatação espaço-temporal do romance moderno é a influência do cinema.

Outra estratégia é a **sincronização**. Ela consiste em ajustar, por uma data ou pelo registro das horas, seqüências narrativas com os diversos personagens vivendo situações diferentes em lugares diferentes. Jean-Paul Sartre em *La mort dans l'ame* (Com a morte na alma) recua de 25 de junho de 1940, dia da queda de Paris, a 16 de junho, o romance passa de Boris em Marselha, às 14 horas, a Matieu em Padou, às 3, e a Daniel, em Paris, às 4 desse mesmo dia.

A **montagem de diálogos** é outro recurso de que dispõe o narrador. Consiste em intercalar partes de um diálogo a partes de outro entre os mesmos personagens, em situação temporal e espacialmente distintas e que, assim justapostas, fundem momentos de história com momentos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado.

Flaubert utilizou-se dessa estratégia em *Madame Bovary* na cena famosa do comício agrícola de Yonville. Enquanto Emma e Rodolfo conversam, ouvem os oradores da festa que vieram assistir. Como numa interferência do que está ocorrendo perto deles, frases soltas, pronunciadas pelos oradores, intercalam-se no diálogo dos amantes:

“E ele tornou-lhe a mão; ela não a retirou.”

“Um conjunto de bons terrenos”, gritou o presidente.

“Ainda há pouco, por exemplo, quando vim à sua casa...”

“Para o senhor Binet, de Quincampoix.”

“Adivinhava que iria acompanhá-la?”

“Setenta francos”.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. O tempo. In *O universo do romance*. Almedina: Coimbra, 1976.

CASTAGNINO, Raul H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1977.

MENDILOW, A. A. *Tempo e romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: Mcgraw-Hill, 1976.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1999.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix, 1974.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo II*. Campinas: Papyrus, 1995.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO IX

1. Quais são os três planos da narrativa?
2. Por que no plano da diegese o tempo mais se afasta do real?
3. Explique o tempo da narração.
4. O tempo da diegese pode ser classificado de duas maneiras. Quais? Explique.
5. Quais são os dois pilares do tempo psicológico?
6. Qual é a principal técnica do fluxo de consciência? Explique.
7. Segundo a teoria de Gérard Genette, o tempo da diegese e o tempo do discurso podem ser pensados sob que ótica?
8. Sob o ângulo da ordem, que relações podem ocorrer entre tempo da diegese e tempo do discurso?
9. O que é uma anacronia do ponto de vista do tempo na literatura?
10. O que é o começo *in medias res* no texto literário?
11. E o começo *in ultima res*?
12. Segundo Genette, podem ocorrer dois tipos de anacronias. Quais? Explique cada uma delas.
13. Quais as duas principais funções das analepses e prolepses?
14. De que maneira as analepses e prolepses podem aparecer no texto narrativo?
15. O que é uma analepse proléptica?
16. Quando ocorre uma prolepse analéptica?
17. Em todas as anacronias, devemos considerar dois ângulos. Quais?
18. Como podemos classificar as anacronias em relação à distância? Explique.
19. Qual a diferença entre a anacronia interna heterodiegética da homodiegética?
20. Qual a diferença entre a anacronia interna homodiegética completiva e a repetitiva?
21. Do ponto de vista da duração, como podemos pensar o tempo da diegese e o tempo do discurso?
22. Do ponto de vista da duração, podem ocorrer duas situações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso. Quais são elas? Justifique.
23. É possível uma isocronia no texto literário?
24. Quais são os tipos de anisocronias em que o tempo da diegese é maior que o do discurso?
25. Quais são os tipos de anisocronias em que o tempo da diegese é menor que o do discurso?
26. Do ponto de vista da frequência, que relação existe entre o tempo da diegese e o

tempo do discurso?

27. Do ponto de vista da frequência, há três tipos de narrativas. Quais? Justifique.

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - TEMPO

Texto para a próxima questão

Hilda olhou e viu a imagem de seu corpo nu, estendido sobre um divã, meio mergulhado nas almofadas fundas.

— Animal! Mas isso não faz nenhuma diferença na minha afeição por ele...

— Sim, na tua maneira especial de ter afeição, é claro! — Pôs-se a rir. — Mas, repito, é uma boa coisa que...

Lady Edward fê-lo calar-se, pondo-lhe a mão sobre a boca. Aquilo se passara um quarto de século atrás. Havia então cinco anos que Hilda estava casada: tinha trinta de idade. Lucy era uma menina de quatro anos. John Bidlake tinha 45 e estava na plenitude de seu talento e de sua reputação de pintor: era belo, grande, exuberante, despreocupado; grande amigo do riso, grande trabalhador, grande comedor, bebedor e arrebatador de virgindades. (p. 28)

1. Identifique no texto acima uma estratégia temporal usada pelo narrador, nomeie-a de acordo com a terminologia de Gérard Genette e transcreva um trecho exemplificativo.

Texto para a próxima questão

— E não é somente no que diz respeito às revoluções — acrescentou Spandrell, ao mesmo passo que se ouvia Willie Weaver dizer algo sobre “as filosofias estruticamelinas”. — Mas no que diz respeito a todas as coisas importantes que porventura sejam desagradáveis. Houve um tempo em que não se andava por aí a fingir que a morte e o pecado não existem. “Au détour d'un sentier une charogne¹²” — citou ele, — Baudelaire foi o último poeta da Idade Média, ao mesmo tempo que o primeiro poeta moderno. “Et pourtant” — continuou ele, olhando para Lucy com um sorriso e erguendo o copo:

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma / nature. / Vous, mon ange et ma passion! / Alors, ô ma beauté, dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers..¹³

— Meu caro Spandrell! — Lucy levantou a mão num sinal de protesto.

— Realmente, é necrófilo demais! — objetou Willie Weaver. “Sempre o mesmo ódio da vida”, pensava Rampion. “Diferentes gêneros de morte: as únicas alternativas.” Olhou para o rosto de Spandrell escrutadoramente.

— E, pensando bem — dizia Ildige —, o tempo que foi preciso para formar as jazidas de carvão, dividido pela duração da vida humana, não difere tão enormemente da vida de uma sequóia dividida por uma geração de bactérias de fermentação pútrida.

Cuthbert olhou para o relógio:

— Mas bom Deus! — exclamou — faltam 25 para 1 hora. — Ergueu-se num pincho. — Prometi que apareceríamos na festa dos Widdicombe. Peter, Willie! Acelerado, marche!

— Mas vocês não podem ir — protestou Lucy. — Não podem ir assim tão absurdamente cedo. . . (p. 138)

2. Do ponto de vista temporal, descreva a estratégia utilizada pelo narrador nessa passagem. Explícite o efeito de sentido criado.

Texto para as duas próximas questões

CAPÍTULO XXII

DO CADERNO DE NOTAS DE PHILIP QUARLES

Hoje, em casa de Lucy Tantamount, fui vítima duma associação de idéias muito curiosa. Lucy, como de costume, era uma bandeira francesa; olhos redondos e azuis, boca escarlate e o resto dum branco de morte contra um fundo de cabelos negros e reflexos metálicos. Eu disse uma brincadeira qualquer. Ela riu, abrindo a boca — e sua língua e suas gengivas estavam de tal maneira mais pálidas do que o vermelho dos lábios, que pareciam (senti um pequeno calafrio estranho de horror admirado) inteiramente exangues e brancas, pelo contraste. E então, sem nenhuma transição, me achei diante dos crocodilos sagrados nos

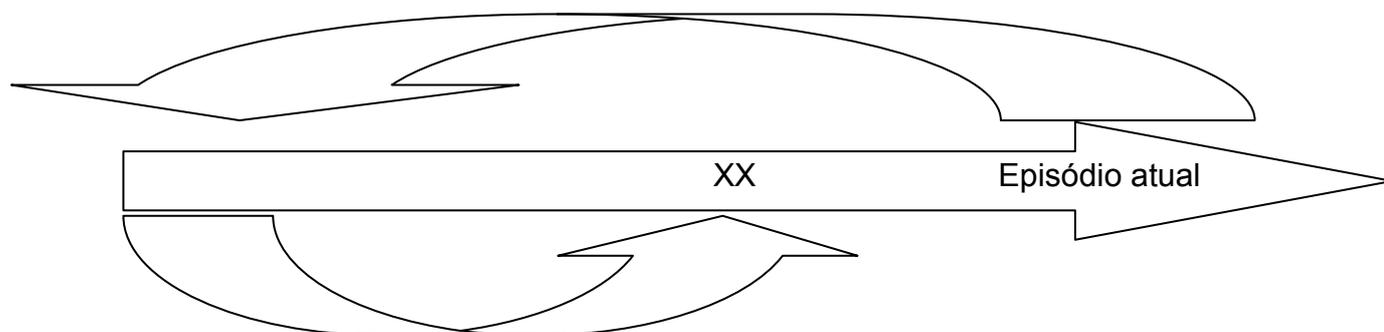
¹² “No desvio de uma vereda, uma carniça nojenta.” (N. do E.)

¹³ “E, contudo, você será semelhante a essa imundícia, a essa horrível fedentina, estrela de meus olhos, sol de minha natureza. Você, meu anjo e minha paixão! Então, ó minha maravilha, diga ao verme que a devorará de beijos. . .” (N. do E.)

jardins do Palácio de Jaipur; o guia hindu lhes atirava pedaços de carne, e as bestas tinham o interior das goelas quase branco, como se elas estivessem forradas de pele de cor creme ligeiramente lustrosa. E é assim que o espírito funciona naturalmente. E temos ainda pretensões intelectuais! Bem, bem. Mas que achado para o meu romance! É assim que vou começar o meu livro. Meu herói “walteresco” “faz rir a sua sereia “lucyescas” e imediatamente (com horror de sua parte, não obstante o qual ele continua a desejá-la com um toque de perversidade, apesar de tudo, e mesmo com mais ardor ainda) ele revê os ignóbeis crocodilos que tinha visto na Índia, um mês atrás. Dessa maneira, firo logo de início a nota do estranho e do fantástico. Tudo será incrível, se pudermos tirar a crosta de banalidade evidente que os nossos hábitos põem nas coisas. Todo objeto, todo acontecimento contém em si uma infinidade de profundezas dentro de outras profundezas. Nada se parece, por menos que seja, com sua aparência — ou antes, tudo se parece ao mesmo tempo com vários milhões de outras coisas. Toda a Índia passa pela cabeça do meu homem como um filme de cinema enquanto ela ri, mostrando — ela, a amada, a adorada, a desejada, a bela — aquelas gengivas e aquele palato horrivelmente exangues de crocodilo...” (p. 301)

3. Esse trecho exemplifica de maneira muito clara um dos pilares do tempo psicológico no romance moderno. Nomeie essa técnica e descreva-a com base no trecho supracitado.

4. Observe o gráfico abaixo. As setas curvas indicam o movimento temporal em relação ao episódio atual dessa narrativa imaginária. A seta superior indica o primeiro movimento, enquanto a inferior, o segundo. De acordo com Gérard Genette, como classificamos o movimento indicado pela seta inferior? Justifique.



Sexta Parte - Capítulo I - Começou então para Raskólnikov uma estranha época; era como se uma bruma se tivesse erguido de repente diante dele, envolvendo-o numa solidão irrespirável e densa. Ao evocar mais tarde este tempo, chegou a compreender como trouxera a consciência obnubilada, e que esse estado se prolongou, com leves intervalos, até que sobreveio a catástrofe definitiva. Estava firmemente convencido de se ter enganado em muitos pontos, por exemplo, na data e duração de certos acontecimentos. Pelo menos, depois, quando recordava e se esforçava por explicar o que evocava, não eram poucas as vezes que se reconhecia guiando-se por testemunhos alheios.

5. No texto acima, ocorre uma anacronia. Grife o trecho exato em que isso ocorre, nomeie o tipo e comente o efeito de sentido produzido?

6. É impressionante o quanto um roteiro pode ser bem bolado. *Corra, Lola, corra* é um filme alemão pouco tradicional de seu país de origem, fugindo totalmente do clássico e montando uma identidade própria toda especial através de uma inovadora narrativa que conta, por três vezes, a mesma história. Mas... Como assim? Eu vou ver 3 vezes a mesma coisa? Praticamente. E é aí que entra a genialidade do roteiro: ele brinca com as casualidades do dia-a-dia das pessoas, mostrando os mesmos fatos desse dia-a-dia se tivessem acontecido ou não, variando pelas histórias. (Por Rodrigo Cunha, <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=228>, acessado em 02/06/2008)

Do ponto de vista da frequência narrativa, e guardadas as devidas proporções, a estratégia usada pelo cineasta se parece com a estratégia utilizada por determinados autores. De acordo com Gerard Genette, como chamaríamos esse tipo de narrativa? Por quê?

7. Grife, precisamente, a estratégia temporal usada no trecho a seguir. Nomeie-a e explique seu efeito de sentido.

“Propositadamente fez barulho, proferiu algumas palavras e tocou novamente e devagar a campainha, como quem não está impaciente. Esse minuto deixou-lhe uma recordação imperecível. Quando, mais tarde, pensava nisso, não compreendia como pudera proceder com tanta astúcia, quando sentia uma emoção tal que o privava momentaneamente das faculdades intelectuais e físicas... Momentos depois percebeu que corriam o fecho.” (Crime e castigo, p. 84)

8. “- Mas que vem a ser isso? - repetiu Porfíri Pietróvitch alarmado. - Trazemos o preso, Nikolai - disse alguém. - Não é preciso! Vão-se embora! Esperem! Mas para que o trouxeram para cá? Mas que desordem! - exclamou Porfíri, precipitando-se para a porta. - É que ele... - tornou a dizer a voz de há pouco, e depois calou-se. Durante uns segundos travou-se uma pequena batalha; depois, de repente, pareceu que tinham conseguido afastar alguém por meio da violência, e depois, finalmente, no gabinete de Porfíri entrou um homem muito pálido. O aspecto daquele indivíduo, à primeira vista, não podia ser mais estranho. Olhava para a frente, mas sem ver ninguém. Uma decisão brilhava nos seus olhos, mas, ao mesmo tempo, uma palidez mortal cobria o seu rosto, como se o conduzissem ao suplício. Os lábios tremiam-lhe, completamente descoloridos. Muito novo ainda, trajava como as pessoas do povo; era de estatura mediana, magro, com o cabelo cortado em redondo, de feições finas e um tanto secas. O homem ao qual ele escapara entrou na sala atrás dele e conseguiu segurá-lo por um ombro: era um guarda; mas Nikolai estendeu o braço e conseguiu escapar-se novamente. À porta, agrupavam-se curiosos. Tudo se passou em muito menos tempo do que é preciso para dizer.” (p. 373)

De acordo com a teoria de Genette, ocorre uma estratégia temporal no trecho acima. Essa estratégia se refere à diferença entre o tempo do discurso e o tempo da diegese. Destaque o trecho em que isso ocorre, nomeie e interprete o efeito de sentido.

9. Grife (precisamente) uma figura de linguagem do trecho acima, nomeie-a e explique seu efeito de sentido.

10. Charles, esgotado de idéias, logo recorreu ao eterno L'hereux, que jurou arranjar as coisas se o doutor lhe assinasse duas letras, sendo uma de setecentos francos, pagável dali a três meses. Para satisfazer a proposta, escreveu à mãe uma carta patética. Em vez de mandar a resposta, veio ela mesmo em pessoa, e, quando Emma quis saber se o marido conseguira alguma coisa, respondeu:

- Sim. Mas ela quer ver a factura.

No dia seguinte, ao romper do dia, Emma correu a casa do senhor Lheureux para lhe pedir que fizesse outra factura que não fosse além de mil francos, porque, para mostrar aquela dos quatro mil, teria de dizer que pagara já dois terços e, conseqüentemente, confessar a venda do prédio, negócio bem conduzido pelo mercador e que efectivamente só mais tarde veio a ser conhecido.

No trecho acima, ocorre uma anacronia. Marque o trecho em que isso ocorre e nomeie o tipo de anacronia.

11. Do ponto de vista temporal, existe isocronia no trecho abaixo citado? Explique, justifique.

- Senhor Rouault - murmurou ele -, eu tinha uma coisa para lhe dizer.

Pararam os dois. Charles calou-se.

- Diga lá então o que tem a dizer? Pensa que eu não sei já tudo? - disse Rouault, com uma pequena risada.

- Tio Rouault... Tio Rouault... - balbuciou Charles.

- Não deseje outra coisa - continuou o lavrador. (Gustave Flaubert - *Madame Bovary*)

Texto para as próximas duas questões:

Raskólnikov sentia uma comoção extraordinária. Não havia dúvida de que tudo aquilo era do mais vulgar e freqüente, e que já por mais de uma vez o ouvira, simplesmente, sob outras formas e a propósito de outros temas, em diálogos e raciocínios juvenis. Mas por que havia precisamente de acontecer-lhe agora ouvir aquele diálogo e aquelas idéias, agora que na sua cabeça começavam a germinar exatamente as mesmas idéias? E, sobretudo, por que é que, agora que acabava de afugentar da sua mente o pensamento da velha, havia de ouvir um diálogo referente a ela? Pareceu-lhe singular essa coincidência. Aquele insignificante diálogo de taberna exerceu uma extraordinária influência sobre ele, no desenvolvimento ulterior do

acontecimento: parecia que, efetivamente, havia em tudo aquilo um sinal, uma intimação... (*Crime e castigo*, p. 76)

12. Grife, nomeie e interprete o efeito de sentido de uma figura de linguagem que aparece no trecho acima.

13. Em relação ao tempo da narrativa, há duas estratégias básicas. Aquela que narra algo que já aconteceu, flashback ou analepse, e aquela que antecipa o que vai acontecer, flashforward ou prolepse. Qual dessas estratégias ocorre no trecho acima citado? Grife o trecho e interprete o efeito de sentido provocado.

14. - Tudo isso é muito natural - respondeu Dmítri Prokófitch. - Eu sou órfão de mãe; mas o meu tio vem ver-me todos os anos e nunca consegue compreender-me, nem sequer superficialmente, apesar de ser um homem esperto; além disso, durante os três anos que estiveram separados, passou-se muita coisa.

O pequeno trecho acima exemplifica uma das relações entre o tempo do discurso e o tempo da narrativa do ponto de vista da FREQUÊNCIA. Desse ponto de vista, como pode ser classificado o excerto acima? Narrativa singulativa, repetitiva ou iterativa? Justifique.

Introdução

Chamamos de toponálise ao estudo do espaço na obra literária. Retiramos esse termo do livro **A poética do espaço** de Gaston Bachelard. Segundo este autor:

A toponálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. (BACHELARD, 1989, p. 28)

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por toponálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural.

Do ponto de vista de uma toponálise, isto é, de uma teoria literária do espaço, acredito que a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria. Ficamos com a conceituação clássica da teoria literária. Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A idéia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços.

1. As funções do espaço

A criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos e seria tarefa ingrata e fracassada separar e classificar todos eles. Entretanto, entre essas funções do espaço, poderíamos destacar algumas. É o que faremos a seguir.

1.1 Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem.

¹⁴ Oziris Borges Filho, doutor, professor adjunto II da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). oziris@oziris.pro.br

Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou freqüentam com grande assiduidade.

Um exemplo clássico dessa afirmação, é a descrição que o narrador faz do quarto de Fernando Seixas no romance **Senhora** de José de Alencar. Através dessa descrição, percebemos claramente o caráter de Seixas. É uma personagem que vive só de aparências. Aliás, o próprio narrador comenta esse fato.

1.2 Influenciar as personagens e também sofrer suas ações.

Outras vezes, o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Os exemplos mais claros dessa relação poderão ser encontrados, na literatura brasileira, nos romances naturalistas. Exemplo dessa função espacial pode ser encontrado na personagem Jerônimo de **O cortiço** de Aluísio Azevedo. Vindo de Portugal, Jerônimo, no início do enredo é o mais trabalhador de todos os habitantes do cortiço. No entanto, com o tempo, vai sendo influenciado pelo espaço em que vive até se tornar um trabalhador relapso. O que era diferente vai-se homogeneizando através do espaço em que vive.

