UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

CENTRO DE ARTES E LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO DE LETRAS/PORTUGUÊS

INTRODUÇÃO AOS ASSUNTOS LITERÁRIOS I

2º Semestre

Presidente da República Federativa do Brasil
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Educação
Fernando Haddad
Ministro do Estado da Educação
Ronaldo Mota
Secretário de Educação Superior
Carlos Eduardo Bielschowsky
Secretário da Educação a Distância

Universidade Federal de Santa Maria
Clóvis Silva Lima
Reitor
Felipe Martins Muller
Vice-Reitor
João Manoel Espina Rossés
Chefe de Gabinete do Reitor
André Luis Kieling Ries
Pró-Reitor de Administração
José Francisco Silva Dias
Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
João Rodolfo Amaral Flores
Pró-Reitor de Extensão
Jorge Luiz da Cunha
Pró-Reitor de Graduação
Charles Jacques Prade
Pró-Reitor de Planejamento
Helio Leães Hey
Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa
João Pillar Pacheco de Campos
Pró-Reitor de Recursos Humanos
Fernando Bordin da Rocha
Diretor do CPD

Coordenação de Educação a Distância
Cleuza Maria Maximino Carvalho Alonso
Coordenadora de EaD
Roseclea Duarte Medina
Vice-Coordenadora de EaD
Roberto Cassol
Coordenador de Pólos
José Orion Martins Ribeiro
Gestão Financeira

Centro de Artes e Letras
Edemur Casanova
Diretor do Centro Artes e Letras
Ceres Helena Ziegler Bevilaqua
Coordenadora do Curso de Graduação em
Letras/Português a Distância

Elaboração do Conteúdo
Pedro Brum Santos
Professor pesquisador/conteudista

Equipe Multidisciplinar de Pesquisa e Desenvolvimento em Tecnologias da Informação e Comunicação Aplicadas à Educação - ETIC
Carlos Gustavo Matins Hoelzel
Coordenador da Equipe Multidisciplinar
Cleuza Maria Maximino Carvalho Alonso
Rosiclei Aparecida Cavichioli Laudermann
Silvia Helena Lovato do Nascimento
Ceres Helena Ziegler Bevilaqua
André Krusser Dalmazzo
Edgardo Gustavo Fernández

Marcos Vinícius Bittencourt de Souza
Desenvolvimento da Plataforma
Ligia Motta Reis
Gestão Administrativa
Flávia Cirolini Weber
Gestão do Design
Evandro Bertol
Designer

ETIC - Bolsistas e Colaboradores
Orientação Pedagógica
Elias Bortolotto
Fabrício Viero de Araujo
Gilse A. Morgental Falkembach
Leila Maria Araújo Santos

Revisão de Português
Andréa Ad Reginatto
Ceres Helena Ziegler Bevilaqua
Maísa Augusta Borin
Silvia Helena Lovato do Nascimento

Ilustração e Diagramação
Camila Rizzatti Marqui
Evandro Bertol
Flávia Cirolini Weber
Helena Ruiz de Souza
Lucia Cristina Mazetti Palmeiro
Ricardo Antunes Machado

Suporte Técnico
Adílson Heck
Cleber Righi

PROGRAMA DA DISCIPLINA

UNIDADE I – Natureza e funções da literatura
1. Arte e literatura
2. Prazer e utilidade
3. Literatura e escrita
4. Ficção e realidade

UNIDADE II – Periodização literária
1. Literatura e história
2. Estilos de época

UNIDADE III – Gêneros literários
1. Evolução histórica da questão
2. A divisão mais aceita

UNIDADE IV – Fundamentos da narrativa ficcional
1. Formas narrativas
2. Ficção e narração

UNIDADE V – Principais componentes da narrativa ficcional
1. Narrativa de ficção
2. Estrutura narrativa

DIVISÃO DA DISCIPLINA POR TÓPICOS

1) NATUREZA E FUNÇÕES DA LITERATURA
O primeiro tópico versará basicamente sobre questões que envolvem o conceito de literatura, sua natureza e funções.

2) NOÇÕES FUNDAMENTAIS PARA O ESTUDO DA LITERATURA
O segundo tópico apresentará alguns conceitos necessários para a abordagem de textos literários.

3) PERÍODOS LITERÁRIOS
O terceiro tópico trará algumas considerações sobre os diferentes estilos que distinguem manifestações literárias de períodos diversos.

4) GÊNEROS LITERÁRIOS
O quarto tópico se destinará a discutir a questão dos gêneros e suas implicações sobre as produções literárias.

5) FUNDAMENTOS DA NARRATIVA
A partir deste tópico a disciplina se concentrará no estudo da narrativa. Para tanto, abordaremos diferentes formas narrativas e suas especificidades.

6) NARRADOR E PONTO DE VISTA
Contemplaremos, neste tópico e nos seguintes, os elementos estruturais da narrativa, iniciando pelo narrador e pelas questões a ele concernentes.

7) PERSONAGEM DE FICÇÃO
Neste tópico abordaremos a personagem de ficção, seu modo de existência e as diferentes maneiras como ela pode ser construída.

8) ESPAÇO E TEMPO
No último tópico, enfim, trataremos do tempo e do espaço no universo ficcional.

TÓPICO 1 – NATUREZA E FUNÇÕES DA LITERATURA

Arte: prazer e utilidade

A Literatura é uma das muitas formas de expressão da Arte, entendida como atividade humana ligada a manifestações de caráter estético. A princípio, a Literatura, como as Artes em geral, não tem uma utilidade prática e imediata, o que não significa, entretanto, que ela não tenha uma função. A arte possui uma função transcendente, suas manifestações simbolizam estados da consciência humana, envolvendo percepção, emoção e razão.

O escritor Antonio Callado, na introdução que escreveu para o livro **A Necessidade da Arte**, de Ernst Fischer, afirma:

> à medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses de classes, mais 'independente' da vida dos outros homens e, portanto, esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo. Todas as grandes fases de evolução da sociedade tiveram aquele momento de pujança em que, sem esforço, o artista, integrado no processo, fez do homem do seu tempo um retrato imortal. Até hoje é com um orgulho nostálgico que nos contemplamos no espelho que ergueram os pintores da Renascença ou os músicos do século XVIII. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

O poeta latino Horácio, em sua **Arte poética**, expõe que a arte de escrever consiste em produzir textos que possam deleitar e instruir: "Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida". A idéia de que a literatura é uma forma de conhecimento, ou de transmissão de valores e saberes, vem desde Platão e Aristóteles. Para este último, a arte imita a vida, e o homem aprende e sente prazer imitando.

O que é literatura?

Podemos compreender facilmente o papel da arte em qualquer sociedade, e sua importância fundamental, uma vez que não há registro de sociedade humana em que não se verificasse algum tipo de manifestação artística. Todavia, se é relativamente fácil constatar a presença da arte e atribuir-lhe uma função, caracterizá-la – dizer o que ela é – não constitui tarefa tão simples assim, sobretudo quando tratamos de Literatura.

Intuitivamente, até podemos distinguir um texto literário de um não literário. Contudo, se nos perguntarmos "o que é literatura?", dificilmente encontraremos uma definição satisfatória. Vejamos algumas definições dadas por diferentes autores em diferentes épocas:

> **Arte Literária** é mimese (imitação); é a arte que imita pela palavra. (Aristóteles, Grécia Clássica)
>
> A **Literatura** é a expressão da sociedade, como a palavra é a expressão do homem. (Louis de Bonald, pensador e crítico do Romantismo francês, início do século XIX)
>
> A **Literatura** é arte e só pode ser encarada como arte. (Doutrina da arte pela arte, fins do século XIX)

Se recorrermos ao dicionário, tampouco resolveremos nosso problema:

> **literatura** (Do lat. *litteratura*.] *S.f.* **1.** Arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso. **2.** O conjunto de trabalhos literários dum país ou duma época. **3.** Os homens de letras*: A literatura brasileira fez-se representar no colóquio de Lisboa.* **4.** A vida literária. **5**. A carreira das letras. **6**. Conjunto de conhecimentos relativos às obras ou aos autores literários: *estudante de literatura brasileira; manual de literatura portuguesa.* **7.** Qualquer dos usos estéticos da linguagem: literatura oral [p.v.] **8**. Fam. Irrealidade, ficção: Sonhador, *tudo quanto diz é literatura.* **9.** Bibliografia: *Já é bem extensa a literatura da física nuclear.* **10.** Conjunto de escritos de propaganda de um produto industrial.

Como podemos ver, as definições são as mais diversas e podem variar segundo a época e o sistema de valores vigentes no momento em que são formuladas. Por essa razão, ao tratarmos desse objeto a que chamamos "literatura", devemos ter em mente que lidamos com um *conceito*, historicamente variável, e não com algo cuja definição possa ser fixada de maneira precisa.

Vejamos alguns conceitos de literatura:

> 1) *Literatura* é tudo o que está *escrito*. Nessa acepção, remete ao sentido original da palavra (a forma latina "litteratura" vem de "littera", que significa "letra" [representação gráfica dos sons da linguagem]). Nesse sentido, abrange as acepções 2 e 9 do dicionário Aurélio.
>
> 2) Literatura é uma escrita imaginativa, não verídica, dissociada da realidade factual (daí a acepção 8 do dicionário, que atribui à palavra o sentido de "irrealidade, ficção").
>
> 3) *Literatura* é uma escrita que emprega a *linguagem* de maneira *peculiar*. Seria, desse modo, um tipo de linguagem que chama atenção sobre si mesma, afastando-se da linguagem comum.
>
> 4) *Literatura* é uma escrita que apresenta uma função *não pragmática*, ou seja, é uma escrita que não tem uma finalidade prática imediata; sua finalidade precípua seria, assim, a finalidade estética.

Podemos verificar que os conceitos variam dependendo dos critérios utilizados para avaliar o objeto em questão. Todos esses conceitos já foram exaustivamente analisados e contestados por diversos críticos, que concordam sobre o fato de que qualquer um deles é insuficiente para abarcar a totalidade dos objetos que são rotulados como "literatura". Além disso, essas definições podem também abrigar objetos não-literários.

O que poderemos, então, considerar *literatura*? Para simplificar, mas não encerrar essa discussão, diremos apenas que toda obra literária é um objeto social, ou seja, é produto de uma sociedade e pressupõe a interação entre diferentes agentes sociais, e o que é considerado literatura num dado momento é determinado historicamente de acordo com o sistema de valores específico dessa sociedade.

Tentando resolver a questão, Wolfgang Kayser, em **Análise e interpretação da obra literária**, estabelece dois critérios que, segundo ele, seriam eficazes para delimitar, dentro do amplo campo que o termo "literatura" recobre, um círculo mais específico que corresponderia mais exatamente ao nosso objeto de estudo particular. Trata-se de duas características que se verificariam em qualquer texto literário: "a capacidade especial que a língua literária tem de provocar uma objectualidade 'sui generis', e o caráter estruturado do conjunto pelo qual o efeito 'provocado' se torna uma unidade" (p. 7). Em outras palavras: o texto literário cria a sua própria realidade e cada uma de suas partes forma juntamente com as outras um todo indissociável, e é somente considerando esses dois aspectos da obra literária que se pode chegar a uma compreensão da mesma.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO:

Atividade I:

1) Baseando-se nos textos estudados no primeiro tópico, o que se pode dizer acerca do conceito de literatura e de sua função?
2) Por que os conceitos de literatura variam?
3) Segundo Wolfgang Kayser, que critérios podem ser usados para definir com maior eficácia o que seja um texto literário?

Atividade II:

1) Leia os textos a seguir, atentando para a forma, para o conteúdo e para os elementos contextuais de cada um deles:

TEXTO 1:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

(Luís Vaz de Camões)

TEXTO 2:

Amor

"Amor" presta-se a múltiplos significados na língua portuguesa. Pode significar afeição, compaixão, misericórdia, ou ainda, inclinação, atração, apetite, paixão, querer bem, satisfação, conquista, desejo, libido, etc.

O conceito mais popular de amor envolve, de modo geral, a formação de um vínculo emocional com alguém, ou com algum objeto que seja capaz de receber este comportamento amoroso e alimentar as estimulações sensoriais e psicológicas necessárias para a sua manutenção e motivação.

(Disponível em: http://pt.wikiquote.org/wiki/Amor.)

2) Qual deles você acha que pode ser considerado "literário"? Por quê?

Atividade III:

A obra **O que é literatura**, de Marisa Lajolo, trata de questões fundamentais para o estudo da literatura. Inicie a leitura da obra e procure resumir as ideias centrais de cada capítulo. Para otimizar sua leitura, você pode seguir os seguintes passos:

1) para cada um dos capítulos, construa um pequeno parágrafo (aproximadamente 5 linhas) que sintetize o conteúdo do capítulo;
2) dê um título coerente com a ideia central do parágrafo construído.

Obs.: Se você não puder concluir a **Atividade II** nesta semana, não se preocupe; nossas discussões acompanharão as da autora ainda na semana que vem. Mas lembre-se: até o fim da segunda semana é importante que você já tenha concluído a leitura da obra, pois isso o ajudará na realização de sua primeira tarefa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALLADO, Antônio. Introdução. In: FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Inquérito, [s/d]

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Introdução à ciência da literatura. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. São Paulo: Quíron, 1986. [Capítulo 2: Arte e literatura]

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [Introdução]

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1982. Coleção Primeiros Passos.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 4. ed. Lisboa: Europa-América.

TÓPICO 2 – NOÇÕES FUNDAMENTAIS

Ficção e realidade

> A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social.
> A verdade estética – desde Aristóteles que se sabe – é diversa da verdade histórica. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgota o quadro.
> A Literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana.
> (Afrânio Coutinho, 1978, p. 9)

Este trecho do livro **Notas de teoria literária**, do crítico Afrânio Coutinho, aponta para pelo menos dois aspectos fundamentais do texto literário, que serão abordados de forma mais detalhada neste tópico:

1) o texto literário cria a sua própria realidade;
2) essa realidade toma corpo através da língua escrita.

Se, para criar essa "realidade *sui generis*", é certo que a literatura às vezes se utiliza de elementos do mundo exterior, é certo também que a realidade recriada pelo texto *não **é** o mundo exterior*, embora possa até ser confundida com ele, tamanha a fidelidade que se percebe em algumas produções.

Mesmo quando essa fidelidade é intencional, mesmo quando o poeta/autor se propõe a falar da própria vida, é importante que se separem estes dois planos: o plano da realidade externa ao texto (o mundo em que vivemos e em que o autor vive ou viveu), e o plano textual (o universo fictício que só tem existência *na* e *pela* língua).

É fundamental que se entenda, portanto, que a literatura trabalha com *representações*. É nesse sentido que o termo *mímesis* dever ser compreendido quando se diz que a arte literária imita por meio da palavra: imitação, aqui, não é cópia pura e simples, mas recriação. Como representação artística, a obra literária não tem compromisso com a reprodução ou transposição fiel da realidade. Desse modo, não é pertinente para a literatura a noção de *verdade*, mas sim a de *coerência* interna. A História, a Ciência estão comprometidas com a suposta verdade dos fatos. A Literatura compromete-se com o que os teóricos chamam *verossimilhança*.

A *verossimilhança* <u>não se confunde</u> com a *verdade*. Aristóteles, em sua **Poética**, ao apontar o que caberia ao poeta representar, explica que: "não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade". A verossimilhança, conceito esclarecido posteriormente pelos teóricos clássicos, deve ser considerada <u>não</u> como *possibilidade real*, mas como *possibilidade estrutural*. Em outras palavras: o *verossímil* é aquilo que,

dentro do texto literário, é possível ou necessário, não importando se o mesmo é possível fora do texto, na realidade empírica. Um bom exemplo do que acabamos de dizer encontra-se nos textos de contos de fadas. Nesse tipo de conto, são relatados não apenas fatos que jamais aconteceram como também fatos que jamais acontecerão: são coisas impossíveis de acontecer no plano da realidade. Esses fatos, no entanto, obedecem à lógica interna do conto de fadas: o mundo que ele representa é o mundo maravilhoso, onde coisas extraordinárias *podem* acontecer.

Os conceitos de representação e verossimilhança nos remetem ao de ficção, termo usado normalmente para descrever obras criadas a partir da imaginação. Obras ficcionais podem ser parcialmente baseadas em fatos reais, mas sempre contêm conteúdo imaginário. Todavia, é um tanto difícil estabelecer os limites que separam o ficcional do não-ficcional, assim como muitas vezes não é fácil separar o que se apóia em fatos reais daquilo que se apóia na imaginação. Se antes de Copérnico, por exemplo, alguém afirmasse que a terra girava em torno do sol, e não o contrário, como se acreditava, certamente essa idéia seria considerada fruto de pura fantasia; e no entanto a ciência acabou comprovando sua veracidade. No terreno religioso estas questões tornam-se ainda mais complexas: um religioso fervoroso pode acreditar piamente que o mundo foi criado em sete dias, enquanto para um cientista essa narrativa bíblica não passa de uma alegoria do processo de criação do universo. O certo é que em praticamente todas as produções humanas pode haver uma dose de imaginação, da mesma forma que nas produções literárias pode haver, e normalmente há, uma dose de realidade factual. Essa dosagem varia de acordo com o gênero: romances históricos, por exemplo, se baseiam bem mais na realidade do que contos de fadas, mas ambos são *representações literárias* e devem obedecer ao princípio da *verossimilhança*.

