

2º Período

Introdução aos Estudos da Narrativa

Liliana Reales
Rogério de Souza Confortin

Florianópolis, 2011.

Governo Federal

Presidente da República: Dilma Vana Rousseff
Ministro de Educação: Fernando Haddad
Secretaria de Educação a Distância (SEED/MEC)
Universidade Aberta do Brasil (UAB)

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitor: Alvaro Toubes Prata
Vice-reitor: Carlos Alberto Justo da Silva
Secretário de Educação a Distância: Cícero Barboza
Pró-reitora de Ensino de Graduação: Yara Maria Rauh Müller
Pró-reitora de Pesquisa e Extensão: Débora Peres Menezes
Pró-reitora de Pós-Graduação: Maria Lúcia de Barros Camargo
Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social: Luiz Henrique
Vieira Silva
Pró-reitor de Infraestrutura: João Batista Furtuoso
Pró-reitor de Assuntos Estudantis: Cláudio José Amante
Diretor do Centro de Comunicação e Expressão: Felício Wessling Margotti
Diretor do Centro de Ciências da Educação: Wilson Schmidt

Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol na Modalidade a Distância

Diretor Unidade de Ensino: Felício Wessling Margotti
Chefe do Departamento: Silvana de Gaspari
Coordenadoras de Curso: Maria José Damiani Costa
Vera Regina de Aquino Vieira
Coordenadora de Tutoria: Raquel Carolina Souza Ferraz D'Ely
Coordenação Pedagógica: LANTEC/CED
Coordenação de Ambiente Virtual: Hiperlab/CCE

Projeto Gráfico

Coordenação: Luiz Salomão Ribas Gomez
Equipe: Gabriela Medved Vieira
Pricila Cristina da Silva

Equipe Coordenação Pedagógica Licenciaturas a Distância EaD/CED/UFSC

Laboratório de Novas Tecnologias - LANTEC/CED

Coordenação Geral: Andrea Lapa

Coordenação Pedagógica: Roseli Zen Cerny

Material Impresso

Coordenação: Thiago Rocha Oliveira

Diagramação: Paula Reverbel, Guilherme André Carrion

Ilustrações: Robson Felipe Perucci dos Santos

Revisão gramatical: Tony Roberson de Mello Rodrigues

Design Instrucional

Coordenação: Isabella Benfica Barbosa

Designer Instrucional: Felipe Vieira Pacheco

Equipe de Reedição - CCE

Coordenação: Ane Girondi

Diagramação: Letícia Beatriz Folster, Grasielle Fernandes Hoffmann

Supervisão do AVEA: Máira Tonelli Santos

Design Instrucional: Paula Balbis Garcia, Luiziane da Silva Rosa

Ilustração: Aurino Neto

*Copyright@2011, Universidade Federal de Santa Catarina/LLE/CCE/UFSC
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida
e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade
Federal de Santa Catarina.*

Ficha catalográfica

R2297

Reales, Liliana

Introdução aos estudos da narrativa / Liliana Reales, Rogério de Souza Confortin .— Florianópolis : LLE/CCE/UFSC, 2008.

106 p. : 28cm

ISBN 978-85-61483-04-3

1. Teoria da narrativa. 2. Narratologia. I. Confortin, Rogério de Souza. II. Título.

CDD 808

Elaborado por Rodrigo de Sales, supervisionado pelo setor técnico da Biblioteca
Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

Sumário

Introdução.....	9
A. Narrativa	9
B. Narrativa literária	11
Unidade I.....	15
1 História, personagem, intriga e fábula.....	17
1.1 História.....	17
1.2 Personagem	18
1.3 Intriga	34
1.4 Fábula	38
2 Tempo, espaço, ação e caracterização.....	41
2.1 Tempo.....	41
2.2 Espaço	47
2.3 Ação	50
2.4 Caracterização.....	51
Unidade II.....	59
3 Tempo do discurso e perspectiva narrativa	61
3.1 Tempo do discurso.....	61
3.2 Perspectiva narrativa	67
Unidade III.....	71
4 Narração, nível narrativo e narrador.....	73
4.1 Narração	73
4.2 Nível narrativo	76
4.3 Narrador	80

5 Estratégia narrativa e composição.....	87
5.1 Estratégia narrativa.....	87
5.2 Composição	90
Unidade IV	95
6 Uma revisão dos conceitos de Autor e de Leitor.....	97
Bibliografia comentada.....	105
Bibliografia teórica e crítica.....	105

Apresentação

Caros alunos, o nosso objetivo é apresentar alguns conceitos fundamentais que fazem parte do campo teórico da *narratologia* para lhes oferecer uma introdução ao conhecimento de um instrumental conceitual que lhes permita reconhecer entidades, categorias e instâncias da narrativa literária, a sua organicidade e sua especificidade própria. A disciplina é, como seu nome o indica, uma *introdução* ao tema, portanto, uma questão fundamental ficará pendente: o aprofundamento dos conceitos e a aquisição de outros, do denso campo conceitual que forma a teoria da literatura e, neste caso específico, da teoria da narrativa literária. Para aprofundar seus conhecimentos, aconselhamos que consultem, ao menos em parte, a bibliografia recomendada no final do livro.

Alguns, talvez, se perguntem o porquê de ter que estudar a teoria da narrativa, se não seria suficiente ler os textos literários e comentá-los. Acontece que para poder produzir um comentário sobre qualquer texto devemos conhecer os elementos, o tipo de composição e estratégias discursivas que fazem com que ele funcione de acordo com o seu gênero específico. Para produzir um comentário que fuja do senso comum, da psicologia popular e dos preconceitos é necessário debruçar-se sobre, ao menos, uma parte da *tradição teórica*, visitar seus conceitos, classificações e exemplos. Isto nos ajudará a ler uma obra literária com os olhos de alguém que inicia o longo (mas extraordinário) percurso de entender a [literatura como campo de conhecimento](#) e como uma das formas de construção de *cultura* e, muitas vezes, profunda *reflexão sobre a condição humana e o mundo*.

A literatura é um campo de conhecimento como outros, aliás, segundo Barthes, é o único campo de conhecimento capaz de absorver todos os outros. Para começar a entendê-lo, agora com os olhos de um pesquisador iniciante, preparamos este material didático para vocês, o qual consiste em uma seleção de conceitos da narratologia, elaborados principalmente pelo teórico francês [Gérard Genette](#) e retomados e aplicados por uma grande quantidade de pesquisadores e teóricos da literatura.

Acreditamos que esta seleção lhes dará a possibilidade de ingressar no rico universo da reflexão teórica sobre a literatura, mais especificamente, a narrativa literária. Apresentamos os conceitos em uma linguagem clara, simples, mas tentando, sempre que possível, manter a densidade teórica

*Entre outros, o filósofo norte-americano Nelson Goodman defende a arte, e a literatura em particular, como uma importante forma de conhecimento. Em seu livro **Maneras de hacer mundos** (Madrid, Visor, 2005), ele escreve: "Dado que tanto la ciencia como el arte consisten, en gran parte, en tratar con símbolos, el análisis y la clasificación de los tipos de sistemas simbólicos - lingüísticos, notacionales, diagramáticos, pictóricos etc. - y de las funciones simbólicas literales y figurativas - la denotación, la ejemplificación, la expresión, y la referencia a través de cadenas de éstas - proporcionan un fundamento teórico indispensable" (GOODMAN, 2005: 227). A arte, para ele, não teria por função exclusivamente a fruição estética ou a formação de nosso gosto estético, também, e principalmente, seria uma contribuição para a nossa compreensão e construção do mundo.*

Gérard Genette, importante teórico francês, é um dos fundadores da narratologia, termo de Tzvetan Todorov para designar a nova teoria da narração literária. Para saber mais sobre G. Genette, vocês podem acessar as páginas:

http://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Genette

e <http://www.elneto.com/hispa/genette/Z2conceptos.htm>

*Para consultar o **Glosario de Narratologia do teórico espanhol Dario Villanueva**, entrem no endereço:*

<http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>

que, se em um primeiro momento poderá se apresentar com certo grau de dificuldade, os motiva-los-á, no entanto, a desejar continuar a pesquisa. Não esqueçam que a formação intelectual de uma pessoa nunca acaba. A instituição de ensino é um espaço de produção, criação, organização e transmissão do conhecimento, porém, a rica aventura do saber não se esgota num único espaço, há de se continuá-la na formação, na medida do possível, da biblioteca pessoal, aqueles livros que precisamos ter sempre à mão para sucessivas consultas. Também, nas leituras e reflexões solitárias e *na escrita de fichamentos e de monografias*, momento fundamental de organização e posta à prova do estudado, momento de amadurecimento indispensável para o enriquecimento do diálogo com colegas e professores e, principalmente, de preparação para a missão de formar novas gerações que possam efetivamente redescobrir o prazer do texto.