1.3 Propiciar a ação.

Uma função muito simples do espaço é a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação. Exemplificando, podemos tomar o romance **O guarani**. Peri, o protagonista do romance, vive em um espaço aberto, amplo, características que o fazem movimentar-se para todos os lados, correr, saltar, atirar flechas, etc. Nada disso seria possível num espaço fechado e restrito. Nesses casos, o espaço favorece as ações da personagem.

1.4 Situar a personagem geograficamente.

Às vezes, o espaço assume uma função denotativa. Nesses momentos, o espaço é meramente factual, pobre, por assim dizer, na medida em que não possibilita uma imbricação simbólica com as personagens. Em outras palavras, não há nenhuma relação de pressuposição entre personagem, espaço e ação. A função do espaço é apenas dizer onde está a personagem quando aconteceu determinado fato. Por exemplo, suponhamos

um caso de demissão do trabalho. A personagem é descrita numa sala em que se encontra o patrão. A personagem sai e é só isso. A sala, de modo algum, caracteriza a personagem. Não há outra função dentro da narrativa a não ser a de informar onde o fato aconteceu. Nenhum aspecto simbólico, psicológico ou social povoa o espaço. Apenas o evento em si importa, o espaço é inteiramente denotado. No entanto, esses espaços são importantes na arquitetura geral da obra.

1.5 Representar os sentimentos vividos pelas personagens.

Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo.

1.6 Estabelecer contraste com as personagens.

Nesse caso, ocorre o oposto do mencionado anteriormente. Isto é, não há nenhuma relação entre sentimento da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste. Por exemplo, suponhamos que o protagonista tenha perdido sua mãe, devido a uma terrível infecção. No momento do enterro, temos o seguinte espaço: sol, céu azul, poucas nuvens, vento fresco, passarinhos cantando alegremente. Nesse caso, o espaço estabelece um contraste com o íntimo da personagem, há, portanto, uma relação de heterologia. Trata-se de um espaço heterólogo.

1.7 Antecipar a narrativa.

Através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa. Em outras palavras, há uma prolepse espacial. Por exemplo, suponhamos que o herói está se escondendo de seu algoz. O narrador, ao apresentar o espaço em que o herói se encontra, mostra-nos uma faca em cima de uma mesa. Momentos depois, é justamente aquela faca que servirá para a defesa do herói.

2. Espaço e enredo

Antes do mais, façamos a seguinte divisão. Podemos, de modo geral, perceber três gradações ficcionais na representação do espaço na obra literária. É claro que, em se tratando de literatura, todos os espaços representados na obra serão ficcionais por mais fiéis à realidade que sejam, no entanto, tomando a realidade por parâmetro, podemos dividir o espaço da obra literária em três:

2.1 Realista

O espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real. Nesse caso, o narrador se vale freqüentemente das citações de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc. que são co-referenciais ao leitor real. Na literatura brasileira, Machado de Assis poderia exemplificar essa tendência plenamente. Nomes de ruas e de bairros como Botafogo são lugares realmente existentes no Rio de Janeiro à época do autor. Tal estratégia narrativa confere ao enredo maior verossimilhança.

2.2 Imaginativo

O espaço será classificado de **imaginativo** quando os lugares citados na obra literária não existirem no mundo real. São lugares inventados, imaginados pelo narrador, no entanto, são lugares semelhantes aos que vemos em nosso mundo.

2.3 Fantasista

Temos ainda a possibilidade de encontrarmos espaços que não possuem nenhuma semelhança com a realidade e que não seguem nenhuma regra do mundo natural que nós conhecemos. Esses mundos têm suas próprias regras. A esse tipo de espaço chamamos de **fantasista**. Esse tipo de espaço é comum, às vezes predominante, nas obras classificadas como fantásticas, no conto maravilhoso e na ficção científica.

2.4 Enredo

O enredo, geralmente, se compõe de quatro etapas. Dizemos geralmente, pois a narrativa moderna vem fazendo várias experiências no sentido de uma nova estruturação do enredo. Independente disso, no entanto, o certo é que algumas dessas partes insistem em aparecer. Cabe ao topocritico perceber a praticidade de identificá-las, vinculando-as aos espaços em que acontecem. Ao encadeamento dos espaços que formam a narrativa, chamamos de **percurso espacial**. Dentro desse percurso, revelam-se as quatro etapas do enredo.

Uma primeira parte do enredo é chamada de exposição ou apresentação. É a parte

introdutória da narrativa. É nela que se apresentam as personagens, os fatos iniciais. Também é nessa parte que se apresenta o primeiro espaço da narrativa. É o espaço inicial. Deve-se identificá-lo, perceber suas características e estar atento no seu papel no desenrolar da narrativa. É sempre interessante contrastar esse espaço inicial da narrativa com o espaço final, verificando os efeitos de sentido que essa relação provoca.

Após a exposição, temos a complicação. Esse momento ocorre quando algo interfere e quebra aquela situação inicial, impulsionando a história. Cabe-nos, então perguntar, em que espaço ocorre essa quebra da situação inicial e qual o efeito de sentido que ele provoca dentro da narrativa. Será o espaço inicial o mesmo da complicação? São diferentes? Por quê? Já que se pode ter mais de uma complicação dentro de uma narrativa também se pode ter mais de um espaço vinculado a ela. Cumpre analisá-los e verificar suas inter-relações.

O desenvolvimento da narrativa atinge um ponto em que não há mais possibilidade de continuidade, é o ponto de maior tensão da narrativa. Esse ponto, geralmente, é chamado de clímax. É o ponto mais próximo do desfecho. Nesse momento também deve-se perguntar a respeito da espacialidade que está ali organizada. De que maneira o narrador organizou aquele espaço e quais os sentidos que se podem depreender dele. Por que o narrador escolheu determinado espaço para situar personagens e ação e não outro?

Após o clímax, segue-se naturalmente o desfecho, a conclusão do texto. Resta analisar qual é o espaço em que isso ocorre. É o mesmo espaço em que ocorre uma das outras partes do enredo? Existe essa coincidência ou não? Quais os efeitos de sentido daí decorrentes? O espaço inicial, por exemplo, é o mesmo do espaço final? Houve alguma metamorfose nesse espaço entre o início e o fim da narrativa?

Enfim, a relação entre as partes do enredo e o percurso espacial favorece inúmeras reflexões que possibilitam a interpretação profunda do texto literário.

3. Topografia literária

Acreditamos que a primeira tarefa de uma toponálise é o levantamento dos espaços do texto, uma espécie de topografia literária. Assim sendo, é interessante termos, desde já, um critério de divisão para essa topografia.

3.1 A segmentação do texto

Como estamos analisando um texto do ponto de vista do espaço, a segmentação que nos interessa é, obviamente, a espacial. Isto é, devemos verificar se no texto há

grandes e/ou pequenas movimentações vinculadas ao espaço. Em outras palavras, cumpre verificar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços.

3.2 Macroespaços

Às vezes, o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade como acontece no romance de Eça de Queiroz **A cidade e as serras**.

Há outras maneiras ainda, por exemplo, será que no texto analisado encontramos oposição entre regiões? norte-sul, leste-oeste? Existem ainda a possibilidade de oposição entre continentes como, por exemplo, Europa-América. A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços.

Esta seria uma primeira segmentação do texto. Após essa primeira etapa, passar-se-ia a uma outra.

Saliente-se o óbvio: nem todo texto possui macroespaços.

3.3 Microespaços

Detectada a presença do macroespaço, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Se não houver macroespaço, passa-se diretamente à verificação dos microespaços.

Nesse caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, a saber: o cenário e a natureza. E ligado a esses dois tipos de espaço, temos o ambiente, a paisagem e o território.

3.4 Cenário

No âmbito da toponálise, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. Ao toponalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral, etc. O número é infinito, cumpre ao toponalista estar atento e fazer uma leitura cuidadosa e minuciosa da obra literária.

3.5 Natureza

Por natureza, entendem-se os espaços não construídos pelo homem. Espaços tais

como: o rio, o mar, o deserto, a floresta, a árvore, o lago, o córrego, a montanha, a colina, o vale, a praia, etc. Esses espaços devem ser inventariados e estudados dentro de seus múltiplos efeitos de sentido na obra literária.

Após essa topografia literária formada de cenários e naturezas, o toponalista deve observar se esses espaços recebem figurativizações a ponto de os transformar em ambiente, paisagem ou território.

3.6 Ambiente

Na perspectiva da toponálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquemáticamente, teríamos:

1º) Cenário + clima psicológico = ambiente;

2º) Natureza + clima psicológico = ambiente.

Tomemos como exemplo a seguinte seqüência de figuras: noite, chuva forte, vento forte, trovões, relâmpagos. Se essas figuras estiverem simplesmente apresentando o clima meteorológico teríamos aí um espaço ao qual podemos denominar de natureza. Entretanto, se a essas figuras, o narrador justapõe uma personagem que tramou um crime e que se encontra em vias de praticá-lo, temos aí uma sinergia entre ação e natureza. Um reforça o sentido do outro. Ou seja, à ação negativa, vil da personagem corresponde uma natureza tempestuosa, que evoca e favorece ações macabras. De acordo com o imaginário humano esse clima meteorológico está impregnado de negatividade, de augúrios. Assim, em vez de natureza, temos aí um ambiente.

3.7 Paisagem

O conceito de paisagem é um tema clássico dos estudos geográficos. Como outros conceitos no âmbito dos estudos espaciais, este é visto de diversas formas, por diferentes especialistas (geógrafos, historiadores, arquitetos, pintores). Entretanto, muitos deles conservam um traço comum na definição de paisagem que é a questão do olhar. Portanto, uma primeira definição de paisagem é aquela que diz ser ela uma extensão de espaço que se coloca ao olhar.

Em princípio, temos duas categorias de paisagens: **a natural**: que sofreu pouca ou nenhuma influência do homem; **a cultural**: que sofreu muita influência do homem.

Assim, como o ambiente, o conceito de paisagem está ligado à idéia do olhar, portanto à idéia de subjetivização.

Uma hipótese, que ainda precisa ser verificada, é a de que o ambiente está mais ligado ao olhar do narrador enquanto que a paisagem pode ligar-se tanto ao olhar do

narrador quanto à de personagem.

O conceito de paisagem parece-nos interessante e operacional para a topoanálise.

Os espaços básicos de um texto são natureza e cenário, mas as implicações subjetivas desses espaços transformam-nos em ambiente, paisagem ou território, algumas vezes.

O cenário ou a natureza serão classificados como paisagem quando tiverem três características: extensão; vivência; fruição.

A idéia de paisagem estará ligada ao olhar do narrador ou da personagem. Quando se apresentar uma grande extensão de espaço aí teremos a presença da paisagem. Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê. Tal conceito circulará entre dois pólos: o de beleza ou o de feiúra.

3.8 Território

No conceito de território temos a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária. O cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse.

O conceito de território é extremamente útil para a análise literária e, sem dúvida, imprescindível em uma topoanálise. Portanto, cabe ao estudioso perguntar que tipo de cenário e/ou natureza forma um território, isto é, que espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido.

Encerrando, esse item, afirme-se o seguinte. Na medida em que se selecionam os microespaços, isto é, os cenários e as naturezas também se devem perceber duas coisas. Primeiro, será que esses microespaços são englobados por macroespaços? Segundo, esses cenários e natureza transformam-se, em algum momento da narrativa, em ambiente, paisagem ou território?

Em resumo, num primeiro momento, cumpre observar os macro e os microespaços. Após essa percepção, passamos à análise de cada um desses espaços.

Para tanto, apontamos em seguida vários itens que deverão ser levados em consideração na análise dos trechos selecionados.

4. As coordenadas espaciais

Ao analisarmos o espaço (cenário, natureza e suas metamorfoses em ambiente, paisagem e território) podemos começar pelas coordenadas espaciais em que está

situado.

Por coordenadas espaciais, entendemos a espacialidade que se organiza em torno, basicamente, dos eixos horizontal e vertical.

Dessa maneira, o topoanalista deverá verificar no eixo vertical as coordenadas alto X médio X baixo. Em muitos casos, esse eixo é bipolar, tendo sua oposição resumida pelos extremos, isto é: alto X baixo. Se na obra esse eixo for tematizado, então se deve verificar quais são os valores que o impregnam. Geralmente, mas não sempre, a axiologia desse eixo é figurativizada pelas idéias de céu X terra X subterrâneo.

O eixo horizontal divide-se em horizontal-frontal e horizontal-lateral. A partir dessa divisão temos a frontalidade e a lateralidade.

No eixo horizontal-lateral, deve-se atentar para a oposição que forma a lateralidade, ou seja, as idéias de direito e esquerdo. Assim, também cumpre verificar os traços do positivo e do negativo que estão espelhados nesse eixo.

O eixo horizontal-frontal é formado pelos pólos da frontalidade: diante X atrás. Assim, o topoanalista deve estar atento aos valores que essas duas coordenadas podem assumir dentro do texto literário.

Outra coordenada espacial muito importante na verificação da espacialidade é a prospectividade. Nessa categoria, verifica-se a polaridade perto X longe.

Temos também a coordenada em relação à idéia de centralidade. Nessa categoria, nossa análise deve centrar-se sobre a divisão centro X periferia.

Ainda, não podemos nos esquecer de verificar em que medida a amplitude está representada no texto, ou seja, de que forma está figurativizado o par vasto X restrito. Trata-se de verificar se a espacialidade construída pelo narrador ou eu-lírico possui dimensões muito extensas ou, pelo contrário, se o espaço é muito reduzido.

Finalmente, deve-se atentar para a coordenada espacial em torno da interioridade. Então, convém verificar de que maneira aparece o contraste entre interior X exterior.

Resumindo, a topoanálise, nesse item, verifica as coordenadas espaciais e os valores geralmente estruturados de forma bipolar, mas não sempre, e que podem ser resumidas da seguinte maneira:

lateralidade: direito/esquerdo;

frontalidade: diante/atrás;

verticalidade: alto/baixo;

prospectividade: perto/longe;

centralidade: centro/periferia;

amplitude: vasto/restrito;

interioridade: interior/exterior.

5. A espacialização

Por espacialização entendemos a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa. Logo, nesse item, deve-se refletir sobre a maneira pela qual o narrador ou eu-lírico cria o espaço na obra literária. Temos de desvendar quais recursos são utilizados, trata-se, portanto, de uma questão que remete à idéia de focalização.

Seguindo as sugestões de Osman Lins, mas mudando a terminologia sugerida por ele, pode-se dividir a espacialização em três tipos:

5.1 Espacialização franca

É aquela composta por um narrador independente, pauta-se pelo descritivismo e sua característica diferencial é o efeito de objetividade impressa na descrição. Depende do narrador e ocorre apenas dentro da narrativa em terceira pessoa.

5.2 Espacialização reflexa

Os espaços são percebidos através da personagem sem intrusão direta do narrador, exceto se o narrador for também personagem. Sua característica distintiva em relação à espacialização franca é o efeito de subjetividade dado à descrição. Nessa modalidade, a personagem pensa ou fala sobre o espaço. Esse tipo de espacialização pode ocorrer em narrativas de terceira ou de primeira pessoa. Depende de um personagem ativo, isto é, que descreve o que vê, situado em determinado ponto geográfico.

5.3 Espacialização dissimulada

Na espacialização dissimulada, os atos das personagens fazem surgir o espaço. Esse recurso de construção da narrativa exige uma personagem ativa, cria-se harmonia entre espaço e ação, interpenetram-se seres e coisas, há uma fusão de componentes variados (narração + descrição). Pode ocorrer com narrador de primeira ou terceira pessoa.

6. Os gradientes sensoriais

Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço. É o que cumpre analisar neste item, isto é, através de qual sentido

a personagem se relaciona com o espaço que ocupa.

7. A fronteira

Um dos itens interessantes no estudo toponalítico de uma obra é que, muitas vezes, o espaço criado dentro da narrativa pode ser dividido em dois subespaços.

O único teórico a tratar desse interessante tema na obra literária foi Iuri Lotman.

Esse teórico propõe algumas características muito importantes para a toponálise da fronteira. Para ele, a fronteira é a divisão de todo o texto em dois espaços que não se tornam a dividir. Em outras palavras, a fronteira não divide apenas um ponto particular do espaço no texto literário, mas é um corte grandioso, longitudinal. Dessa maneira, não podemos considerar fronteira um muro que separa a casa de uma personagem e outra a não ser que todo o espaço da trama sejam as duas casas. Se houver outros espaços como teatros, cafés, cinemas, etc. nesse texto e pelos quais as personagens transitam livremente, não teremos uma fronteira.

Outra característica importante da fronteira, segundo Lotman, é a idéia de impenetrabilidade. Como a fronteira divide o espaço do texto, ela é conseqüentemente um obstáculo ao movimento das personagens. Geralmente, apenas poucas personagens conseguem superar a barreira oferecida pela fronteira.

Finalmente, a última característica crucial apontada no trecho acima trata da estrutura interna de cada subespaço. Se há fronteira, ela existe porque as características, a “estrutura interna” desses dois subespaços são diferentes. Essas diferenças internas dos subespaços podem ser de variada ordem: social, psicológica, ideológica, física, econômica, etc. São para os valores que estão em jogo nessa divisão que é importante atentar.

Então, na toponálise de uma obra cabe a pergunta se os espaços nela representados são separados por alguma espécie de barreira, obstáculo, etc. Essas barreiras/obstáculos constituem as fronteiras que são de natureza material, física e não psicológica ou social. Quando o espaço é dividido em dois subespaços por uma fronteira, temos uma bitopia dentro da obra. No entanto, quando não houver fronteira há outras possibilidades, como muito bem assinala Lotman.

Quando uma narrativa possui diversos espaços pelos quais as personagens se movimentam e se relacionam teremos uma politopia narrativa.

Há ainda, principalmente no conto, a possibilidade de termos apenas um único espaço dentro da obra. Nesse caso, temos uma narrativa monotópica.

Dessa maneira, pode-se concluir que, do ponto de vista espacial, a narrativa pode

ser dividida em narrativas: monotópicas, bitópicas e politópicas. A narrativa somente será bitópica se houver nela a presença da fronteira. Toda narrativa bitópica será, obrigatoriamente, politópica.

Em relação a suas propriedades físicas, a fronteira se divide em **artificial** e **natural**.

Fronteira artificial é aquela estabelecida sem se levarem em conta os acidentes geográficos, portanto, é construída artificialmente. Esse tipo de fronteira, talvez, seja o mais comum no âmbito da toponímia, já que as fronteiras existentes na obra de ficção são mais de âmbito psicológico-axiológico que geográfico.

Fronteira natural: esse tipo de fronteira é estabelecido através de características geográficas tais como um deserto, um rio, uma montanha, etc. Esse é o caso do romance **O deserto dos tártaros** do escritor italiano Dino Buzzati. O deserto é a fronteira entre o país em que vive o protagonista, Drogo, e seus possíveis inimigos, os tártaros.

Já em relação a suas propriedades experienciais, a fronteira se divide em **tensa** e **distensa**.

Fronteira tensa: dá-se o nome de fronteira tensa àquela em que há tensão entre as personagens envolvidas. Esse tipo de fronteira foi ou está fixada através de guerras, de choques, de conflitos, etc.

Fronteira distensa: é a fronteira que se formou tranquilamente ou, mesmo que não tenha sido pacífica desde sua origem, na atualidade da narrativa ela não oferece nenhuma divisão por choques, isto é, em sua atualidade não ocorre nenhuma tensão.

Ao personagem que não atravessa a fronteira, designamos de personagem **homotópica**, isto é, uma personagem que convive em seu próprio espaço sem ultrapassá-lo. Por outro lado, àquela que, mesmo tendo um espaço próprio, atravessa a fronteira normalmente, atingindo assim o espaço do outro, chamamos de personagem **heterotópica**. Quando não houver fronteira e a personagem transitar por vários espaços, da mesma maneira que o enredo, a personagem também será **politópica**.