Se a obra literária é uma *forma de representação artística*, ou seja, é um *objeto estético*, e *não tem compromisso com a realidade factual*, podemos inferir daí que ela também *não tem necessariamente um função prática*, isto é: ela não é criada para intervir diretamente na realidade, ainda que essa intervenção possa ocorrer, sim, por vias indiretas. Dessa constatação se depreende que a função primordial da literatura é a *função estética*, embora essa primazia não exclua as demais funções que a obra literária possa ter.

Especificidades da obra literária

Do que foi dito até agora, podemos concluir, resumidamente, o seguinte:

1) A realidade criada pela obra literária é uma realidade particular que pode mas não precisa necessariamente estar vinculada a uma realidade exterior.
2) Toda obra literária obedece a uma lógica interna que permite relacionar cada parte entre si de modo a formar um todo coerente.
3) Uma vez criada, a realidade que a obra engendra deve ser tomada em sua singularidade, como um objeto estético que tem um fim em si mesmo, embora possa também desempenhar outras funções.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO:

Atividade I:

1) Que tipo de relação se estabelece entre o mundo real e o mundo ficicional?
2) Explique o conceito de mímesis.
3) Qual é a diferença entre verdade e verossimilhança?

Atividade II:

1) Identifique, no poema abaixo, as características do discurso literário apontadas por Domício Proença Filho, no livro **A linguagem literária** (p. 36-44).

Paisagens com cupim
João Cabral de Melo Neto

.....
No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra nos poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco
vai-se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.

E se não se gasta com choques,
mas de dentro, tampouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não quebra, se desmancha.
.....

Para compreender melhor o poema, você pode tentar responder às questões propostas por Francisco Platão Savioli e José Luiz Fiorin, no livro **Para entender o texto** (Lição 12):

Questão 1
Anote as palavras que mostram a oposição semântica (de sentido) /exterioridade/ versus /interioridade/.

Questão 2
Anote as palavras e expressões que mostram a oposição de sentido /silêncio/ versus /ruído/.

Questão 3
As coisas no canavial se acabam silenciosa ou ruidosamente, a partir de dentro ou de fora? Justifique sua resposta com elementos do texto.

Questão 4
Com base na resposta à questão anterior, que mostra o modo como as coisas se acabam, estabeleça o tema do poema.

Questão 5
Os termos “reboco” e “parede” indicam o termo “casa”, que tem um significado físico (edifício) e um significado social (família). Os termos “poros” e “morte” têm um valor humano e um não-humano. Que função têm no poema esses termos com mais de um significado?

Questão 6
Levando em conta a possibilidade de várias leituras do poema, a corrosão (o desgaste) pode ser lida em diferentes planos. São eles o plano físico, o histórico (social) e o humano. Como entender a corrosão em cada um desses planos?

Questão 7
O agente da corrosão é o cupim. Com base nas múltiplas possibilidades de leitura, mostre o que simboliza o cupim.

(a) O tempo físico das secas e intempéries, o tempo histórico da estagnação, o tempo psicológico da estreiteza de horizontes e da impotência.
(b) O homem com seu trabalho, com sua falta de capacidade de luta, com sua inércia.
(c) A corruptibilidade das coisas materiais, dos sistemas sociais, dos seres humanos.
(d) Todos os agentes externos que corroem as coisas.
(e) As causas indeterminadas de corrosão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Introdução à ciência da literatura. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. São Paulo: Quíron, 1986.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007. [Capítulo Lingüística e poética] (Disponível em: <http://viciadosemlivros.blogspot.com/2008/06/lanamento-digital-source-roman-jakobson.html>)

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986. (Disponíveis excertos da obra em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/textos/linguagem.doc>)

TÓPICO 3 – PERÍODOS LITERÁRIOS

Leia o texto abaixo, do trovador português D.Dinis:

En *grand coita*, *senhor*,
que *peior* que mort'é,
vivo, *per boa fé*,
e *polo* voss'amor
esta coita sofr'eu
por vós, senhor, que eu

Vi polo meu grand mal,
e melhor mi será
de morrer por vós já
e, pois meu deus non *val*,
esta coita sofr'eu
por vós, senhor, que eu

Polo meu gran mal vi,
e mais mi val morrer
ca tal coita sofrer,
pois por meu mal assi
esta coita sofr'eu
por vós, senhor, que eu

Vi por gran mal de mi,
pois tan *coitad*'and'eu.

gran/grand: grande
coita: sofrimento
senhor: senhora
peior: pior
per boa fé: com toda a verdade
polo: pelo
val: vale
ca: do que
coitada: sofrida

Fonte: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1999.

Trata-se de uma *cantiga de amor*, uma produção poética do Trovadorismo português. Mas ainda que não soubéssemos disso, poderíamos fazer algumas conjecturas acerca do *período literário* a que pertence, atentando para algumas características da própria cantiga.

Primeiramente, observamos que é escrita em galego-português, idioma empregado na península ibérica do século XII ao XV, o que aponta, portanto, para um determinado período histórico. Além disso, outro traço marcante do poema é o uso de refrão e a repetição de versos – nota-se que o verso "vi polo meu gran mal" reaparece nas estrofes seguintes, com alterações formais, mas não semânticas, o que chamamos de paralelismo. Ambos os recursos são típicos da poesia popular, cuja memorização é facilitada pela repetição de estruturas, idéias e palavras. A construção do poema e a distribuição dos versos nos indicam, assim, que pode fazer parte de uma tradição oral e ter sido composto para ser cantado (daí o nome cantiga).

O modo como a mulher e o sentimento amoroso são representados também sinalizam uma convenção específica. O sujeito que se expressa na cantiga vive em *grand coita* (grande sofrimento) por causa de uma senhora, que provavelmente não corresponde ou não pode corresponder aos seus sentimentos. Essa idéia, que já está presente na primeira estrofe, é repetida continuamente até o fim da cantiga, num ininterrupto lamento. Tal modo de tratar o tema amoroso obedece às convenções do *amor cortês*, segundo as quais a mulher é idealizada, elevada à condição de "senhora", enquanto o homem que a canta se rebaixa à condição de seu servo, seu vassalo – note que o sujeito sofre de amor simplesmente por vê-la –, permanecendo entre eles um amor impossível. É essa não-correspondência amorosa que origina a *coita* – o sofrimento, a dor do amante.

Observando os aspectos formais da cantiga, bem como a maneira como o tema do amor é tratado nessa produção poética, levantamos elementos que nos permitem

localizá-la na tradição literária medieval e incluí-la no Trovadorismo português, *período literário* em que as características identificadas no poema são recorrentes.

A noção de "período" implica, necessariamente, a idéia de tempo: um período é uma divisão cronológica. Com referência à História, por exemplo, considera-se *um período* o tempo decorrido entre dois fatos importantes, que servem assim, de marcos históricos.

A *história da literatura* adota um esquema similar, não raro subordinando a divisão entre os períodos literários a fatores políticos ou sociais. De fato, a literatura é uma entre as muitas manifestações da cultura, não sendo descabida a relação que se costuma estabelecer entre ela e fatores sócio-culturais exteriores. Contudo, como bem observam Wellek e Warren, no clássico **Teoria da Literatura**, quando se considera a história da literatura, há que se compreender que ela se desenvolve de um modo particular, "não devendo ser concebida meramente como um passivo reflexo ou cópia do desenvolvimento político, social ou mesmo intelectual da humanidade" (p. 330). Por essa razão, os autores acreditam que um *período literário* deve ser fixado por critérios puramente literários.

Para Wellek e Warren, um período literário é "uma seção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós" (p. 331). Esse sistema de normas certamente responde ao sistema de valores vigentes num determinado período, mas é importante observar que a unidade que se atribui a um período literário é relativa: "significa apenas que durante esse período foi um certo número de normas realizado mais plenamente" (p. 332). A unidade dos períodos literários não é, portanto, absoluta, sendo inevitáveis "a sobrevivência de um esquema normativo precedente e a antecipação de um esquema subseqüente" (p. 332).

Nesse mesmo sentido, Domício Proença Filho, em **Estilos de época na Literatura** (1969), afirma que não podemos entender um período literário como um compartimento estanque, estritamente delimitado por datas ou acontecimentos marcantes. Segundo o autor, "os vários movimentos literários não admitem fronteiras; há, isto sim, como que uma interpenetração, um contínuo modificar-se que muitas vezes pode aparentar um retorno, mas que, na verdade, é uma transformação enriquecida" (p. 70).

O que nos permite, então, identificar ou delimitar um período literário? Conforme explica Nelly Novaes Coelho, em **Literatura e Linguagem** (1986 p. 111), o que nos permite agrupar certas obras dentro de um determinado período é o exame do estilo que lhes é peculiar. A presença de certos fatores comuns – conjunto de normas, temas, idéias e linguagens – que, em determinado momento, marcam a maioria das obras então surgidas configura o que chamamos *estilo de época na literatura*.

Nelly Novaes Coelho afirma que:

> Ao entrarmos no conhecimento mais aprofundado de determinado estilo de época (procurando ir às suas causas geradoras) vamos encontrar uma mudança na concepção do mundo, em face da vigente no período anterior. Cada novo estilo corresponde, pois, a uma renovação no universo literário, caracterizada até o início do nosso século por um ritmo alternado em que se fundem elementos de tradição e de renovação, ou melhor, o movimento novo voltava-se contra o que lhe foi imediatamente anterior e buscava o que precedeu a este último, para nele beber os elementos da tradição, fundindo-os com os da renovação recém-criados. (1986, p. 111)

O Simbolismo, por exemplo, voltou-se contra o Realismo, que lhe foi imediatamente anterior, e foi procurar apoio em certos temas e formas do Romantismo, que por sua vez antecedera o Realismo.

A noção de período literário subordinada ao conceito de estilo de época é recorrente entre os estudiosos do assunto (podemos observar essa relação, por exemplo, no título da obra de Proença Filho, **Estilos de época na literatura**, dedicada, na verdade, à periodização literária). Essa concepção de período tem a vantagem de considerar as obras em sua especificidade, sem contudo dissociá-las de seu contexto histórico. Entretanto, essa não é a única postura adotada.

A respeito do assunto, outro importante crítico literário brasileiro, Afrânio Coutinho, explica na Introdução de **A Literatura no Brasil** (Vol I), que a história literária pode assumir duas formas: uma estuda a arte literária em termos de causalidade histórica; e outra considera as obras em termos da tradição literária. O primeiro tipo de abordagem histórica acentua a análise das circunstâncias externas ou históricas (políticas, sociais, econômicas) que condicionam o nascimento das obras. Esse modo exagera a dependência da literatura em relação ao contexto histórico e ao autor, pressupondo que há um nexo causal absoluto entre esses fatores e a obra. O segundo tipo de história literária avalia o processo de desenvolvimento da literatura, de forma relativamente independente, "relacionando as obras com as outras do mesmo gênero e do mesmo estilo, identificando períodos pela similitude de traços estilísticos e convenções estéticas, analisando os artifícios literários, os temas, os gêneros, as convenções ou técnicas, os elementos estruturais, os recursos lingüísticos, etc" (p. 16).

Ainda que ambas as abordagens possam ser produtivas e trazer esclarecimentos sobre as obras analisadas, não podemos confundir o estudo da vida dos autores e dos fatos históricos com o estudo específico dos estilos literários. Isso porque, para o estudioso de literatura, deve estar em primeiro lugar a literatura, conforme ela se manifesta nos diferentes textos, nos diversos gêneros, nos modos como explora elementos temáticos e formais.

Ao pensar a história da literatura, é importante compreender, ademais, que seu desenvolvimento alicerça-se, ao mesmo tempo, sobre processos de <u>imitação</u> e de <u>renovação</u>, que reatualizam a tradição, incorporando linguagens e assuntos contemporâneos. Devemos entender também que a delimitação dos períodos literários não pode ser rigorosa porque, em geral, a complexidade dos textos ultrapassa os limites fixados por qualquer circunscrição periodológica. As obras de um determinado período possuem semelhanças pelas quais são agrupadas em um conjunto, mas cada uma possui suas peculiaridades.

Como podemos depreender do que foi dito até aqui, a divisão da história da literatura em períodos não é simples, basta observarmos os diversos modos de organizá-la encontrados em diferentes historiadores e teóricos da literatura. A verdade é que cada organização é influenciada pelos critérios que o estudioso privilegia. Mesmo assim, a classificação dos estilos literários, principalmente dos que o tempo já consagrou, é parcialmente estável, e o que varia, muitas vezes, são as denominações dadas a cada estilo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem**. São Paulo: Quíron, 1986.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PROENÇA FILHO, D. **Estilos de época na literatura**. Rio de Janeiro: Liceu, 1969.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 4. ed. Lisboa: Europa-América.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Disponível em: http://virtualbooks.terra.com.br/literatura_brasileira/Historia_Literatura_Brasileira1.htm. Acesso em: 18 ago 2008.

TÓPICO 4 – GÊNEROS LITERÁRIOS

Introdução

Uma rápida visada sobre o conjunto das obras que se podem chamar “literatura” é suficiente para que percebamos que essas obras não formam um conjunto homogêneo. Sob a designação de *literatura* encontram-se obras de formas e conteúdos diversos, de modo que podemos facilmente perceber afinidades entre umas e distinções entre outras. Vejamos os exemplos abaixo:

1) Excerto de **Édipo Rei**, tragédia de Sófocles, dramaturgo grego (496-406 a.C.)

JOCASTA: Mas, pelos deuses, Édipo, diz-me: por que razão te levaste a tão forte cólera?
ÉDIPO: Vou dizer-te, minha mulher, porque te venero mais do que a todos os tebanos! Foi por causa de Creonte, e da trama que urdiu contra mim.
JOCASTA: Explica-me bem o que houve, para que eu veja se tuas palavras me convencem.
ÉDIPO: Ele presume que tenha sido eu o matador de Laio!
JOCASTA: Mas... descobriu ele isso, ou ouviu de alguém?
ÉDIPO: Ele insinuou isso a um adivinho, um simples impostor, porquanto ele próprio nada se atreve a afirmar.
JOCASTA: Ora, não te preocupes com o que dizes; ouve-me, e fica sabendo que nenhum mortal pode devassar o futuro. Vou dar-te já a prova do que afirmo. [...]

Fonte: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf

2) Soneto de Petrarca, poeta italiano (Arezzo, 1304 – Pádua, 1374)

Se amor não é, qual é este sentimento?
Mas se é amor, por Deus, que cousa é tal?
Se boa, por que tem ação mortal?
Se má, por que é tão doce o seu tormento?

Se eu ardo por querer, por que o lamento?
Se sem querer, o lamentar que val’?
Ó viva morte, ó deleitoso mal,
Tanto podes sem meu consentimento.

E seu eu consinto sem razão pranteio.
A tão contrário vento em frágil barca,
Eu vou por alto mar e sem governo.

É tão grave de error, de ciência é parca
Que eu mesmo não sei bem o que eu anseio
E tremo em pleno estio e ardo no inverno

(Trad. Jamil Almansur Haddad)

3) Excerto de *O espelho*, conto de Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908)

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumiada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo.

Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação. Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinqüenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a

forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. Como desse esta mesma resposta naquela noite, contestou-lha um dos presentes, e desafiou-o a demonstrar o que dizia, se era capaz.

Fonte: http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/O_Espelho.htm

Analisando os três fragmentos, podemos constatar que eles se distinguem em vários aspectos: quanto à forma, quanto ao conteúdo, quanto ao modo de exposição, etc. O primeiro representa um diálogo; o segundo apresenta uma reflexão pessoal; o terceiro consiste numa narração. Estes três fragmentos podem ser considerados representativos de três gêneros distintos. Mas o que vem a ser um **gênero**?

Vejamos algumas definições de **gênero** oferecidas por diferentes autores:

Qualquer obra literária que examinemos apresenta-nos sempre três elementos: forma, conteúdo e composição; [...] a forma apresenta-se sob dois aspectos fundamentais – prosa e verso; o conteúdo também apresenta dois aspectos importantes – psicológico (se a realidade que ele reflete é [...] o mundo dos sentimentos e das idéias) e físico (se a realidade que ele reflete é o mundo físico); a composição pode ser de três tipos – expositiva, representativa e expositivo-representativa. [...]
*Gênero literário é a combinação de um tipo de **forma** com um tipo de **conteúdo** e um tipo de **composição***. (Antônio Soares Amora, **Teoria da Literatura**, 1971, p. 147, grifo nosso)

[a palavra "gênero"] vem do Latim Vulgar *generu-*, acusativo de *generus* pelo Latim Clássico *genus*. E significa "família", "raça", quer dizer, agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns. Nesse sentido, o vocábulo é empregado em história natural. Em Literatura, *deve designar famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes*. E da mesma forma que na história natural, o gênero divide-se em *espécies*, e estas em *subespécies*, a que se pode dar o nome de *formas*. (Massaud Moisés, **A criação literária**, 1971, p. 36, grifo nosso)

Na sua maioria, a moderna teoria literária mostra-se inclinada a pôr de parte a distinção entre prosa e poesia e a dividir a literatura imaginativa (*Dichtung*) em ficção (romance, conto, épica), drama (quer em prosa, quer em verso) e poesia (centrada no que corresponde à antiga "poesia lírica").
Viëtor sugere, com muita propriedade, que a designação de "gênero" não deveria ser usada indistintamente para referir tanto essas três categorias, mais ou menos primordiais, como as espécies históricas, tais a tragédia e a comédia; e nós concordamos em que o termo deveria ser aplicado às últimas – às espécies históricas. [...] As três espécies maiores encontram-se já distinguidas, em Platão e Aristóteles, consoante a "maneira da imitação" (ou da "representação"). (René Wellek e Austin Warren, **Teoria da Literatura**, 1948, p. 283-4)

Como podemos depreender da leitura dos trechos citados, a definição do que seja gênero não é ponto pacífico entre os estudiosos. Alguns consideram gênero as *categorias primordiais*, que, na "literatura imaginativa" (a literatura de caráter ficcional, fruto da imaginação criativa de um autor), seriam três: lírica, épica e drama (posição de Massaud Moisés). Outros autores consideram gêneros as *formas* que se desenvolvem ao longo da história dentro dessas categorias: por exemplo, a tragédia, o romance, etc. (posição de Wellek e Warren).