Aconselhamos vocês a ler com atenção cada item e navegar nas páginas de Internet que lhes propomos cada vez que acharmos necessário ou interessante. Tomem nota dos conceitos que não conseguirem entender e perguntem a seu professor e/ou tutor. Desejamos ajudá-los a todo o momento, no entanto, vocês sabem bem que o esforço pessoal no processo de aprendizagem é absolutamente indispensável.

Bom estudo!

Agradecemos a leitura atenta do Prof. Dr. Wladimir Garcia e da Profa. Dra. Meta Zipser e suas preciosas considerações. Também, a pesquisa de materiais realizada pelo tutor Santo Gabriel Vaccaro.

Liliana Reales

Rogério de Souza Confortin

Introdução

A. Narrativa

Narrar faz parte da vida dos homens, poderíamos dizer que é uma atividade fundamental da vida posto que, através da narração, é possível organizar as experiências e torná-las comunicáveis. Contar histórias é uma atividade praticada por todos. Por esse motivo, todos sabemos produzir discursos narrativos, tendo noção dos elementos que constituem um relato. Muitas pessoas, alguma vez, já praticaram algum tipo de narrativa escrita em cartas ou diários pessoais. A narrativa, então, não se concretiza apenas no plano literário, podendo estar presente na comunicação oral ou escrita de qualquer pessoa em qualquer época.

Do mesmo modo, a narrativa encontra-se em diversas situações comunicacionais tais como a imprensa ou os livros de história. No *plano estético*, a narrativa se dá em diversos modos expressivos tais como o cinema ou as histórias em quadrinhos, misturando suportes verbais e imagens. Desse modo, a narrativa literária é uma possibilidade dentro da diversidade de ocorrências em que podem se dar as narrativas.

Vejamos um exemplo de narrativa jornalística:

Las películas del señor Marshall

Tres años después de haber vencido a los nazis, los norteamericanos seguían preguntándose cómo convencer a los europeos de que serían sus campeones tanto en la paz como en la guerra. Sobre todo, se preguntaban cómo hacer para que los alemanes del Oeste aceptaran la ocupación militar, y que no sólo la aceptaran sino que la agradecieran y comprendieran que ellos eran los únicos que podían llevarlos de la muerte a la vida. Bueno: no eran los únicos, en verdad. Había otros, detrás de la

Não vamos nos deter aqui no conceito de estética e nas polêmicas que sobre ele têm surgido ao longo do tempo. Quando usamos a expressão "plano estético", nos referimos a produtos sobre os quais há um certo consenso na nossa sociedade de terem recebido um tratamento determinado que lhes permite ingresso e circulação dentro do mercado da arte.

Cortina de Hierro, y eso le daba urgencia a su misión, los obligaba a ser más convincentes que los comunistas y a convencer primero.

Sin embargo, los primeros intentos fueron torpes. En 1948, el cortometraje *Hambre* tuvo que ser retirado de cartel porque sólo conseguía provocar irritación y furia. Había sido realizado en Berlín por la Oficina del Gobierno Militar de los Estados Unidos (Omgus, por sus iniciales en inglés) y seguía la línea dura del plan Morgenthau, abortado a tiempo y reemplazado por el Plan Marshall. La idea del secretario del Tesoro Henry Morgenthau había sido que Alemania solventara la recuperación del resto de Europa. En *Hambre* se echa la culpa de la escasez mundial a los alemanes y se dice que para superar la situación “los campesinos alemanes deben producir al máximo y entregar todo lo que producen”.

Hambre, que no tiene mención de realizador ni ningún otro crédito, será una de las películas que el Instituto Goethe de Buenos Aires presentará el próximo fin de semana, del jueves 21 al lunes 25, en la Sala Lugones, del Teatro San Martín, dentro del ciclo *Selling Democracy (Vendiendo democracia)*. En el panorama que brinda esa muestra, *Hambre* es el antecedente desgraciado de una lección que se aprendió muy rápido. Las consecuencias son las películas del plan Marshall, muy diferentes de aquel comienzo rudimentario. (Trecho extraído de: http://www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/cultura/nota.asp?nota_id=917710, domingo, 17 de junho de 2007).

Vejamos, agora, um belíssimo exemplo de narrativa literária. Trata-se de um relato curto do escritor argentino Julio Cortázar:

Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a

la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano. La luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (Extraído de <http://www.literatura.org/cortazar/continuidad.html>).

B. Narrativa literária

As narrativas literárias são textos de caráter ficcional que contam uma história de uma determinada maneira, ou seja, de acordo com certas práticas

Platão e Aristóteles já pensavam que os discursos poéticos adotavam procedimentos imitativos. O termo *mimese* significa recriação da realidade na obra literária. Segundo Platão, o artista imita o mundo das ideias ao dar forma à matéria. Porém, é na *Poética* de Aristóteles que se encontra a primeira teorização desse modo de entender a arte e, particularmente, a obra de arte verbal. Mas, diferentemente de Platão, para Aristóteles a *mimese* seria não a imitação do mundo das ideias e sim a imitação da vida interior dos homens.

Função poética é um conceito introduzido por Roman Jakobson para referir-se à função predominante da linguagem literária. Vocês podem saber mais sobre esse conceito acessando as páginas: <http://ponto-kom.blogspot.com/search/label/%5BJAKOBSON%5D> e <http://www.letralia.com/120/ensayo02.htm>

artísticas, e que se oferecem à interpretação daqueles que as lerão de acordo com sua época. As narrativas literárias não têm o compromisso de refletir a realidade. Elas criam uma “realidade” através da organização dos fatos dentro do enredo, por meio de estratégias narrativas que garantem a coerência interna da obra e de acordo com as tendências literárias de cada época, chegando, muitas vezes, a provocar uma profunda renovação estética.

Segundo a teoria da representação, toda a narrativa ficcional é composta de enunciados que representam os fatos ou conteúdos narrados de acordo com estratégias discursivas que mantêm ou não uma relação de contiguidade com a realidade e com os modos de outros discursos narrarem essa realidade.

Mesmo que uma narrativa ficcional remeta intencionalmente para o mundo real com propósitos de índole didática, sociológica ou moralizante, não podemos perder de vista que a presença de um narrador, o tratamento estético do texto e a sua *função poética* deslocam-nos a uma leitura que deverá conduzir-nos a uma análise que leve em conta as coordenadas que fazem uma narrativa ser ficcional.

Numa narrativa, é fundamental observar o que se conta e como se conta. Ou seja, para efeitos de análise, devemos distinguir dois planos fundamentais: o da *história* e o do *discurso*, planos, no entanto, organicamente articulados na *narração*. No plano da história, observaremos *o que se conta*; no plano do discurso, *como se contam* os fatos narrados.