Temos também a possibilidade de uma personagem não pertencer a um espaço específico, tenha esse espaço uma fronteira, ou não. Trata-se então de uma personagem **utópica**. Retomando o sentido etimológico dessa palavra [do grego óu 'não' e tópos 'lugar'], classifica-se dessa forma a personagem que está fora de lugar, que não pertence propriamente a um lugar específico, seu destino 'é andar por aí'. O exemplo clássico dessa personagem é o mito do herói solitário que viaja de um lugar a outro, defendendo os fracos e os oprimidos. As histórias do ciclo arturiano são um exemplo desse tipo de herói. Os cavaleiros do Rei Artur devem obrigatoriamente viajar por todos os lados em

defesa dos fracos. E, tão logo vençam o mal que habita determinado espaço, devem seguir em frente para novas aventuras. Camelot é apenas o espaço do reencontro momentâneo, do descanso o qual, como se sabe, não pode ser o destino do herói solitário, eterno combatente do mal. Esse tipo de personagem é reinventado nas diversas épocas, portanto, vamos encontrá-lo nas diferentes culturas e nos mais diversos momentos históricos. O mito do herói solitário vem desde os mitos orientais, passando pelo cowboy norte-americano e chegando até as histórias em quadrinhos nos dias de hoje.

Outra questão muito pertinente sobre a fronteira é que pode acontecer de uma personagem viver exclusivamente nela. Ela não a ultrapassa, pois aquele é o seu tópos existencial. Ela vive na fronteira. A esse tipo de personagem, chamamos de personagem **fronteiriça**. O exemplo mais famoso de personagem fronteiriça vamos encontrar na mitologia greco-romana. Trata-se de Caronte. Sua existência está obrigatoriamente ligada à fronteira, ele é o médium entre dois mundos, entre dois espaços.

8. O espaço lingüístico

8.1 Pronomes demonstrativos e advérbios

Os pronomes demonstrativos, indicando o espaço, podem ser divididos da seguinte maneira:

Este, isto = indicam que o objeto se encontra perto do emissor da mensagem. Esse, isso = indicam que o objeto se encontra perto do receptor da mensagem. Aquele, aquela, aquilo, aqueloutro = indicam que o objeto está igualmente distante do emissor e do receptor da mensagem.

8.2 Advérbios

Os advérbios de lugar são outra classe de palavras a que se deve atentar em uma topoanálise. Da mesma forma que os pronomes, eles podem ser tripartidos. Em síntese, há os advérbios que indicam um lugar que se encontra perto de quem está emitindo o discurso: aqui e cá. Quando o lugar se encontra perto do receptor da mensagem, usamos aí. Quando o espaço se encontra distante dessas duas personagens, utilizam-se os advérbios ali, lá, acolá.

8.3 Verbos espaciais

Os verbos espaciais indicam movimento e devem ser analisados sempre em referência ao emissor e receptor do discurso. São verbos do tipo entrar e sair.

8.4 Adjetivos

Há alguns adjetivos que expressam o tamanho dos objetos tais como, grande, pequeno, minúsculo, etc.

Mais interessantes, no entanto, são os adjetivos que expressam as dimensões espaciais tais como: alto, baixo, largo, estreito, comprido, curto, entre outros. Muitos desses adjetivos representam as coordenadas espaciais.

8.5 As figuras de retórica

A Retórica antiga inventariou uma gama muito extensa dos usos figurados das expressões da língua. Chamando a esses recursos de figuras, ela possibilitou um entendimento maior dos fenômenos da língua em seus sentidos conotativos. Essas figuras foram subdivididas em várias classes de acordo com diversas orientações teóricas. Para nós, como nosso foco é a espacialidade, chamaremos a todas elas simplesmente de figuras de retórica.

Interessa-nos aqui chamar atenção para a conotação espacial que as figuras podem revelar. Seria de grande utilidade um estudo e um inventário das figuras de retórica que expressam a idéia de espaço. A princípio, aliás, todas as figuras poderiam de algum modo expressar a espacialidade.

Portanto, nesse sentido, cumpre verificar também, se o narrador usa ou não as figuras de estilo com conotação espacial à semelhança do que nos diz Lotman:

Mas tendo colocado os chacais “nos barrancos das montanhas” (oxímoro espacial!), Zabolotski provê-os de “duplos” – quinta-essência da desprezível substância animal,... (LOTMAN, 1978, p. 368)

Ou seja, da mesma forma que o teórico russo constatou a existência de um oxímoro espacial, também existe a possibilidade das outras figuras: metáforas, metonímias, comparações, etc. com teor espacial. Cabe ao topoanalista verificar se o texto apresenta algumas dessas figuras e quais os efeitos de sentido produzidos.

9. O espaço da narração e o espaço da narrativa

Antes de tudo, esclarecemos que a questão do espaço da narração e do espaço da narrativa é melhor tratada no item do espaço lingüístico justamente porque é através do uso das classes gramaticais tais como advérbios e pronomes que se melhor determinam esses dois tipos de espaço.

Reis & Lopes (1988) afirmam que os vocábulos narração e narrativa são polissêmicos, utilizados em diversos contextos. Aqui, tomaremos o termo narração como

o ato de narrar e narrativa como aquilo que foi narrado. Outras linhas teóricas chamam a essa divisão de discurso e história. Por motivos didáticos, tomaremos essa diferenciação independentemente do tipo de texto: prosa ou verso.

A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto zero a partir do qual se cria a espacialidade da narrativa. Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra narra sempre de algum lugar. Há, portanto algumas possibilidades teóricas interessantes nessa relação entre espaço da narração e espaço da narrativa.

Analisando-se a relação entre o espaço da narração e o espaço da narrativa a partir dos eixos temáticos da **coincidência** e do **aparecimento** teremos as seguintes possibilidades.

Em relação à **coincidência** ou não entre o espaço da narração e o espaço da narrativa, teremos:

- Espaço da narrativa coincide com espaço da narração;
- Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração;
- Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração.

Em relação ao grau de **aparecimento** do espaço da narração, teremos:

- Espaço da narração aparece sutilmente;
- Espaço da narração aparece explicitamente;
- Espaço da narração não aparece.

Teoricamente, essas possibilidades ocorrem com narradores em primeira pessoa ou terceira. No entanto, há uma predominância da 1a. pessoa nas duas primeiras possibilidades e predominância da 3a. na última.

Cruzando todas essas perspectivas, chegamos às seguintes ocorrências:

- Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
- Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece sutilmente;
- Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
- Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
- Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece

explicitamente;

- Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
- Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não.

Dessa maneira, fica clara a importância para o topógrafo dessas relações entre espaço da narrativa e espaço da narração. Muitos efeitos de sentido são criados a partir dessas possibilidades e seria um erro não nos atentarmos a elas.

10. Topopatia

O elemento de composição topo é de origem grega e vem de tópos que também é do grego e significa 'lugar'. Já o elemento patia veio para o português do grego pathéia que, por sua vez, veio do grego pathos que significa 'paixão, sentimento'. Dessa forma, o neologismo **topopatia** significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional. Logo, a análise da topopatia em uma obra literária exige uma leitura cuidadosa do texto analisado.

A relação passional entre personagem-espaço pode dar-se de duas formas. Em uma delas, a relação afetiva é positiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, temos a **topofilia**.

Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a **topofobia**.

Em outras palavras, quando o espaço se aproxima do fasto, temos a topofilia, quando ele se aproxima do nefasto, temos a topofobia. No campo semântico da topofobia encontramos, entre outras situações, a **claustrofobia** e a **agorafobia** que definem antiteticamente algumas das relações topofóbicas com o espaço.

11. Toponímia

No âmbito da análise literária e, mais especificamente da topografia, toponímia significa o estudo dos nomes, próprios ou não, dos espaços que aparecem no texto literário. Inúmeras vezes o narrador usa esse processo para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua. É, portanto, um item muito importante em uma topografia.

Tomachevski, ao falar desse recurso em relação à caracterização do herói, chama-o de máscara. Segundo o teórico russo:

O procedimento de máscara, isto é, a elaboração de motivos concretos correspondentes à psique do personagem, é um caso particular da característica indireta. (...) O próprio nome do herói pode ter essa função. Nesse sentido, as tradições dos nomes-máscaras próprios à comédia também oferecem interesse. (TOMACHEVSKI, 1979, p. 194)

Como os objetivos são os mesmos para o espaço, isto é, caracterizá-lo desde o início, utilizar-nos-emos da mesma terminologia sugerida pelo formalista russo.

Os topônimos estabelecem uma de três relações possíveis com o espaço: **semelhança, contraste ou indiferença.**

Em primeiro lugar, quando o topônimo reforça ou expõe uma característica do espaço, teremos uma relação de semelhança.

Numa segunda instância, a toponímia pode entrar em conflito com o espaço nomeado, então teremos uma relação de contraste.

Finalmente, a toponímia pode não estabelecer ligação alguma com o espaço e, neste caso, teremos uma relação de indiferença.

Note-se também que a utilização desse recurso da máscara ao reforçar as características do espaço também o colocam nas mesmas relações com as outras categorias da narrativa. Em outras palavras, o espaço pode estabelecer uma relação de semelhança, contraste ou indiferença em relação à personagem, ao enredo, ao narrador, etc.

O narrador pode valer-se de um topônimo realmente existente na realidade extra-literária ou pode inventar um. Ao utilizar um nome real, o narrador provoca um efeito de sentido de realidade, tornando a obra mais verossimilhante. No entanto, quando o narrador cria um nome, ocorre, muitas vezes, um efeito de generalização. O narrador pode estar sugerindo que aquilo que ocorreu naquele lugar poderia ocorrer em qualquer outro espaço, o importante é o acontecimento em si, não o espaço em que ocorreu.

O narrador pode ainda tomar um topônimo de uma obra literária famosa, estabelecendo uma relação intertextual de semelhança ou contraste.

SÍNTESE

MICROESPAÇOS

- **O cenário** } **(ambiente, paisagem, território)**

- **A natureza**

MACROESPAÇOS

- NORTE X SUL
- LESTE X OESTE
- CAMPO X CIDADE
- EUROPA X AMÉRICA

COORDENADAS ESPACIAIS

1. horizontalidade: direito/esquerdo
2. verticalidade: alto/baixo
3. prospectividade: perto/longe
4. centralidade: centro/periferia
5. perspectividade: diante/atrás
6. amplitude: vasto/restrito
7. interioridade: interior/exterior

A ESPACIALIZAÇÃO

- **Franca**
- **Reflexa**
- **Dissimulada**

OS GRADIENTES SENSORIAIS

- visão(cores, preto, branco e variações)
- audição(alto/baixo, grave/agudo)
- olfato(bom/ruim)
- tato(duro/mole, quente/frio)
- paladar(doce/amargo, quente/frio)

A FRONTEIRA (ou ausência de)

- Divide o espaço em sub-espacos
- Personagem homotópica
- Personagem heterotópica
- Personagem fronteiraça

A MORFOSSINTAXE ESPACIAL

- Advérbios
- pronomes
- preposições
- verbos
- as figuras de linguagem

TOPOPATIA

do gr. Tópos = lugar + pathéia deriv. Pathos = paixão, sentimento

- **Topofilia**
- **Topofobia**

TOPONÍMIA

Nomes próprios ou comuns de lugares

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA PARA APROFUNDAMENTO

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In *Língua, literatura e ensino*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2004.

BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Essai de sémiotique discursive*. Amsterdam: Hadier Benjamins, 1985.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. In *Revista USP*, São Paulo, no. 58. p. 225-241, junho/agosto 2003.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

TOMACHEVSKI, Boris et al. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO X

1. O que é Topoanálise?
2. Segundo a Topoanálise, o que são macroespaços?
3. O que é um microespaço? Quais são os tipos de microespaços que existem?
4. O que é um ambiente?
5. O que é uma paisagem?
6. O que é um território?
7. O que é coordenada espacial?
8. Segundo a Topoanálise, quais são as coordenadas espaciais que devemos estudar ao analisar a espacialidade representada na obra literária?
9. O que é espacialização?
10. Quais são os tipos de espacialização que existem? Explique-as
11. O que são gradientes sensoriais?
12. O que é fronteira dentro da Topoanálise?
13. Em relação à fronteira, como podemos classificar os personagens?
14. O que é, para a Topoanálise, a morfossintaxe espacial?
15. Dê um exemplo de figura de linguagem de conotação espacial.
16. O que é topopatia?
17. O que é topofilia?
18. O que é topofobia?
19. O que é Toponímia?

EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO - ESPAÇO

1. Observe atentamente o quadro de Paul Gauguin ao lado. Classifique o espaço representado nele, primeiro do ponto de vista dos microespaços e, depois, a partir da coordenada espacial da amplitude.



2. Ele então teve medo e, para evitar esclarecimentos, bateu com a mão na testa, exclamando:

- O Morel deve chegar esta noite! Espero que não me recuse (era um dos seus amigos, filho de um negociante muito rico), e levo-te isso amanhã - acrescentou.

Emma não acolheu aquela esperança com tanta alegria como ele imaginara.

Desconfiaria da mentira? Léon prosseguiu, corando:

- Entretanto, se não me vires amanhã às três horas, não esperes mais por mim, querida. Tenho de me ir embora, desculpa. Adeus!

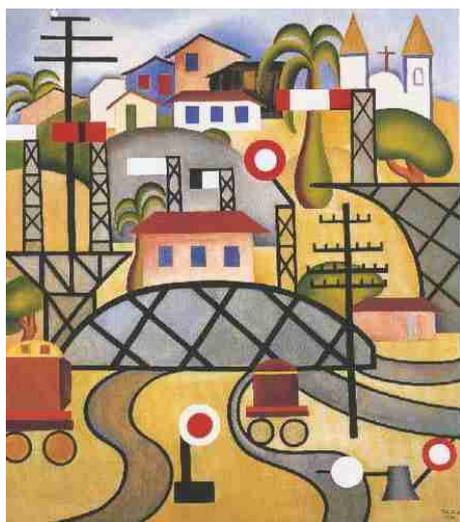
Apertou-lhe a mão, mas sentiu-a completamente inerte. Emma não tinha mais força para qualquer sentimento.

Soaram as quatro horas, e ela levantou-se para voltar a Yonville, obedecendo como um autômato ao impulso dos hábitos.

O tempo estava lindo, era um daqueles dias do mês de Março, claros e secos, em que o Sol brilha num céu todo branco. Os Ruanenses endomingados passeavam com ares de pessoas felizes.

Emma chegou à Place du Parvis. Os fiéis saíam das vésperas, a multidão escoava-se pelas três portas da igreja, como um rio por três arcos de uma ponte, e, ao centro, mais imóvel do que um rochedo, estava o suíço.

Após ler atentamente o texto acima, retirado de *Madame Bovary*, analise o espaço do ponto de vista de sua relação com a personagem Emma.



3. Observe atentamente o quadro de Tarsila do Amaral, que se encontra ao lado esquerdo. Classifique o espaço representado no texto, primeiro do ponto de vista dos microespaços e, depois, a partir da coordenada espacial da interioridade.

4. De acordo com a teoria vista em sala de aula, como podemos classificar este espaço do conto *Missa do galo* de Machado de Assis que aparece no trecho a seguir? Isto é, trata-se de um espaço com drama ou sem drama? Justifique.

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal-apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

— Não! qual! Acordei por acordar.

5. Observe atentamente esses dois quadros de Renoir e, depois, responda: quais são os microespaços predominantes nos dois quadros abaixo? Comente.



6. Qual o tipo de espacialização predominante no seguinte trecho do romance *Madame Bovary*? Justifique sua resposta.

Encontrou-se sozinho com ela, à noite, bastante tarde, no beco, atrás do jardim - no beco, como com o outro! Fazia trovoada e conversaram os dois debaixo de um guarda-chuva, à luz dos relâmpagos.

7. Empurrou a porta e entrou.

O telhado de ardósia deixava cair a prumo um calor pesado que lhe apertava as fontes e a sufocava, arrastou-se até à trapeira fechada, correu-lhe o ferrolho e a luz jorrou deslumbrante no mesmo momento.

Em frente, para além dos telhados, estendia-se a planície até se perder de vista. Em baixo, a praça da vila estava deserta, as pedras do ladrilho cintilavam, os cata-ventos das casas mantinham-se imóveis, à esquina da rua, saía de um andar inferior uma espécie de ronco com modulações estridentes. Era Binet a tornear.

Cite e explique, pelo menos, duas coordenadas espaciais que caracterizam o trecho acima?

8. Analise o trecho abaixo do ponto de vista dos microespaços. Qual está presente? Interprete.

Svidrigáilov acordou, levantou-se da cama tateando, abriu a janela do quarto. O vento irrompeu impetuoso no seu apertado tugúrio e, como um sopro glacial, açoitou-lhe o rosto e o peito, unicamente coberto pela camisa. De fato, por debaixo da janela devia haver qualquer coisa semelhante a um jardim, e, segundo parecia, de recreio; provavelmente durante o dia entoariam ali canções e serviriam chá nas mesinhas. Agora, das árvores e dos arbustos caem grossas gotas de chuva na janela; a noite era um poço de escuridão, a tal ponto que mal podiam distinguir-se algumas manchas informes, indicativas dos objetos. Svidrigáilov agachou-se e, apoiando os cotovelos no parapeito, ficou olhando uns cinco minutos, sem poder afastar os olhos daquela escuridão. No meio do nevoeiro e da noite ouviu-se um estampido de canhão, e depois outro.

9. Dario vinha apressado, guarda-chuva no braço esquerdo e, assim que dobrou a esquina, diminuiu o passo até parar, encostando-se à parede de uma casa. Por ela escorregando, sentou-se na calçada, ainda úmida de chuva, e descansou na pedra o cachimbo. (Dalton Trevisan, *Uma vela para Dario*)

Qual o tipo de espacialização que ocorre no trecho acima. Explique.

10. Ao lado, na casinha de pasto, a Bertoleza, de saias arrepanhadas no quadril, o cachaço grosso e negro, reluzindo de suor, ia e vinha de uma panela à outra, fazendo pratos, que João Romão levava de carreira aos trabalhadores assentados num compartimento junto. Admitira-se um novo caixeiro, só para o frege, e o rapaz, a cada comensal que ia chegando, recitava, em tom cantado e estridente, a sua interminável lista das comidas que havia. Um cheiro forte de azeite frito predominava. O parati circulava por todas as mesas, e cada caneca de café, de louça espessa, erguia um vulcão de fumo tresandando a milho queimado. Uma algazarra medonha, em que ninguém se entendia! Cruzavam-se conversas em todas as direções, discutia-se a berros, com valentes punhadas sobre as mesas. E sempre a sair, e sempre a entrar

gente, e os que saiam, depois daquela comezaina grossa, iam radiantes de contentamento, com a barriga bem cheia, a arrotar. (*O cortiço* de Aluísio de Azevedo)

Analise o trecho acima do ponto de vista dos gradientes sensoriais, explicitando os efeitos de sentido.

11. Observe atentamente o quadro de Eugène Delacroix ao lado, *Shipwreck of Don Juan*, 1840. Classifique o espaço representado nele, primeiro do ponto de vista dos microespaços e, depois, a partir da coordenada espacial da amplitude. Explique.



12. Observe atentamente o quadro de Edward Hopper, *Anonimato* (1927). Classifique o espaço representado no texto, primeiro do ponto de vista dos microespaços e, depois, a partir das coordenadas espaciais da interioridade e da amplitude. Justifique.



SITES SOBRE TEORIA DA LITERATURA

DUBITO ERGO SUM - Caderno de Literatura e Filosofia - Edição de Gustavo Bernardo
<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/>

E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9.

<http://www.fcsh.unl.pt/edt/>

Revista Discutindo Literatura – Disponibiliza vários artigos de edições anteriores.
www.discutindoliteratura.com.br

CONTOS

DIVERSOS

Vol. 2

Oziris Borges Filho (org.)

FELIZ ANIVERSÁRIO

Clarice Lispector

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de paetês e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados — e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata.

Tendo Zilda — a filha com quem a aniversariante morava — disposto cadeiras unidas ao longo das paredes, como numa festa em que se vai dançar, a nora de Olaria, depois de cumprimentar com cara fechada aos de casa, aboletou-se numa das cadeiras e emudeceu, a boca em bico, mantendo sua posição de ultrajada. “Vim para não deixar de vir”, dissera ela a Zilda, e em seguida sentara-se ofendida. As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, amarelos e de cabelo penteado, não sabiam bem que atitude tomar e ficaram de pé ao lado da mãe, impressionados com seu vestido azul-marinho e com os paetês.

Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois. E como Zilda — a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante — e como Zilda estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduíches, ficaram: a nora de Olaria empertigada com seus filhos de coração inquieto ao lado; a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê para não encarar a concunhada de Olaria; a babá ociosa e uniformizada, com a boca aberta.

E à cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos.

Zilda, a dona da casa, arrumara a mesa cedo, enchera-a de guardanapos de papel colorido e copos de papelão alusivos à data, espalhara balões sungados pelo teto em alguns dos quais estava escrito “Happy Birthday!”, em outros “Feliz Aniversário!” No centro havia disposto o enorme bolo açucarado. Para adiantar o expediente, enfeitara a mesa logo depois do almoço, encostara as cadeiras à parede, mandara os meninos brincar no vizinho para não desarrumar a mesa.

E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço.

Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado — sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa.

De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o vô da mosca em torno do bolo.

Até que às quatro horas entrara a nora de Olaria e depois a de Ipanema.

Quando a nora de Ipanema pensou que não suportaria nem um segundo mais a situação de estar sentada defronte da concunhada de Olaria — que cheia das ofensas passadas não via um motivo para desfitar desafiadora a nora de Ipanema — entraram enfim José e a família. E mal eles se beijavam, a sala começou a ficar cheia de gente que ruidosa se cumprimentava como se todos tivessem esperado embaixo o momento de, em afobação de atraso, subir os três lances de escada, falando, arrastando crianças surpreendidas, enchendo a sala — e inaugurando a festa.

Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta á cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca.

— Oitenta e nove anos, sim senhor! disse José, filho mais velho agora que Jonga tinha morrido. — Oitenta e nove anos, sim senhora! disse esfregando as mãos em admiração pública e como sinal imperceptível para todos.

Todos se interromperam atentos e olharam a aniversariante de um modo mais oficial. Alguns abanaram a cabeça em admiração como a um recorde. Cada ano vencido pela aniversariante era uma vaga etapa da família toda. Sim senhor! disseram alguns sorrindo timidamente.

— Oitenta e nove anos!, ecoou Manoel que era sócio de José. É um brotinho!, disse espirituoso e nervoso, e todos riram, menos sua esposa.

A velha não se manifestava.

Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche de fantasia, um vasinho de cactos — nada, nada que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, nada que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica.

— Oitenta e nove anos! repetiu Manoel aflito, olhando para a esposa.

A velha não se manifestava.

Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festa sozinhos, comendo os primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome. O ponche foi servido, Zilda suava, nenhuma cunhada ajudou propriamente, a gordura quente dos croquetes dava um cheiro de piquenique; e de costas para a aniversariante, que não podia comer frituras, eles riam inquietos. E Cordélia? Cordélia, a nora mais moça, sentada, sorrindo.

— Não senhor! respondeu José com falsa severidade, hoje não se fala em negócios!

— Está certo, está certo! recuou Manoel depressa, olhando rapidamente para sua mulher que de longe estendia um ouvido atento.

— Nada de negócios, gritou José, hoje é o dia da mãe!

Na cabeceira da mesa já suja, os copos maculados, só o bolo inteiro — ela era a mãe. A aniversariante piscou os olhos.

E quando a mesa estava imunda, as mães enervadas com o barulho que os filhos faziam, enquanto as avós se recostavam complacentes nas cadeiras, então fecharam a inútil luz do corredor para acender a vela do bolo, uma vela grande com um papelzinho colado onde estava escrito “89”. Mas ninguém elogiou a idéia de Zilda, e ela se perguntou angustiada se eles não estariam pensando que fora por economia de velas — ninguém se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforos sequer para a comida da festa que ela, Zilda, servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado. Então acenderam a vela. E então José, o líder, cantou com muita força, entusiasmando com um olhar autoritário os mais hesitantes ou surpreendidos, “vamos! todos de uma vez!” — e todos de repente começaram a cantar alto como soldados. Despertada pelas vozes, Cordélia olhou esbaforida. Como não haviam combinado, uns cantaram em português e outros em inglês. Tentaram então corrigir: e os que haviam cantado em inglês passaram a português, e os que haviam cantado em português passaram a cantar bem baixo em inglês.

Enquanto cantavam, a aniversariante, à luz da vela acesa, meditava como junto de uma lareira.

Escolheram o bisneto menor que, debruçado no colo da mãe encorajadora, apagou a chama com um único sopro cheio de saliva! Por um instante bateram palmas à potência inesperada do menino que, espantado e exultante, olhava para todos encantado. A dona da casa esperava com o dedo pronto no comutador do corredor - e acendeu a lâmpada.

— Viva mamãe!

— Viva vovó!

— Viva D. Anita, disse a vizinha que tinha aparecido.

— Happy birthday! gritaram os netos, do Colégio Bennett.

Bateram ainda algumas palmas ralas.

A aniversariante olhava o bolo apagado, grande e seco.

— Parta o bolo, vovó! disse a mãe dos quatro filhos, é ela quem deve partir! assegurou incerta a todos, com ar íntimo e intrigante. E, como todos aprovassem satisfeitos e curiosos, ela se tornou de repente impetuosa: — parta o bolo, vovó!

E de súbito a velha pegou na faca. E sem hesitação, como se hesitando um momento ela toda caísse para a frente, deu a primeira talhada com punho de assassina.

— Que força, segredou a nora de Ipanema, e não se sabia se estava escandalizada ou agradavelmente surpreendida. Estava um pouco horrorizada.

— Há um ano atrás ela ainda era capaz de subir essas escadas com mais fôlego do que eu, disse Zilda amarga.

Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha.

Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num silêncio cheio de rebuliço. As crianças pequenas, com a boca escondida pela mesa e os olhos ao nível desta, acompanhavam a distribuição com muda intensidade. As passas rolavam do bolo entre farelos secos. As crianças angustiadas viam se desperdiçarem as passas, acompanhavam atentas a queda.

E quando foram ver, não é que a aniversariante já estava devorando o seu último bocado?

E por assim dizer a festa estava terminada. Cordélia olhava ausente para todos, sorria.

— Já lhe disse: hoje não se fala em negócios! respondeu José radiante.

— Está certo, está certo! recolheu-se Manoel conciliador sem olhar a esposa que não o desfitava. Está certo, tentou Manoel sorrir e uma contração passou-lhe rápido pelos músculos da cara.

— Hoje é dia da mãe! disse José.

Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou. Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e

obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. Cadê Rodrigo? Rodrigo com olhar sonolento e intumescido naquela cabecinha ardente, confusa. Aquele seria um homem. Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão.

— Mamãe! gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, e não faltaria muito para dizerem que ela já não dava mais banho na mãe, jamais compreenderiam o sacrifício que ela fazia. — Mamãe, que é isso! — disse baixo, angustiada. — A senhora nunca fez isso! — acrescentou alto para que todos ouvissem, queria se agregar ao espanto dos outros, quando o galo cantar pela terceira vez renegará tua mãe. Mas seu enorme vexame suavizou-se quando ela percebeu que eles abanavam a cabeça como se estivessem de acordo que a velha não passava agora de uma criança.

— Ultimamente ela deu pra cuspir, terminou então confessando contrita para todos. Todos olharam a aniversariante, compungidos, respeitosos, em silêncio.

Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Os meninos, embora crescidos — provavelmente já além dos cinqüenta anos, que sei eu! — os meninos ainda conservavam os traços bonitinhos. Mas que mulheres haviam escolhido! E que mulheres os netos — ainda mais fracos e mais azedos — haviam escolhido. Todas vaidosas e de pernas finas, com aqueles colares falsificados de mulher que na hora não agüenta a mão, aquelas mulherezinhas que casavam mal os filhos, que não sabiam pôr uma criada em seu lugar, e todas elas com as orelhas cheias de brincos — nenhum, nenhum de ouro! A raiva a

sufocava.

— Me dá um copo de vinho! disse.

O silêncio se fez de súbito, cada um com o copo imobilizado na mão.

— Vovozinha, não vai lhe fazer mal? insinuou cautelosa a neta roliça e baixinha.

— Que vovozinha que nada! explodiu amarga a aniversariante. — Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! me dá um copo de vinho, Dorothy! — ordenou.

Dorothy não sabia o que fazer, olhou para todos em pedido cômico de socorro. Mas, como máscaras isentas e inapeláveis, de súbito nenhum rosto se manifestava. A festa interrompida, os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis.

Desamparada, divertida, Dorothy deu o vinho: astuciosamente apenas dois dedos no copo. Inexpressivos, preparados, todos esperaram pela tempestade.

Mas não só a aniversariante não explodiu com a miséria de vinho que Dorothy lhe dera como não mexeu no copo. Seu olhar estava fixo, silencioso. Como se nada tivesse acontecido.

Todos se entreolharam polidos, sorrindo cegamente, abstratos como se um cachorro tivesse feito pipi na sala. Com estoicismo, recomeçaram as vozes e risadas. A nora de Olaria, que tivera o seu primeiro momento unísono com os outros quando a tragédia vitoriosamente parecia prestes a se desencadear, teve que retornar sozinha à sua severidade, sem ao menos o apoio dos três filhos que agora se misturavam traidoramente com os outros. De sua cadeira reclusa, ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem um drapeado, a mania que tinham de usar vestido preto com colar de pérolas, o que não era moda coisa nenhuma, não passava era de economia. Examinando distante os sanduíches que quase não tinham levado manteiga. Ela não se servira de nada, de nada! Só comera uma coisa de cada, para experimentar.

E por assim dizer, de novo a festa estava terminada. As pessoas ficaram sentadas benevolentes. Algumas com a atenção voltada para dentro de si, à espera de alguma coisa a dizer. Outras vazias e expectantes, com um sorriso amável, o estômago cheio daquelas porcarias que não alimentavam mas tiravam a fome. As crianças, já incontroláveis, gritavam cheias de vigor. Umas já estavam de cara imunda; as outras, menores, já molhadas; a tarde cala rapidamente. E Cordélia, Cordélia olhava ausente, com um sorriso estonteado, suportando sozinha o seu segredo. Que é que ela tem? alguém perguntou com uma curiosidade negligente, indicando-a de longe com a cabeça,

mas também não responderam. Acenderam o resto das luzes para precipitar a tranqüilidade da noite, as crianças começavam a brigar. Mas as luzes eram mais pálidas que a tensão pálida da tarde. E o crepúsculo de Copacabana, sem ceder, no entanto se alargava cada vez mais e penetrava pelas janelas como um peso.

— Tenho que ir, disse perturbada uma das noras levantando-se e sacudindo os farelos da saia. Vários se ergueram sorrindo.

A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha. E, impassível, piscando, recebeu aquelas palavras propositadamente atropeladas que lhe diziam tentando dar um final arranco de efusão ao que não era mais senão passado: a noite já viera quase totalmente. A luz da sala parecia então mais amarela e mais rica, as pessoas envelhecidas. As crianças já estavam histéricas.

— Será que ela pensa que o bolo substitui o jantar, indagava-se a velha nas suas profundezas.

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta.

Porém nenhuma vez mais repetiu. Porque a verdade era um relance. Cordélia olhou-a estarrecida. E, para nunca mais, nenhuma vez repetiu — enquanto Rodrigo, o neto da aniversariante, puxava a mão daquela mãe culpada, perplexa e desesperada que mais uma vez olhou para trás implorando à velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarrar a sua derradeira chance e viver. Mais uma vez Cordélia quis olhar.

Mas a esse novo olhar — a aniversariante era uma velha à cabeceira da mesa.

Passara o relance. E arrastada pela mão paciente e insistente de Rodrigo a nora seguiu-o espantada.

— Nem todos têm o privilégio e o orgulho de se reunirem em torno da mãe, pigarreou José lembrando-se de que Jonga é quem fazia os discursos.

— Da mãe, vírgula! riu baixo a sobrinha, e a prima mais lenta riu sem achar graça.

— Nós temos, disse Manoel acabrunhado sem mais olhar para a esposa. Nós temos esse grande privilégio disse distraído enxugando a palma úmida das mãos.

Mas não era nada disso, apenas o mal-estar da despedida, nunca se sabendo ao certo o que dizer, José esperando de si mesmo com perseverança e confiança a próxima frase do discurso. Que não vinha. Que não vinha. Que não vinha. Os outros aguardavam. Como Jonga fazia falta nessas horas — José enxugou a testa com o, lenço — como Jonga fazia falta nessas horas! Também fora o único a quem a velha sempre aprovara e respeitara, e isso dera a Jonga tanta segurança. E quando ele morrera, a velha nunca mais falara nele, pondo um muro entre sua morte e os outros. Esquecera-o talvez. Mas não esquecera aquele mesmo olhar firme e direto com que desde sempre olhara os outros filhos, fazendo-os sempre desviar os olhos. Amor de mãe era duro de suportar: José enxugou a testa, heróico, risonho.

E de repente veio a frase:

— Até o ano que vem! disse José subitamente com malícia, encontrando, assim, sem mais nem menos, a frase certa: uma indireta feliz! Até o ano que vem, hein?, repetiu com receio de não ser compreendido.

Olhou-a, orgulhoso da artimanha da velha que espertamente sempre vivia mais um ano.

— No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso! esclareceu melhor o filho Manoel, aperfeiçoando o espírito do sócio. Até o ano que vem, mamãe! e diante do bolo aceso! disse ele bem explicado, perto de seu ouvido, enquanto olhava obsequioso para José. E a velha de súbito cacarejou um riso frouxo, compreendendo a alusão.

Então ela abriu a boca e disse:

— Pois é.

Estimulado pela coisa ter dado tão inesperadamente certo, José gritou-lhe emocionado, grato, com os olhos úmidos:

— No ano que vem nos veremos, mamãe!

— Não sou surda! disse a aniversariante rude, acarinhada.

Os filhos se olharam rindo, vexados, felizes. A coisa tinha dado certo.

As crianças foram saindo alegres, com o apetite estragado. A nora de Olaria deu um cascudo de vingança no filho alegre demais e já sem gravata. As escadas eram difíceis, escuras, incrível insistir em morar num prediozinho que seria fatalmente demolido mais dia menos dia, e na ação de despejo Zilda ainda ia dar trabalho e querer empurrar a velha para as noras — pisado o último degrau, com alívio os convidados se encontraram na tranqüilidade fresca da rua. Era noite, sim. Com o seu primeiro arrepio.

Adeus, até outro dia, precisamos nos ver. Apareçam, disseram rapidamente. Alguns conseguiram olhar nos olhos dos outros com uma cordialidade sem receio. Alguns abotoavam os casacos das crianças, olhando o céu à procura de um sinal do tempo. Todos sentindo obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais — que palavra? eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos. Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto. Começaram a se separar, andando meio de costas, sem saber como se desligar dos parentes sem brusquidão.

— Até o ano que vem! repetiu José a indireta feliz, acenando a mão com vigor efusivo, os cabelos ralos e brancos esvoaçavam. Ele estava era gordo, pensaram, precisava tomar cuidado com o coração. Até o ano que vem! gritou José eloqüente e grande, e sua altura parecia desmoronável. Mas as pessoas já afastadas não sabiam se deviam rir alto para ele ouvir ou se bastaria sorrir mesmo no escuro. Além de alguns pensarem que felizmente havia mais do que uma brincadeira na indireta e que só no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso; enquanto que outros, já mais no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria mais um ano ao nervoso e à impaciência de Zilda, mas eles sinceramente nada podiam fazer a respeito: “Pelo menos noventa anos”, pensou melancólica a nora de Ipanema. “Para completar uma data bonita”, pensou sonhadora.

Enquanto isso, lá em cima, sobre escadas e contingências, estava a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma. Será que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério.

APELO

Dalton Trevisan

Amanhã faz um mês que a Senhora está longe de casa. Primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta, bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa era um corredor deserto, até o canário ficou mudo. Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, sem o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia.

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate — meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não lhes poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nenhum de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor.

UMA VELA PARA DARIO

Dalton Trevisan

Dario vinha apressado, guarda-chuva no braço esquerdo e, assim que dobrou a esquina, diminuiu o passo até parar, encostando-se à parede de uma casa. Por ela escorregando, sentou-se na calçada, ainda úmida de chuva, e descansou na pedra o cachimbo.

Dois ou três passantes rodearam-no e indagaram se não se sentia bem. Dario abriu a boca, moveu os lábios, não se ouviu resposta. O senhor gordo, de branco, sugeriu que devia sofrer de ataque.

Ele reclinou-se mais um pouco, estendido agora na calçada, e o cachimbo tinha apagado. O rapaz de bigode pediu aos outros que se afastassem e o deixassem respirar. Abriu-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe retiraram os sapatos, Dario roncou feio e bolhas de espuma surgiram no canto da boca.

Cada pessoa que chegava erguia-se na ponta dos pés, embora não o pudesse ver. Os moradores da rua conversavam de uma porta à outra, as crianças foram despertadas e de pijama acudiram à janela. O senhor gordo repetia que Dario sentara-se na calçada, soprando ainda a fumaça do cachimbo e encostando o guarda-chuva na parede. Mas não se via guarda-chuva ou cachimbo ao seu lado.

A velhinha de cabeça grisalha gritou que ele estava morrendo. Um grupo o arrastou para o táxi da esquina. Já no carro a metade do corpo, protestou o motorista: quem pagaria a corrida? Concordaram chamar a ambulância. Dario conduzido de volta e recostado à parede - não tinha os sapatos nem o alfinete de pérola na gravata.

Alguém informou da farmácia na outra rua. Não carregaram Dario além da esquina; a farmácia no fim do quarteirão e, além do mais, muito pesado. Foi largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobriu o rosto, sem que fizesse um gesto para espantá-las.

Ocupado o café próximo pelas pessoas que vieram apreciar o incidente e, agora, comendo e bebendo, gozavam as delícias da noite. Dario ficou torto como o deixaram, no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso.

Um terceiro sugeriu que lhe examinassem os papéis, retirados - com vários objetos - de seus bolsos e alinhados sobre a camisa branca. Ficaram sabendo do nome, idade; sinal de nascença. O endereço na carteira era de outra cidade.

Registrou-se correria de mais de duzentos curiosos que, a essa hora, ocupavam toda a rua e as calçadas: era a polícia. O carro negro investiu a multidão. Várias pessoas

tropeçaram no corpo de Dario, que foi pisoteado dezessete vezes.

O guarda aproximou-se do cadáver e não pôde identificá-lo — os bolsos vazios. Restava a aliança de ouro na mão esquerda, que ele próprio quando vivo - só podia destacar umedecida com sabonete. Ficou decidido que o caso era com o rabeção.

A última boca repetiu — Ele morreu, ele morreu. A gente começou a se dispersar. Dario levava duas horas para morrer, ninguém acreditou que estivesse no fim. Agora, aos que podiam vê-lo, tinha todo o ar de um defunto.

Um senhor piedoso despiu o paletó de Dario para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito. Não pôde fechar os olhos nem a boca, onde a espuma tinha desaparecido. Apenas um homem morto e a multidão se espalhou, as mesas do café ficaram vazias. Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver. Parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva.

Fecharam-se uma a uma as janelas e, três horas depois, lá estava Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo sem a aliança. A vela tinha queimado até a metade e apagou-se às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair.

Texto extraído do livro “Vinte Contos Menores”, Editora Record – Rio de Janeiro, 1979, pág.20.

CAPÍTULO 21

O almocreve

Vai então, empacou o jumento em que eu vinha montado; fustiguei-o, ele deu dois corcovos, depois mais três, enfim mais um, que me sacudiu fora da sela, e com tal desastre, que o pé esquerdo me ficou preso no estribo; tento agarrar-me ao ventre do animal, mas já então, espantado, disparou pela estrada afora. Digo mal: tentou disparar, e efetivamente deu dois saltos, mas um almocreve, que ali estava, acudiu a tempo de lhe pegar na rédea e detê-lo, não sem esforço nem perigo. Dominado o bruto, desvencilhei-me do estribo e pus-me de pé.

— Olhe do que vosmecê escapou, disse o almocreve.