Para tentar compreender a questão, remontemos à Antigüidade clássica, às primeiras sistematizações a cerca da problemática dos gêneros, e verifiquemos como a questão foi formulada por Aristóteles e, em seguida, como foi abordada posteriormente por outros estudiosos do tema.

Evolução histórica da questão

1. A visão clássica

Já Platão, em seus **Diálogos** (Livro III de *A república*), distinguia três espécies de "ficções poéticas", segundo os modos como o poeta efetuava a representação:

> há uma espécie de ficção poética que se desenvolve inteiramente por imitação; neste grupo entram a tragédia e a comédia. Há também o estilo oposto, em que o poeta é o único a falar; o melhor exemplo desse é o ditirambo. E, por fim, a combinação de ambos pode ser encontrada na epopéia e em outros gêneros de poesia. (1996, p. 60)

Observemos que Platão distinguia "narração simples" de "imitação", entendendo a primeira como a forma indireta de apresentar os fatos (típica das narrativas, em que o narrador nos diz o que aconteceu e o que as personagens disseram ou fizeram), e a segunda como representação direta das ações das personagens (típica do drama, em que não há mediação de um narrador; os atores é que "imitam" as ações das personagens).

Embora já apareça nos **Diálogos** a problemática dos gêneros, é apenas com Aristóteles, em sua **Poética**, que teremos uma primeira abordagem sistemática da questão. A **Poética** de Aristóteles tem como objetivo precípuo, segundo o próprio autor:

> tratar da produção poética em si mesma e de seus *diversos gêneros*, dizer qual a função de cada um deles, *como se deve construir* a fábula, no intuito de obter o belo poético; qual o número e natureza de suas diversas partes, e falar igualmente dos demais assuntos relativos a esta produção. (2003, p. 23, grifo nosso)

Como podemos perceber pelas palavras do próprio autor, trata-se de um texto de caráter *prescritivo*, que não apenas aponta a existência de *diversos gêneros*, mas sobretudo indica o *modo como* as obras *devem* ser construídas para se adequarem a eles. A definição de "gênero", no entanto, não é dada de maneira inequívoca no texto de Aristóteles, parecendo às vezes designar as categorias primordiais de que nos falam Wellek e Warren, e outras vezes as espécies históricas – nesse caso, a epopéia e a tragédia, objetos de apreciação na **Poética**. De qualquer maneira, independente do nome que se dê ao fenômeno (gênero, espécie ou modo), é certo que Aristóteles reconhece nas produções poéticas traços distintivos segundo os *meios*, os *objetos* e os *modos* de se efetuar a imitação. Notemos que o conceito de *imitação* em Aristóteles é ampliado, abarcando não só a representação como também a narração.

As considerações de Aristóteles sobre os gêneros foram retomadas por volta do Renascimento, quando os estudiosos do assunto estabeleceram os quadros genéricos que vigoraram durante todo o período clássico. Confira o esquema proposto por Nelly Novaes Coelho (no livro **Literatura e Linguagem**, 1986, p. 44), que reproduzimos no Quadro 1, apresentado ao final deste tópico.

2. A visão moderna

Sobretudo a partir do Romantismo, a rigidez imposta pelos quadros genéricos passou a ser combatida; não havia mais sentido falar de gêneros menores ou maiores, puros ou impuros, uma vez que o que importava era a originalidade, a novidade da obra. As regras e os modelos passaram a ser repudiados por crer-se que limitavam a criatividade e cerceavam o "gênio" do escritor. Desse modo, a discussão acerca dos

gêneros tomou novos rumos: de uma visão eminentemente prescritiva passou-se a uma visão genealógica, considerando-se a problemática dos gêneros do ponto de vista de sua evolução. O próprio desenvolvimento de novas formas literárias (como o romance, por exemplo), assim como a obliteração de outras (como a epopéia, que aos poucos deixou de ser cultivada), tornava a antiga classificação insuficiente para dar conta da pluralidade (e novidade) dos fenômenos observados. Impunha-se assim, a necessidade de uma nova redefinição genérica. Nelly Novaes Coelho (no mesmo livro citado, p. 45) propõe um esquema da divisão dos gêneros segundo a visão contemporânea. Confira a proposta da autora ao final deste tópico, no Quadro 2.

De um modo geral, podemos delinear as linhas fundamentais da questão (não sem tomar partido no debate), estabelecendo os seguintes pontos:

1) Um gênero pode ser definido como uma categoria abstrata que condiciona em certa medida as formas e os modos como um determinado conteúdo se configura na obra literária. Dentro de um gênero podem se desenvolver espécies e/ou formas diferenciadas.

2) Os gêneros e suas espécies surgem e se desenvolvem ao longo da história, respondendo não apenas às inclinações pessoais de cada escritor mas também às influências do ambiente cultural que envolve a criação literária. Dependendo da aceitação do público ou das condições do meio, esses gêneros ou espécies podem vir a sucumbir e desaparecer.

3) Independente de seu caráter constritor ou não, é inegável que os gêneros existem, visto que se podem agrupar obras diversas, por seus traços fundamentais, e distingui-las de outras; mas é inegável também que a força das convenções genéricas não é nunca tão intensa que consiga impedir o desenvolvimento de novas formas literárias, de modo que o “gênio” de um autor, independente de sua produção estar ou não atrelada a um gênero predefinido, sempre encontrará espaço para se manifestar.

A divisão mais aceita

No item anterior (Evolução histórica da questão) vimos como a problemática dos gêneros foi abordada em diferentes momentos. Vimos também que a discussão sobre os gêneros não está encerrada e continua a causar polêmica entre os estudiosos da questão. Por isso, ao usarmos o termo “gênero”, é necessário que tenhamos o cuidado de esclarecer o sentido em que o termo está sendo usado, uma vez que ele pode se referir tanto àquelas categorias primordiais de que falamos – o gênero lírico, o épico e o dramático – como às diferentes formas literárias que se desenvolveram dentro destas categorias – por exemplo: o conto, o romance, a novela, etc. Para evitar confusão entre uma coisa e outra, vamos adotar o termo “gênero” para designar as primeiras, e o termo “forma” para as demais.

Um outro cuidado que devemos ter diz respeito à divisão e caracterização dos gêneros. O que identifica um gênero e o diferencia de outro? Como classificar as formas literárias dentro dos diversos gêneros? Será possível encontrar numa obra exclusivamente os traços típicos de um único gênero? Sobretudo na atualidade, seria praticamente impossível dar uma resposta positiva a essa última questão. Diante das dificuldades que a tentativa de classificação genérica impõe, alguns estudiosos propõem que se tome o gênero como uma categoria abstrata, uma “essência”, e não como um padrão rígido pelo qual se devam pautar as obras. De fato, como explica Helena Parente Cunha ao tratar dos gêneros literários:

> Toda obra pertence ao gênero cuja essência se revela em caráter prioritário, todavia participa também da essência ou dos traços particulares de outros gêneros. Desta feita, uma balada dialogada se coloca sob o rótulo da Lírica, embora a essência dramática também se faça notar. Uma peça teatral pode participar da essência do lírico, se tiver transbordamentos afetivos. O romance pertence ao ramo da Épica, mas seus diálogos o aproximam da essência dramática e a efusão de sentimentos torna-o lírico. (1976, p. 96, grifo nosso)

No texto citado, a autora apresenta a chamada *divisão tripartida* dos gêneros (em lírico, épico e dramático), identificando a *essência*, a *atitude fundamental* e os *fenômenos estilísticos típicos* de cada um deles. Leia o referido texto para, a seguir, continuarmos a nossa reflexão sobre os gêneros literários e suas formas.

***Link* para a parte referente à lírica do texto de Helena Parente Cunha:**

http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/cunha/index.html

O texto integral, com as três partes (lírica, épica e drama), encontra-se à disposição no pólo.

Como podemos depreender da leitura do texto de Helena Parente Cunha, se considerássemos o gênero como uma categoria estanque, teríamos que deixar alheias a qualquer classificação muitas das obras já produzidas, e sobretudo as contemporâneas. Ao contrário, se considerarmos as essências, veremos que uma dada obra pode participar da essência de mais de um gênero, e o que determinaria a sua classificação genérica seria então a prevalência de certos traços peculiares sobre outros. É certo que algumas formas literárias oferecem maiores problemas à sua classificação. Tal é o caso do romance, por exemplo, que participa da essência dos três gêneros. Por essa razão, muitos estudiosos preferem considerar as narrativas modernas (romance, conto, novela, por exemplo) como uma categoria à parte, separando-as da épica, que possui características específicas não observáveis nas demais formas narrativas.

Entre as formas narrativas contemporâneas, o romance é, sem dúvida, o que nos oferece os maiores problemas. É possível dizer que ele é um fruto direto da tendência crescente a partir do Romantismo de se eliminarem as fronteiras entre os gêneros, que passam cada vez mais a comunicarem-se uns com os outros. São essas formas narrativas que serão nosso objeto de atenção a partir do Tópico 5.

Quadro 1 – Gêneros literários, segundo a conceituação de Aristóteles vigorante na Antigüidade Clássica.*

GÊNEROS	FORMAS LITERÁRIAS	MANEIRA DA "IMITAÇÃO"	OBJETO DA "IMITAÇÃO" ou FACE da realidade imitada	REAÇÃO DO LEITOR
Lírico	Ditirambo (poema lírico breve: culto de Dionísio); Elegia (= pranto); Hino (= canto à divindade); Canção (= canto de bodas ou dramático); etc.	Cantada, em versos pentâmetros ou elegíacos; sáficos; alcaicos, etc. (ritmo leve)	O mundo interior: o "eu" do poeta em face de suas emoções e do mistério da vida. A "persona" em face da vida	Emoção que leva o leitor a se concentrar
Épico	Epopéia	Recitada, em versos hexâmetros (ritmo que corresponde ao tom grandioso, acima do tom comum)	O mundo exterior ao poeta: o mundo das grandes ações, dos grandes gestos que atuam no mundo exterior e o transformam. A vida heróica ativa.	Admiração que leva o leitor a se expandir
Dramático	Tragédia	Dialogada e representada, em versos trímetro jâmbico (jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da fala) ou verso hexâmetro	O mundo das grandes ações em conflito. Homens superiores vencidos pela fatalidade ou vencedores.	Espanto, dor, comoção que leva o ser a comungar com o sofrimento do "outro".
	Comédia	Dialogada e representada; mescla de metros	O mundo das ações mesquinhas, do torpe e do feio das relações humanas comuns.	Riso e galhofa.

Quadro 2 – Gêneros literários, segundo a conceituação contemporânea.*

GÊNEROS	FORMAS LITERÁRIAS	ESPÉCIES LITERÁRIAS	NATUREZA DA LINGUAGEM	OBJETO (OU FONTE DA "MATÉRIA")
Poesia	Lírica	Elegia, Canção, Soneto, Idílio, Ode, Balada, Madrigal, etc.	Linguagem poética	O mundo lírico (= o mundo do "eu")
	Épica	Epopéia homérica, Canções de gesta, poemas épicos renascentistas, poesia social, etc.		O mundo épico ou heróico (= o mundo das grandes ações)
Teatro	Tragédia Comédia Drama	Espécies medievais: Mistérios, Milagres, Autos, Farsas, Alegorias, etc. Espécies poético-musicais: Ópera, Opereta, Variedades, Revistas, etc.	Linguagem poética ou em Prosa, Dialogada e representada	O mundo social (= o mundo das relações humanas + o mundo do "eu"
Ficção	Romance Conto Novela Crônica	Históricos, Sentimentais, Urbanos, Regionalistas, Ficção científica, Policiais, etc.	Linguagem em prosa narrativa	
Crítica estética	Ensaio Artigo Resenha Análise de texto	Literária, Teatral, de Artes plásticas, Cinematográfica.	Metalinguagem	O mundo da reflexão (= a expressão artística que reflete sobre o mundo lírico, o épico ou o social, expresso em linguagem literária

* Quadros apresentados por Nelly Novaes Coelho em: COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: Introdução aos estudos literários. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1986.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO:

Atividade I:

1. Conforme a classificação *clássica*, quais são os três grandes *gêneros literários* enquadrados na chamada *divisão tripartida*?
2. A fim de superar a rigidez imposta pela divisão tripartida, Helena Parente Cunha aborda a questão dos gêneros do ponto de vista de sua *essência*. Qual é a vantagem de se falar de *essência* em vez de formas e gêneros estanques?
3. Conforme Helena Parente Cunha, qual é a *atitude fundamental* da *lírica* e em que consiste a sua *essência*?
4. Quais os fenômenos estilísticos típicos da *lírica* apontados por Helena Parente Cunha? Explique cada um deles.
5. Qual é a *atitude fundamental* da *épica* e em que consiste a sua *essência*, segundo Helena Parente Cunha?
6. Aponte os *fenômenos estilísticos* próprios da *épica* e explique cada um deles.
7. Qual é a *essência* do *drama*, segundo Helena Parente Cunha?
8. Quais são os *fenômenos estilísticos* típicos do *drama*? Explique cada um deles.

Atividade II:

Leia os três textos apontados no início do Tópico 4 e estabeleça distinções entre eles quanto à forma, ao conteúdo e ao modo de exposição.

Para ter acesso aos textos na íntegra (no caso da tragédia e do conto), acesse os *links* abaixo:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2255

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1948

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da literatura**. 9. ed. São Paulo: Clássico-científica, 1971.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: Introdução aos estudos literários. 4. ed. São Paulo: Quíron, 1986.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et al. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

PLATÃO. **Diálogos**. A república. 23. ed. Trad. Leonel Valandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 4. ed. Europa-américa.

TÓPICO 5 – FUNDAMENTOS DA NARRATIVA

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, [...] a narrativa está aí, como a vida.

(Roland Barthes, **Análise estrutural da narrativa**, 1976)

Como podemos depreender da citação acima, a capacidade de criar narrativas é mesmo inerente ao homem. Encontramos formas narrativas desde os primórdios da humanidade: nos mitos, nas lendas, e mesmo em manifestações da arte primitiva, em que podemos perceber o princípio narrativo atuando. Quando o homem desenha, por exemplo, uma seqüência de fatos que se sucedem no tempo, o que podemos "ler" a partir desses desenhos é uma narrativa.

Sendo presença tão viva na história da humanidade, a narrativa não é, certamente, objeto exclusivo da literatura. As nossas Histórias são narrativas de fatos reais, assim como são narrativas os relatos que fazemos sobre nossos sucessos diários. Sendo tão amplo o leque dessas manifestações, não poderíamos aqui, mesmo que quiséssemos, abarcá-las a todas, e nem seria esse nosso foco de interesse, já que partimos de um ponto de vista literário. Deixaremos, portanto, de lado, um número considerável de narrativas, pois o objeto da nossa atenção situa-se no campo da literatura e constitui um tipo específico de narrativa: a *narrativa de ficção*. Como já foi observado em tópicos anteriores, *ficção* é o termo usado para designar obras criadas a partir da imaginação, em contraste com a não-ficção, que reivindica um caráter de verdade. Obras ficcionais podem até ser parcialmente baseadas em fatos reais, mas sempre contêm conteúdo imaginário.

O gênero narrativo na literatura

O que contemporaneamente chamamos "gênero narrativo" é comumente visto como uma variante do gênero épico. Todavia, formas narrativas como o romance, por exemplo, são consideradas pela maioria dos estudiosos como formas híbridas que participam da essência dos três gêneros clássicos: o épico, o lírico e o dramático. De fato, se atentarmos na essência dos gêneros, veremos que, num romance, a tônica recai normalmente na *apresentação* (essência da épica, segundo Emil Staiger, em **Conceitos fundamentais da poética**), o que não exclui, no entanto, a subjetividade lírica ou ainda a tensão dramática.

Em função mesmo da dificuldade de enquadramento genérico de certas formas é que alguns autores preferem dividir as manifestações literárias em dois grandes gêneros: poesia e prosa. Segundo essa divisão, encontraríamos, entre as produções em prosa, formas literárias como o conto, a novela e o romance, que

são as principais manifestações narrativas da contemporaneidade. Em qualquer dessas três formas, temos representações da vida comum, de um mundo mais individualizado e particularizado, ao contrário da universalidade das grandiosas narrativas épicas, marcadas pela representação de um mundo povoado de heróis e deuses. Além disso, há diferenças formais: as epopéias, compostas em versos, seguem uma série de rigorosas convenções; as formas narrativas contemporâneas, por sua vez, são marcadas pela liberdade formal e temática, podendo variar quase que ilimitadamente os temas, os modos de configuração narrativa, bem como o tom com que os assuntos são abordados. Assim, parece pertinente separar as formas narrativas modernas das formas épicas clássicas, já que elas se distinguem não apenas quanto à formalização e ao estilo, mas também quanto à matéria da representação.