Para nossa disciplina, “Introdução aos estudos da Narrativa”, com carga horária de 60 horas/aulas, dividimos o material didático em quatro Unidades:

Na **Unidade I**, estudaremos categorias do plano da **História** tais como: *personagem, intriga, fábula, tempo da história, espaço, ação e caracterização*.

Na **Unidade II**, estudaremos procedimentos adotados para a articulação discursiva da história narrada, ou seja, do plano do **Discurso**, tais como: o *tempo do discurso* e a *perspectiva narrativa*.

Logo, na **Unidade III**, estudaremos categorias da **Narração**, tais como: o *nível narrativo*, os *tipos de narrador*, a *estratégia narrativa* e a *composição*.

E, finalmente, na **Unidade IV**, apresentaremos uma breve reflexão sobre o problema do **Autor** e do **Leitor**.

Unidade I

Da história

1 História, personagem, intriga e fábula

Neste Capítulo, será estudado o conceito de **História** na Teoria da Narrativa. A história, sendo o conjunto dos acontecimentos narrados, engloba, em sua significação geral para a narratologia, outros elementos ou conceitos que fazem parte da estrutura da narrativa enquanto unidade orgânica. Desse modo, para ocorrer a história, será necessário basicamente: personagens que vivenciem a história e uma sequência de ações que desenvolvam a intriga. Por esse motivo, neste Capítulo vocês estudarão os seguintes conceitos: **História, Personagem, Tipos de personagens, Intriga e Fábula.**

1.1 História

A história, entendida enquanto narrativa de eventos ficcionais, corresponde aos acontecimentos narrados e vivenciados pelos personagens. Em seu livro *Figuras III*, Gérard Genette chamou de *diegese* a história de uma narrativa, sucessão de acontecimentos que constituem o conteúdo narrativo. A história, então, é o conjunto de acontecimentos narrados: sequência de ações, relações entre os personagens, localização dos eventos num contexto espaço-temporal. Desse modo, podemos dizer que a história corresponde ao conteúdo da narração, ou seja, a seu significado, enquanto que o discurso que veicula a história é seu significante.

Segundo o Dicionário Houaiss, *significado*, na terminologia de Saussure, é a face do signo linguístico que corresponde ao *conceito*. O conteúdo. Já *significante* é a “imagem acústica que é associada a um significado numa língua, para formar o signo linguístico. Segundo Saussure, essa imagem acústica não é o som material, ou seja, a palavra falada, mas sim a impressão psíquica desse som”.

*Signo é a entidade constituída pela combinação de um conceito, denominado significado, e uma imagem acústica, denominada significante. Para entender melhor os conceitos de significante, significado e signo, recomendamos a leitura de *Curso de linguística geral*, de Ferdinand de Saussure (São Paulo, Cultrix, USP, 1969).*

Porém, não devemos esquecer que não é possível operar uma divisão dicotômica entre história e discurso posto que a narrativa é o resultado de uma profunda interação entre a história que se conta e o discurso narrativo.

Muitas vezes, a história narrada não segue uma ordem cronológica e uma sequência logicamente ordenada dos eventos. Nesses casos, seria necessário reconstituir a história em termos de uma sequência temporal.

1.2 Personagem

O *personagem* é um importante elemento da narrativa, pois ele é quem vivencia os fatos narrados, e em torno do qual, muitas vezes, organiza-se a economia narrativa. É muito importante para o aluno que está se iniciando na análise de narrativas entender que um personagem é um “ser de papel” e não de “carne e osso” e, por esse motivo, ao ser analisado é necessário levar em conta as outras instâncias, categorias e elementos que fazem parte da narração onde este personagem está inserido. Teóricos da narrativa insistem em frisar que um personagem é um *signo* e, por isso, para fins de análise, devemos observar a sua caracterização, o seu discurso, o seu modo de interligação com outros personagens e a sua função dentro da economia narrativa em questão. Podemos delimitar um personagem para observá-lo e descrevê-lo isoladamente, mas não devemos perder de vista a sua integração na rede de *relações semânticas* dentro da narrativa.

Segundo o Dicionário Aurélio, signo é a entidade constituída pela combinação de um conceito, denominado significado, e uma imagem acústica, denominada significante.

Segundo o Dicionário Houaiss, num sistema linguístico semântica é o componente do sentido das palavras e da interpretação das sentenças e dos enunciados.

O personagem adquire seu sentido na intrincada malha de relações que se operam numa narrativa e, principalmente, por ser indissociável da temática do relato e, ainda, algumas vezes, pelas relações *intertextuais* com personagens de outras obras.

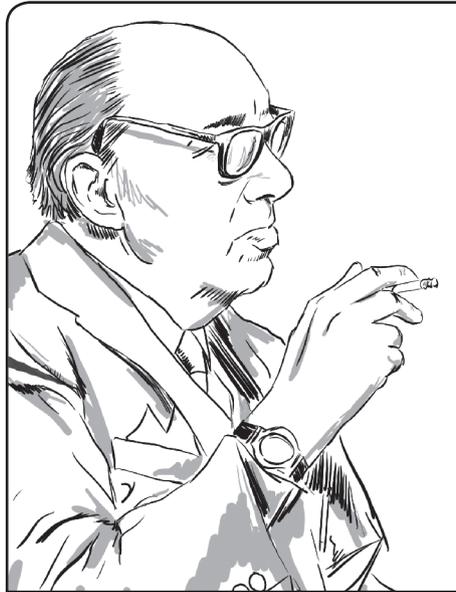
O personagem de ficção é suscetível às transformações sociais, estéticas e ideológicas de cada momento histórico. Podemos observar, em certa herança literária do século XIX e início do século XX, a valorização de uma caracterização forte do personagem que apresentava características individuais sólidas e muito marcadas. Essa tendência, no entanto, foi logo se perdendo para dar lugar ao surgimento do que se conhece como “crise do personagem”. Tal crise pode ser observada na construção de personagens de contornos indefiníveis, muitas vezes ambíguos, com desdobramentos de personalidade, crises de identidade, dissolução do “eu”, desdobramento em outros, testemunhas, enfim, da queda de uma época - em que se acreditou na potência do indivíduo, na sua solidez e força - e o início de sua crise.

Na América Hispânica, as narrativas de *Juan Carlos Onetti* constituem um bom exemplo dessa crise. Esse importante escritor do Río de la Plata foi responsável não somente pela renovação literária em seu país, também foi um dos escritores que mais colaborou para o surgimento da nova narrativa hispano-americana do século XX, grande movimento que envolveu muitos escritores da América Hispânica. As narrativas de Onetti inauguraram, no Uruguai, uma literatura urbana em que a fragmentação do indivíduo e a dissolução do eu constituem uma de suas temáticas preferidas num espaço urbano fortemente transformado pela modernização vertiginosa que sofreu o Río de la Plata no início do século XX. A crise de identidade do personagem é um dos temas de Onetti e é possível observá-la em vários dos seus personagens como, por exemplo, o caso de Juan María Brausen, personagem principal do romance *La vida breve*, de 1950, que vivencia um processo de dissolução do eu e desdobramento em outros. Também, podemos lembrar do personagem

Intertextualidade é um conceito introduzido por Julia Kristeva nos estudos literários, mas que já estava presente na obra do célebre teórico russo M. Bakhtin. Kristeva se refere à intertextualidade em vários textos. Segundo ela, “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Para saber mais sobre o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994), vocês podem acessar o endereço: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/index.htm>

de seu conto “El posible Baldi” que, fantasiosamente, vai transmutando a sua personalidade em várias outras.