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, e lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! Enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de consertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, — essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.

— Pronto, disse ele, apresentando-me a rédea da cavalgada.

— Daqui a nada, respondi; deixa-me, que ainda não estou em mim...

— Ora qual!

— Pois não é certo que ia morrendo?

— Se o jumento corre por aí fora, é possível; mas, com a ajuda do Senhor, viu vosmecê que não aconteceu nada.

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. Tirei-a, via-a reluzir à luz do sol; não a viu o almocreve, porque eu tinha lhe voltado as costas; mas suspeitou-o talvez, entrou a falar ao jumento de um modo significativo; dava-lhe conselhos, dizia-lhe que tomasse juízo,

que o “senhor doutor” podia castigá-lo; um monólogo paternal. Valha-me Deus! até ouvi estalar um beijo: era o almocreve que lhe beijava a testa.

— Olé! exclamei.

— Queira vosmecê perdoar, mas o diabo do bicho está a olhar para a gente com tanta graça...

Ri-me, hesitei, meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu devera ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento de Providência; e de um ou de outro modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?), tive remorsos.

CAPÍTULO 23

Triste, mas curto

Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política, era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida.

Reparando bem, há aí um lugar-comum. Outro lugar-comum, tristemente comum, foi a consternação da família. Meu pai abraçou-me com lágrimas. — Tua mãe não pode viver, disse-me ele. Com efeito, não era já o reumatismo que a matava, era um cancro no estômago. A infeliz padecia de um modo cru, porque o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando róí, róí; roer é o seu ofício. Minha irmã Sabina, já então casada com o Cotrim, andava a cair de fadiga. Pobre moça! dormia três horas por noite, nada mais. O próprio tio João estava abatido e triste. Dona Eusébia e algumas outras senhoras lá estavam também, não menos tristes e não menos dedicadas.

— Meu filho!

A dor suspendeu por um pouco as tenazes; um sorriso alumiu o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca. Mal poderia conhecê-la; havia oito ou nove anos que nos não víamos. Ajoelhado, ao pé da cama, com as mãos dela entre as minhas, fiquei mudo e quieto, sem ousar falar, porque cada palavra seria um soluço, e nós temíamos avisá-la do fim. Vão temor! Ela sabia que estava prestes a acabar; disse-mo; verificamo-lo na seguinte manhã.

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de oitiva; quando muito tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a idéia embrulhada nas amplificações de retórica dos professores de coisas antigas, — a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano...

Triste capítulo; passemos a outro mais alegre.

GUERRILHALuiz Cruz de Oliveira¹⁵

Tudo começou com a morte de papai.

E iniciou-se então um aprendizado lento, inconsciente. Sinto ter vivido uma noite longa, alguma coisa sussurrando lições no meu ouvido. Agora abro os olhos, desperto num final de dia, dia embruscado, chuvoso.

Os acontecimentos me chegam de supetão, límpidos, transparentes!

A felicidade é desventurosa, está sempre só!

Papai morreu cedo demais!

Senti apenas como filha o seu passamento. Se dotada da vivência humana de hoje, teria me desesperado, acho. Mas ele se foi precipitadamente... E eu, virgem de vida, chorei a sua morte apenas como filha que se acostumara à sua presença.

Esquecida de mim.

E aí principiou tudo.

Janete, a irmã mais velha, casara-se há tempos, fora para o sul. Esteve a meu lado, agora. Mas foi visita formal, metade obrigação, nada mais. E posso entender isso. A distância dos anos, se não apaga, pelo menos arrefece afetos. Foi-se de novo para o marido, para o filho médico.

Belinha, a caçula amasiara-se com jogador. Até hoje não possui morada fixa, acompanha o instinto cigano do companheiro. Ficou mais um dia comigo, choramos juntas. Excomungada quase pelos velhos, martiriza-se agora, lembrando constantemente sua atitude extraordinária para a época.

Eu vinha arrastando um namoro de alguns anos. Juvenal estudava então, e o fato era desculpa que dava a mim mesma e à rua. Ia protelando o enlace. Hoje entendo que, precavida, assegurava o certo, enquanto aguardava a chegada duvidosa do príncipe encantado, que não aconteceu.

Mas papai morreu. Cedo demais!

Mamãe, quarentona, não tinha beleza nem desejo suficiente para despertar a atenção de outro homem. Talvez tivesse alguma vontade e ela fosse insuficiente para transpor a barreira de sua esdrúxula formação moral. Na enorme cama de casal ficou um lugar vazio o resto de sua vida.

¹⁵ Natural de Cássia, reside atualmente em Franca-SP. Professor e escritor, possui dezenas de livros publicados.

Estávamos abraçadas na dor, na missa de sétimo dia. O sofrimento enlaçava-nos ainda na missa de primeiro aniversário, nossas lágrimas confundiam-se nas visitas ao cemitério, durante todo o interstício. Algum deus já ensinava à mamãe a arte guerreira, fornecia-lhe as armas... que meus olhos e meu ser só enxergam agora, nesta semana. Ela fazia-se dependente, mostrava-se frágil e eu, inocente, invejava o seu amor monstruoso pelo falecido, não reconhecia as marchas e contramarchas do cerco que já começara.

— Ah! se eu soubesse... jamais teria casado!

— Mas, mamãe... a senhora foi feliz... Aí vinham os argumentos frouxos, a sua matemática pessoal, comparava a ventura de alguns anos com a dor da viuvez, e o prato da balança mostrava sensível saldo no último.

— Antes tivesse ficado solteira... era tão feliz com meus pais!

Inicialmente eu deduzira que falar lhe fazia bem. Após as lamentações ela parecia mais desanuviada, menos sofrida. Eu ficava, por isso, a ouvi-la, concedendo-lhe razões e acumulando reverses. Vez ou outra, opunha-lhe argumentos, mas eram propositadamente barreiras frágeis para serem derrubadas ao menor sopro. E uma aragem de satisfação banhava-lhe as faces, ao jogá-las por terra.

la criando gosto à dialética.

— Minha filha!... não se case... veja o que estou passando!

Não retrucava mais. Logicamente não há mal que sempre dure, por isso resolvi cultivar a paciência. Percebia que as idas ao cemitério, um ano depois, deviam-se antes ao costume adquirido que à veneração ao morto. A conversação contudo era a mesma, girava em círculos toda noite, todos os dias,

— Ah!... se eu soubesse... teria ficado solteira!

Juvenal fora compreensivo no começo, mesmo com o luto antiquado de doze meses. Mas depois, quando nossos raros encontros permaneceram sob a tutela de mamãe, seu choramingo molhando as frases de amor, estrilou. Exigiu-me uma tomada de posição.

— É assim... a gente cria família com tanto sacrifício... no fim é isso... uma tem vergonha dos pais... a outra enlameou o nome da família... Agora você, Mariana... A filha que mais amei... quer me abandonar na hora em que mais preciso de companhia?... Está bem... uma ingratidão a mais...

— Mas, mamãe...

— Deixe... Deus sabe castigar...

As lágrimas chegavam então em abundância, imprimindo-me derrotas. À noite acordava várias vezes, ouvindo soluços no quarto vizinho. Durante o dia era uma ladainha só, calcada na ingratidão filial, no castigo divino, na vontade de morrer, nas misérias do casamento – vitórias sucessivas na guerra insuspeita.

— Ah!... se eu soubesse...

Juvenal se foi... Ingressou na Petrobrás, partiu para a Bahia. Dizem que se casou, que tem prole numerosa.

Mamãe e eu comíamos a minguada pensão do morto, bordávamos durante o dia, víamos novelas à noite. Ver é recurso expressivo, a televisão aqui é protestante: nenhuma imagem. Mas a força do hábito nos mantinha com os olhos fixos na tela, cegando-nos um pouco mais. Ainda o costume nos levava diariamente à primeira missa matinal. E os meses iam solidificando o pejorativo de “sagrada família” que granjeávamos pelo comportamento.

Apesar disso, surgiram outros homens. Um era subversivo, pixador de muros. Mesmo nas frases galantes, apareciam as palavras revolução, ditadura, imperialismo... Dentre todos Wálter marcou um pouco.

— Mariana... nome de uma bela cidade!

— Ouvi dizer que é uma cidade velha e feia...?

— Velha, sim... feia, não... só as cidades velhas têm alma, Mariana... Elas são como as pessoas! Quem trocaria a futilidade de uma adolescente pela sensibilidade de uma pessoa adulta?

As lentes grossas, os óculos de tartaruga, a calvície acentuada diziam que advogava em causa própria. Mas a vaidade me fazia cócegas, não ocultava a crítica cheia de inveja.

— Essas meninas de hoje... só faltam andar peladas...

Pobre Wálter! Acabou a vida numa cidade que admirava. Talvez sua alma de poeta tenha sido feliz em Barbacena, onde acabou internado. Endoidecera.

Ele, como os outros, foi aliado do vencido, não suplantou a concorrência de mamãe. E, a bem da verdade, diga-se, nunca foi uma concorrência passiva. Bastava alguém rondar nossa casa para ela se desdobrar em carinhos mil e atenções excessivas para comigo. Um simples espirro, então, trazia-me o médico a casa, liberava-me por semanas do trabalho doméstico. Eu perdia mais uma batalha.

Certa vez, em discussão acalorada, cortei a frase de chofre.

— Chega! Caso-me dentro de dois meses...

Foi o bastante. Ela, humilhando-se, chorou, pediu, voltou ao tema da ingratidão. Estava velha, teria de morrer à mingua, só e abandonada. Seria bom que me casasse, que tivesse filhos... para saber o que sofre uma mãe. Citou Deus e o Evangelho... mas avassalou.

Desde então tirei.

E, paradoxalmente, estava sitiada por terra e mar.

O jardim morreu, as trepadeiras chegaram ao telhado, murcharam. Mamãe continuava desenvolvendo as casmurrices aumentadas pela menopausa. Incansável, apenas mudou de tática. Enojou-me o sexo como pôde. Durante anos este foi seu prato predileto de todos os momentos, até das refeições. Provavelmente eu pressentia seus motivos, mas a repetição contínua é uma força, embora não conste nos tratados de Física.

Os anos passavam.

Contudo há um instante, creio, em que as pessoas tomam consciência da morte. Mamãe clamou por ela a vida inteira, tendo-a em conta de algo abstrato, distante. Todavia existiu aquele momento em que pareceu adivinhar sua chegada. E todos os navios de sua armada deram uma guinada de cento e oitenta graus, levantaram âncoras, suspenderam o cerco de tantos anos.

Estávamos no meio da tarde, bordávamos num quarto enorme, comentando a vida alheia.

— Mariana... você precisa arranjar um moço bom... casar...

— Eu?

— Sim... você tem de pensar em sua vida...

— Mas, e a senhora?

— Ora, eu... eu estou no fim da vida... Começava ali outra novela em nosso convívio, com todos os capítulos iguais.

De começo, achava estúpida a sua idéia. Gradativamente, porém, comecei a ver mamãe. E o retrato era o de uma velha feia, alquebrada. Vi mais: que não viveria para sempre. E esta certeza começou a penetrar-me lentamente. Era a fase de preparação, dos cochichos, de antevéspera da descoberta final. Continuávamos juntas na mesma casa, mas passamos a viver sozinhas.

— Mariana, você gostou do sermão de hoje?

— Mamãe, dona Benedita já pagou os bordados?

Cada qual falava para ouvir a própria voz, ter certeza de ainda continuar ali, mas todo o meu ser mergulhava em mundos insondáveis, os pensamentos soltavam asas de polvo.

Ela tinha razão, eu precisava de um companheiro. Contudo, como?

É bem verdade que entrara há pouco na casa dos quarenta anos, mas o alheamento tolhia-me quaisquer possibilidades de sair, entrar em contato com homens. As minhas companheiras de colégio casaram-se, sumiram. Madalena, a mais ligada, falecera no ano anterior. Impossível ligar-me às mocinhas, frequentar bailes, jantar numa churrascaria. Eu estava só.

— Mariana... você precisa casar-se, minha filha!...

Mamãe se foi...

A casa cresceu, virou castelo medieval. E fica maior ainda nos fins de tarde, à noite. O desespero bate portas, entra pela chaminé, abre cortinas. Depois, quando o silêncio adormece as coisas, sobra-me o ruído irritante de alguns passos.

É a insônia percorrendo os quartos vazios, examinando móveis velhos, fitando os quadros mortos nas paredes da sala.

Vem sendo assim... há uma semana. E desrespeitar o luto - ligar o rádio, ouvir televisão, ajuda nada. As vozes me chegam de um mundo longínquo, desconhecido, repetem mensagens sem nexos.

Belinha esteve a meu lado, ajudou no enterro da velha. Aqui permaneceu no dia seguinte, conversamos até altas horas.

— Mariana... e você?

— Pode ir, Belinha... É tarde... Vamos dormir...

A lucidez veio esta semana. Todos os conhecimentos... de supetão...

A viúva foi estrategista maior, venceu em todas as frentes, com todas as armas. Derrotou-me inteligentemente, fugiu à solidão, ao medo do vivo. Vejo tudo. Clara, límpida, transparentemente.

Lembro-me de uma vez ter olhado diretamente para o sol, ficado zonza. Estonteia-me agora esta visão global, panorâmica. Tardia.

Felicidade e solidão. Apenas uma dúvida: a velha terá sido egoísta por instinto ou cálculo?

Ouçõ mentalmente a canção que cantarolava amiúde

“... mas o tempo é que não passa,
como nuvem de fumaça,
a vida é que se esvai...”

e ao invés do prazer de antes, sinto ferroadas agudas no espírito. Aprendo. Apreendo tudo de uma vez.

Felicidade e solidão.

A felicidade é mais infeliz, nunca está com ninguém.

Belinha faz a afirmação, reclama do marido.

— Mas Homero precisa de mim...

—Pode ir, Belinha... é tarde... vamos dormir... Percebo ter vivido uma noite longa, alguma coisa sussurrando lições no meu ouvido.

Agora abro os olhos, desperto num fim de dia, dia embruscado, chuvoso. Muito tarde me chegam todos os conhecimentos. Muito tarde. De supetão. Abarrotam os quartos, impregnam xícaras e copos.

— É tarde... é muito tarde, Belinha!...

Sinto-me curvada.

A infelicidade é folha seca, levada pela brisa...

A solidão traz no bojo todo o peso do mundo.

FAMIGERADO

Guimarães Rosa

Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse — o oh-homem-oh — com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida.

Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos coagidos, sim. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. Dado que a frente da minha casa reentrava, metros, da linha da rua, e dos dois lados avançava a cerca, formava-se ali um encantoável, espécie de resguardo. Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade. Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar.

Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano. Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou:

“Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...”

Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal.

Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza? Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era para paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos. E ele era para muito. Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...”

Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava:

— “Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado...”

Com arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esquelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. Redigiu seu monologar.

O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava: E, pá:

— “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-megerado... falmisgerado... famílias-gerado...?”

Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Soara com riso seco. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada.

Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— “Saiba vosmecê que saí ind'hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...”

Se sério, se era. Transiu-se-me.

— “Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?”

Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes:

— Famigerado?

— “Sim senhor...” — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara. — Famigerado? Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos até então, mumumudos. Mas, Damázio:

— “Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra testemunho...”

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o caroço: o verivérbio.

— Famigerado é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”...

— “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— “Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”

— Famigerado? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...

— “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?”

Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— “Ah, bem!...” — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou de molas. Subiu em si, desagravava-se, num desaforaréu. Sorriu-se, outro. Satisfez aqueles três: — “Vocês podem ir, compadres.

Vocês escutaram bem a boa descrição...” — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d'água. Disse: — “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — “Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não...” Mas mais sorriu, apagara-se-lhe a inquietação. Disse: — “A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...” Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.

Texto extraído do livro “Primeiras Estórias”, Editora Nova Fronteira - Rio de Janeiro, 1988, pág. 13.

CONTINUIDADE DOS PARQUES¹⁶

Julio Cortazar

Havia começado a ler o romance uns dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou a abri-lo quando regressava de trem à chácara; deixava interessar-se lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta ao caseiro e discutir com o mordomo uma questão de uns alugueiros, voltou ao livro com a tranqüilidade do gabinete que dava para o parque dos carvalhos. Esticado na poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intrusões, deixou que sua mão esquerda acariciasse uma e outra vez o veludo verde e começou a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a ilusão romanesca ganhou-o quase imediatamente. Gozava do prazer quase perverso de ir descolando-se linha a linha daquilo que o rodeava e de sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto encosto, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que mais além das janelas dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra a palavra, absorvido pela sórdida disjuntiva dos heróis, deixando-se ir até as imagens que se combinavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte.

Antes entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, com a cara machucada pela chicotada de um galho. Admiravelmente ela fazia estalar o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não tinha vindo para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal se amornava contra seu peito e por baixo gritava a liberdade refugiada. Um diálogo desejante corria pelas páginas como riacho de serpentes e sentia-se que tudo estava decidido desde sempre. Até essas carícias que enredavam o corpo do amante como que querendo retê-lo e dissuadi-lo desenhavam abominavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada havia sido esquecido: álibis, acasos, possíveis erros. A partir dessa hora cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O duplo repasso sem dó nem piedade interrompia-se apenas para que uma mão acariciasse uma bochecha. Começava a anoitecer.

Já sem se olharem, atados rigidamente à tarefa que os esperava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao norte. Da direção oposta ele virou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu, por sua vez, apoiando-se

¹⁶ Conto publicado no segundo volume de contos do autor, *Las armas secretas* (1956). Tradução de Idelber Avelar.

nas árvores e nas cercas, até distinguir na bruma do crepúsculo a alameda que levava à casa. Os cachorros não deviam latir e não latiram. O mordomo não estaria a essa hora, e não estava. Subiu os três degraus da varanda e entrou. Do sangue galopando nos seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma galeria, uma escada carpetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e depois o punhal na mão, a luz das janelas, o alto encosto de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.



Desenho feito por Victor par seu conto O

No fim de um ano de trabalho, João obteve uma redução de quinze por cento em seus vencimentos.

João era moço. Aquele era seu primeiro emprego. Não se mostrou orgulhoso, embora tenha sido um dos poucos contemplados. Afinal, esforçara-se. Não tivera uma só falta ou atraso. Limitou-se a

sorrir, a agradecer ao chefe.

No dia seguinte, mudou-se para um quarto mais distante do centro da cidade. Com o salário reduzido, podia pagar um aluguel menor.

Passou a tomar duas conduções para chegar ao trabalho. No entanto, estava satisfeito. Acordava mais cedo, e isto parecia aumentar-lhe a disposição.

Dois anos mais tarde, veio outra recompensa.

O chefe chamou-o e lhe comunicou o segundo corte salarial.

Desta vez, a empresa atravessava um período excelente. A redução foi um pouco maior: dezessete por cento.

Novos sorrisos, novos agradecimentos, nova mudança.

Agora João acordava às cinco da manhã. Esperava três conduções. Em compensação, comia menos. Ficou mais esbelto. Sua pele tornou-se menos rosada. O contentamento aumentou.

Prosseguiu a luta.

Porém, nos quatro anos seguintes, nada de extraordinário aconteceu.

João preocupava-se. Perdia o sono, envenenado em intrigas de colegas invejosos.

Odiava-os. Torturava-se com a incompreensão do chefe. Mas não desistia. Passou a trabalhar mais duas horas diárias.

Uma tarde, quase ao fim do expediente, foi chamado ao escritório principal.

Respirou descompassado.

— Seu João. Nossa firma tem uma grande dívida com o senhor.

João baixou a cabeça em sinal de modéstia.

¹⁷ Texto publicado originalmente no livro *O necrológio*, Edições O Cruzeiro — Rio de Janeiro, 1972, foi incluído por Ítalo Moricone em sua seleção dos *Os cem melhores contos brasileiros do século*, Editora Objetiva — Rio de Janeiro, 2000, pág. 382. O autor (1934-1997) nasceu em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro.

— Sabemos de todos os seus esforços. É nosso desejo dar-lhe uma prova substancial de nosso reconhecimento.

O coração parava.

— Além de uma redução de dezesseis por cento em seu ordenado, resolvemos, na reunião de ontem, rebaixá-lo de posto.