Vejamos, a seguir, aspectos gerais que caracterizam as principais formas narrativas literárias em prosa.

Fábula:

A fábula é uma das mais antigas formas narrativas. É uma narrativa curta, de fundo didático ou moralizante. Normalmente, apresenta como personagens animais, cujo comportamento deixa entrever o dos humanos. É não raro identificada com o **apólogo**, que se diferencia da fábula pelo fato de ter como personagens seres inanimados.

Novela:

A novela caracteriza-se pela apresentação de episódios sucessivos (sucessão de células dramáticas), num ritmo rápido, normalmente obedecendo à linearidade temporal, com freqüente mudança de cenários, devido ao contínuo deslocamento espacial das personagens. A ênfase, portanto, recai na ação. As personagens são desprovidas de profundidade psicológica, e aparecem em grande número, justamente em função da multiplicidade de células dramáticas.

Conto:

Assim como a fábula, o conto remonta aos primórdios da arte literária. Caracteriza-se pela brevidade e densidade narrativa – diferentemente da novela, o conto possui apenas uma célula dramática, ou seja: um só conflito, uma só ação. Da unidade dramática decorre a unidade temporal e espacial: o conto concentra-se no momento em que ocorre o episódio relatado, com pouca ou nenhuma digressão temporal. A limitação de tempo, espaço e ação implica a restrição no número das personagens, que podem ou não receber tratamento psicológico mais apurado.

Romance:

O romance – que se distingue da demais formas também pela extensão (via de regra maior) – apresenta um corte mais amplo da vida, com personagens e situações mais densas e complexas. O tratamento temporal é também mais complexo, podendo haver avanços e recuos no tempo, simultaneidade ou lapsos temporais. Segundo alguns autores, o que o distingue o romance das demais formas narrativas é a sua capacidade de oferecer uma visão totalizante do mundo, diferente do conto e da novela, por exemplo, que apresentam um caráter episódico.

História, narração, narrativa

Para haver narrativa, é necessário que haja uma história a ser contada e é necessário também que alguém assuma a tarefa de contá-la. A distinção entre "história", "narração" e "narrativa" nem sempre é clara, e não raro esses termos são usados para designar a mesma coisa. Entretanto, nós podemos facilmente perceber que o ato de contar (o relato) não se identifica com os fatos que se contam: os fatos são independentes – coisas podem acontecer mesmo que ninguém as conte. O relato dos acontecimentos, por sua vez, pode ser organizado de diversas maneiras, originando textos narrativos diferentes. Daí se depreende que tampouco entre os acontecimentos e o relato pode haver identificação. É certo que esses três elementos – os fatos, o ato de contar e a organização textual – estão envolvidos naquilo que chamamos, de modo muito geral, narrativa. Contudo, no momento em que nos propomos a analisar um texto narrativo, precisamos separar essas instâncias, sob pena de confundir coisas que são essencialmente diferentes.

Em vista desses diferentes (ainda que interligados) aspectos da narrativa, o teórico da literatura Gérard Genette, em seu **Discurso da narrativa** (1973), propõe que sejam distinguidos os termos *história*, *narração* e *narrativa* da seguinte maneira:

- **História** é o "conteúdo narrativo", ou seja, aquilo que se conta, os fatos, os acontecimentos.
- **Narração** é o "ato narrativo produtor", isto é, o ato mesmo de narrar e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual esse ato se realiza.
- **Narrativa** é o "discurso ou texto narrativo", o produto do ato que dá forma ao conteúdo narrativo.

Em outras palavras, podemos dizer que a *narrativa* é o discurso organizado, que pressupõe escolhas formais e estilísticas. A *história* é a matéria que serve de base a esse discurso. Já *narração* é o ato que organiza essa matéria. A história pode ser resumida; o discurso não, pois este consiste num arranjo lingüístico, cuja organização e efeitos que daí provêm podem ser verificados mediante análise.

Elementos estruturais da narrativa

> *Entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados.*
> (Salvatore D'Onofrio, **Teoria do Texto**, v. 1, 2006)

A narrativa pressupõe **acontecimento**, que por sua vez pressupõe mudança no estado das coisas (se nada muda, nada acontece, e não há o que narrar). Essa mudança se manifesta no **espaço** e se processa ao longo do **tempo**. Por isso a noção de tempo é fundamental na narrativa. Toda história parte de uma situação inicial, passa por uma transformação, até chegar a um estado final, e essa passagem de uma situação a outra só é possível no transcurso do tempo.

O acontecimento implicado na narrativa envolve necessariamente agentes que causam a mudança ou sofrem as conseqüências dela: são as **personagens** que atuam na **história**. Além desses elementos – a história, as personagens, o

tempo e o espaço –, há ainda um elemento fundamental para que haja narrativa: o **narrador**, figura responsável pela narração e organização dos fatos num discurso coerente.

Os elementos estruturais da narrativa são, portanto, a *história*, o *narrador*, a *personagem*, o *tempo* e o *espaço*. Toda narrativa é constituída a partir desses elementos. Cada um deles será tratado separadamente nos Tópicos 6, 7 e 8.

Universo ficcional e universo real

As narrativas de ficção freqüentemente criam uma realidade muito próxima do mundo que conhecemos. As narrativas realistas, por exemplo, buscam esse efeito de real, que cria a ilusão de que estamos, não diante de um texto literário, mas diante do próprio mundo. No entanto, a realidade criada pelo universo ficcional é essencialmente diferente da realidade factual, embora possa manter com esta uma relação de homologia. Isso significa que podemos até nos reconhecer ou reconhecer o nosso mundo em um romance, por exemplo, mas não podemos jamais identificar as duas coisas – lembremos: a literatura *representa* o mundo, mas *não é* o mundo. É certo que essa representação – artística, não esqueçamos – pode propiciar uma reflexão acerca do objeto representado, ainda que para isso se utilize de imagens ou situações que podem nos parecer absurdas. Lembremos que a literatura não tem compromisso com a verdade ou com o possível no mundo real; seu único comprometimento é com sua própria verdade, sua coerência interna. Por isso, certas situações improváveis ou francamente disparatadas podem ser perfeitamente plausíveis dentro do universo ficcional. Nesses casos, admitimos como aceitável a lógica interna do texto e "acreditamos" na sua "verdade" sem contestação. É o que alguns teóricos chamam de "suspensão voluntária da descrença". Sem essa suspensão não poderíamos ler sem contestar obras como os contos de fadas, por exemplo, que contrariam constantemente a lógica humana.

Na leitura dos contos de fadas, a necessidade dessa suspensão é evidente, mas há muitas outras obras que desafiam a nossa razão, expondo situações totalmente inusitadas e impossíveis no mundo real. Um bom exemplo disso encontra-se no muito conhecido romance de Machado de Assis, **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, que tem como narrador um defunto que resolve escrever suas memórias. Em um outro texto bastante conhecido, **Metamorfose***,* de Franz Kafka, temos uma personagem que, ao acordar pela manhã, percebe-se transformada em um inseto monstruoso. Quando lemos esses textos, não nos perguntamos se essas ocorrências são ou não possíveis no plano da realidade – simplesmente as aceitamos, suspendemos por um tempo nossos conhecimentos acerca do mundo e admitimos pacificamente que, no universo ficcional, pode haver personagens que se transformam em insetos e defuntos que se tornam autores. Em outras palavras: precisamos – sempre – considerar o universo ficcional como uma realidade independente cujas regras não obedecem necessariamente à lógica racional.

EXERCÍCIOS (ORIENTAÇÃO DE LEITURA):

Atividade I:

Leia o conto *O alienista*, de Machado de Assis, e procure responder às seguintes questões:

1) Que história é narrada no conto?
2) Quando e onde a história se passa?
3) O narrador participa da história ou apenas a relata?
4) Quem são as personagens centrais do conto?
5) A história é narrada obedecendo à ordem cronológica dos fatos?
6) O tempo em que a história transcorre é o mesmo tempo em que o narrador a relata?

Atividade II:

Leia com atenção os trechos abaixo, retirados do conto *O alienista*, e procure responder às questões que seguem.

A)
As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia.

B)
— Há de ser alguma patuscada, dizia ela, mudando a posição de um alfinete. Benedita, vê se a barra está boa.
— Está, sinhá, respondia a mucama de cócoras no chão, está boa. Sinhá vira um bocadinho. Assim. Está muito boa.
— Não é patuscada, não, senhora; eles estão gritando: — Morra o Dr. Bacamarte!!! o tirano! dizia o moleque assustado.
— Cala a boca, tolo! Benedita, olha aí do lado esquerdo; não parece que a costura está um pouco enviesada? A risca azul não segue até abaixo; está muito feio assim; é preciso descoser para ficar igualzinho e...
— Morra o Dr. Bacamarte!!! morra o tirano! uivaram fora trezentas vozes. Era a rebelião que desembocava na Rua Nova.

1) Quanto ao modo como os fatos são apresentados, que diferenças você consegue perceber entre um trecho e outro?
2) Quem fala no primeiro trecho (A)?
3) Quem fala no segundo trecho (B)?
4) O que é narrado no trecho A? Em que tempo os fatos estão situados? (Presente? Passado?) Qual o período de tempo aproximado que essa narração abrange?
5) O que é apresentado no trecho B? A que fato o trecho se refere e em que tempo esse fato está situado?
6) Os fatos apresentados nos trechos A e B ocorrem no mesmo período de tempo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. v. 1. [Prolegômenos e teoria da narrativa]. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da literatura**. 9. ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. [Série Princípios]

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TÓPICO 6 – NARRADOR E PONTO DE VISTA

Considerações prévias

O narrador é aquele que assume a tarefa de contar uma história. Nesse sentido amplo, todos nós podemos ser, e freqüentemente somos, narradores de algum fato. Nesse caso, nós – pessoas reais, de carne e osso –, quando contamos uma história vivida, identificamo-nos com a figura do narrador: nós e o narrador somos a mesma pessoa.

No mundo ficcional, no entanto, o mesmo não se verifica. O mundo apresentado na narrativa de ficção, como já tivemos oportunidade de observar, é um mundo criado artisticamente, e esse mundo é essencialmente diferente do mundo real que conhecemos, embora tenha com ele uma relação de homologia. Se o mundo ficcional é homólogo, mas não igual ao mundo real, devemos também entender que os elementos que constituem o universo ficcional são também ficcionais, embora pareçam, muitas vezes, reais.

Já vimos, no tópico anterior, que os elementos estruturais da narrativa são: a história, as personagens, o tempo, o espaço e o narrador. Todos esses elementos, na narrativa de ficção, são ficcionais, não têm existência fora da narrativa, porque são justamente criados por ela. E aqui, certamente, vocês poderão perguntar: mas quem "cria" a narrativa, já que ela não pode criar-se do nada por conta própria? Quem "cria" a narrativa é o *autor* (de carne e osso, como nós); é o autor que, num ato de criação artística, produz uma obra de arte literária específica: a narrativa de ficção. Mas, uma vez criada, a obra adquire "vida própria", e o autor fica fora dela. Essa separação entre autor e obra pode ser difícil de ser percebida na literatura, mas é muito evidente nas outras artes. Quando contemplamos um quadro, por exemplo, ou uma escultura, sabemos que o autor da obra não está dentro dela. O escritor, assim como o pintor e o escultor, apenas cria a obra, mas não faz parte do universo ficcional criado.

E quanto ao narrador? Podemos identificar o narrador – que, como vimos, é um elemento ficcional – com o autor, que é uma pessoa real, como nós? A resposta a essa pergunta, sem dúvida nenhuma, é: *não, o autor e o narrador jamais se identificam*. O *autor* é aquele que escreve o texto; o *narrador* é aquele que, tendo sido antes criado pelo autor, assume, dentro do texto, a função de contar a história.

Além da figura do narrador, o texto pode explicitar também a presença de uma outra figura, um interlocutor a quem o narrador dirige a sua narração. Esse interlocutor é chamado *narratário*, e é uma entidade ficcional, tal como o narrador. O *narratário*, que é interno ao texto, não se identifica com o *leitor rea*l, que, do mesmo modo que o autor, está fora do universo ficcional. Portanto, assim como não podemos confundir *autor* com *narrador*, também não podemos confundir *leitor real* com *narratário*.

Com essas distinções bem fixadas, passemos, agora, ao estudo do narrador e de seus pontos de vista.

Quem narra e *como* narra

Como vimos no tópico anterior, o narrador é a entidade responsável pela narração da história. É pela *voz* e pela *visão* do narrador, ou ainda pelo que ele permite que vejamos, que a história nos é apresentada. Existem, no entanto, diversas maneiras de narrar, as quais implicam maior ou menor grau de afastamento ou aproximação do leitor em relação aos fatos narrados; assim como há diversas formas de o narrador se colocar ou se ausentar da história que narra. Analisemos o seguinte fragmento do conto *Missa do galo*, de Machado de Assis:

> Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra. (grifos nossos)

Observamos, em primeiro lugar, que a presença do narrador não é dissimulada na narrativa; ele se inclui no próprio discurso, narrando em primeira pessoa (vejam-se as marcas gramaticais da primeira pessoa sublinhadas no fragmento selecionado). Em seguida, podemos observar que o narrador resume os fatos, sem reproduzir as falas das personagens, que nesse caso são Nogueira (que conta a própria história anos depois) e D. Conceição.

Num outro fragmento do mesmo conto, temos uma outra forma de apresentar os fatos:

> — Que paciência a sua de esperar acordado, enquanto o vizinho dorme! E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? Eu cuidei que se assustasse quando me viu.
> — Quando ouvi os passos estranhei: mas a senhora apareceu logo.
> — Que é que estava lendo? Não diga, já sei, é o romance dos *Mosqueteiros*.
> — Justamente: é muito bonito.
> — Gosta de romances?
> — Gosto.
> — Já leu *A Moreninha*?
> — Do Dr. Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.
> — Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?

Aqui temos a reprodução direta da fala das personagens, sem intermediação do narrador. Assim, se no primeiro fragmento temos um *sumário* feito pelo narrador, que desse modo se exime de mostrar tudo o que aconteceu detalhadamente, no segundo, ao contrário, temos o diálogo das personagens em toda sua extensão, de forma direta, como uma *cena* que se representasse diante de nós.

O primeiro modo de apresentar os fatos é mais típico da narrativa propriamente dita, enquanto que o segundo modo é típico do drama (lembremos que no teatro não há mediação do narrador, são as personagens que atuam, que entram em cena). No primeiro modo, o narrador *narra* com suas próprias palavras, no segundo ele *"mostra"* as personagens atuando diretamente.

Apoiando-se na distinção entre *narrar* e *mostrar*, o teórico inglês Percy Lubbock, em seu livro **A técnica da ficção** (1976), distingue a apresentação *panorâmica*, que se utiliza do *sumário*, da apresentação *cênica*, que se utiliza da *cena*. Quando a apresentação se faz pela cena, dizemos, conforme Lubbock, que o tratamento dos fatos no texto é *dramático*; quando a apresentação se faz pelo sumário, dizemos que o tratamento é *pictórico*.

O professor Yves Reuter, no livro **Introdução à análise do romance** (1996), explica que "os *sumários* estão mais ligados ao modo do *narrar*, eles apresentam uma clara tendência ao resumo e a uma visualização mínima" (p. 66), enquanto que as *cenas*, mais ligadas ao modo do *mostrar*, "são passagens textuais que se caracterizam por uma visualização importante (como se isto se desenrolasse diante de nossos olhos) e uma abundância de detalhes" (p. 66). Vejamos o esquema abaixo:

Tipo de **tratamento**	Forma de **apresentação** dos fatos	Atitude do **narrador** em relação aos fatos narrados	Modalidade do **discurso** utilizada
Pictórico	**Panorâmica**: através do **sumário**, ou seja, do resumo dos fatos feito pelo narrador.	O narrador está **presente** como **mediador**; é através de sua voz que temos acesso aos fatos.	Discurso **indireto**. Ex.: *Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha.* Vemos que o narrador diz o que a personagem fez e falou, mas não apresenta as palavras da própria personagem.
Dramático	**Cênica**: através da **cena**, ou seja, da apresentação direta da atuação das personagens.	O narrador se **ausenta**, apresentando os fatos **diretamente**, como se as personagens estivessem em cena.	Discurso **direto**. Ex.: *— Gosta de romances?* *— Gosto.* *— Já leu a Moreninha?* Vemos que o narrador se ausenta e deixa as personagens falarem por elas mesmas.

Passemos a análise de um outro fragmento, agora do conto *O tesouro*, de Eça de Queirós:

> Os três irmãos de Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então, em todo o Reino das Astúrias, os fidalgos mais famintos e os mais remendados.
> Nos Paços de Medranhos, a que o vento da serra levara vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno, engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro. Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho. Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura.

Nesse conto, diferente do que observamos no conto de Machado de Assis, o narrador está ausente da história que narra. Não sabemos quem é ele; a história se apresenta de maneira impessoal, como se ninguém a narrasse. No primeiro conto, ao contrário, sabemos que quem conta a história é o próprio Nogueira, que primeiro viveu o episódio relatado e somente muito tempo depois elabora a sua narração, como podemos observar logo no início do conto:

> NUNCA PUDE entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite.

No conto de Eça, observamos que, além de o narrador se apresentar em terceira pessoa, ele não participa da história, ele apenas a narra, não fazendo parte dela. Não ocorre o mesmo no conto de Machado, em que o narrador é também personagem, ou seja, ele participa da história que narra.