Juan Carlos Onetti (1909-1994)

1.2.1 Tipos de personagens

De acordo com a importância que os personagens têm dentro da narrativa, podemos dividi-los em: *herói* ou *personagem protagonista*, *anti-herói* e *personagem secundário* ou *personagem figurante*. E, de acordo com sua composição e caracterização, dividiremo-los em *personagens redondos* e *personagens planos*. Vamos estudar os casos mais importantes: a) herói, b) anti-herói, c) personagem redondo e d) personagem plano.

a. Herói

O herói é a entidade literária que protagoniza uma obra narrativa ou dramática, amplamente privilegiada ao longo da história da literatura. De acordo com cada período literário, a figura do herói tem mudado, porém podemos dizer que uma característica se manteve. Sendo representante da condição humana, ou seja, de suas virtudes e defeitos, no entanto, o herói se destaca dos outros homens por apresentar qualidades que o homem comum não possui, mas que admira e gostaria de possuir. Sabemos que, na

antiguidade grega, o herói se situava entre os deuses e os homens, apresentando características ambíguas e muitas vezes, profundamente contraditórias, como orgulho, vingança, paixões e ódios desmedidos, fraquezas que, no entanto, eram seguidas de atos de valor altruísta, ou seja, de amor desinteressado ao próximo, preocupação com o outro e capacidade de perdão.

Na *Iliada*, o impressionante Aquiles é o herói grego por excelência, em quem a busca e conservação da honra valem até o sacrifício. Superiores em força, determinação, inteligência, beleza e bravura, os heróis míticos eram caracterizados, no entanto, com qualidades que a recepção do leitor interpretará de modos diversos conforme os padrões morais e éticos de cada época.

Fazia parte da formação do herói mítico um ritual de passagem durante o qual este era submetido a duras provas, como lutas contra monstros e outras ações, que testavam a sua valentia e destreza e, se finalmente vitorioso, o herói conquistava a imortalidade. Do mesmo modo, esse herói lendário ganhava o direito a liderar seu povo, ditar as leis, punir ou perdoar, fundar cidades, protegendo o povo contra invasões ou epidemias. Um exemplo importante do herói lendário na literatura espanhola é o caso de Rodrigo Díaz de Vivar, o *Cid campeador*, cujas façanhas se contam na canção do século XIV chamada *Cantar del Mio Cid*.

A *Iliada*, poema épico atribuído a Homero, que teria vivido no século VIII a.C., na Jônia, hoje região da Turquia, é considerada, junto à *Odisséia*, obra fundadora da literatura ocidental. Vocês podem ler uma versão da *Iliada* em língua espanhola no endereço: <http://www.iliada.com.mx/index.html>

Vocês podem ler sobre Rodrigo Díaz de Vivar e o *Cantar del Mio Cid* no endereço: <http://web.jet.es/vliz/cid.htm>

Como afirma Carla Silva Nadal:

“El Cid, es un buen ejemplo de lo que se puede definir como héroe: es fuerte, buen jefe militar, determinado, estratega, lleno de principios, leal, compañero, buen padre, buen marido, buen cristiano. ¡Es un modelo de rectitud! En algunos momentos se muestra demócrata, lo que le confiere un matiz más humano, como en el siguiente fragmento, en la ciudad de Alcocer, cuando están cercados por los moros. El Cid reunió a los suyos y les dijo:

“Nos han cortado el agua y nos falta el pan. No podemos irnos por la noche porque no nos dejarán. Deberíamos salir a luchar contra ellos, pero son muchos. Así que decidme, caballeros, ¿qué podemos hacer?” (Dueñas, 1996, *cantar primero*, p. 21).”

E a autora continua:

“La exaltación no está presente sólo en la figura del héroe sino en todo lo que le circunda: en sus espadas — Colada (quitada del conde Ramón Berenguer, Conde de Barcelona, en la batalla contra los francos) y Tizona (conquistada en un famoso encuentro con el rey Búcar de Marruecos, a quien vence después de un magnífico combate individual) —, en su caballo (Babieca), en sus actitudes y hasta en su ropa, como en el siguiente fragmento, cuando El Cid y sus hombres se preparan para entrar en Toledo:

“El Cid llevaba una camisa de hilo, con presillas de oro y plata, y encima un manto de seda con cintas también de oro” (Dueñas, 1996, cantar tercero, p. 56).

En lo que concierne a nuestro héroe (ya estoy convencida de que de hecho lo es) hay un elemento que aún no fue mencionado y que en la época era muy importante: la barba. En muchos trechos de la obra el Cid habla de su barba (símbolo muy importante en la Edad Media), la coge cuando va a tomar alguna decisión importante —como si le ayudara a reflexionar— y dice que no la cortaría, que nadie la había tocado y tampoco la tocaría. Por el siguiente fragmento es posible verificarlo:

“—¡Por amor al rey Alfonso, que me echó de la tierra, en mi barba no entrará ninguna tijera!” (Dueñas, 1996, cantar primero, p. 29).

“—Por esta barba, que nunca nadie mesó, poco a poco iré vengando a doña Elvira y doña Sol” (Dueñas, 1996, cantar tercero, p. 58).

A ejemplo de Sansón (caudillo, juez de Israel dotado de fuerzas maravillosas), cuya fuerza residía en su cabellera, la fuerza del Cid estaba en su barba. Era el símbolo de su hombría, su virilidad, por eso nadie podía acercarse a ella. El Cid no se muestra omnipotente. Antes y hasta en el momento de sus batallas le pide a Dios Su ayuda para triunfar. La religiosidad está presente en toda la obra como la fuerza que le mueve hacia la victoria.

Además de héroe, el Cid representa el orgullo de toda una nación. Es como si él impidiera a todos los que quieran quedarse en su tierra y allí construir una cultura distinta a la suya. Es la lucha para la preservación de lo que es español. Es muy posible que en eso resida su éxito. El Cid resume el sentimiento de una nación (o por lo menos de parte de ella) harta de ser invadida por otras.

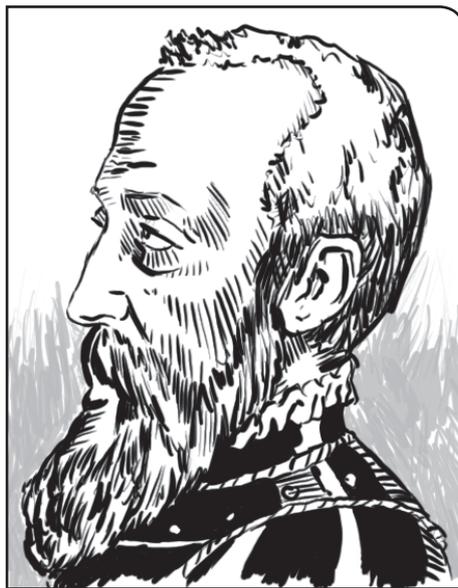
Considerando el contexto de la obra bajo otro prisma, es posible que El Cid no tuviera mucho en contra de los moros. Ésos, simplemente, estaban

en el camino que lo aislaba del rey Alfonso. El Cid quería enviarle caballos, oro y plata al rey y, también, conquistarle tierras. Los moros le impedían hacerlo porque querían lo mismo. Como en esos casos difícilmente alguien renuncia a sus objetivos, la batalla es inevitable. Si el Cid fuera un intolerante con los moros no tendría un amigo de esta raza y además confiaba en él, lo que se puede comprobar por el siguiente fragmento:

“—Estad preparados, porque quizá tendréis que luchar. Pasad por Molina, donde está mi amigo el moro Abengalbón y decidle que os acompañe con otros cien hombres más” (Dueñas, 1996, cantar segundo, p. 33).

El Cid consiguió transformar su sino, es decir, el infortunio al que le había sometido el rey Alfonso en una vida llena de batallas, de aventuras, de conquistas y de glorias. Recuperó su honra, conquistó el reconocimiento del pueblo y el respeto del rey Alfonso a costa de sacrificios. Vengó a sus hijas — doña Elvira y doña Sol — y las casó con nobles, haciéndolas personas importantes (su deseo). Volvió a casa rico, querido y admirado por todos. El Cid es un héroe por excelencia”.