A revelação deslumbrou-o. Todos sorriam.

— De hoje em diante, o senhor passará a auxiliar de contabilidade, com menos cinco dias de férias. Contente?

Radiante, João gaguejou alguma coisa ininteligível, cumprimentou a diretoria, voltou ao trabalho.

Nesta noite, João não pensou em nada. Dormiu pacífico, no silêncio do subúrbio.

Mais uma vez, mudou-se. Finalmente, deixara de jantar. O almoço reduzira-se a um sanduíche. Emagrecia, sentia-se mais leve, mais ágil. Não havia necessidade de muita roupa. Eliminara certas despesas inúteis, lavadeira, pensão.

Chegava em casa às onze da noite, levantava-se às três da madrugada. Esfarelava-se num trem e dois ônibus para garantir meia hora de antecedência. A vida foi passando, com novos prêmios.

Aos sessenta anos, o ordenado equivalia a dois por cento do inicial. O organismo acomodara-se à fome. Uma vez ou outra, saboreava alguma raiz das estradas. Dormia apenas quinze minutos. Não tinha mais problemas de moradia ou vestimenta. Vivia nos campos, entre árvores refrescantes, cobria-se com os farrapos de um lençol adquirido há muito tempo.

O corpo era um monte de rugas sorridentes.

Todos os dias, um caminhão anônimo transportava-o ao trabalho. Quando completou quarenta anos de serviço, foi convocado pela chefia:

— Seu João. O senhor acaba de ter seu salário eliminado. Não haverá mais férias. E sua função, a partir de amanhã, será a de limpador de nossos sanitários.

O crânio seco comprimiu-se. Do olho amarelado, escorreu um líquido tênue. A boca tremeu, mas nada disse. Sentia-se cansado. Enfim, atingira todos os objetivos. Tentou sorrir:

— Agradeço tudo que fizeram em meu benefício. Mas desejo requerer minha aposentadoria.

O chefe não compreendeu:

— Mas seu João, logo agora que o senhor está desassalariado? Por quê? Dentro de alguns meses terá de pagar a taxa inicial para permanecer em nosso quadro. Desprezar tudo isto? Quarenta anos de convívio? O senhor ainda está forte. Que acha?

A emoção impediu qualquer resposta.

João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento.

João transformou-se num arquivo de metal.

GABARITO DOS EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO I – POESIA E PROSA

1. Porque a palavra PROSA possui duplo sentido. Pode significar uma forma de expressão literária e também um conteúdo literário.
2. Não, pois a atitude de fruição é uma atitude passiva diante da obra literária. Para o completo conhecimento de uma obra, é importante o concurso da razão, do conhecimento. Só assim, a obra será sentida e conhecida em sua totalidade.
3. Não. Para um entendimento completo das diferenças entre prosa e poesia, deve-se focar tanto a forma quanto o conteúdo.
4. Porque ambas têm uma origem comum, isto é, ambas são produto da imaginação criadora do ser humano. Em outras palavras, ambas são literatura, daí possuírem algumas características comuns. O que importa é marcar a diferença.
5. **a) modo descontínuo** = forma os versos; **b) modo contínuo**: forma as linhas que ocupam a página inteira.
6. O modo poético é aquele em que o artista volta-se para si mesmo. Ele vê o mundo através de si, portanto, no final, o que importa é o próprio eu não o mundo. Por outro lado, o modo prosístico consiste numa visão de mundo voltada para o não eu. A preocupação maior do artista é o mundo exterior.
7. Sim, pois ambas nascem da subjetividade deformadora da realidade e a separação entre o foco no eu e no não-eu não é tão explícita assim. Assim, pode-se encontrar poesia no conto, novela ou romance que são gêneros tipicamente prosísticos.
8. A prosa poética ocorre quando encontramos nos textos prosísticos trechos de poesia. Assim podemos encontrar trechos de poesia no conto, na novela e no romance que são formas típicas do gênero prosa. Nesses casos, temos a **prosa poética**.
9. É um poema em versos. Predomina uma visão prosística do mundo, pois encontramos nesse poema: 1. pelo caráter lógico, racional do pensamento; 2. Podemos parafrasear o pensamento do texto sem alterá-lo; 3. Linguagem descritiva, voltada para o “não-eu”.
10. É um poema e prosa. Predomina nele uma visão poética do mundo, isto é, trata-se de um texto carregado de poesia, pois está voltado para o eu; há predominância da conotação e uso intenso da emoção.
11. A palavra “poesia” vem do Grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar.
12. Não. Essa idéia não é coerente pois: 1º.) elimina a poesia como forma autônoma de arte; 2º.) reduz a ela todas as manifestações artísticas, desindividualizando-as. Um caso e outro são posições extremistas e ineficazes.
13. Tudo que existe pode ser dividido em dois entes: aquele que conhece, o sujeito cognoscente, e aquilo que é objeto de reflexão por parte do sujeito, que são os objetos.
14. Não. O mundo exterior pode aparecer e efetivamente aparece na poesia, no entanto este mundo é subjetivado, é interiorizado.
15. 1. o **“eu-social”**: entra em contato direto com o mundo exterior. 2. o **“eu-odioso”**: o “eu” que supomos que somos, distorcido otimista ou pessimistamente; 3. o **“eu-profundo”**: camada íntima do “eu”, recalques, complexos, etc., reino de caos, anarquia, alogicidade, composto de sensações vagas.
16. É o sistema harmônico de palavras (metáforas e termos de ligação) através das quais o “eu” do poeta se expressa em seu conteúdo e em seu intrínseco ritmo, dá-se o nome de poema. Portanto, o poema seria a tentativa empreendida pelo poeta no sentido de representar seu mundo interior - uma súplica de sinais, de metáforas.

17. É a expressão do “eu” através de palavras metafóricas, cujo resultado, o poema, pode ser em verso ou em “prosa”.
18. Ser expressão do “eu” do poeta; portanto estar carregada de ambigüidade 2. Aparecer em um contexto próprio, o poema.
19. Em ambos. O poema é construído de metáforas que induzem, que conduzem o leitor à poesia. Mas este só chega lá se fizer o trabalho de deciframento do poema.
20. Não. O poema é uma tentativa expressiva do poeta. Dessa forma, o poema resultante do esforço do poeta poderá conter ou não poesia, dependendo da habilidade do artista em criá-lo.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO II – NOVELA

1. É uma forma literária em prosa cujas principais características são: a pluralidade de células dramáticas.
2. Embrionariamente, ela já existia desde a antigüidade greco-latina. O texto mais antigo de que se tem notícia é *Nino e Semíramis* de autor desconhecido do ano II a. C.
3. Surgiu a partir da prosificação das *Canções de gesta*.
4. A demanda do Santo Graal, publicada no século XI na França.
5. Representa o ponto mais alto a que a novela de cavalaria chegou. É uma obra prima.
6. Mais rigoroso com o trabalho artístico, e revestindo-o duma “missão” reformadora, o Realismo afasta a novela de seu círculo de interesse. Não obstante, observam-se ainda restos de sua influência, como se pode ver na obra cíclica de Zola, ou em narrativas escritas ainda sob o influxo do folhetim.
7. Constitui-se duma série de unidades dramáticas ligadas entre si e cada unidade tem fim em si própria: início, meio e fim. No entanto, não são autônomas, são interdependentes.
8. Geralmente, o tempo da novela é cronológico, linear, e predomina o presente, embora o passado possa aparecer através do narrador ou uma personagem.
9. Não há unidade espacial e o narrador é dono absoluto da geografia ficcional. Também não há uma relação lógica no espaço. A personagem transfere-se para lugares longínquos e de acesso difícil. Como a ação é o que importa na novela, o espaço, normalmente, desempenha papel importante.
10. É objetiva, plástica, horizontal. Geralmente em 3a. Pessoa. A intriga da novela prevalece sobre os caracteres e a imaginação exerce papel relevante. A narrativa novelística ocorre em único plano: o histórico, a ação.
11. Metáforas simples, diretas. O diálogo predomina na forma direta ou indireta e a presença da narração também é grande. A descrição também aparece mais vezes, tanto a física quanto a psicológica. Já a dissertação tende a omitir-se em razão de a novela empenhar-se, fundamentalmente, na distração do leitor médio.
12. Praticamente, inexistente limite para a quantidade de personagens dentro do enredo novelístico. Os protagonistas são numerosos e as personagens secundárias também. As personagens são planas, já que a ação é o foco principal.
13. **1.** As personagens centrais permanecem ao longo das células dramáticas, integrando-as. Ex. *D. Quixote*; **2.** A passagem dá-se pelo acaso ou pela morte do herói de cada célula dramática. É substituído por um herdeiro ou figurante que se lhe aproxima estreitamente. Ex. *A demanda do Santo Graal*; **3.** A substituição acontece graças a um nexo de parentesco entre as personagens. Ex.: *O tempo e o vento*.
14. Quase sempre é um narrador onisciente. Às vezes, a personagem central ou secundária narra acontecimentos de que foi protagonista ou espectadora.
15. **1) novelas de cavalaria; 2) novelas sentimentais e bucólicas; 3) novelas picarescas; 4) novelas históricas; 5) novelas policiais e de mistério.**
16. Dividem-se em três ciclos conforme o assunto principal: **1º. Ciclo bretão ou**

arturiano: narra as proezas do Rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda; **2º. Ciclo carolíngio:** gira em torno dos feitos de Carlos Magno e seus doze pares; **3º. Ciclo clássico:** baseado em temas herdados da antiguidade greco-latina. O primeiro ciclo foi o único que vingou em Portugal, traduzido e adaptado por volta de 1240. A novela de cavalaria desapareceu nos princípios do século XVII.

17. Trata-se da novela *Arcádia*, 1504, de Sannazarro. Entre suas características temos a descrição da natureza e narração de idílios (relações amorosas) entre pastores.

18. Trata das aventuras do anti-herói pícaro, isto é, uma personagem de vida irregular, vadia.

19. Na literatura brasileira, Leonardinho é sua primeira manifestação.

20. **1. As policiais propriamente ditas:** há detetive, astúcias policiais, emprego de laboratório de análise, etc. Os casos mais famosos são as obras de Conan Doyle, Agatha Christie e Georges Simenon. **2. As de terror:** também há mistério, mas que deriva em terror.

21. Dada a sua estrutura, a novela possui uma cosmovisão superficial. Na forma novela, a realidade do dia-a-dia é substituída por uma realidade inventada, distorcida na qual o leitor projeta suas frustrações e libera-se da contingência que lhe tolhe os movimentos. A novela é sempre fuga da realidade.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO III - CONTO

1. O primeiro contista em Língua Portuguesa foi Gonçalo Fernandes Trancoso. Ele publicou *Contos e histórias de proveito e exemplo* em 1575.

2. Já as primeiras idéias teóricas a respeito do conto aparecem no livro *Corte na aldeia* em 1619 de Francisco Rodrigues Lobo.

3. A origem do conto é desconhecida. Uma hipótese situa seu aparecimento no livro dos hebreus o Gênese. Vários episódios narrados nesse livro se enquadram dentro da forma literária conto.

4. É uma forma literária do gênero prosa cujas principais características são as unidades de ação, tempo, espaço e tom.

5. Do Oriente, principalmente Pérsia e Arábia.

6. O conto conhece sua época de maior esplendor. Torna-se uma forma nobre, como as poéticas e passa a ser larga e seriamente cultivado. Na segunda metade do século XIX, aparece um grande número de contistas de primeira categoria.

7. Guy de Maupassant.

8. O conto é considerado a matriz das outras formas literárias porque, surgindo primeiro, possibilitou o conhecimento da arte de narrar. Com esse conhecimento, o homem pôde ensaiar novas experiências criativas, chegando às formas da novela e do romance.

9. São as características que definem a estrutura do conto e são em número de quatro, a saber: ação, tempo, espaço e tom.

10. Unidade de ação significa que, do ângulo dramático, o conto apresenta-se unívoco, univalente, pois gira em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação.

11. Síntese dramática é a estratégia narrativa que consiste na possibilidade de o narrador resumir fatos passados ou futuros das personagens. Dessa forma, no conto, o narrador não precisa fazer longas digressões para se chegar no conflito principal.

12. É sempre de âmbito restrito: uma rua, uma casa, um quarto ou uma sala.

13. O espaço ocupado pelas personagens antes do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, daí se diz ser um **espaço-sem-drama**, ao passo que o outro é **espaço-com-drama**.

14. Os acontecimentos dão-se em curto lapso de tempo: horas, dias...

15. Porque o conto se centra em apenas um drama, um conflito, logo essa forma literária

não abre espaço para aprofundamentos de ordem temporal.

16. Significa que o conto provoca uma impressão, um sentimento no leitor: pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc.

17. Há poucos personagens no conto, pelo menos duas. A princípio, não parece possível o conto com uma única personagem, pois é preciso haver conflito. As personagens tendem a ser estáticas ou planas porque o narrador as surpreende no instante climático de sua existência.

18. O conto costuma ser narrado na terceira pessoa, pois foge do introspectivismo. Sem divagações ou digressões: todas as palavras hão de ser suficientes e necessárias. A imaginação jamais se perde no vago. Nasce daí o realismo, a verossimilhança do conto com a vida. Ele não admite malabarismos estruturais sem comprometer o seu caráter próprio.

19. Porque assim como a técnica fotográfica, o conto faz um recorte da realidade. Ele focaliza apenas um instante da vida das personagens.

20. É objetiva. Por sua unidade dramática, explora o discurso direto.

21. Geralmente é linear, objetiva, cronológica. O conto, ao começar, já está próximo do epílogo; por isso, a precipitação domina o conto.

22. 1. A personagem principal conta sua história; 2. Uma personagem secundária conta a história da personagem central; 3. O narrador, analítico ou onisciente, conta a história; 4. O narrador conta a história como observador.

23. 1.º histórias de ação (contos policiais e de mistério); 2.º de personagem; 3.º de cenário ou atmosfera (“setting or background”); 4.º de idéia; 5.º de efeitos emocionais.

24. 1. O enigmático, imprevisível, surpreendente (conto tradicional); 2. O destituído de enigma, surpresa ou imprevisto (conto moderno). O conto enigmático predominou até o século XIX. Nessa época, estética e ética se entrecruzavam; o enigma relacionava-se com a “moral” que coroava as narrativas. Na atualidade, a primazia é do conto não-enigmático.

25. Na medida em que se restringe ao seu prisma analítico e, portanto, ao segmento da realidade abrangido, a visão de mundo expressa no conto é por natureza limitada, circunscrita e fragmentária.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV – ROMANCE

1. Vem do provençal *romans* que, por sua vez, veio do latim *romanicus*.

2. Várias são as causas. Talvez, a principal se deve ao fato de o romance ser uma forma literária complexa que se utiliza de todos os recursos das outras formas e inclusive de outras disciplinas como psicologia, sociologia, filosofia, etc.

3. Surge com o Romantismo europeu no século XVIII.

4. A burguesia.

5. O romance gótico, negro ou *noir*.

6. Fluxo de consciência é uma técnica narrativa que tenta representar o ritmo do pensamento humano no papel. Assim, o texto escrito com essa técnica não segue uma relação de causalidade. O narrador entrega-se às livres associações, desintegra a sintaxe tradicional e cria neologismos imprevistos.

7. É Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa. Ele publicou o romance *O filho do pescador* em 1843.

8. Ambas as formas literárias pretendem apresentar uma visão totalizante do universo. Além disso, as duas formas apresentam personagens envolvidas em ações.

9. O “engajamento” em literatura de modo geral pode ser entendido em dois sentidos: *strictu sensu* e *latu sensu*. No *latu sensu*, toda obra é engajada, na medida em que nela o artista insufla não conscientemente um pensamento e um sentimento de certa classe social em determinado momento histórico. No sentido restrito, é a obra que defende

conscientemente uma causa, doutrina, política, ideologia, etc. Muitas vezes a mando de governantes ditatoriais.

10. A questão do entretenimento pode ser vista de dois pontos de vista: **do ponto de vista do leitor e do ponto de vista da obra ou escritor**. Do ponto de vista do leitor: o romance é, antes do mais, uma história, diverte na medida em que distrai, oferecendo alegria e bem-estar; no entanto, quanto mais culto o leitor, mais ele exige aquela cosmovisão ensinante e guiadora; o entretenimento é o primeiro plano da obra, o mais só aparece para quem o ultrapassar. **Do ponto de vista da obra ou escritor**: o valor do romance é medido numa escala cujos extremos são: entretenimento – cosmovisão; quanto mais próximo do primeiro mais superficial; quanto mais próximo do segundo mais intelectual, podendo tornar-se obscuro.

11. No romance há uma série de dramas, conflitos; no entanto, é mais limitada que a novela. Ao terminar o romance, todas as células têm um encaminhamento final.

12. Simultaneidade dramática significa que os núcleos dramáticos interligam-se estreitamente ao mesmo tempo e, às vezes, num único lugar. No entanto, apresentam diferentes graus de importância, dependendo de quão distantes estão do núcleo irradiador, uns e outros se iluminam mutuamente.

13. Desde sua origem o romance privilegiou o espaço urbano, pois ele surge associado a uma classe social eminentemente urbana, a burguesia. O romance regionalista, quantitativamente falando, é uma exceção.

14. O espaço é muito importante, assume papel decisivo na compreensão da personagem. Isso ocorre porque, para os naturalistas, o homem é fruto de três fatores: o meio, o momento histórico e a raça. A esse tipo de pensamento chamamos Determinismo.

15. Romance de tempo cronológico e romance de tempo psicológico. O primeiro é linear, o enredo segue uma relação de causalidade. Já o segundo é não linear, não há uma relação de causalidade entre os episódios do enredo.

16. A memória involuntária e o fluxo de consciência.

17. Trata-se de um romance de tempo cronológico, pois os episódios estão ligados por uma relação de causalidade.

18. Projeção da personagem: Quincas Borba; Condição invulgar: Baleia de *Vidas Secas*; Motivo ao desenvolvimento da ação: Moby Dick.

19. São símbolos ou alegorias; Representam o protagonista no estágio infantil de sua existência; São personagens secundárias.

20. Em *Vidas secas*, o protagonista é toda uma família; Em *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, o protagonista é a legião de homens das regiões secas e pobres do sul dos EUA que emigram em busca da terra fértil e da abundância; às vezes, o protagonista é uma cidade: ela não é apenas o quadro em que ocorre a intriga, mas constitui, com o seu pitoresco os seus contrastes, os seus segredos, etc., o próprio assunto do romanesco; Ex.: *Nossa senhora de Paris*, Vítor Hugo. Às vezes, o protagonista é um elemento físico ou uma realidade sociológica, aos quais se encontram intimamente vinculadas ou subjugadas as personagens individuais. Ex. *O cortiço*.

21. Em muitos textos narrativos, existe um destinatário intratextual do discurso narrativo. É a essa instância à qual o narrador conta a história, ou parte da história, que se dá o nome de narratário. Apresenta-se como uma personagem ou pode desempenhar apenas a função de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance;

22. **Autor implícito** = é a entidade que se define pela “totalidade de seus discursos”. Não é o autor de carne e osso.

23. **Leitor implícito** = é o destinatário da narrativa. Sua imagem é produzida pela “totalidade da obra” de um autor.