É importante observarmos, no entanto, que o narrador também pode se apresentar em primeira pessoa para contar uma história da qual ele não participa, sendo, nesse caso, apenas um observador/narrador. Vejamos o exemplo abaixo, do romance **Quincas Borba**, de Machado de Assis:

> Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava

> aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. (grifo nosso)

Podemos verificar que o narrador se manifesta em primeira pessoa (*digo*), e todavia não está contando a própria história, mas a de Rubião. Observamos também que o narrador, embora se apresente em primeira pessoa, tem conhecimento irrestrito dos fatos que narra (vejamos que ele tem acesso mesmo aos pensamentos da personagem). Além disso, observamos nesse fragmento um aspecto interessante, bastante comum nos textos de Machado de Assis: a alusão a um interlocutor (*vos* digo), a quem o narrador se dirige. Ou seja, nessa narrativa, não apenas a presença do narrador é explicitada, mas também a do narratário. Notemos, no entanto, que nem um nem outro participam da história.

O teórico francês Gérard Genette, considerando a participação ou não do narrador na história narrada, estabelece uma distinção entre dois tipos de narradores: o narrador *heterodiegético*, que está ausente da história que narra; e o narrador *homodiegético*, que participa da história. O narrador homodiegético pode atuar na história como personagem secundária ou principal; nesse último caso – quando o narrador conta uma história na qual desempenha um papel central – ele é chamado *autodiegético*. Observemos que Genette utiliza o termo "diegese" para se referir à *história*, aos elementos do mundo ficcional que são apresentados na narrativa. Tendo isso em mente, fica mais fácil percebermos a diferença entre os dois tipos de narradores: o narrador heterodiegético é uma figura à parte, não inserida na história (diegese); diferente do narrador homodiegético, cuja presença se faz sentir não apenas na narração da história, mas também dentro dela, participando dela como personagem.

A partir dos exemplos dados e das observações que fizemos, podemos identificar algumas diferenciações no que se refere a:

1) Modo de apresentação da história;
2) Voz que assume a narração;
3) Participação do narrador na história narrada.

1) A história pode ser apresentada de maneira mais ou menos direta, mais ou menos resumida, o que vai determinar o grau de distanciamento ou aproximação entre o leitor e os fatos apresentados pelo narrador. Quando o narrador *mostra* os fatos (utilizando-se principalmente da *cena*), o leitor é colocado em contato direto com os fatos; já quando o narrador *narra* os fatos (utilizando-se do *sumário*), ele efetua a mediação entre o leitor e a história que está sendo contada.

2) A narração pode se fazer em *primeira* ou *terceira* pessoa. Na primeira modalidade, a voz do narrador se faz ouvir, evidenciando sua presença na narrativa. Na segunda modalidade, essa presença é dissimulada, e a narrativa se oferece ao leitor como se contasse a si mesma. Essa escolha puramente gramatical (o uso da primeira ou terceira pessoa) não condiciona o conhecimento que o narrador possa ter sobre os fatos narrados: o narrador pode ou não ser onisciente em qualquer uma dessas modalidades.

3) O narrador pode ou não participar da história que conta, o que independe do fato de ele estar narrando em primeira ou terceira pessoa. Normalmente, o narrador em primeira pessoa conta uma história na qual ele é personagem (principal ou secundária), mas também é possível que o narrador se apresente em primeira pessoa para contar uma história da qual ele não participa.

Quem vê e *quanto* vê

As observações que fizemos até agora em relação ao narrador dizem respeito ao modo (*como* se narra) e à voz (*quem* narra). Mas, numa narrativa, além de sabermos quem narra, como narra, o que narra, é importante também percebermos de que perspectiva os fatos são narrados. O narrador pode adotar pontos de vista (ou focalizações) diferentes ao narrar os fatos, podendo ter seu campo de visão ampliado ou restringido. Essa amplitude ou restrição vai condicionar o que nos será dado a saber pelo narrador.

O teórico francês Jean Pouillon destaca três possibilidades de "visão" do narrador sobre as personagens:

1) a *visão por trás*: é aquela em que o narrador assume uma visão globalizante, que abrange tudo e todos e que sinaliza um saber total sobre os fatos narrados, inclusive sobre os pensamentos mais íntimos das personagens;

2) a *visão com*: é aquela que restringe o saber do narrador ao campo de visão/percepção de uma personagem, a cujo interior nos é dado acesso;

3) a *visão por fora*: é a mais restrita de todas, pois é uma visão de superfície, que não dá acesso ao interior das personagens, permitindo apenas ver o que se mostra aos sentidos.

Ao tratar da perspectiva, Gérard Genette propõe também que se estabeleça uma tipologia de três termos, que o teórico assimila a três tipos de *focalização*: a focalização *zero*, a focalização *interna* e a focalização *externa*.

1) A narrativa não-focalizada ou de *focalização zero* corresponde àquela cujo narrador apresenta, na terminologia de Jean Pouillon, uma "visão por trás", ou seja, o narrador é onisciente, sabendo mais do que a personagem.

2) A narrativa de *focalização interna* é aquela em que se verifica a "visão com": o narrador diz apenas o que a personagem sabe. A focalização interna é *fixa* quando a perspectiva adotada é a de uma personagem específica; é *variável* quando a perspectiva varia de uma personagem para outra; e é *múltipla* quando um mesmo acontecimento é narrado sob a perspectiva de várias personagens diferentes.

3) A narrativa de *focalização externa* corresponde à narrativa cujo narrador apresenta uma "visão por fora", sabendo menos do que a personagem.

É importante observar que toda focalização implica *restrição*: quando há focalização, o saber sobre o fato narrado é de alguma forma limitado. Por isso mesmo, quando o narrador é onisciente, ou seja, quando ele sabe tudo, dizemos, conforme Genette, que a narrativa é não-focalizada, ou apresenta focalização zero, pois, se há total saber do narrador sobre as personagens e os fatos, não pode haver focalização.

Vejamos alguns exemplos:

1. Na estação de Vassouras, entraram no trem Sofia e o marido, Cristiano de Almeida e Palha. Este era um rapagão de trinta e dois anos; ela ia entre vinte e sete e vinte e oito. Vieram sentar-se nos dois bancos frontais ao do Rubião, acomodaram as cestinhas e embrulhos de lembranças que traziam de Vassouras, onde tinham ido passar uma semana; abotoaram o guarda-pó, trocaram algumas palavras, baixo. (Fragmento de **Quincas Borba**, romance de Machado de Assis)

2. Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha. (Fragmento de *A fuga*, conto de Clarice Lispector)

3. Recuei e me escondi atrás da rocha, por uma fenda eu via o que se passava.
   Nélson botava o cano de um revólver na testa de Léo. Léo sem camisa, ajoelhado na lama.
   Léo chorava. Nélson dizia se cuspindo:

> – Se você não matar esse cara agora eu é que acabo com você! Esse cara é artista de novela, se ele quiser denuncia a gente pra polícia e com isso a fama dele aumenta! Como é que eu ia adivinhar que isso ia acontecer, como é?! E ele viu, não tem dúvida, ele viu!
> Eu vi o quê? Pensei. Seria o sangue que eu tinha visto? Era essa coisa que Nélson queria esconder me matando? (Fragmento de **Hotel Atlântico**, romance de João Gilberto Noll)

No exemplo 1, vemos que o narrador nos dá informações que não são do conhecimento de todas as personagens. Por exemplo: Rubião não conhece o casal que entra no trem e senta a sua frente, mas o narrador sabe quem são eles, de onde vêm, o que trazem, e transmite ao leitor essas informações, que só mais tarde serão dadas à personagem Rubião. Nesse fragmento, portanto, verificamos que o narrador adota uma *visão por trás*, ou *focalização zero*, sabendo mais do que as personagens.

No exemplo 2, vemos que o narrador transmite informações restritas às percepções da própria personagem focalizada. Aquilo que o narrador informa é o que a personagem está sentindo ou pensando, e que ela mesma poderia dizer através de um discurso direto. Não ficamos sabendo nada além do que a personagem sabe; o narrador (e o leitor junto com ele) permanece, assim, "colado" à interioridade da personagem, adotando, portanto, uma *visão com* ou *focalização interna*.

No exemplo 3, os fatos são vistos de fora; não temos acesso à interioridade das personagens cujas ações estão sendo narradas. O narrador diz apenas o que vê, e não tem acesso ao que realmente pensam as personagens Léo e Nélson. O leitor precisa partir dos fatos apresentados na sua exterioridade para chegar a alguma conclusão sobre as reais intenções das personagens, já que o narrador, adotando uma *visão por fora* ou *focalização externa*, não pode dizer o que se passa, pois sabe menos do que as personagens.

Enfim, um aspecto importante a observar, quando se trata de *ponto de vista*, é que a *perspectiva* adotada pelo narrador pode variar ao longo do texto e o grau dessa variabilidade depende em grande medida do tipo de narrador que o texto apresenta. Por exemplo, um narrador autodiegético (aquele que narra a própria história, em primeira pessoa), dificilmente poderá adotar um ponto de vista irrestrito (visão por trás ou focalização zero), porque, como narrador e personagem, seu conhecimento sobre os fatos será naturalmente limitado. Assim, ele poderá adotar a *visão com*, ao falar de seus próprios pensamentos e emoções, mas terá que necessariamente usar a *visão por fora* para falar das demais personagens, a cuja interioridade ele não terá acesso. Por sua vez, um narrador onisciente (aquele que sabe tudo sobre todos), pode adotar qualquer ponto de vista, pode mostrar mais ou menos dos fatos que narra, sem, com isso, prejudicar a coerência narrativa.

EXERCÍCIOS:

Leia o Capítulo I (De como Itaguaí ganhou uma casa de Orates) do conto *O alienista*, de Machado de Assis, e responda às seguintes questões:

1) No conto, o narrador se apresenta em *primeira* ou *terceira pessoa*?
2) Diferencie a *voz do narrador* da *voz das personagens*, apresentando fragmentos do texto que exemplifiquem uma e outra.
3) Segundo a classificação proposta por Gérard Genette, que tipo de *narrador* o texto apresenta?
4) Que *perspectiva* (*focalização* ou *visão*) o narrador adota?
5) Identifique, no texto, uma seqüência narrativa em que os fatos sejam apresentados em forma de *sumário*.
6) Identifique, no texto, uma seqüência narrativa em que os fatos sejam apresentados em forma de *cena*.
7) O que predomina no primeiro capítulo do conto, a apresentação *cênica* ou *panorâmica*?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. v. 1. [Prolegômenos e teroria da narrativa]. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. [Série Princípios]

TÓPICO 7 – AS PERSONAGENS

Diferença entre personagem e pessoa

Já sabemos que entre o narrador e o autor existe uma distância intransponível. Aquele que cria a obra pertence ao mundo real e aquele que conta a história pertence ao mundo ficcional. A mesma distinção se estabelece entre as personagens e as pessoas reais. A personagem pertence inteiramente ao mundo da ficção, mesmo quando sua criação é inspirada numa pessoa de carne e osso.

Essa noção pode ser resgatada da própria etimologia do termo *personagem*. *Personagem* procede do latim *persona*, que significava *máscara*, designando a máscara que os atores do teatro antigo usavam para sua apresentação no palco. *Persona* era, portanto, a máscara e não a pessoa que atuava. Com esta máscara, os atores passavam a assumir uma outra personalidade, diferente da que tinham na vida real.

Do mesmo modo, a narrativa ficcional cria – só que por meio de palavras – uma espécie de *máscara*, a personagem, que, assim, constitui-se como um ser de papel. Se a personagem não existe fora das palavras, ela se configura necessariamente como um problema lingüístico, e seu estudo exige a atenção ao modo como ela está construída no texto narrativo.

Caracterização da personagem

Esse ser fictício, no curso da narrativa, sofre todo um processo de predicação ou caracterização. Isto é, no discurso narrativo, uma série de atributos é conferida à personagem, a partir do que ela fala ou pensa, do que as outras personagens ou o narrador dizem dela e do que ela faz na história. O estudioso da narrativa Philippe Hamon, *em Le personnel du roman* (1983), explica que:

> manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...] pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz. (apud REIS e LOPES, 2002, p. 315)

A caracterização da personagem pode recair sobre sua aparência física ou sobre sua natureza psicológica, suas condições sociais e comportamento moral. Pode ser realizada de maneira direta, isto é, as características, qualidades ou defeitos, de uma personagem podem ser apontadas, diretamente, pelo narrador, por outras personagens ou por ela mesma, numa espécie de confissão; e pode também ser feita de maneira indireta – nesse caso, os atos da personagem, a conduta que assume durante os eventos de que participa e suas reações perante os outros permitem ao leitor entender o seu caráter e inferir um conjunto de características significativas do ponto de vista psicológico, ideológico, social, etc.

Vejamos como pode se dar a caracterização de personagens a partir da análise de um fragmento do romance **Triste fim de Policarpo Quaresma**, de Lima Barreto. Diz o narrador:

> Quaresma pôde então ver melhor a fisionomia do homem [de Floriano Peixoto] que ia enfeixar em suas mãos, durante quase um ano, tão fortes poderes. [...]

> Era vulgar e desoladora. O bigode caído: o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande 'mosca'; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso – parecia não ter nervos.
> Não quis o major [Quaresma] ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, a inteligência e o temperamento. Essas coisas não vogam.
> O seu entusiasmo por aquele ídolo político era forte, sincero e desinteressado. Tinha-o na conta de enérgico, de fino e supervidente, tenaz e conhecedor das necessidades do país, manhoso talvez um pouco, uma espécie de Luis XI forrado de um Bismarck. Entretanto, não era assim. Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provinda de uma insuficiente quantidade de fluido no seu organismo. Pelos lugares que passou, tornou-se notável pela indolência e desamor às obrigações dos seus cargos. [...]
> Dessa preguiça de pensar e agir, vinha o seu mutismo, os seus misteriosos monossílabos, levados à altura de ditos sibilinos, as famosas encruzilhadas dos 'talvezes' que tanto reagiram sobre a inteligência e a imaginação nacionais, mendigas de heróis e de grandes homens.

Nesse excerto, há referência a duas personagens: Marechal Floriano Peixoto e Major Quaresma. Sobre a primeira, o narrador nos informa, logo de início, sua posição social (homem de fortes poderes) e, em seguida, passa a caracterizar sua aparência física. Notemos que o narrador exagera os qualificativos negativos de tal aparência (bigode caído, lábio pendente e mole, traços flácidos e grosseiros, olhar mortiço, etc), julgando-a vulgar e desoladora. Através desses atributos físicos, o narrador percebe sinais do caráter, da inteligência e do temperamento de Floriano, os quais passa então a descrever (total ausência de qualidades intelectuais, fraqueza de ânimo, preguiça mórbida, indolência, desamor às suas obrigações, etc). Com essa caracterização feita pelo narrador, ficamos com um retrato tanto <u>físico</u> quanto <u>psicológico</u> e <u>moral</u> da personagem.

Percebemos que a predicação da personagem nesse caso é construída <u>diretamente</u>, através da voz do narrador onisciente, que nos indica de modo explícito como <u>é</u> a personagem. Essa caracterização direta também poderia ser feita por outra personagem: isso aconteceria, por exemplo, se Quaresma assumisse a palavra e nos informasse diretamente o que pensa sobre Floriano (enérgico, fino e supervidente, tenaz e conhecedor das necessidades do país). Ainda seria direta se a própria personagem Marechal Floriano apresentasse suas características, numa autocaracterização ou confissão. É claro que, nesse caso, provavelmente, os qualificativos da personagem não seriam negativos, uma vez que a tendência de quem descreve a si mesmo é de ocultar ou mascarar os próprios defeitos, enquanto que a descrição feita por outrem revela, em princípio, maior capacidade de análise, favorecendo uma atitude crítica mais intensa, como teve o narrador de **Triste fim de Policarpo Quaresma**.

O fragmento referido nos oferece também uma <u>caracterização indireta</u> de Quaresma. A partir do que o narrador nos informa sobre a imagem que Quaresma tem do Marechal Floriano, podemos entender um pouco sobre como o major <u>é</u>. Quaresma não consegue enxergar em Floriano todos aqueles sinais de falta de caráter e de inteligência que o narrador nos revela, mostrando-se assim um sujeito ingênuo que, obcecado por seus próprios sonhos, não consegue perceber problemas bastante visíveis. Isso não nos é dito diretamente por ninguém, mas podemos deduzir através da visão entusiasmada de Quaresma sobre a outra personagem. Assim, nesse trecho, é caracterizada não só a personagem Floriano, mas também, indiretamente, a personagem Quaresma, mediante o contraste entre o que o narrador onisciente revela sobre o marechal e o que Quaresma pensa dele.

Aproveitemos o exemplo para lembrar o que dissemos sobre a diferença entre uma personagem de ficção e uma pessoa real. Sabemos que Floriano Peixoto foi uma figura política importante da História do nosso país, sobre a qual há muitos documentos. O autor do romance, no entanto, selecionou apenas alguns traços dessa pessoa real, que serviriam para a sua história fictícia e depositou sobre tais traços uma carga de imaginação. Por exemplo, selecionou unicamente os aspectos físicos que combinavam com o caráter negativo que queria dar à personagem, amplificou ou criou, do mesmo modo, seu defeitos, fazendo do marechal uma caricatura e assim distorcendo a imagem da pessoa real, conforme as finalidades da narrativa. Isso é possível porque a narrativa ficcional não tem compromisso com a verdade, não sendo julgada pelos mesmos critérios pelos quais um texto jornalístico ou historiográfico seriam. Desse modo, a personagem, através de sua configuração lingüística, ganha no romance uma vida própria, independente de seus eventuais modelos no mundo exterior à narrativa.