(Disponível em: <<http://www.letralia.com/154/ensayo02.htm>>).



Cid Rodrigo Díaz de Vivar (1043 - 1099)

O Renascimento e o Romantismo entronizaram, por motivos diferentes, a figura do herói em um papel central em torno do qual não somente se estruturaram as narrativas como também se consolidou uma concepção antropocêntrica da narrativa. O herói literário do Renasci-

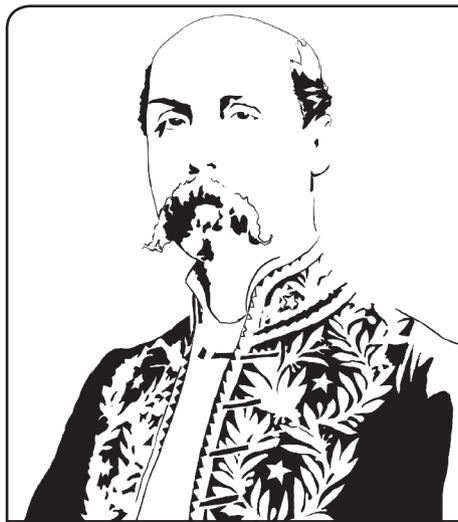
mento protagonizou, em linhas gerais, o homem que se destacava pelas suas qualidades, sua valentia, sua capacidade de liderar, em luta contra as adversidades, contra os deuses ou os elementos. As qualidades desse herói não deixavam espaço a qualquer tipo de dúvidas quanto a suas características superiores em relação às de seu grupo.

O *Renascimento* foi um importante movimento de renovação e revitalização da cultura na Europa Ocidental nos séculos XV e XVI. Essa revitalização se deu principalmente no campo das artes plásticas e também nas letras e ciências naturais e humanas. O renascimento propôs uma nova forma de ver o mundo e o ser humano, rejeitando o teocentrismo da Idade Média e valorizando o antropocentrismo. O *Romantismo* foi um movimento artístico e filosófico surgido na Europa no final do século XVIII e que se manteve durante quase todo o século XIX. Este rico período se caracterizou pelo lirismo, pela subjetividade, pela valorização do eu, por propor uma visão do mundo centrada no indivíduo, pelos temas de fortes tendências nacionalistas, pela superioridade do sentimento frente à razão. Os temas preferidos dos autores românticos foram amores trágicos, ideais utópicos, liberdade, nacionalismo, exaltação do eu, da natureza e das paisagens, obsessão pela morte, as ruínas e a noite etc.

Mais tarde, o herói romântico protagonizou um tipo de luta diferente. Muitas vezes solitário, esse herói levou uma vida atormentada, em conflito com as restrições sociais de sua época, afastando-se para iniciar um percurso difícil que, não raro, se deu em forma de viagens a terras estranhas onde viveu experiências ao limite. Esse herói romântico encontrou no romance histórico, por um lado, a representação ideal da nova sociedade burguesa, em processo de industrialização, e, por outro, o drama do indivíduo voltado ao sofrimento e à perseguição. Esse período literário foi marcado por uma intensa subjetividade, pela procura de originalidade,

pela exaltação do campo, do subconsciente e dos sonhos, pela busca da liberdade contra a rigidez das normas morais da época e pelos amores contrariados do *herói romântico* com um desenlace muitas vezes trágico.

Já os heróis realistas e naturalistas protagonizaram um conflito diferente. Em linhas gerais, podemos dizer que o herói realista, fortemente influenciado pelas ideias positivistas e pelo cientificismo que caracterizaram o século XIX, teve como preocupação a tragédia da herança genética e o melhoramento da espécie. Esse herói se apresenta como um objeto de estudo no qual deve ser observada a sua hereditariedade, somada à sua educação e ao meio social do qual faz parte. Não raro, na América Hispânica esse tipo de herói aparece já transmutado em anti-herói, como é o caso de Fortunato, protagonista do romance *La aritmética del amor*, do escritor chileno Alberto Blest Gana, personagem que deseja ascender socialmente por meio de um casamento por interesse.



Alberto Blest Gana (1830 – 1920)

Já o naturalismo explorou um herói em luta desigual contra a natureza. Os escritores hispano-americanos que melhor exploraram a luta contra as forças indomáveis da natureza foram o uruguaio *Horacio Quiroga* (1878-1937) e o colombiano *Eustasio Rivera* (1889-1928). O herói do único romance de Rivera, Arturo Cova, enfrenta uma natureza selvagem onde a única lei é a da sobrevivência dos mais fortes.

Recomendamos a leitura de *Maria*, o belo romance do escritor colombiano Jorge Isaacs (1837 - 1895) considerado pela crítica a melhor obra da literatura romântica da América Hispânica, no endereço: <http://www.analitica.com/Bitblbio/isaacs/maria.asp>

Leiam sobre Horacio Quiroga no endereço: <http://www.patriagrande.net/uruguay/horacio.quiroga/>

Leiam sobre *La vorágine*, romance de Eustasio Rivera, no endereço: http://www.letelier.org/actas/catastro/ensayos/article_15.shtml.



Horacio Quiroga (1878 – 1937)

Em luta contra os deuses ou os elementos da natureza, em luta contra as adversidades ou simplesmente em luta solitária contra a sociedade ou consigo mesmo, o herói literário é uma figura central em torno da qual se organiza a *diegese*. Ele apresenta qualidades que o destacam das outras personagens e inicia um percurso de busca e de provações para, muitas vezes, encontrar o trunfo na superação dos conflitos e noutras, porém, ir ao encontro de um desenlace fatal.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um importante filósofo, poeta e filólogo alemão cujo pensamento é considerado dos mais radicais e revolucionários do século XIX. Vocês podem ler sobre Nietzsche e textos dele no endereço eletrônico: <http://www.nietzscheana.com.ar/>

b. Anti-herói

As grandes transformações econômicas e sociais do século XX, as grandes guerras, o existencialismo francês e o legado de *Nietzsche* são alguns dos acontecimentos que influenciaram fortemente para o questionamento do próprio conceito de herói.

Se no período anterior a figura do herói literário estava em sintonia com os valores humanistas e a afirmação do homem, no século XX ve-

mos surgir uma desvalorização profunda desse conceito concomitante com a própria decadência dos valores humanistas. O homem surge como um ser que perdeu o sentido num mundo mutilado pelas grandes guerras, pelo feroz avanço do capital e pelo aperfeiçoamento e crescimento das máquinas na produção desse capital. O mundo torna-se um lugar absurdo, fragmentado e sem esperança, de exploração da força de trabalho barata para a produção de uma riqueza que ficará nas mãos de poucos.

Nesse contexto histórico, revitaliza-se a figura do anti-herói, tipo de personagem que, no entanto, tem precedentes na literatura dos séculos anteriores, como é o caso paradigmático do famoso Don Quijote, de *Miguel de Cervantes*, autor de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1614), personagem que, de tanto ler romances de cavalaria, enlouquece e decide sair pelo mundo vestido de cavaleiro, confundindo a “realidade” com a ficção. Anti-herói pode ser considerado também o *Lazarillo de Tormes*, perambulando entre aventuras vulgares, mesquinhas, traições e intrigas.