24. Diegese é a estória, o enredo. Discurso são as estruturas textuais.

25. No romance fechado, a diegese é claramente demarcada, com princípio, meio e fim. No romance aberto, não existe uma diegese com princípio, meio e fim bem definidos.
26. Trata-se de um romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói.
27. No romance conhecido como polifônico ou de “Durée” múltipla, o enredo linear e de progressão dramática é abolido em favor de uma ação de múltiplos vetores, lenta, difusa e algumas vezes caótica. Críticos franceses chamam a esse tipo de romance de “*roman-fleuve*”.
28. Com o simbolismo, o romance aproximou-se dos domínios da poesia e esta aproximação implicou não só a fuga da realidade cotidiana, física ou social, mas também uma nítida desvalorização da diegese. Para eles importam os aspectos evanescentes, sutilmente imprecisos e incoercíveis da realidade. A esse tipo de romance, alguns críticos chamam de romance impressionista.
29. O Polifônico ou *roman fleuve*; o *bildungsroman* ou romance de formação e o romance impressionista.
30. Na história do romance moderno, merece atenção o convite que Bergson dirigiu aos romancistas para que estes criassem um romance de análise dos conteúdos ondeantes, evanescentes e absurdos da consciência. A psicologia de William James, difundindo o conceito de **fluxo de consciência**, revelando a existência de recordações, pensamentos e sentimentos fora da “consciência primária”. E a psicanálise de Freud, fazendo emergir da sombra as estruturas ocultas do psiquismo humano, impulsionaram essa nova espécie de romance – o romance das profundidades do eu.
31. O monólogo interior direto e o indireto; o solilóquio e a descrição onisciente.
32. O monólogo interior consiste na representação do conteúdo psíquico e dos processos de manifestação do caráter. Ele divide em direto e indireto. No monólogo interior direto: há escassa interferência do narrador, não pressupõe um ouvinte, é feito em primeira pessoa. No monólogo interior indireto, há presença contínua do ficcionista, que comenta, discute e explica e há o emprego da terceira pessoa do singular. Em ambos os casos, porém, a matéria psíquica revelada pelo monólogo mostra-se difusa, vaga, desordenada, obediente apenas aos impulsos profundos da mente da personagem, a-lógica e incoerente como um delírio!!!
33. A descrição onisciente é o narrador onisciente a descrever a psique da personagem através de convencionais métodos de narração e descrição.
34. A personagem fala a uma audiência virtual, comunicando emoções e idéias relacionadas com um enredo e uma ação! É sempre coerente, lógico ainda que numa lógica psicológica e não-racional; Não há intervenção do narrador, a personagem comunica suas idéias e emoções diretamente ao leitor; faz-se na primeira pessoa e dirige-se ao leitor como se a personagem dialogasse com um interlocutor calado.
35. Trata-se dos indícios e sobretudo as informações da diegese reveladas pela descrição. Essa função manifesta-se no retrato das personagens, na caracterização do espaço social e geográfico.
36. Ela ocorre quando o narrador se compraz na descrição morosa e minudente de uma personagem, de um objeto, de uma passagem.
37. O narrador ou a personagem.
38. São dois. A de personagem e a de espaço. A descrição das personagens está diretamente relacionada com a divisão entre personagens planas e redondas; na construção das personagens planas, a descrição é minuciosa. A descrição das personagens redondas refere-se a aspectos parciais e em permanente mutação.
39. TEMA: é a idéia central ou predominante, que se concretiza na ação. O romance poder ter mais de um tema; ASSUNTO: é a matéria de que trata o romance, a seqüência de acontecimentos, a idéia sumária da ação; MENSAGEM: é a “moral”, a visão de mundo do texto.

40. São três: o de ação, o de personagem e o de drama.
41. Romance de ação ou de acontecimento; romance de personagem e Romance de espaço.
42. Há dois tipos de relação entre romance e poesia. As passagens poéticas destacáveis no romance. Poesia e romance se unem intimamente.
43. No primeiro momento, o romance reproduzia, organizada e desenvolvidamente, a realidade; empregava a imaginação plástica = reflete o real concreto; didaticamente, pode-se afirmar que tal estágio prevaleceu até o Realismo; o escritor romântico e realista utilizam a imaginação para inventar enredos em torno de situações observadas, não raro auto-biográficas. Segundo momento: a partir do Simbolismo o caos da realidade é trazido para dentro do romance; a imaginação elabora as imagens, desvinculando-as de maiores comprometimentos referenciais. O romance moderno (re)produz o real como caos porque sabemos que o é e que somente se organiza por um esforço imaginário ou racional; recria um caos simultâneo ao do mundo, onde o leitor culto se debruça para melhor compreender-se e compreender a realidade circundante.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO V – ENREDO

1. Xerazade.
2. Primeiramente pela função lúdica, pela diversão, que funciona, muitas vezes, como uma compensação à dura realidade vivida.
3. Do grego mythos: significa intriga ou desenvolvimento factual de uma história.
4. Significa que os eventos da narrativa mítica remetem a uma significação de ordem geral, cósmica, universal, que geralmente explica a origem de algum fenômeno da natureza.
5. Ideológica e Exemplaridade. Pela primeira, o mito defende opções de cunho político. Pela segunda função, o mito conserva regras comportamentais, éticas, sagradas.
6. Foi substituído pela visão romanesca que sai do divino e se focaliza no humano.
7. Está errada, pois enredo tem a ver com história e esta pode ser encontrada nas mais diversas manifestações culturais como jornalismo, pintura, filmes, etc.
8. Na prosa.
9. Sim, mas somente na espécie épica e não na lírica.
10. O primeiro se estrutura segundo um princípio de causalidade, de cronologia. O segundo não segue uma lógica causal nem temporal.
11. Ele contribui para o apaziguamento existencial do ser humano, para maior conhecimento crítico do homem e suas relações consigo mesmo, com o outro, com o mundo.
12. Não. A obra, dependendo da maneira como se a lê, cria uma diversidade de sentidos, em função de condicionantes pessoais (afetivos ou cognitivos) e sociais (éticos, históricos, culturais, ideológicos, temporais).
13. Sem dúvida, quanto mais o leitor dominar o instrumental mais apto ele estará a enxergar os infinitos sentidos que a obra mostra. A instrumentação teórica mais o conhecimento de mundo são os dois pré-requisitos de uma leitura eficaz.
14. Investiga a relação leitor-texto, ou seja, a recepção da obra pelo leitor ou leitores.
15. A arte em geral, e portanto a literatura, cria realidades possíveis, gera significações possíveis e se torna, muitas vezes, profética. A literatura pode problematizar a realidade, discuti-la ou simplificar a visão que dela se pode ter.
16. O primeiro obedece à ordem: começo, meio e fim, ao princípio da causalidade e à verossimilhança; o segundo, não.
17. Porque nesse tipo de narrativa, em prosa ou em verso, importam mais os valores

éticos do que os procedimentos estéticos.

18. Texto opaco e texto transparente. No primeiro, o significante é tão importante quanto o significado. No segundo, Linguagem está dentro dos padrões usuais.

19. Ele quer dizer que o romance moderno preocupa-se bastante com o trabalho com a linguagem. Ele não pretende somente contar uma história com valores humanos, mas também contar de uma forma diferente, trabalho a estrutura do texto.

20. É a disciplina geral que trata dos problemas da construção da narrativa.

21. Fábula é aquilo que se narra, enredo é a forma de narrar, é a elaboração estética da fábula.

22. História, narrativa, enunciado

23. É o núcleo conflitivo, gerador das ações das personagens, em torno do qual pode-se criar outros conflitos...

24. Tanto individual quanto coletivo, ou seja, pode estar centrado em uma ou duas personagens quanto em uma família, uma classe social.

25. Trata-se da materialidade do espaço físico — mundo vegetal, mineral, animal, pessoas, objetos, em seu inter-relacionamento nas situações em que são apresentados pelo discurso narrador.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VI – PERSONAGEM

1. Tem origem na palavra *persona* e significa máscara.
2. pessoas que vivem dramas e situações dentro da narrativa à imagem e semelhança do ser humano = SIMULACRO
3. Uma das funções do narrador é justamente a de povoar o enredo de personagens.
4. Não. A simulação do ser humano ocorre em outros tipos de narrativa que não a literária, tais como: jornal, história em quadrinho, filmes, novelas televisivas, pintura, escultura, publicidade, etc.
5. Projeção da personagem; Condição invulgar; Motivo ao desenvolvimento da ação.
6. Segundo vários teóricos não. Quando elas aparecem, elas exercem três funções: São símbolos ou alegorias; Representam o protagonista no estágio infantil de sua existência; são personagens secundárias.
7. O protagonista é toda uma família; às vezes, o protagonista pode ser uma cidade ou um elemento físico ou uma realidade sociológica, aos quais se encontram intimamente vinculadas ou subjugadas as personagens individuais.
8. É a personagem tridimensional que consegue representar uma “possibilidade” humana elevada à sua dimensão mais alta, torna-se um símbolo, uma representação complexa.
9. Memória, observação, imaginação.
10. Direto e indireto. Pelo método direto, o narrador descreve a personagem física e psicologicamente. Pelo indireto, o narrador deixa a personagem revelar-se a si própria, através de suas ações, vamos conhecendo-a.
11. É a técnica de apresentação da personagem comum no romance até o século XIX que consiste na descrição, mais ou menos minuciosa, da fisionomia, do vestuário, do temperamento, do caráter, do modo de vida, etc. Situa-se quase sempre nas primeiras páginas da obra.
12. Relações de semelhança, contraste ou indiferença.
13. Ele chama de máscara.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VII – NARRADOR

1. Existe um responsável interno e um externo. O interno é o que se chama de narrador e ele é condicionado pelo texto. O externo é o autor que é condicionado sócio-

culturalmente.

2. Não. Guardadas as devidas proporções, encontraremos narrador em outras formas textuais como HQ, pintura, filme, charges, etc.

3. A primeira pessoa causa um efeito de subjetividade, de proximidade. A terceira pessoa causa um efeito de objetividade, de distanciamento.

4. É a entidade intratextual à qual o narrador dirige a narrativa. Nem sempre ela aparece dentro da narrativa.

5. É a imagem que se faz do autor a partir da totalidade de sua obra. Trata-se de perceber o Ethos, isto é, a ética, a ideologia formada por toda a obra.

6. É a imagem que se faz do leitor a partir da totalidade da obra de um autor. Trata-se de perceber o Pathos, isto é, a paixão, os sentimentos e as idéias que compõem essa imagem de leitor.

7. **função de representação:** produz intratextualmente o universo diegético — personagens, eventos, etc.; **função de organização e controle:** marca as articulações, as conexões, as inter-relações da história, é uma conversa com o **narratário**; **veridictória:** atestar a veracidade dos fatos relatados; **função ideológica:** analisa o mundo narrado, forma uma ideologia; **função comunicativa:** dirige-se explicitamente ao narratário; **Função explicativa:** o narrador fornece ao narratário certas informações complementares consideradas importantes para a compreensão da história; **função metanarrativa:** o narrador comenta a organização do texto; **função testemunhal ou modalizante:** exprime a relação do narrador com a história narrada.

8. É aquele que não participa da narrativa. Não é personagem secundário nem principal.

9. É o narrador que é personagem principal da diegese/narrativa.

10. É o narrador da narrativa primária que participa como personagem secundária.

11. É um narrador da narrativa secundária e que não participa como personagem dessa narrativa.

12. Narrativa hipodiegética.

13. Metalepse narrativa.

14. **FUNÇÃO EXPLICATIVA:** revela, torna claras as conexões causais entre os eventos diegéticos e hipodiegéticos; **FUNÇÃO TEMÁTICA:** Introduce temas que institui relações de similitude ou de contraste entre os eventos diegéticos e hipodiegéticos.

15. Consiste em o narrador reproduzir uma narrativa dentro da narrativa. Nessa segunda, ele retoma a primeira. Por meio da visão em profundidade reproduz-se o objeto estético em tamanho menor: mirando o todo, o olhar converge para o detalhe que o reproduz.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO VIII – FOCALIZAÇÃO

1. É o ângulo ou perspectiva através do qual o narrador conta a estória. Essa perspectiva compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico).

2. Cinco.

3. Na focalização heterodiegética, o narrador não participa da diegese; na homodiegética, sim.

4. Na focalização heterodiegética neutral, temos uma instância narrativa que cuidadosamente se dissimula e se apaga. Na focalização heterodiegética interventiva, o narrador aparece através de juízos, comentários, digressões, etc.

5. Ela se divide em autodiegética ou alterdiegética. Na primeira, o narrador é personagem principal. Na segunda, não.

6. Na interna, o narrador descreve e analisa a interioridade das personagens. Na externa, o narrador não descreve nem analisa a interioridade das personagens.

7. Na focalização interna circunscrita, o enfoque restringe-se a uma personagem ou a

poucas personagens. Na focalização interna generalizada, o narrador analisa a interioridade de qualquer personagem.

8. A focalização onisciente, o narrador é um deus. Conhece tudo em relação às personagens e aos eventos da diegese. A focalização é panorâmica e total. Na focalização restritiva, o narrador não explica tudo miudamente nem estabelece autoritariamente uma interpretação, há fatos susceptíveis de várias interpretações, há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela... .

9. Na focalização interventiva, o narrador comenta. Na neutral ele não faz comentários. O problema de escolha entre focalização interventiva e focalização neutral só existe para o narrador heterodiegético.

10. Essa díade refere-se ao uso que no romance é feito das díades anteriormente enunciadas, em particular da díade **focalização onisciente** versus **focalização restritiva**. Na focalização fixa, o enfoque não muda ao longo de todo o romance. Por exemplo, em todo o romance focalização onisciente, ou focalização restritiva imutável, ou focalização neutral, etc. Já na focalização variável ou múltipla, conjuga-se mais de uma focalização: onisciente e restritiva, restritiva a cargo de diversas personagens, alternar heterodiegética homodiegética, etc.

11. Na paralipse, o narrador fornece menos informações do que aquilo que autoriza a focalização adotada.

12. Na paralepse, o narrador fornece mais informações do que aquilo que autoriza a focalização adotada.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO IX - TEMPO

1. O da diegese (história / conteúdo), o do discurso (forma de expressão) e o da narração (ato de narrar).

2. Porque o tempo da diegese é pluridimensional, isto é, permite retornos, antecipações, aceleração, retardamento.

3. É o tempo em que se situa o narrador da história. O tempo da narração geralmente não coincide com o tempo da diegese. Às vezes, o narrador explicita o seu próprio tempo; às vezes, não.

4. Cronológico e psicológico. O cronológico é objetivo, caracterizado por indicadores: anos, meses, dias, horas. Pode ser muito extenso ou curto e pode ser medido com rigor. Já o tempo psicológico é fluido e mais complexo, subjetivo. É o tempo vivencial das personagens.

5. A memória involuntária e o fluxo de consciência.

6. O monólogo interior. Ele não é pronunciado, desenrola-se na interioridade da personagem. O ouvinte é somente a própria personagem. A sintaxe é frouxa, a pontuação escassa ou nula e há presença de neologismos.

7. Pode ser pensado sob o prisma da ordem, da duração e da frequência.

8. Nesse aspecto, as variações temporais decorrem do confronto entre a ordem dos acontecimentos no discurso e a ordem dos mesmos acontecimentos na diegese.

9. São os **DESENCONTROS** entre a ordem dos acontecimentos na diegese e a ordem em que aparecem narrados no discurso.

10. O narrador começa o enredo pelo meio, isto é, quando a ação já se iniciou. Ou seja, o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese.

11. O narrador pode começar seu relato pelo fim do enredo.

12. Analepse e prolepse. A analepse é o recuo no tempo, enquanto que a prolepse é a antecipação, no plano do discurso, de um fato ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deveria ser narrada mais tarde.

13. Ela modificam a narrativa primeira preenchendo uma lacuna ou acrescentando um

fato novo no enredo.

14. Podem aparecer numa exposição separada, como num capítulo à parte, ou podem aparecer durante a narração do momento.

15. A analepse proléptica ocorre quando o narrador faz uma prolepse, narrando um fato futuro. Aí, durante essa narração ele faz uma analepse sem, no entanto, voltar ao inicial. Dessa forma, temos uma analepse dentro de um tempo futuro. Por isso, essa estratégia se classifica como analepse proléptica.

16. A prolepse analéptica ocorre quando o narrador faz uma analepse em relação ao momento atual da narrativa. Então, daquele ponto em analepse, ele recorda algo que está no futuro, sem chegar ao momento atual da narrativa. Então ele vai a um futuro em relação àquele passado. É um futuro do passado. É uma prolepse analéptica.

17. A distância em relação ao “presente” diegético da narrativa primária. E a amplitude, isto é, sua duração.

18. Conforme sua distância temporal, as anacronias podem ser externa, interna ou mista. **EXTERNAS** = sua duração começa e acaba antes do início da diegese da narrativa primária. **INTERNAS** = sua duração começa depois do início da diegese da narrativa primária e termina antes do fim. **MISTAS** (mais raras) = sua duração começa antes do início da narrativa primária e termina depois dele.

19. A heterodiegética introduz uma personagem que não figurava dentro da narrativa primária. Na homodiegética, a personagem já figurava dentro da narrativa primeira.

20. A anacronia homodiegética interna completiva preenche Lacunas/omissões da narrativa primeira. Já a anacronia interna homodiegética repetitiva reitera evento ocorrido ou a ocorrer dentro da narrativa primária.

21. É a diferença entre o tempo dos acontecimentos (diegese) e o despendido para narrá-los (discurso). Ou seja, Uma história de tempo imaginário breve, pode desenvolver-se num discurso longo!!!

22. A isocronia e a anisocronia. A isocronia seria a coincidência entre a duração da diegese e do discurso. A anisocronia é o oposto.

23. Teoricamente, a isocronia só seria possível nos diálogos.

24. Resumo e elipse.

25. Descrição, análise minuciosa, digressão e narrativa secundária.

26. Essa questão se relaciona com a REPETIÇÃO, um dos dados importantes na experiência comum do tempo! Trata-se da capacidade do discurso de reproduzir os acontecimentos!!!

27. **A Narrativa Singulativa** = o discurso narra uma vez o que aconteceu uma vez (é esta a norma do texto narrativo). **A Narrativa Repetitiva** = o discurso pode narrar **n** vezes o que aconteceu uma vez! **Narrativa Iterativa** = o discurso pode narrar por uma só vez o que aconteceu **n** vezes (**narrativa iterativa** ou **freqüentativa**).

GABARITO DOS EXERCÍCIOS DE APROFUNDAMENTO

GABARITO - NOVELA

1. Enquanto conhecimento da realidade, a novela ilude, não questiona o real, serve ao leitor médio.
2. Pertence ao Ciclo Arturiano, pois o boneco da foto faz referência o fato de o Rei Arthur retirar a espada Excalibur que estava fincada numa pedra. O tema desse ciclo da novela é o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda.
3. No século XIX, a novela sentimental aparece mesclada a outros tipos ou autônoma. Desde então, a novela sentimental entrou para o rol dos folhetins e das publicações em fascículos para o grande público. Finalmente, transformou-se na fotonovela, novela de rádio e televisão. As principais características da novela literária e a televisiva são: sentimentalidade, maniqueísmo e superficialidade de personagens.
4. Sim. Fantasia, amor e aventura são duas características próprias da novela de cavalaria e de todo ser humano conseqüentemente é difícil pensar que um dia essa forma literária da prosa desaparecerá. Sua influência nota-se não só em novelas surgidas no século XX como *O senhor dos anéis*, mas também em outras artes como o cinema. Os vários episódios do filme *Guerra nas estrelas* são provas disso.
5. A novela propriamente dita surgiu das *Canções de gesta* (feito memorável, heróico; façanha, proeza) e floresceu na França. As canções de gesta, cantadas por trovadores, confundiam o fantástico com o verídico, ambos ligados aos feitos de guerras; e a narrativa crescia cada vez que o trovador a repetia.
6. É o Amadis o primeiro protagonista de novela em que já se evidenciam traços do homem renascentista e moderno: o conflito entre sentimento e ética.
7. Pícaro.
8. Trata-se do mais famoso detetive da literatura: Sherlock Holmes. Ele representa a novela policial.
9. No ciclo arturiano, é comum a presença do cavaleiro negro. Geralmente, ele aparece como uma figura negativa. As duas personagens ao lado são avatares daquele primeiro cavaleiro negro que ficou no imaginário popular. No entanto, diferentemente do que ocorria no passado, o cavaleiro negro não exemplifica mais o mal. Muitas vezes, ele está do lado bem, como acontece na novela *Invanhoé* de Walter Scott e em *Eurico, o presbítero* de Alexandre Herculano.