Classificação das personagens

1) Personagem individual, típica ou caricatural

As personagens podem ser classificadas levando-se em conta o volume ou o conjunto de atributos que as caracterizam. Algumas personagens adquirem um caráter singular; outras apresentam características que são partilhadas por um grupo, do qual elas se tornam representativas; e há ainda personagens cujos traços característicos são exagerados até a distorção. Afrânio Coutinho, em **Notas de teoria literária**, explica que, de acordo com o tipo de caracterização a que são submetidas, as personagens podem ser classificadas como: personagem individual; personagem tipo ou típica; ou caricatura.

> O *indivíduo* é aquele que se ergue acima do comum da humanidade com caracteres pessoais que o isolam dos demais, acentuando sua individualidade. O *típico* ou *tipo* é representativo de um grupo nacional, profissional, racial, regional. O *caricatural* é o que se singulariza pelo desenvolvimento exagerado ou pela ênfase dada a uma qualidade ou alguns traços. (1978, p. 34-35)

Normalmente, a personagem individual vai sendo construída ao longo do texto, vai evoluindo à medida que a narrativa se desenrola, e a sua caracterização só pode ser apreendida através de uma rede de traços caracterizadores, que podem se repetir ou modificar, às vezes de forma ambígua. Por seu caráter individual, peculiar, o seu comportamento tende a ser imprevisível.

Já a personagem tipo, para ser definida enquanto tal, deve reunir características identificadas como pertencentes a um grupo específico (por exemplo, o anarquista, o burguês, o avarento, o ambicioso, etc). Sua caracterização é feita, em geral, de forma direta, já no início da narrativa, e permanece estável até o fim. Esse tipo de personagem, portanto, não evolui na narrativa, e seu comportamento se caracteriza pela previsibilidade.

A caricatura deriva do tipo, mas diferencia-se dele por uma forma de caracterização concentrada em um traço específico do caráter da personagem, que, na narrativa, é dilatado ao extremo, provocando uma distorção propositada, que pode adquirir um teor cômico ou satírico. Assim como a personagem típica, a caricatural não reserva surpresas, permanecendo igualmente estável durante toda a narrativa.

2) Personagens planas ou redondas

Como vimos, de acordo com a caracterização que recebem, as personagens podem assumir formas mais simples ou mais complexas. Assim, o *indivíduo* é normalmente mais complexo, enquanto o *tipo* e a *caricatura* são mais simples. O professor Benjamin Abdala Júnior, em **Introdução à análise da narrativa** (1995, p. 41), oferece uma explicação fácil e eficiente para endendermos a construção da personagem segundo essas duas tendências:

> A economia da narrativa pede, para a caracterização de personagens mais simples, uma forma de construção mais rápida e direta. Às vezes, a personagem reduz-se a apenas uma frase do tipo 'João é um camponês' (no desenvolvimento da narrativa essa personagem não vai ser outra coisa, apenas um camponês). Uma personagem secundária, em face dessa economia da narrativa, costuma apresentar características redundantes, não modificando seus poucos atributos. Sua tendência é não evoluir, mantendo-se, assim, dentro de um sistema estático de atributação. Se uma personagem é 'boa', ela permanecerá com esse atributo no decorrer da narrativa, com ações bastante previsíveis, confirmando sua 'bondade'.
> [...]
> Em relação a personagens mais complexas, a tendência é oposta, a de uma predicação imprevisível: o discurso da narrativa coloca-se numa rede de traços caracterizadores em que muitos deles se repetem e outros se modificam, às vezes de forma ambígua. Se o herói num determinado momento é 'corajoso', noutro já é 'covarde'; se é 'pacato', logo depois se transforma e se torna 'violento', etc. Dessa forma quanto mais ambígua for a predicação, mais complexa tenderá a ser a personagem. Há, entretanto, limites para essa ambiguidade: a consistência da caracterização faz com que certos traços permaneçam a par da transformação de outros. As transformações devem ser consistentes em relação a uma lógica interna do relato.

Esse eslarecimento de Abdala Júnior está baseado na clássica divisão apresentada pelo teórico E. M. Forster, em seu livro **Aspectos do romance** (p. 53-65), em que as personagens simples são chamadas de planas, e as complexas, de redondas ou esféricas. Segundo Forster,

- personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras e não mudam seu caráter no transcorrer da narrativa. Suas ações apenas confirmam o retrato traçado desde o início da narrativa, por meio de uma caracterização direta.

- personagens redondas têm maior profundidade e complexidade psicológica, mudam de comportamento constantemente, apresentando variadas qualidades ou tendências. O destino desse tipo de personagem permanece como uma incógnita para o leitor, visto que seus conflitos, vacilações e obsessões são revelados gradativamente pela narrativa.

Vejamos um exemplo para cada um desses tipos de personagem. A personagem Floriano Peixoto, já citada, pode ser entendida como uma *personagem plana*, cujos atos apenas confirmam a apresentação direta que o narrador faz dela. De acordo com a personalidade depreciável que o narrador lhe deu, as ações do presidente não demonstraram vontade política, nem justiça, nem trabalho. No final do romance, o próprio Quaresma constata isso:

> Saíra ao encontro de Henrique IV e de Sully e vinha esbarrar com um presidente [Floriano] que o chamava de visionário, que não avaliava o alcance dos seus projetos, que os não examinava sequer, desinteressado daquelas altas cousas de governo como se não o fosse!... Era pois para sustentar tal homem que deixara o sossego de sua casa e se arriscava nas trincheiras? Era, pois, por esse homem que tanta gente morria? Que direito tinha ele de vida e de morte sobre os seus concidadãos, se não se interessava pela sorte deles, pela sua vida feliz e abundante, pelo

> enriquecimento do país, o progresso de sua lavoura e o bem-estar de sua população rural? (Fragmento de **Triste Fim de Policarpo Quaresma**).

Já em um outro romance, **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, a personagem Capitu é um exemplo de *personagem complexa*, pois o próprio marido Bentinho – que narra a história – não consegue fazer dela uma interpretação estável. Vejamos uma passagem do romance em que Bentinho se põe a observar Capitu:

> Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, 'olhos de cigana oblíqua e dissimulada'. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. [...] Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (Fragmento de **Dom Casmurro**, de Machado de Assis).

Diferente do retrato fácil e definitivo que o narrador nos oferece de Floriano Peixoto, Capitu permanece como um enigma para Bentinho e também para o leitor. Trata-se, pois, de personagem densa e rica, pela maneira ambígua, parcial e freqüentemente contraditória com que o narrador a retrata (ora mediante seu ressentimento de marido traído, ora mediante seu forte amor por ela). As ações de Capitu não podem ser previstas pelo leitor – assim como ela surpreende Bentinho com uma possível traição, acaba surpreendendo também o leitor a cada novo episódio narrado. Diante de tal categoria de personagens, percebemos as contradições da natureza humana, sempre mais complexa do que parece ser.

Desses dois exemplos, também podemos inferir um outro aspecto muito importante quando analisamos a construção das personagens: a perspectiva que as revela. O modo como as personagens se apresentam depende muito de quem as vê. Em **Triste fim de Policarpo Quaresma**, por exemplo, o narrador onisciente pôde oferecer um retrato total da personagem; já em **Dom Casmurro**, a visão do narrador-personagem, cujo campo de visão apresentou-se reduzido, só pôde nos dar uma imagem parcial da personagem, a partir do que ele próprio sentia ou via e do que as outras personagens expressavam.

Funções das personagens

As personagens podem desempenhar diversas funções, e o papel central ou secundário que elas assumem na narrativa depende justamente da importância da função desempenhada e do tipo de relação estabelecida com as demais personagens. Nas narrativas em geral, podemos identificar basicamente três funções principais: a do *protagonista*, a do *oponente* e a do *adjuvante*.

O protagonista é a personagem que ocupa o papel central e em torno da qual gravitam as demais personagens. O percurso do protagonista na história e o conflito do qual ele é o centro é o que determina o desenvolvimento da narrativa. Em algumas narrativas, temos mais de um protagonista, cuja importância na história pode assumir diferentes graus. Assim, podemos ter, por exemplo, dois protagonistas de igual peso, ou um protagonista maior e outro menor, na mesma narrativa. Há possibilidade também de o papel de protagonista ser desempenhado não por uma personagem individual, mas por uma coletividade. Benjamim Abdala, no texto já citado, oferece-nos como exemplos dois romances: **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, em que as personagens Bentinho e Capitu desempenham ambos a função de protagonistas; e **Gaibéus**, do escritor português Alves Redol, em que a história é protagonizada por todo o grupo formado pelos gaibéus (bóias-frias), e não por uma única personagem. O

protagonista é também chamado herói, quando apresenta características éticas e morais superiores (o herói clássico); ou anti-herói, quando apresenta "debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda gente" (conforme Massaud Moisés, em **Dicionário de termos literários**, 1974, p. 29).

O oponente é a personagem que coloca obstáculos à ação do protagonista. É a atuação do oponente que desencadeia o conflito, pois toda narrativa é movida por um problema que se coloca ao protagonista e que o obriga a agir em busca de uma solução. Nesse sentido, o oponente pode não ser uma personagem, mas uma situação, um fato, que obsta realização do desejo da personagem central. Um caso particular de personagem oponente é a antagonista, que, além de colocar obstáculos à obtenção do objeto de desejo do protagonista, ainda disputa com este o mesmo objeto (lembramos que o objeto de desejo pode assumir variadas formas: pode ser a conquista do ser a amado, de um tesouro, de uma situação social, etc.). Quando o antagonista apresenta características morais e éticas negativas, ele é também chamado de vilão.

O adjuvante, por fim, é a personagem secundária que auxilia o protagonista na busca da concretização de seus desejos e, nesse sentido, contrapõe-se ao oponente. É importante observar, no entanto, que uma mesma personagem pode desempenhar a função de adjuvante num dado momento, e mudar de função no decorrer da narrativa, tornando-se um oponente.

Vejamos o exemplo que nos dá o romance **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Nessa narrativa, a função de protagonista da ação é assumida por Quaresma, um funcionário público digno e pontual, também patriota ingênuo e idealista, que se debate contra diversos oponentes – os que "vencem na vida", figuras bajuladoras, medíocres, carreiristas e burocráticas. O seu desejo é melhorar o Brasil. Para isso, defende três projetos: um projeto lingüístico (transformar o tupi-guarani em língua oficial do país), o projeto agrário (desenvolver a agricultura brasileira com plantações sem implementos importados) e, enfim, um projeto político (apoiar Floriano Peixoto na Revolta Armada que se dá no Rio de Janeiro, em 1895). Na execução desse último projeto de Policarpo Quaresma, a personagem Floriano Peixoto adquire o caráter de adjuvante, pois o major Quaresma a princípio alia-se àquele político por acreditar que o mesmo poderia lhe ajudar a concretizar seu desejo de melhorar o Brasil. No entanto, no decorrer da narrativa, Floriano Peixoto se revela um oponente, pois Quaresma descobre que ele era na verdade um grande ditador, responsável por execuções sumárias dos que eram contrários ao seu governo. No desfecho do romance, Quaresma é ironicamente condenado por crime de alta traição à patria, por ter denunciado os crimes de Floriano Peixoto. Percebemos assim que a personagem protagonista não consegue alcançar o que procurava, porque predominaram as forças do seu oponente, que havia sido antes seu adjuvante. A partir desse exemplo, podemos ver que uma mesma personagem pode desempenhar diversas funções na narrativa, assim como uma mesma função pode ser desempenhada por diversas personagens.

Distinção e hierarquização das personagens

Como vimos, em uma narrativa pode haver uma série de personagens, mas nem todas exercem o papel principal na história: umas aparecem menos, outras mais; umas ganham uma caracterização que as destaca, outras não. Como podemos, então, distingui-las quanto ao relevo que assumem na narrativa? Philippe Hamon, no artigo intitulado *Por um estatuto semiológico da personagem* (p. 83-86), propõe alguns parâmetros que nos ajudam a hierarquizar as personagens e identificar o estatuto de cada uma delas. Observando aspectos como a qualidade e a quantidade de

informações dadas sobre a personagem, os momentos em que ela aparece na narrativa e a forma como o faz, bem como a função que assume, podemos verificar uma caracterização diferencial que sinaliza a importância da personagem no desenvolvimento da história.

A *qualificação diferencial* se refere à quantidade de informações atribuídas a uma personagem e ao modo como é apresentada: é mais ou menos nomeada (tem nome, alcunha, apelido); é descrita física, psicológica, socialmente, de forma positiva ou negativa; conhece-se ou não a sua genealogia; recebe marcas distintivas (uma cicatriz, por exemplo), etc.

A *distribuição diferencial* abrange os aspectos quantitativos: a personagem aparece mais ou menos tempo, e em momentos estratégicos ou não.

A *autonomia diferencial* considera os modos de combinação das personagens: se a personagem é importante, ela poderá aparecer sozinha ou em conjunção com qualquer outra personagem, mantendo relações com a maioria delas.

A *funcionalidade diferencial* diz respeito aos papéis da personagem na ação: se assume uma função mais ou menos importante; se é bem ou mal sucedida no que faz; se tem ou não ajuda; se age de acordo com códigos de valores privilegiados, etc.

A *pré-designação convencional* indica que a importância e o estatuto da personagem podem ser definidos *a priori* pelo gênero. O gênero funciona, assim, como um código, comum ao emissor e ao receptor, que predetermina a personagem que se destaca (por exemplo, o detetive particular, no romance policial).

Tomemos agora como exemplo o conto *No Moinho*, de Eça de Queirós, que estudamos no Tópico 3, e apliquemos os parâmetros indicados por Hamon à análise das personagens, para que possamos hierarquizá-las e distinguir, assim, as personagens centrais das secundárias.

Logo no início desse conto, no primeiro parágrafo, lemos: “D. Maria da Piedade era considerada em toda a vila como uma senhora modelo”. O fato de a narrativa iniciar-se pela referência à Piedade, já nos indica que possivelmente ela será a protagonista dessa história.

Os sete primeiros parágrafos do conto giram em torno da caracterização de Piedade. Para isso, o narrador alude a outras personagens, como o marido entrevado, os filhos doentes, a mãe “azeda”, o pai bêbado que, com esses qualificativos, só servem para ressaltar a bondade incansável e paciente da personagem para com a sua família. Notemos que o pai, a mãe e os filhos de Piedade não chegam a receber um nome no conto, ou seja, sua identidade em si mesma não tem interesse para a narrativa, essas personagens importam apenas na medida em que ajudam a qualificar a vida sacrificada de Piedade. Outros dois nomes, o velho Nunes e o Dr. Abílio, que também aparecem nessa primeira parte do conto, interessam apenas enquanto “autoridades” que julgam o caráter da moça: “é uma santa”; “é uma fada”, dizem eles.

O oitavo parágrafo do conto destina-se a apresentar uma outra personagem, Adrião, primo de João Coutinho, que viria visitá-lo. Pela caracterização que recebe e pelos sentimentos que a possibilidade de sua visita despertam em Piedade, logo vemos que essa personagem terá certo destaque. E quando o visitante chega, a narrativa dedica mais um parágrafo para explicar as boas impressões que causou em Maria da Piedade.

A narrativa então destina seus 34 parágrafos seguintes para contar o envolvimento de Piedade e Adrião, mais 6 para falar da tristeza que abateu a mulher depois da partida do primo, e os últimos 7 para relatar a transformação que Piedade sofreu, influenciada também por leituras românticas. No final do conto, mais uma personagem é caracterizada diretamente pelo narrador, o “praticante da botica”, novo amante de Maria da Piedade. Este também não recebe nome, e seus qualificativos (“odioso”, “sebento”, “de cara balofa”, etc) servem unicamente para realçar o

comportamento reles/rebaixado que Piedade passa a assumir, deixando para trás sua imagem de santa.

Em suma, como facilmente percebemos, Piedade é o centro das atenções de quase toda a narrativa e é por causa dela que grande parte das demais personagens são mencionadas, por isso dizemos que é a personagem principal do conto. Podemos afirmar também que, depois de Piedade, Adrião é a personagem mais importante dessa história, pois, além de receber uma caracterização ampla, participa da ação mais importante e extensa do conto (a infidelidade de Piedade), além de, com sua entrada em cena, contribuir, decisivamente, para a transformação de caráter sofrida por Maria da Piedade. Em termos de relevo na narrativa, depois de Adrião, ficaria o marido traído que, apesar de não ganhar muita autonomia no conto, está bem caracterizado e é mencionado em outros momentos da narrativa (lembremos, inclusive, que é ele quem manda Piedade acompanhar Adrião em suas visitas à vila, tendo assim certo grau de responsabilidade pelo que acaba sucedendo entre a mulher e o primo). As demais personagens ficariam num patamar inferior. Algumas, como já indicamos, não ganham sequer uma identidade própria no texto, aparecendo sempre em função da construção de Piedade, como seus filhos, seus pais e o "praticante da botica". Além dessas, há outras que identificamos apenas pelo nome e pelo que fazem – como Nunes, o diretor do correio, o dr. Abílio, Teles, o propritário da fazenda que Adrião viera negociar, André, o dono da estalagem onde Adrião se hospeda, tio Costa, o dono do Moinho – as quais também não participam da ação principal e servem apenas como personagens acessórias.