Don Quijote

O escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) é considerado a máxima figura da literatura espanhola. Seu famoso romance El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha é considerado o fundador da narrativa moderna e uma das melhores obras da narrativa mundial. Don Quijote se destaca por ser o primeiro romance polifônico, ou seja, um romance que apresenta várias vozes e pontos de vista superpostos, tornando a “realidade” algo complexo e impossível de ser reduzido a uma voz monofônica e a um ponto de vista centrado em alguma verdade e fechado. Vocês podem saber mais sobre Cervantes e sua obra acessando as páginas: <http://www.donquixote.com/> e http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/autor.shtml

Para saber mais sobre El Lazarillo de Tormes e o romance picaresco, vocês podem acessar o endereço: http://www2.ups.edu/faculty/velez/Span_402/Lazaro.htm

O anti-herói pode ser caracterizado como uma entidade da narrativa que, tal como o herói, cumpre o papel de protagonista, ou seja, de personagem mais importante da história. Sua singularidade consiste em que o anti-herói protagoniza a narrativa a partir de suas características “negativas” em relação ao herói. Sua conduta ética ou moral é, de certo modo, “desqualificada”, suas ações podem movimentar a história a partir de uma posição de desvio em relação a padrões de conduta estabelecidos e aceitos na sociedade.

Na literatura brasileira, um anti-herói clássico é Macunaíma, personagem principal do romance homônimo de *Mário de Andrade*.

Mário de Andrade é um dos mais importantes escritores, poetas e críticos brasileiros. Macunaíma foi publicado em 1928 e marcou profundamente a crítica e a história da literatura brasileira por seu caráter crítico e renovador da linguagem. Podemos citar algumas outras importantes obras de Mário de Andrade, dentre muitas: Há uma gota de sangue em cada poema, 1917, Paulicéia desvairada, 1922, Amar, verbo intransitivo, 1927, Remate de males, 1930, Aspectos da literatura brasileira, 1943, Lira paulistana, 1945, O carro da miséria, 1947, Contos novos, 1947, O banquete, 1978, Será o Benedito!, 1992.

Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, na verdade representa, com suas características físicas e psicológicas, muito além de um personagem “mau caráter”, vil ou pernicioso, um complexo de variáveis simbólicas e alegóricas que “representam” toda uma perspectiva crítica sobre a cultura brasileira. Nesse sentido, Macunaíma é ironicamente um herói “descaracterizado”, ou melhor, um estranho herói que aglutina em sua personalidade traços que formam de maneira geral um personagem que “encarnaria” a pluralidade da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, esse personagem representa uma crítica aos modelos de conduta importados do estrangeiro. Macunaíma, ironicamente e de forma cômica e inteligente, é o anti-herói que caracteriza a complexidade das relações culturais, políticas e econômicas do Brasil.

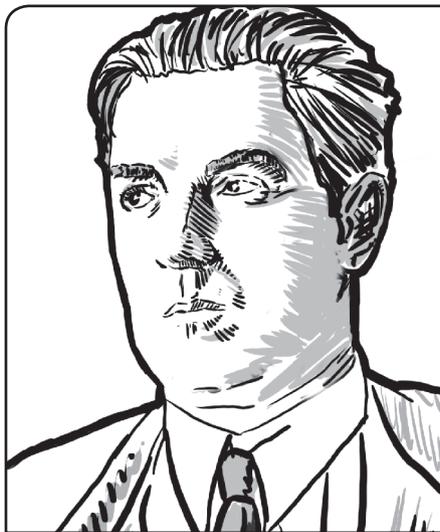


Mário de Andrade (1893 – 1945)

O personagem anti-herói pode significar ou representar historicamente, a partir de seu papel como entidade na narrativa literária, e em função de seus traços psicológicos, morais e sociais, uma certa desagregação e transformação culturais gerais da sociedade. Nesse sentido, o anti-herói, justamente a partir de seus caracteres ou traços “desviados” de um determinado padrão de conduta dito ideal, poderá operar uma forte crítica às complexas relações de poder e de conduta, à cultura e ao comportamento de grupos sociais particulares ou mesmo de uma sociedade como um todo.

A literatura hispano-americana do século XX apresenta uma rica galeria de famosos e diversos tipos de anti-heróis. O personagem Silvio Astier, do escritor argentino *Roberto Arlt*, é um jovem numa cidade que nada pode lhe oferecer a não ser frustrações e misérias, submetendo-o a humilhações que farão dele um rebelde social mas também um traidor de seu próprio grupo. Considerado pela crítica como um dos escritores que inauguraram a literatura urbana na América Hispânica, Roberto Arlt foi um escritor experimental e inovador que, como poucos, soube trabalhar esteticamente personagens representantes da decadência moral, da falta de fé e esperança do subúrbio de Buenos Aires do início de século XX.

Para saber mais sobre Roberto Arlt, vocês podem acessar o endereço: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Arlt/index.shtml



Roberto Arlt (1900 – 1942)

Outro anti-herói marcante da literatura hispano-americana é Larsen. Esse impressionante personagem do uruguaio Juan Carlos Onetti é o protagonista de dois de seus romances mais importantes: *Juantacadáveres* e *El astillero*. Proxeneta, este homem envelhecido, cínico e decadente, apresenta todas as características de um anti-herói, porém tem conquistado, ao longo dos anos, uma estranha afeição dos fiéis leitores onettianos.

Leiamos, na seguinte passagem, a imagem que o médico da cidade, o doutor Diaz Grey, tem de Larsen:

“Este hombre envejecido, *Juantacadáveres*, hipertenso, con un resplandor bondadoso en la piel del craneo que se le va quedando desnuda, despatarrado con una barriga redonda que le avanza sobre los muslos”.

E, mais adiante, continua:

“Este hombre que vivió los últimos treinta años del dinero sucio que le daban con gusto mujeres sucias, que atinó a defenderse de la vida sustituyéndola por una traición, sin origen, de dureza y coraje; que creyó de una manera y ahora sigue creyendo de otra, que no nació para morir sino para ganar e imponerse, que en este mismo momento se está imaginando la vida como un territorio infinito y sin tiempo en el que es forzoso avanzar y sacar ventajas” (ONETTI, 1979: 99).

c. Personagem redondo

O termo personagem redondo foi introduzido por *E. M. Forster* e se refere a personagens que apresentam uma personalidade forte e um destaque muito marcado dentro da narrativa. Esses personagens se caracterizam por serem, muitas vezes, imprevisíveis, de contornos ambíguos ou pouco definidos. São personagens complexos e apresentam uma variedade de características que vão se revelando aos poucos. A esses personagens é atribuída uma rica variedade de características psicológicas, físicas, morais e ideológicas, chegando, muitas vezes, a serem ambíguas e surpreendentes.

Edward Morgan Forster foi um importante escritor e crítico inglês cuja obra, do século XIX, contribuiu para a renovação literária no século XX. Leia sobre Forster no endereço: http://www.booksfactory.com/writers/forster_es.htm

Um bom exemplo de personagem redondo é Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*, romance de Julio Cortázar, personagem que ao longo

da narrativa se debate entre prerrogativas de ordem ética e ideológica e vai revelando gradualmente suas obsessões, vacilações, paixões e sofrimentos.

São redondos muitos dos personagens de, por exemplo, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa e Ernesto Sábato, importantes escritores de América Hispânica.