GABARITO - CONTO

1. Ao conto, pois a foto retém apenas um fragmento da realidade. Ela é um recorte no tempo e no espaço, não importa o que vem antes ou depois daquele momento que a foto captura. Da mesma forma é o conto.
2. Tema: ganância/ambição. Assunto: uma galinha e um casal. Mensagem: quem tudo quer, tudo perde.
3. Tema: natureza humana. Assunto: uma estória entre um sapo e um escorpião. Mensagem: cada ser humano tem uma índole, uma propensão natural, e ela não muda, manifesta-se em todas as circunstâncias da vida, até mesmo quando essa manifestação contraria o bom senso.
4. A principal figura e que domina todo o texto é a Personificação. Escorpião e sapo não falam e não pensam. O autor faz desses seres representações do ser humano, logo, as ações desses animais são possíveis ações humanas. Por isso, a personificação provoca dois planos de leitura: um superficial, a estória de dois animais; outro profundo, uma reflexão sobre a natureza humana.
5. Sim, não somente esse conteúdo, mas todos os outros podem ser utilizados no dia-a-dia da sala de aula. Como professor de Língua e Literatura eu poderia utilizar o capítulo sobre conto em várias situações de minhas aulas. Num primeiro momento, ele poderia ser utilizado para que os alunos, conhecendo a estrutura do conto, pudessem aprofundar sua leitura dessa forma literária. Essa seria a aplicação mais básica. No entanto, talvez, haja outra mais interessante. Esse capítulo também seria bastante útil nas aulas de produção de texto narrativo, pois as unidades do conto são a base para a aprendizagem da narração. Assim, eu poderia trabalhar com meus alunos a criação dessas unidades, a montagem delas de forma que o texto deles ficasse coerente e mais literário. Aliás, acredito que o professor deva sair do estágio de ensinar narração como se fosse um texto escolar e começar a ensinar conto, como texto literário. Seria ainda uma forma de desmitificar a literatura, mostrar que qualquer um pode fazer literatura. De boa qualidade, óbvio.
6. Epílogo com enigma, pois no decorrer da narrativa apesar de várias insinuações sobre a possibilidade de ocorrer algum final trágico, nada fica muito bem expresso. Assim, nós, leitores, ficamos na dúvida sobre o que vai acontecer.
7. No primeiro período do trecho citado temos a estratégia narrativa chamada de síntese dramática que consiste no resumo de elementos não imprescindíveis para o conflito central do enredo. Morreu meu pai, sentimos muito, etc. O uso da palavra etc. é exemplar na construção desse efeito de sentido. O narrador supõe que o leitor já conhece ou imagina o ritual que se passa após a morte de um familiar. Então, evita descrever tal situação, mesmo porque ela não é o principal objetivo do conto.
8. Essa belíssima foto exemplifica à saciedade a relação que existe entre a técnica narrativa do conto e a técnica fotográfica. Ambas captam um espaço-tempo fugidio, por isso tanto uma técnica quanto outra deve escolher muito bem o momento para registrar a cena. Na foto em questão, um segundo a mais ou a menos e ela perderia toda a beleza, todo o impacto, toda a criatividade. Assim o conto. Portanto, sem sombra de dúvidas, podemos afirmar que a foto exemplifica as unidades do conto: tempo, espaço, ação e tom.

GABARITO – ROMANCE

1. Do início até a palavra “observações” temos o discurso do narrador. Daí em diante temos o discurso indireto livre. O uso do discurso indireto livre passa-nos a impressão de estarmos dentro da cabeça da personagem, ouvindo seus próprios pensamentos sem nenhuma interferência do narrador.
2. O narrador quer mostrar que não é importante o nome dos locais, o que importa são as características desse espaço (alto, baixo, largo, estreito, etc.) e a ação da personagem nesses lugares. Essa técnica causa igualmente um sentido de universalidade, isto é, a ação pode ter ocorrido em qualquer lugar.
3. Trata-se de uma asserção explicativa sobre a estrutura do próprio romance *Contraponto*. Ou seja, no romance temos uma quantidade de personagens que se relacionam, que se encontram e se separam como os instrumentos no excerto citado. A passagem é uma metáfora do que acontece no todo do romance.
4. A técnica é a *mise en abyme*. Por meio da visão em profundidade reproduz-se o objeto estético em tamanho menor: mirando o todo, o olhar converge para o detalhe que o reproduz. Dessa forma, o narrador reproduz o todo do romance nessa passagem em que a apresentação de uma orquestra. A orquestra é o romance em miniatura.
5. As idéias de Saramago concordam com a teoria vista em sala de aula. O engajamento pode ser entendido de duas maneiras: *latu sensu* e *strictu sensu*. Na primeira perspectiva, toda literatura é engajada na medida que toda literatura passa as idéias de um dado escritor. Mesmo inconscientemente, o escritor revela seus pontos de vista sobre a realidade social e política. Na segunda perspectiva, a literatura é engajada quando se faz panfletária, o escritor, conscientemente, defende idéias político-sociais.
6. Podemos ver na primeira pintura de Candido Portinari que ela se aproximaria mais da visão engajada, enquanto a segunda temos uma visão menos engajada. Cândido Portinari utiliza sua arte como uma crítica explícita à condição de miséria dos retirantes. Por outro lado, Volpi não está preocupado, nessa pintura, com problemas político-sociais. Por esse motivo, podemos afirmar que a postura de Portinari se aproxima mais do engajamento *strictu sensu* enquanto Volpi do *latu sensu*.
7. Romance de ação ou acontecimento. Todo o parágrafo tem como tema a coragem de Peri diante dos inimigos da tribo aimoré. Durante todo o texto, o narrador conta as ações magníficas de Peri contra todos os inimigos que o atacavam, ou seja, o narrador privilegia a ação e não a descrição ou dissertação.
8. Trata-se do fluxo de consciência que reproduz o caos do mundo dentro do romance. O fluxo de consciência tenta acompanhar a forma de pensar do homem, ou seja, uma forma não linear, mas cheia de idas e voltas. A personagem pula de um acontecimento a outro sem que exista uma ligação clara entre eles. A sintaxe também não é mais linear, os períodos podem estar incompletos, a pontuação também pode ser

rara ou inexistente. Essa é também, por analogia, a técnica da colagem. Nela o artista junta numa mesma tela objetos díspares que, no entanto, mantém uma relação profunda entre si. No caso da colagem de Housmann, percebemos que no centro se encontra uma figura humana com a boca aberta, provavelmente, dando um grito. Esse grito, espanto, angústia dá-se devido à pluralidade de objetos que cercam o homem na sociedade moderna e que tendem cada vez mais a desumanizá-lo.

9. Trata-se do monólogo interior direto, pois não há intervenção do narrador e há caos dentro da narrativa. O narrador pula de um acontecimento ao outro ininterruptamente.

10. Com o romance *Ulisses*, publicado em 1922, Joyce divulga para o mundo inteiro a técnica do fluxo de consciência. Entregando-se às livres associações, o fluxo de consciência, põe-se a desintegrar a sintaxe tradicional e a experimentar soluções novas e estranhas simultaneamente com a criação de neologismos imprevistos.

11. Para o romance tradicional, o importante é escrever uma aventura. No moderno, a linguagem é tão importante quanto o enredo. Não basta apenas contar uma boa história, é preciso contá-la de maneira inovadora, trabalhando minuciosa e criativamente com a palavra.

12. Em *Vidas secas*, por exemplo, a seca na região nordestina é o grande tema, tudo o que acontece dentro da narrativa é influenciado por ela. Por isso, alguns teóricos afirmam que o grande protagonista desse romance seria a própria seca.

13. Trata-se da **Mise en abyme**. Essa técnica, cujo nome se deve ao escritor francês, André Gide, consiste na reprodução do todo em parte menores. É o que acontece no quadro. Nele, temos várias reproduções do rosto do pintor.

GABARITO - ENREDO

1. Trata-se da função moralista, isto é, a idéia de que a literatura contribui para a reforma dos costumes, da moral.

2. Núcleo dramático = é o núcleo conflitivo central, gerador das ações das personagens, em torno do qual se podem criar outros conflitos. Da mesma forma, em nosso sistema solar, temos o sol no centro, como se fosse o núcleo dramático, em volta dele giram os outros conflitos menores.

3. Etiológica do mito.

4. Fábula é o que se diz; Enredo é a elaboração estética do que diz a fábula. Fábula é um conjunto de vivências de personagens, em suas conexões internas, em sua seqüência temporal, causal. Enredo é a disposição artisticamente construída daquelas vivências.

5. Não é coerente, pois enredo não faz parte apenas de obras ficcionais. Além disso, no conceito que vimos, enredo é a forma com que a história é contada. O conceito exposto na questão se aproxima mais do conceito de fábula do que de enredo.

6. O primeiro se estrutura pelo princípio de causalidade e lógica temporal. O segundo não.

7. Essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa. Contar histórias é uma característica do ser humano desde sua origem! É o que se pode comprovar pelas pinturas rupestres.

8. Opaco, pois o significante é tão importante quanto o significado. O texto exemplifica o fluxo de consciência em que a sintaxe é não linear, obedecendo o

pensamento em seus ires e vires. O excerto foi retirado do romance *Ulisses* de James Joyce.

9.

O QUÊ?	COMO
História	Enredo
Ficção/Narrativa	Narração
História	Discurso
Enunciado	Enunciação
FÁBULA	TRAMA

GABARITO – PERSONAGEM

1. É o método direto, isto é, o narrador descreve as qualidades físicas e/ou morais da personagem. Nesse caso, o narrador está descrevendo a hipocrisia da personagem Sidney Quarles.
2. A personagem precisa ser verossímil, isto é, adequada ao conjunto de relações que se constituem na obra, não importa, pois, se o enredo encontra ou não paralelo no mundo real. Se o enredo se passa debaixo d'água, a personagem deve ser construída de acordo com esse mundo. Portanto não é a verdade "real" que importa na obra de arte, mas a verossimilhança, ou seja, a semelhança com a verdade.
3. Para Massaud Moisés, animais não podem ser personagens de romance a não ser em fábulas. Quando aparecem no romance, eles podem exercer três funções: 1. Projeção da personagem: ex.: Quincas Borba; 2. Condição involgar: ex.: Baleia de *Vidas secas*; 3. Motivo ao desenvolvimento da ação: ex.: Moby Dick (Herman Melville)
4. Caracterização direta, pois é o narrador que descreve a personagem diretamente.
5. Primeira linha de balões: Antagonista, secundário. Segunda linha: Herói, anti-herói, comparsa.
6. Está incoerente, pois personagem não é exclusivo de um texto literário. Em um quadro, em um filme, em uma escultura temos também personagens. Dessa forma, o instrumental teórico que estudamos para analisar uma obra literária serve igualmente para analisarmos qualquer outro tipo de arte em que se desenrola uma história.
7. Muitos narradores usam o nome próprio da personagem ou um apelido para caracterizá-la. Dessa forma, o nome ou apelido podem exercer três funções em relação ao personagem: semelhança, contraste ou indiferença.
8. Confirma, pois nesse trecho afirmam-se os três recursos na criação de personagem: memória, observação e imaginação.
9. Protagonista é a figura central Laocoonte. Seus filhos são secundários, deuteragonistas. Laocoonte é o herói da trama.

GABARITO - NARRADOR

1. É o narrador que participa da narrativa primária, mas não é seu protagonista. Seu ato narrativo é externo em relação aos eventos narrados naquela narrativa.
2. Trata-se da função de organização e controle: marca as articulações, as conexões, as inter-relações da história. Isso fica nítido no trecho: "Tornemos ao lugar onde deixamos..."
3. No primeiro capítulo, trata-se de um narrador homo, alter e extradiegético. Depois, torna-se hetero e extradiegético.

4. “... como se tivessem sido surpreendidos a trabalhar.” Comparação, reforça o fingimento e a displicência dos alunos.
5. Trata-se da função Ideológica. O narrador comenta, julga, emite juízos. Há também, porém com menor clareza, a função metanarrativa, pois o narrador também fala sobre a narrativa.
6. O narrador de primeiro grau é extradiegético. O de segundo é intradiegético.
7. Paralipse. Ocorre no primeiro período. O narrador diz menos do que autoriza a focalização escolhida que é a total. Efeito de sentido provocado no texto é o de realidade.
8. Trata-se de um texto transparente, pois ele segue as regras da norma culta, está dentro dos padrões usuais.
9. Trata-se do método direto, pois é o próprio narrador quem descreve a personagem.
10. “no beco, como com o outro!” O narrador mostra-se indignado com a atitude de Bovary, isto é, mostra sua ideologia em relação à personagem.
11. Extradiegético porque não é produzido pelo discurso. Heterodiegético porque conta a história de outro, não é protagonista. O efeito causado é o de realidade ou verossimilhança.
12. Trata-se da paralipse, o narrador onisciente finge não saber.
13. Função metanarrativa. O narrador fala de sua própria obra.

GABARITO - FOCALIZAÇÃO

1. A primeira é a concepção de homem como fruto do meio ambiente, a outra é a do homem dotado de natureza própria que evolui lentamente e por si mesmo.
2. *Olho da rua* – metáfora. Como efeito de sentido temos a ênfase na expulsão da “natureza” que é descartada nas reflexões sobre a essência do ser humano. Outra figura está em *cabeça matemática*. Trata-se de uma metáfora, cujo efeito de sentido é mostrar uma cabeça que trabalharia todos os aspectos possíveis de um sistema social adequado para a criação de um homem bom.
3. A Revolução Russa parece confirmar a tese da natureza. O regime ditatorial comunista instalado no poder não conseguiu acabar nem com os crimes, nem com as desigualdades. O próprio governo patrocinou muitos crimes. Esse fato parece confirma a idéia de Razumikin ao defender que o homem tem uma maneira própria de ser independentemente do contexto social. Para muitos teóricos, esse fato explicar o insucesso do comunismo na antiga União das Repúblicas Soviéticas. Não podemos deixar de notar que essa questão já estava posta 51 anos antes da Revolução Russa. Esse é mais um fato que mostra o caráter antecipador da literatura.

4. 1. Heterodiegética: Narrador não participa da diegese; 2. Interna: o narrador descreve e analisa a interioridade das personagens; 3. Onisciente: Narrador é um deus. Conhece tudo em relação às personagens e aos eventos da diegese; 4. Neutral: O narrador não comenta; 5. Fixa: não muda ao longo do trecho.

5. O narrador onisciente diz ignorar determinada passagem. Trata-se da Paralipse.

6. Trata-se da função Pedagógica/ideológica/moralizante. A literatura enquanto educação aos bons costumes.

7. heterodiegética, neutral, externa, restritiva, fixa.

8. heterodiegética – narrador não participa da narrativa; interventiva – emite opinião; interna – revela os pensamentos da personagem; onisciente – sabe tudo sobre a narrativa, o presente, o passado e até o futuro; fixa – é invariável do início ao fim.

9. Heterodiegética, interventiva, interna(*viera para mostrar que não precisava de ninguém.*) externa, onisciente e fixa.

GABARITO - TEMPO

1. Analepse. “Aquilo se passara um quarto de século atrás. Havia então cinco anos que Hilda estava casada: tinha trinta de idade.”

2. O narrador justapõe passagens do romance acontecidas em lugares diferentes, mas, ao mesmo tempo. O efeito de sentido causado é o da simultaneidade.

3. Trata-se da memória involuntária. O narrador, ao ver o riso de uma personagem, lembra-se de uma passagem sua na Índia, isto é, ele não se lembrou dos crocodilos por querer, mas por uma memória involuntária, não controlada.

4. Prolepse analéptica. Dentro do passado, o personagem se recorda de algo na frente. Mas essa lembrança não atinge o presente da narrativa, continua situada no passado.

5. O trecho é: Ao evocar mais tarde este tempo, chegou a compreender como trouxera a consciência obnubilada..” Trata-se de uma prolepse, pois o personagem se refere a um fato futuro em relação ao seu presente.

6. Trata-se de uma **narrativa repetitiva**. Nesse caso, segundo Genette, o discurso pode narrar **n** vezes o que aconteceu uma vez.

7. “Quando, mais tarde, pensava nisso,...” Trata-se de uma prolepse, isto é, uma antecipação da narrativa. O principal efeito de sentido provocado por essa estratégia é a de caracterizar psicologicamente a personagem, intensificando-lhe a astúcia e o sangue frio.

8. O trecho é: “Tudo se passou em muito menos tempo do que é preciso para dizer.” Trata-se de uma anisocronia. O recurso utilizado é o da descrição. O narrador descreve ações e características físicas da personagem. Assim o tempo da diegese é menor que o

tempo do discurso. Como efeito de sentido, o trecho cria a idéia de dinamicidade das ações narradas.

9. a) “Durante uns segundos travou-se uma pequena batalha...” Trata-se de uma hipérbole. O uso dessa figura intensifica a briga entre o soldado e o prisioneiro;
 b) “Olhava para a frente, mas sem ver ninguém.” Oxímoro = intensifica a confusão de espírito em que estava a personagem;
 c) Uma decisão brilhava nos seus olhos, mas, ao mesmo tempo, uma palidez mortal cobria o seu rosto, como se o conduzissem ao suplício. OXÍMORO = mostra o conflito no espírito da personagem;
 d) uma palidez mortal cobria o seu rosto, METÁFORA = (pálido como um morto) Mostra o estado de espírito da personagem;
 e) ...trajava como as pessoas do povo; COMPARAÇÃO = caracterização social da personagem.

10. O trecho é: “negócio bem conduzido pelo mercador e que efectivamente só mais tarde veio a ser conhecido.” Trata-se de uma prolepse, um adiantamento da narrativa.

11. Sim, no diálogo. Isocronia é a coincidência entre o tempo da diegese e o tempo do discurso. Teoricamente, essa é a única possibilidade de isocronia dentro da narrativa.

12. Germinar = metáfora; raciocínios juvenis = personificação; Aquele insignificante diálogo de taberna exerceu uma extraordinária influência = antítese.

13. “Aquele insignificante diálogo de taberna exerceu uma extraordinária influência sobre ele, no desenvolvimento ulterior do acontecimento.” Trata-se de uma prolepse. Provoca um efeito de contraste entre o presente (fato insignificante) e o futuro (fato relevante).

14. **Narrativa Iterativa** = o discurso pode narrar por uma só vez o que aconteceu **n** vezes (**narrativa iterativa** ou **freqüentativa**). Isso ocorre no trecho: “o meu tio vem ver-me todos os anos e...”

GABARITO – ESPAÇO

1. Trata-se de uma natureza. Do ponto de vista da coordenada da amplitude, temos um espaço amplo, não restrito.

2. O motivo do espaço está indiferente aos sofrimentos de Emma. Estabelece uma relação de contraste. É o que podemos ver no seguinte trecho: “Soaram as quatro horas, e ela levantou-se para voltar a Yonville, obedecendo como um autômato ao impulso dos hábitos. O tempo estava lindo, era um daqueles dias do mês de Março, claros e secos, em que o Sol brilha num céu todo branco.”

3. Trata-se de um cenário, pois o espaço representado, em sua predominância, é um espaço construído pelo homem. Do ponto de vista da coordenada da interioridade, o espaço representado na obra de Tarsila é exterior.

4. Trata-se de um espaço com drama, pois é aí que ocorrerá o principal conflito do conto.

5. No quadro à esquerda, predomina o cenário, pois as pessoas se encontram em uma praça. Já no quadro à direita, temos a predominância da natureza, isto é, um espaço não criado pelo homem.
6. Trata-se da espacialização franca, pois o espaço é instaurado pelo narrador.
7. No trecho em questão temos as seguintes coordenadas: interioridade, verticalidade, amplitude e prospectividade.
8. Há cenário que é o quarto e a natureza que é o externo ao quarto.
9. Espacialização dissimulada, pois a ação surge juntamente com o espaço.
10. Do ponto de vista dos gradientes sensoriais encontramos no trecho citado a presença do olfato e da audição. O uso desses gradientes intensifica a confusão e a animalização presente na relação dos seres humanos com o espaço.
11. Do ponto de vista do espaço temos a natureza que predomina, isto é, aparece principalmente o mar. Do ponto de vista da coordenada da amplitude, temos o vasto, o não restrito. Tal fato salienta o desespero dos homens que naufragaram e agora se encontram sozinhos no mar.
12. Trata-se de um cenário, pois é o espaço construído pelo homem. É um espaço interior e restrito que homologa/ratifica o tom de tristeza que caracteriza o quadro.