Como podemos perceber, considerando os parâmetros levantados por Philippe Hamon, é possível verificar o modo como as personagens se organizam hierarquicamente na narrativa e, a partir daí, identificar o estatuto de cada uma delas.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO:

Considere os aspectos relativos à personagem de ficção (listados abaixo, em negrito) no conto *O alienista*, de Machado de Assis, e responda as questões que seguem.

1) Caracterização e classificação das personagens

a) Analise, no capítulo "O terror", a caracterização da personagem Costa. É uma caracterização direta ou indireta, a personagem ganha uma forma plana ou redonda?
b) Como é caracterizada na narrativa a personagem D. Evarista?
c) Como é caracterizada na narrativa a personagem Simão Bacamarte?
d) Predominam no conto personagens planas ou redondas?

2) Funções assumidas pelas personagens

a) Identifique qual o protagonista do conto e qual a sua busca, o objeto de suas ações.
b) No caso da rebelião dos Canjicas, quais as funções assumidas pelas personagens Simão Bacamarte, D. Evarista, o barbeiro Porfírio e os cidadãos que participaram da rebelião?
c) Que papéis o boticário Crispim Soares assume em relação ao alienista no curso da narrativa.
d) Que papéis o barbeiro Porfírio assume enquanto homem do povo e enquanto homem do governo, em relação aos projetos do alienista?

3) Distinção e hierarquização das personagens (qualificação, distribuição, autonomia e funcionalidade diferenciais atribuídas às personagens no curso da narrativa)

a) Compare as personagens Simão Bacamarte e padre Lopes em termos de relevo na história.
b) Agora compare as personagens Martim Brito e Porfírio, observando o mesmo aspecto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: HAMON, Philippe et al. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, [s.d.].

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO:

BRAIT, Beth. **A personagem**. Disponível em: http://www.esnips.com/doc/b794de2c-55e8-4059-ad76-47d0170fbb82/Beth-Brait---A-personagem.rev.doc.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. Disponível em: http://www.esnips.com/doc/8b8d551e-c947-43ca-838d-bbd441e037f1/Antonio-Candido-e-Outros---A-Personagem-de-Fic%C3%A7%C3%A3o.

TÓPICO 8 – ESPAÇO E TEMPO

Como já vimos nos tópicos anteriores, para que tenhamos uma *narrativa* é preciso que haja um narrador que conte uma história, que necessariamente envolverá personagens, que por sua vez se situam no tempo e no espaço. A dimensão espácio-temporal é, portanto, elemento estrutural de toda narrativa. Mesmo que o texto não faça menção a estes dois elementos, eles estão sempre presentes, pois não há acontecimento fora do tempo e do espaço. Vejamos a seguir, como esses elementos estruturais podem se comportar na narrativa e que tipo de relação podem estabelecer como os demais elementos do universo ficcional.

O ESPAÇO

Podemos definir o espaço em uma narrativa como o ambiente geográfico e social onde se desenvolvem as ações. Como já dissemos, a dimensão espacial está presente em toda narrativa, ainda que, em algumas delas, o espaço não seja explorado. Normalmente, as narrativas fornecem um mínimo de indicações geográficas, sejam elas simples pontos de referência, sejam descrições detalhadas dos lugares. Tais lugares, conforme o modo como são apresentados ou descritos, podem assumir valores e funções diversas.

Dimensão social do espaço

O espaço pode se mostrar como um espaço social, quando aparece ligado a fatores sociais, econômicos ou históricos. Em algumas composições literárias, tais fatores podem assumir extrema importância, ajudando a sustentar a construção das personagens e a justificar as suas ações. Por exemplo, *o cortiço*, no romance homônimo de Aluísio de Azevedo, é, pelos tipos humanos que comporta, pelo estilo de vida, hábitos, e relacionamentos que ali se desenvolvem, um espaço social que contribui, decisivamente, para determinar as ações das personagens.

A criação de atmosfera

A descrição dos lugares pode sugerir, ainda, uma atmosfera. A atmosfera tem um caráter mais abstrato – pode denotar angústia, alegria, violência, etc. –, apresentando-se como um ambiente espiritual que envolve as personagens. Nesse sentido, empregamos também o termo “clima”, como na expressão “há um clima (uma atmosfera) de tranqüilidade”. Poderíamos dizer, de outro modo, que a atmosfera é um dos efeitos da descrição dos lugares, que surge, na maioria das vezes, ligada ao modo como o narrador ou a personagem percebe/sente o espaço à sua volta.

Funções do espaço

Os lugares representados em uma narrativa têm importância para o sentido da história e para o desenvolvimento das ações. Como explica Afrânio Coutinho, em **Notas de teoria literária**:

> a influência do ambiente sobre a história é inegável. O personagem surge do meio, do qual adquire as motivações de sua existência. Muitas tramas decorrem de conflitos gerados por situações locais [...]. Grandes livros de ficção seriam outros naturalmente, se diversos

> houvessem sido os ambientes em que se desenrolaram os acontecimentos narrados. As circunstâncias mudam e com elas os fatos.

Quando imaginamos uma floresta, uma montanha, um castelo, as ruas de uma grande cidade, já nos vem à mente uma série de possíveis histórias que ali poderiam se desenvolver. Um ambiente doméstico, por exemplo, é mais propício para contar conflitos íntimos, histórias de âmbito privado. Assim, poderíamos dizer que os lugares numa narrativa, se não determinam, pelo menos viabilizam uma determinada espécie de história.

Além de ter uma relação direta com o tipo de história narrada, o espaço pode auxiliar na caracterização das personagens, e essa é talvez uma de suas mais importantes funções. O espaço em que se situa a personagem informa sobre o seu modo de ser e estar no mundo, nos diz algo sobre seu estado de espírito, antes mesmo que a vejamos em ação, conforme ressalta Osman Lins, num importante estudo sobre o espaço ficcional (**Lima Barreto e o espaço romanesco**, 1976).

A organização do espaço

O lugar onde uma personagem vive, os objetos que escolheu para rodeá-la e até mesmo o modo como os organizou podem indicar traços de sua personalidade. Nas palavras de René Wellek e Austin Warren, no clássico **Teoria da Literatura**, "especialmente o interior doméstico pode ser concebido como uma expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante" (1962, p. 279).

O romance realista-naturalista usou muito esse recurso para caracterizar suas personagens. Vejamos um exemplo retirado do romance **O Crime do Padre Amaro**, de Eça de Queirós.

> A sala com efeito era toda uma imensa armazenagem de santaria e de bric-à-brac devoto: sobre as duas cômodas de pau-preto com fechaduras de cobre apinhavam-se, sob redomas, em peanhas, as Nossas Senhoras vestidas de azul, os Meninos Jesus frisados com o ventrezinho gordo e a mão abençoadora, os Santos Antônios no seu burel, os S. Sebastiões bem frechados, os S. Josés barbudos. Havia santos exóticos [...] Depois era, os bentinhos, os rosários de metal e de caroços de azeitonas, contas de cores, rendas amarelas de antigas alvas, corações de vidro escarlate, almofadinhas com J. M. entrelaçados à miçanga, ramos bentos, palmas de mártires, cartuchinho de incenso. As paredes desapareciam forradas de estampas de virgens de todas as trespassadas de espadas. Corações donde gotejava sangue, corações donde saía uma fogueira, corações donde dardejavam raios...

Através da descrição dessa casa, indiretamente, a narrativa nos dá uma noção de como sua moradora é. Decorando sua residência com esse grande número de santos, Maria da Assunção não poderia ser outra coisa senão uma religiosa fervorosa, uma beata típica. Notemos que os plurais usados na nomeação dos santos, alguns objetos e a maneira como são descritos (Sebastiões bem frechados, S. Josés barbudos, almofadinhas com J. M., etc.) acabam tendo um efeito de humor e funcionando para ridicularizar a religiosidade exagerada da beata. Nada disso, no entanto, é dito explicitamente; podemos chegar a essa interpretação apenas observando as indicações que a descrição do espaço nos oferece.

A percepção do espaço

A maneira como a personagem percebe, subjetivamente, o espaço que lhe rodeia também pode ajudar na sua caracterização, sugerindo seu estado de espírito, seus sentimentos. Uma descrição como "Uma luz doce e esbatida alargava-se por todo o campo; havia nos outeiros, no azul do ar, um aspecto de repouso, de meiga

tranqüilidade" (**O crime do padre Amaro**), sem dúvida, indica-nos o estado de bem-estar da personagem que percebe essa paisagem.

Vejamos um outro exemplo, da obra **Infância**, de Graciliano Ramos:

> mergulhei numa comprida manhã de inverno. O açude apojado, a roça verde, amarela e vermelha, os caminhos estreitos mudados em riachos, ficaram-me na alma. Depois veio a seca. Árvores pelaram-se, bichos morreram, o sol cresceu, bebeu as águas, e ventos mornos espalharam na terra queimada uma poeira cinzenta. Olhando-me por dentro, percebo com desgosto a segunda paisagem.

O narrador-personagem fala de sua relação íntima com o ambiente natural, usando as imagens espaciais para sugerir, metaforicamente, seus sentimentos mais fortes. A imagem da terra devastada reflete o estado de alma sombrio e triste da personagem.

Análise da dimensão espacial (exemplificação a partir de textos literários)

As funções que o espaço assume numa narrativa podem variar muito. O espaço pode ter desde unicamente o papel de situar as ações até o de metaforizar/simbolizar valores, intenções, aspectos morais. Por isso, é imprescindível verificarmos de que modo é apresentado/descrito o espaço, a que situações da história ele se vincula, através do olhar de quem ele é apresentado, para podermos dizer exatamente qual sua importância e função em uma composição literária. Vejamos agora, de um modo geral, como o espaço funciona em duas narrativas já por nós estudadas: o capítulo *Solfieri*, da obra **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo, e *No Moinho*, de Eça de Queirós.

Em *Solfieri*, o espaço, pela forma como é descrito, mostra-se bastante funcional para o sentido da história. A história se passa em Roma, numa cidade de "fanatismo e perdição". Os "encontros de amor" de Solfieri acontecem sempre à noite, em lugares inusitados, como um cemitério e uma igreja. A descrição de tais lugares, através da percepção do narrador, cria uma atmosfera de mistério, como a preparar o surgimento de uma personagem também misteriosa: "As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura". A excentricidade dos lugares e a prevalência de ambientes noturnos, fúnebres, criam uma atmosfera de suspense, propícia a acontecimentos sobrenaturais:

> Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo. Aqui, ali, além eram cruzes que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite. Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão — as urzes, as cicutas do campo santo estavam quebradas junto a uma cruz.

Como tais descrições indicam, permanece um ambiente fantasmagórico, "negro", que sugere o gosto doentio da personagem pelo mórbido, pelo macabro, o que entra em relação direta com uma história que tem em seu horizonte a presença da morte e de "defuntas-vivas".

Em *No Moinho*, dois lugares ganham destaque pela descrição que recebem: o ambiente em que Maria da Piedade vive com o marido e os filhos doentes, e o lugar em que se envolve com Adrião. O primeiro é descrito da seguinte forma:

> A casa, interiormente, parecia lúgubre. Andava-se nas pontas dos pés, porque o senhor, na excitação nervosa que lhe davam as insônias, irritava-se com o menor rumor; havia sobre as

> cômodas alguma garrafada da botica, alguma malga com papas de linhaça; as mesmas flores com que ela, no seu arranjo e no seu gosto de frescura, ornava as mesas, depressa murchavam naquele ar abafado de febre, nunca renovado por causa das correntes de ar; e era uma tristeza ver sempre algum dos pequenos ou de emplastro sobre a orelha, ou a um canto do canapé, embrulhado em cobertores com uma amarelidão de hospital.

O contexto de doença determina os hábitos, os relacionamentos e o estilo de vida dessa família, o que é indiciado pela própria descrição da casa, que é "lúgubre" e tem um "ar abafado de febre". Bem diferente é o Moinho, lugar em que Piedade se encontra com Adrião.

> Era um recanto de natureza [...] com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente, fugindo, reluzindo entre os musgos e as pedras, levando e espalhando no ar o frio da folhagem, da relva, por onde corriam cantando. O moinho era dum alto pitoresco, com a sua velha edificação de pedra secular, a sua roda enorme, quase podre, coberta de ervas, imóvel sobre a gelada limpidez da água escura. Adrião achou-o digno duma cena de romance, ou, melhor, da morada duma fada [...] pintava-lhe na sua palavra colorida toda uma vida romanesca, de uma felicidade idílica, naquele esconderijo de verdura.

Descritos de modo oposto, tais lugares indicam as duas alternativas de vida, muito diferentes, que se apresentam a Piedade. O moinho, enquanto um recanto belo e agradável da natureza, é propício a uma vida romanesca, a uma felicidade idílica (como o próprio Adrião refere) e, nesse sentido, favorece o envolvimento amoroso das duas personagens. A partir disso também entendemos a motivação do título do conto: o núcleo central dessa história é a transformação do caráter de Piedade, que se dá a partir da visita ao Moinho, onde acontece a infidelidade. Como podemos perceber, o espaço assume ali uma função determinante na história. O moinho adquire um caráter romântico, ideal, diferenciando-se do mundo real em que Piedade vive. Ao deixar-se envolver por esse lugar e pelo que ele representa, a personagem deixa de ser uma santa para se tornar uma "vênus", e a partir daí tem a sua moral rebaixada. Portanto, o contraste entre a descrição dos lugares ajuda a sustentar uma das intenções do conto: mostrar que a imaginação e o romantismo levam o indivíduo ao erro e à perdição.

O TEMPO

Consideremos ainda a obra **Noite na taverna**, de Álvares de Azevedo. O texto, como sabemos, é composto por várias narrativas. A situação inicial, apresentada no primeiro capítulo (intitulada *Uma noite do século*), nos coloca diante de cinco personagens, cinco amigos que bebem em uma taverna e que, um após o outro, tomam a palavra para contar histórias macabras que, segundo afirmam, eles próprios protagonizaram. Vejamos um trecho dessa cena inicial da narrativa:

> Os copos caíram vazios na mesa.
> — Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carniceiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!
> — Uma história medonha, não, Archibald? — falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. — Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado.
> — Solfieri! Solfieri! aí vens com teus sonhos!
> — Conta!
> Solfieri falou: os mais fizeram silêncio.

Neste momento Solfieri toma a palavra e passa a narrar a sua história. Percebemos que a narrativa se desdobra: o quadro inicial (a orgia das cinco personagens) emoldura as demais narrativas que terão lugar a partir daí. Temos, portanto, dentro de uma narrativa primeira, várias narrativas, cujos narradores são justamente as personagens que figuram na cena inicial.

Levando em conta o contexto em que a história de Solfieri é narrada, podemos facilmente perceber que o narrador está situado num tempo presente (o momento em que ele se encontra na taverna, bebendo com os amigos), mas a história contada por ele está situada num outro tempo, o seu passado. Assim, Solfieri é personagem em duas narrativas: a primeira (o quadro inicial), em que ele é apenas personagem, e a segunda (a história contada por ele), em que ele é também narrador. Desse modo, a personagem se situa em dois tempos distintos: na cena inicial, que se passa em uma taverna, o tempo é o presente; na história contada por Solfieri, que se passa em Roma, o tempo é o passado. O que notamos aqui é que o tempo da narração é um, e o tempo da história é outro. Vejamos o esquema abaixo:

NOITE NA TAVERNA

I – Uma noite do século

Cena inicial (narrativa primeira)
Personagens: cinco amigos
Espaço: uma taverna
Tempo: presente
Narrador: heterodiegético, em terceira pessoa
Modo de apresentação: cênica

II – Solfieri (narrativa segunda)

Personagens principais: Solfieri e sua amada
Espaço: Roma
Tempo: passado
Narrador: (Solfieri) homodiegético, em primeira pessoa
Modo de apresentação: predominantemente panorâmica

Como podemos perceber, a narrativa produzida por Solfieri dentro da narrativa primeira adquire autonomia e pode ser lida e compreendida de modo independente. Consideremos, pois, apenas a narrativa de Solfieri e vejamos como a dimensão temporal pode ser aí compreendida. Analisemos os fragmentos abaixo:

> Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno [...].Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura.[...]
> Eu me encostei a aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. [...]
> Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta. Parecia espreitar se havia alguém nas ruas. Não viu a ninguém: saiu. Eu segui-a.
> A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía as gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão.
> Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo.
> [...]
> Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério.

Como já dissemos, a história narrada por Solfieri tem seu próprio tempo. O narrador nos dá informações esparsas, mas nenhuma data precisa (vejam-se as indicações temporais sublinhadas). Sabemos que o episódio inicial se passou em Roma, numa noite de lua, no verão ("Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno"). Nesta noite Solfieri vê uma mulher e a segue pelas ruas da cidade, enquanto a noite transcorre ("A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu", "Andamos longo tempo"), até chegar a um cemitério, onde a personagem permanece até o amanhecer ("Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu"), quando percebe que a mulher havia desaparecido. Vemos que as indicações de tempo, em conformidade com as indicações de espaço, conforme observamos no item anterior, contribuem para criar uma atmosfera de mistério, que se transfere para a personagem da mulher, da qual nos fica apenas uma imagem vaga, fantasmagórica. Vejamos como o texto prossegue:

> Um ano depois voltei a Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão.
> Uma noite, e após uma orgia, eu deixara dormida no leito dela a condessa Bárbara. [...]Saí. Não sei se a noite era límpida ou negra [...].
> Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era ode uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ...