Julio Cortázar
(1914 – 1986)

Escritor argentino, autor de romances, contos e poemas e célebre por *Rayuela*, considerado pela crítica como um precedente do livro digital pela sua estrutura. Para saber mais sobre esse importante escritor, acessem o site oficial sobre Cortázar: <http://www.juliocortazar.com.ar/>

Juan Rulfo
(1917 -1986)

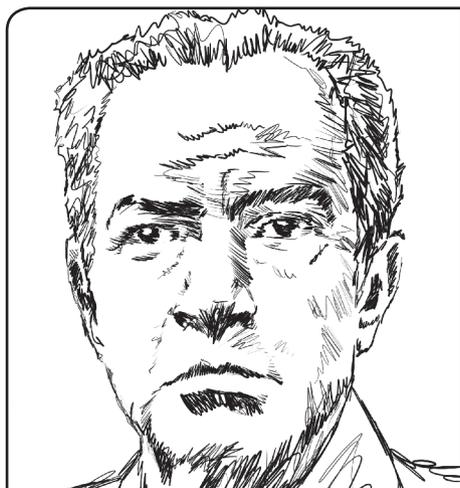
Escritor mexicano, ficou célebre depois da publicação, em 1955, de *Pedro Páramo*, seu único romance, considerado uma das obras mais importantes da literatura ocidental. Alguns críticos consideram Juan Rulfo, Jorge Luis Borges e Juan Carlos Onetti os grandes renovadores da literatura de língua espanhola e três dos mais importantes escritores do século XX. Para saber mais, recomendamos as seguintes páginas: <http://sololiteratura.com/rul/rulfoprincipal.htm> e <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/home.htm>

Mario Vargas Llosa
(1936)

Escritor peruano, é autor de várias obras de ficção e ensaios, dentre os quais se destacam seus excelentes romances *La casa verde*, *Conversación en la catedral* e *La guerra del fin del mundo*. Para saber mais sobre Vargas Llosa, acessem: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vargasllosa/home.htm>

Ernesto Sábato
(1911)

Romancista e ensaísta argentino, publicou várias obras das quais se destacam *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón, el exterminador* (1974). Sábato é um dos escritores mais destacados da Argentina e alguns críticos europeus consideram *Sobre héroes y tumbas* o melhor romance argentino do século XX. Para saber mais sobre esse escritor, acessem: <http://www.geocities.com/leerasabato/relatos.htm>

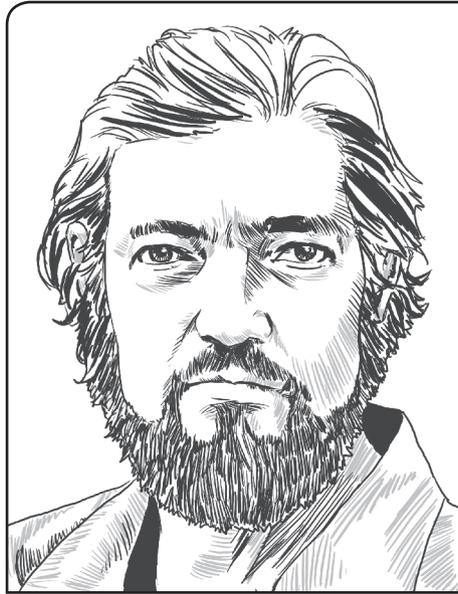


Juan Rulfo (1917 - 1986)

Vamos ler agora um trecho de *Rayuela*, em que o protagonista, Horacio Oliveira, retornando de Buenos Aires depois de uma longa temporada em Paris, faz escala em Montevideu com a esperança de saber algo sobre Maga, mulher que ele amou e perdeu em Paris. Oliveira retorna a seu país, totalmente transformado, para viver uma série de acontecimentos que aprofundarão a sua crise existencial. Tentemos distinguir no texto as expressões que reforçam a caracterização do personagem redondo:

“Por supuesto Oliveira no iba a contarle a Traveler que en la escala de Montevideo había andado por los barrios bajos, preguntando y mirando, tomándose un par de cañas para hacer entrar en confianza a algún morrocho. Y que nada, salvo que había un montón de edificios nuevos y que en el puerto, donde había pasado la última hora antes de que zarpara el Andrea C, el agua estaba llena de pescados muertos flotando panza arriba, y entre los pescados uno que otro preservativo ondulando despacito en el agua grasienta. No quedaba más que volverse al barco, pensando que a lo mejor Lucca, que a lo mejor realmente había sido Lucca o Perugia. Y todo tan al divino cohete.

Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitirme el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados. Entendió (solo en la proa, al amanecer, en la niebla amarilla de la rada) que nada había cambiado si él decidía plantarse, rechazar las soluciones de facilidad. La madurez, suponiendo que tal cosa existiese, era en último término una hipocresía. Nada estaba maduro, nada podía ser más natural que esa mujer con un gato en la canasta, esperándolo a lado de Manolo Traveler, se pareciera un poco a esa otra mujer que (pero de qué le había servido andar por los barrios bajos de Montevideo, tomarse un taxi hasta el borde del Cerro, consultando viejas direcciones reconstruidas por una memoria indócil). Había que seguir, o recomenzar o terminar: todavía no había puente. Con una valija en la mano, enderezó para el lado de una parrilla del puerto, donde una noche alguien medio curda le había contado anécdotas del payador Betinoti, y de cómo cantaba aquel vals: Mi diagnóstico es sencillo: Sé que no tengo remedio. La idea de la palabra diagnóstico metida en un vals le había parecido irresistible a Oliveira, pero ahora se repetía los versos con un aire sentencioso, mientras Traveler le contaba del circo, de K.O. Lausse y hasta de Juan Perón”. (CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*, Capítulo 39. Disponible em: <<http://www.literaberinto.com/cortazar/rayuela.htm>>).



Julio Cortázar (1914 - 1986)

d. Personagem plano

Ao contrário do personagem redondo, o plano apresenta menos complexidade e menor número de atributos, não revelando mudanças significativas ao longo da narrativa, nem tampouco fortes conturbações psicológicas. Normalmente, esse tipo de personagem apresenta comportamentos repetitivos, tiques ou manias que o tornam facilmente reconhecível dentro da narrativa. Quando as características do personagem tornam-se visivelmente marcadas e este apresenta comportamentos muito repetitivos e previsíveis, alguns autores o identificam com o nome de personagem *tipo*, aquele que apresenta características invariáveis, sejam elas morais, ideológicas, sociais etc., chegando, às vezes, à caricatura, ou seja, apresentando características estáticas e ridículas.

É importante, porém, levar em conta que a distinção entre personagem redondo e personagem plano não deve ser operada de forma rígida. Teóricos da narrativa nos recomendam certa cautela nessa distinção posto que, muitas vezes, certas personagens oscilam entre características planas e redondas.

Consultem uma lista de personagens tipo no endereço: http://es.wikipedia.org/wiki/Personaje_Tipo

1.3 Intriga

A intriga, conceito da teoria da narrativa que também é chamado *enredo*, é o conjunto dos fatos, dos eventos, que formam a *trama* de um romance, de uma peça de teatro ou de um filme de cinema ou de televisão. A intriga é o modo como uma história pode ser desenvolvida nos termos da sequência, linear ou não, das ações dos personagens entre si. Essas ações também podem ser influenciadas pelo ambiente que contextualiza a história em termos espaciais e temporais.

O conceito de intriga permite que pensemos como se processa o desenvolvimento ou o desenrolar da história a partir da complexidade maior ou menor dos acontecimentos que são produzidos pelo encontro dos personagens na narrativa.

Aristóteles chama de peripécia o momento onde um determinado acontecimento transforma o curso da história. A peripécia é, portanto, um elemento dentro da intriga, é o elemento que indica que, concomitantemente e a partir do embate entre os personagens, algo como um evento se organiza e gera uma reorganização no curso de outros eventos que constituem a totalidade dos acontecimentos da história narrada.

A intriga também pode variar em termos do nível de complexidade de sua influência na história. Ou seja, a partir das múltiplas possibilidades de relações entre os personagens, os quais têm, cada um, características psicológicas, físicas, morais e socioculturais singulares, que podem entrar em ressonância ou turbulência. Há também a ambiência, ou o contexto espaço-temporal, onde se desenrola a intriga e que pode influenciar de modo decisivo a complexidade do relacionamento entre os personagens.

A intriga ou o enredo é o conjunto de peripécias que ocorrem numa narrativa. A intriga representa todos os encontros e embates possíveis na trama da história. O modo como os personagens, ao exercerem seus papéis

na história, “resolvem” seus conflitos, tomando atitudes e ocasionando reverberações imediatas ou posteriores ao andamento da própria intriga.

Os contos ou romances policiais são um exemplo modelar do conceito de intriga. Vejamos o quadro a seguir.