Do episódio inicial (o encontro com a mulher), a narrativa dá um salto de um ano, e Solfieri passa a contar o que aconteceu quando do seu retorno a Roma. É aí que ele encontra a mulher que acredita ser a mesma de um ano atrás, agora morta. Nada nos é informado sobre o que se passou no período transcorrido entre um episódio e outro. Podemos ver que a narração se concentra no que é relevante para o desfecho da história. Dessa maneira, toda informação não diretamente relacionada com o episódio relatado é dispensada. Depois da narração do segundo episódio (o suposto reencontro da mulher), a narrativa se encaminha rapidamente para o seu final, quando o narrador nos informa sobre a morte e o sepultamento da mulher.

> Dois dias e duas noites levou ela de febre assim Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio.
> [...]
> Um ano — noite a noite — dormi sobre as lajes que a cobriam.

Vemos que aqui também o narrador resume os fatos e não informa com detalhes o que se passou nesses "dois dias e duas noites"; tampouco detalha o que aconteceu a seguir, apenas nos diz que dormiu sobre as lajes por um ano, não explicitando nada do que fez além disso. Percebemos assim que alguns episódios que podem ter uma duração muito longa não ocupam necessariamente um espaço equivalente na narrativa. Nesse caso, o tempo da narrativa (isto é, o espaço que ela dedica à narração dos fatos) acelera-se e passamos rapidamente de um momento a outro da história. Observamos exatamente isso quando Solfieri resume um ano inteiro de sua vida em uma frase: "Um ano – noite a noite – dormi sobre as lajes que a cobriam". Como podemos perceber, aqui a duração da narrativa é bem menor do que a duração da história.

O contrário também pode acontecer: um episódio rápido pode ocupar muito tempo da narrativa. Isso ocorre quando o narrador passa a detalhar os fatos, oferecendo pormenores da história. Vejamos o fragmento abaixo:

> Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela

> tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida... — Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo.

O narrador poderia apenas dizer que entrou em uma igreja e encontrou morta uma mulher, mas ele não faz isso; ao contrário ele se demora na descrição do espaço, da moça; essa lentidão é sinalizada até mesmo pelas reticências, que tornam o discurso mais arrastado.

Portanto, a narrativa pode dedicar um espaço maior ou menor aos episódios da história, podendo detalhar ao extremo alguns deles ou, ao contrário, simplesmente não mencionar alguns fatos. Como conseqüência disso, às vezes nos parece que a narrativa "imita" o tempo que as ações duraram, e em alguns momentos pode mesmo dedicar a elas um tempo maior do que teriam durado; mas, outras vezes, a narrativa encurta o tempo da história, chegando até mesmo a anulá-lo (quando a narrativa não conta o que aconteceu). Daí facilmente depreendemos que a coincidência entre tempo da <u>história</u> e tempo da <u>narrativa</u> torna-se, se não impossível, pelo menos muito difícil de ser observada textualmente.

Retomemos a narrativa de Solfieri e examinemos uma outra questão: a ordem dos fatos narrados. Percebemos que, embora a narrativa avance rapidamente em alguns momentos, omitindo mesmo alguns períodos de tempo, os fatos são apresentados de acordo com a ordem cronológica, ou seja, são narrados conforme a ordem em que aconteceram na história. A narrativa dispõe, desse modo, os fatos segundo uma seqüência lógico-temporal, numa sucessão linear. Se quisesse, Solfieri poderia inverter esses momentos, começando a sua história pelo rapto do corpo da igreja, ou mesmo pelo enterro do corpo em seu quarto, e retornar em seguida aos acontecimentos que o levaram a agir dessa maneira. Além disso, como Solfieri já conhecia todos os fatos dessa história quando começou a contá-la, ele poderia ter adiantado informações sobre episódios ainda não referidos. Em suma, a narrativa pode inverter a ordem natural dos eventos da história, retrocedendo ou adiantando-se no tempo.

Como podemos perceber a partir dessas considerações prévias, há vários aspectos que devem ser levados em conta quando analisamos o tempo de uma narrativa: o momento da narração em relação ao tempo em que a história ocorreu; a duração que os fatos ganham na narrativa, ou seja, quanto, do seu espaço, a narrativa dedica a cada episódio, se os narra de modo mais rápido ou mais lento; a ordem em que os acontecimentos da história são apresentados na narrativa. Todos esses aspectos implicam que relacionemos, obrigatoriamente, o tempo da história contada e a organização espaço-temporal do texto que a conta, lembrando sempre que uma história pode ser contada de várias maneiras e em ordem e velocidade diversas. Vejamos a seguir, de forma mais detalhada, questões relativas à velocidade e à ordem narrativas.

Velocidade ou duração da narrativa e da história

Gérard Genette, em **Discurso da narrativa** (1976), define a <u>velocidade da narrativa</u> a partir da relação entre a duração da história (medida temporal, verificada através do tempo transcorrido na história) e a extensão da narrativa (medida espacial, verificada através do número de linhas, páginas, etc.). Assim, como anteriormente indicamos, em uma página, por exemplo, a narrativa pode contar vários anos da vida de uma personagem; ou ainda pode delongar-se por várias páginas para contar um

único dia. No primeiro caso, seu ritmo será mais acelerado; no segundo, será mais lento.

Segundo Genette, o texto pode apresentar basicamente quatro tipos diferentes de movimento narrativos: a *elipse*, o *sumário*, a *cena detalhada* e a *pausa descritiva*.

A **elipse** apresenta um grau máximo de aceleração, uma vez que uma longa duração de tempo pode ser condensada numa ausência de narração, como fez Solfieri, ao deixar em elipse um ano de história. Vejamos outro exemplo, do conto *Amor e sangue*, de Alcântara Machado:

> Ao Barbeiro Submarino. Barba: 300 réis.
> Cabelo: 600 Réis. Serviço Garantido.
>
> — Bom dia!
> Nicolino Fior d'Amore nem deu resposta. Foi entrando, tirando o paletó, enfiando outro branco [...]
> O Temístocles da Prefeitura entrou sem colarinho.
> — Vamos ver essa barba muito bem feita! Ai, ai! Calor pra burro. Você leu no *Estado* o crime de ontem, Salvador? Banditismo indecente.
> — Mas parece que o moço tinha razão de matar a moça.
> — Qual tinha razão nada, seu! Bandido! Drama de amor cousa nenhuma. E amanhã está solto.[...]
> Nicolino fingia que não estava escutando. E assobiava a *Scugnizza.*
>
> As fábricas apitavam.
> Quando Grazia deu com ele na calçada abaixou a cabeça e atravessou a rua.
> — Espera aí, sua fingida.
> — Não quero mais falar com você...

Percebemos, nesse exemplo, que a narração passa diretamente do momento em que Nicolino chegou ao trabalho, para o momento em que ele saiu na rua e encontrou Grazia, deixando em elipse o tempo que transcorreu entre esses dois eventos; sem nenhuma indicação explícita, a narração “pula” de uma cena para outra.

Notemos que, nesse fragmento, bem como naquele que mencionamos de *Solfieri*, o narrador exclui do discurso determinados acontecimentos, podendo dar origem a vazios narrativos mais ou menos extensos. Lembremos que esse escamoteamento de informações é natural na narrativa, uma vez que ela faz uma seleção dos fatos mais importantes da história, suprimindo informações irrelevantes.

O **sumário** condensa e resume em poucas palavras uma ação que pode corresponder a um tempo longo. Assim como fez Solfieri, ao reduzir a uma frase o ano inteiro que passou sobre o túmulo de sua amada, também, no início do conto *No Moinho,* o narrador resume a rotina de Maria da Piedade “desde os vinte anos”: em um único parágrafo de narrativa, são sintetizados vários anos da história da personagem.

Por meio do sumário, a narrativa nos oferece apenas algumas informações de episódios que, presumivelmente, demoraram muito mais tempo para se desenvolverem. Levamos, por conseguinte, pouco tempo para ler uma história que seria bem mais longa. Em outras palavras, a duração da narrativa, nesse caso, é menor que a duração da história, e a velocidade da narrativa apresenta-se acelerada.

A **cena**, representada sobretudo pelo diálogo, dá a ilusão de que o fato acontece diante dos nossos olhos, de que a narrativa dura o mesmo tempo que a história. No conto de Alcântara Machado, predomina a cena:

> — Ei, Nicolino! NICOLINO!
> — Que é?
> — Você está ficando surdo, rapaz! A Grazia passou agorinha mesmo.
> — Des-gra-ça-da!
> — Deixa de fita. Você joga amanhã contra o Esmeralda?
> — Não sei ainda.

— Não sabe? Deixa de fita, rapaz! Você...
— Ciao.
— Veja lá, hein! Não vá tirar o corpo na hora. Você é a garantia da defesa.

Nessa cena, a não intervenção do narrador e a própria forma como certas palavras aparecem ("des-gra-ça-da") indicam a tentativa do discurso narrativo de reproduzir exatamente o tempo que as ações duraram. Assim, o tempo que o leitor leva para ler tais falas pode estar muito próximo do tempo que as personagens teriam gastado para as pronunciar. Isto é, na cena, a tendência é de que a duração do tempo do discurso seja sentida como semelhante à duração do tempo da história.

Já a **pausa descritiva**, oposta à elipse, representa a "absoluta lentidão", pois momentos muito breves ou nulos de história podem ser objeto de uma apresentação muito longa. O narrador parece "parar" de contar a história para descrever ou comentar algo. É o caso das descrições que se delongam em apresentar minuciosamente o que uma personagem ou o próprio narrador verificam em um rápido olhar; também é o caso das análises minuciosas de um fato, de uma ação, de um gesto ou de um estado de alma. Os exemplos citados anteriormente de dois romances de Eça de Queirós (no item referente ao espaço) ilustram bem o que chamamos de pausa descritiva. Vejamos um outro exemplo do conto *O espelho*, de Machado de Assis:

> Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia. A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto.

Ainda que curta, a passagem sublinhada mostra como o narrador interrompe as ações que estava narrando, fazendo uma pausa para comentar a curiosidade. Ou seja, aqui há um momento nulo de história, porque o narrador deixa de relatá-la. Muitas vezes, esse tipo de pausa ganha uma extensão bem maior, como explicamos acima, ficando ainda mais evidente a desaceleração no ritmo da narrativa.

A ordem dos fatos na história e na narrativa

Considerando a ordem natural dos fatos na história, podemos sempre nos perguntar se existe uma conformidade entre tal ordem e a ordem na qual eles são narrados. Confrontamos, assim, a disposição dos acontecimentos no discurso narrativo com a sucessão dos acontecimentos na história.

O professor Benjamin Abdala Júnior, em **Introdução à análise da narrativa** (1995, p. 55), explica que:

> Na leitura de um texto, ocorre uma direção vetorial cronológica quando o tempo da história se desenvolve paralelamente ao tempo do discurso; quando lemos um segmento onde, por exemplo, fatos ocorridos em junho de 1967 são sucedidos, depois, por outra seqüência narrativa, com fatos de março de 1968 e assim sucessivamente. Teríamos, neste caso, o gráfico:
> Tempo da história----------→
> Tempo do discurso----------→

Como vimos, essa conformidade permanece no caso de *Solfieri*. Todavia, nem sempre a representação dos acontecimentos pela narrativa segue o curso dos acontecimentos na história. Esse paralelismo entre o tempo da história e o tempo do discurso pode ser rompido por um *retrocesso* ou por uma *antecipação*.

Na verdade, são poucas as narrativas em que os acontecimentos da história aparecem na mesma ordem cronológica em que aconteceram. O mais comum é que a

narrativa apresente alterações dessa ordem. Às discordâncias entre a ordem da história e a ordem da narrativa Gérard Genette dá o nome de anacronias. Vejamos um primeiro exemplo.

> Maria da Piedade vivia assim, desde os vinte anos. Mesmo em solteira, em casa dos pais, a sua existência fora triste. A mãe era uma criatura desagradável e azeda [...] E quando João Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação.

Notemos que o narrador estava a relatar o tipo de vida que Maria levava, desde os vinte anos, ao lado do marido. Ao invés de seguir contando o que sucedeu com ela a partir daí, o narrador volta no tempo, passando a relatar como era sua vida de solteira e a explicar os motivos que a levaram a aceitar o pedido de casamento de João Coutinho.

Esse tipo de procedimento, o de narrar ou evocar um acontecimento que ocorreu num tempo anterior, é chamado por Gérard Genette de *anacronia por retrospecção* ou *analepse*. Esse recurso é muito usado para esclarecer os antecedentes de uma determinada situação ou a vida passada de uma personagem.

Observemos um outro tipo de anacronia, num exemplo tirado do romance **Levantado do Chão**, de José Saramago:

> Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, virá a ser cunhado

O narrador aqui revela uma situação que só posteriormente irá se concretizar. Nesse caso, há uma antecipação, no plano do discurso, de um fato que, em obediência à cronologia da história, só deveria ser narrado mais tarde. Esta espécie de anacronia é denominada por Genette de *prolepse*.

Vejamos agora um exemplo, do conto *A fuga*, de Clarice Lispector, e observemos como a alteração da ordem cronológica pode, no nível do discurso, apresentar-se de modo mais complexo e criar efeitos interessantes.

> Vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora.
> Agora está com fome. Há doze anos não sente fome. Entrará num restaurante. O pão é fresco, a sopa é quente. Pedirá café, um café cheiroso e forte. Ah, como tudo é lindo e tem encanto. O quarto do hotel tem um ar estrangeiro, o travesseiro é macio, perfumado a roupa limpa. E quando o escuro dominar o aposento, uma lua enorme surgirá, depois dessa chuva, uma lua fresca e serena. E ela dormirá coberta de luar...

Ao narrar os fatos, o narrador se distancia do tempo presente da personagem, aludindo ao seu passado ("vestiu-se, juntou todo o dinheiro..."); logo retorna ao seu presente ("agora está com fome"); em seguida projeta o futuro das ações ("entrará num restaurante"); voltando depois para o presente, como se a personagem já estivesse a viver o momento projetado (no restaurante, "o pão é fresco..."). Notemos que aqui o narrador adota a perspectiva da personagem (focalização interna ou visão com) e, através do jogo dos tempos verbais, dá a ilusão do vai-e-vem temporal que a consciência da personagem realiza.

Quando analisamos o tempo na narrativa, é necessário que identifiquemos as funções que tais "jogos" com a ordem temporal assumem na obra. Yves Reuter, em sua **Introdução à análise do romance**, lembra que as anacronias, muitas vezes, tentam "imitar" as atribulações de um percurso psíquico segundo as reminiscências ou projeções de certa personagem, ou contestar a objetividade do real e a cronologia mais linear de narrativas tradicionais. Às vezes ainda estão ligadas a convenções de gênero: "no romance policial, como enigma, trata-se de reconstituir e de dizer, no final, o que aconteceu no início e que foi alvo de uma dissimulação total ou parcial" (2004, p. 93).

Das observações que fizemos sobre o tempo, podemos concluir, resumidamente, o seguinte:

1) Há um tempo da narração e um tempo da história, e esses tempos normalmente não coincidem.
2) A história pode ser contada de maneira mais breve ou mais detalhada e isso implica uma alteração na velocidade narrativa, que pode se tornar mais lenta ou mais acelerada.
3) Os fatos podem ser contados na ordem em que aconteceram ou fora dessa ordem, pois a linearidade cronológica da história não precisa ser necessariamente obedecida pela narrativa.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO:

1) Mesmo não apresentando descrições espaciais muito desenvolvidas, o conto *O Alienista* apresenta vários espaços em que as ações são ambientadas. Identifique-os e tente responder que funções essas indicações espaciais desempenham na narrativa.

2) Qual o local da casa de Simão Bacamarte que apresenta indícios de sua personalidade? Que indícios são esses?

3) Classifique em cena, sumário, elipse ou pausa descritiva os seguintes fragmentos de *O Alienista*.

a)
Dentro de cinco dias, o alienista meteu na Casa Verde cerca de cinqüenta aclamadores do novo governo. O povo indignou-se. O governo, atarantado, não sabia reagir. João Pina, outro barbeiro, dizia abertamente nas ruas, que o Porfírio estava 'vendido ao ouro de Simão Bacamarte'...

b)
– a Há de ser alguma patuscada, dia ela mudando a posição de um alfinete. Benedita, vê se a barra está boa.
– Está, sinhá, respondia a mucama de cócoras no chão, está boa. Sinhá vira um bocadinho. Assim está muito boa.
– Não é patuscada, não, senhora; eles estão gritando: – "Morra o Dr. Bacamarte! o tirano!

c)
Cerca de trinta pessoas ligaram-se ao barbeiro, redigiram e levaram uma representação à câmara. A câmara recusou aceitá-la, declarando que a casa Verde era uma instituição pública, e que a ciência não poderia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua.

d)
Um amplo chambre de damasco, preso à cintura por um cordão de seda, com borlas de ouro (presente de uma Universidade) envolvia o corpo majestoso e austero do ilustre Alienista. A cabeleira cobria-lhe uma extensa e nobre calava adquirida nas cogitações quotidianas da ciência.

4) A narrativa de *O alienista* mantém predominantemente a ordem lógico-temporal da história. Mesmo assim, recorre, por poucas vezes, à analepse para explicar os antecedentes de uma personagem. Identifique e explique um desses casos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

BARBIERE, Cláudia. Espaço e espacialidade em A Capital! de Eça de Queiroz. In: **Anais de Encontro Regional da Abralic 2007**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/60/966.pdf.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. **Revista de Letras**. UNESP, Assis. v. 46, n. 1, 2006. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=letras&page=article&op=viewFile&path[]=41&path[]=35.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.