O *romance (e o conto) policial* é um gênero literário cuja intriga se dá em torno de um enigma, geralmente um assassinato, que deve ser esclarecido. Esse gênero nasceu no século XIX como resultado de uma época industrial e urbana. O conhecido escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809 - 1849) é considerado o precursor do gênero policial. O inspetor Dupin é um de seus famosos personagens. Recomendamos a leitura de seu breve e belo conto “La carta robada”, numa versão do escritor argentino Julio Cortázar, no endereço: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/carta01.htm>. A narrativa policial alcança seu auge com escritores anglo-saxões como Arthur Conan Doyle, criador do famoso Sherlock Holmes, e Gilbert Keith Chesterton, criador do padre investigador Brown. Grande destaque alcançaram também dentro desse gênero escritores como Agatha Christie, Georges Simenon (criador do famoso inspetor Maigret), John Le Carré, Raymond Chandler (criador do inesquecível Philip Marlowe), Dashiell Hammett e Graham Greene.

Nesses romances ou contos - e existe uma diferença básica em termos da complexidade do desenvolvimento da intriga no romance ou no conto - a história que é contada tem seu interesse principal ligado ao modo como a complexidade da intriga é desvelada ou resolvida. Além disso, esse modo de desenvolvimento da intriga é o elemento fundamental para a qualidade da narrativa policial. O nível de suspense, ou a forma como os fatos entram em ressonância ou turbulência uns em relação aos outros, ou seja, o modo como esses fatos estão relacionados às características e ao caráter dos personagens que exercem seus papéis no

todo da história é uma resultante direta da qualidade e das motivações que são produzidas a partir de uma certa densidade da intriga.

Agatha Christie (1890 – 1976) é uma das mais famosas e lidas escritoras do gênero policial. Para saber mais sobre essa escritora acessem o endereço: <http://www.fanreal.com/fav/agatha.html>

Nos romances policiais de *Agatha Christie*, por exemplo, sempre há um crime que ocorre em algum lugar em algum momento, uma série de suspeitos, que são os vários personagens, um herói que muitas vezes é identificado com aquele que procura solucionar o mistério do crime, e um vilão. Pois bem, todas as circunstâncias em que são narrados os fatos e as ações de cada personagem fazem parte da construção da intriga que é, para além do encadeamento narrado desses fatos, a própria relação elaborada das relações interdependentes entre os embates das ações na narrativa. Todas as nuances e os possíveis sentidos e resoluções que vão se dando no decorrer dos fatos do crime fazem parte do grau de complexidade e de arranjo da intriga, o que é determinante para o sucesso de uma ambiência de suspense.

Faz parte de uma intriga eficiente num romance policial construir um encadeamento de fatos que não deixe o mistério ser desvelado rapidamente. A arte de encadear os fatos e as ações dos personagens no decorrer da narrativa cria a densidade necessária da intriga que corresponde ao jogo interno complexo das ações dos personagens, da ambiência espacial e temporal da narrativa, e da construção nuançada e elaborada dos detalhes dos fatos no sentido de encaminhar a história para seu desfecho, que é geralmente inesperado. Ou seja, a resolução do crime e descoberta do responsável pelo delito, nos romances e contos policiais, conclui ou *desenlaça* a densa elaboração de todos os embates de ações entre os personagens que são a própria matéria da intriga, ou enredo.

Vamos ler agora um trecho do desfecho final do famoso romance de Agatha Christie intitulado *Asesinato en el Expreso Oriente* prestando atenção ao modo como se tece o desenlace final:

“- Hay otra posible solución del crimen. He aquí cómo llegué a ella: Una vez que hube escuchado todas las declaraciones, me recosté, cerré los ojos y me puse a pensar. Se me presentaron ciertos puntos como dignos de atención. Enumeré esos puntos a mis dos colegas. Algunos los he aclarado ya, entre ellos una mancha de grasa en un pasaporte, etcétera. Recordaré ligeramente los demás. El primero y más importante es una observación que me hizo monsieur Bouc en el coche comedor, durante la comida, al día siguiente de nuestra salida de Estambul. En aquella observación me hizo notar que el aspecto del comedor era interesante, porque estaban reunidas en él todas las nacionalidades y clases sociales. Me mostré de acuerdo con él, pero cuando este detalle particular volvió a mi imaginación, me pregunté si tal mezcla habría sido posible en otras condiciones. Y me contesté... sólo en los Estados Unidos. En los Estados Unidos puede haber un hogar familiar compuesto por diversas nacionalidades: un chófer italiano, una institutriz inglesa, una niñera sueca, una doncella francesa, y así sucesivamente. Esto me condujo a mi sistema de ‘conjeturar’..., es decir, que atribuí a cada persona un determinado papel en el drama Armstrong, como un director a los actores de su compañía. Esto me dio un resultado extremadamente interesante, satisfactorio y con visos de realidad. Examiné también en mi imaginación la declaración de cada uno de ustedes y llegué a curiosas deducciones. Recordaré en primer lugar la declaración de monsieur MacQueen. En mi primera entrevista con él no hubo nada de particular. Pero en la segunda me hizo una extraña observación. Le había hablado yo del hallazgo de una nota en que se mencionaba el caso Armstrong y él me contestó: ‘Pero si debía...’; pero hizo una pausa y continuó: ‘Quiero decir que seguramente fue un descuido del viejo’. En seguida me di cuenta de que aquello no era lo que había empezado a decir. Supongamos que lo que quiso decir fuese: ‘¡Pero si debió quemarse!’ En este caso, MacQueen conocía la existencia de la nota y su destrucción. En otras palabras, era el asesino verdaderamente o un cómplice del asesino. Vamos ahora con el criado. Dijo que su amo tenía la costumbre de tomar un somnífero cuando viajaba en tren. Eso podía ser verdad, ¿pero se explica que lo tomase Ratchett anoche? La pistola automática guardada bajo su almohada desmiente esa afirmación. Ratchett se proponía estar alerta la pasada noche. Cualquiera que fuese el narcótico que se le administrara, tuvo que hacerse sin su conocimiento. ¿Por quién? Evidentemente, sin lugar a ninguna duda, por MacQueen o el criado.”



Agatha Christie (1890 – 1976)

1.4 Fábula

A fábula tem duas acepções na teoria da narrativa. Se a intriga é o modo como o tema da história é desenvolvido a partir de uma série elaborada de acontecimentos e de embates entre os personagens, seu meio e a ambiência temporal que contextualiza a história, a fábula é simplesmente a história em seu sentido bruto. Ou seja, a fábula é o “esqueleto” da história. O motivo que preside a narrativa da história. Os *teóricos formalistas* se referem à fábula nos seguintes termos: “[...] conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. Fábula opõe-se à intriga, (*sjuzet*) termo que os formalistas reservaram para designar a representação dos mesmos acontecimentos segundo determinados processos de construção estética” (REIS, 1988: 208).

Para saber mais sobre esse tema acessem o endereço: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/formalismo_russo.htm

Nesse sentido, a fábula representa, como conceito da teoria da narrativa, uma intenção pré-literária, anterior ao desenvolvimento da narrativa e à elaboração da própria intriga. Ou seja, segundo os teóricos formalistas, “trata-se igualmente de um nível de descrição do texto narrativo, constituído pelos materiais antropológicos, temas e motivos que determinadas estratégias de construção e montagem transformam em intriga”. (Reis e Lopes, 1988, p. 208).

Outra aceção do conceito de fábula está relacionada ao conceito de *gênero literário*, por exemplo, as *Fábulas de Esopo* ou *As fábulas de La Fontaine*. A fábula como gênero literário é uma narrativa curta que tem a preocupação de instruir moralmente a partir de uma estrutura alegórica. Geralmente representando os fatos e as situações de instrução a partir da personificação de animais ou objetos em situações excepcionais, a fábula se utiliza da alegoria para representar situações específicas da vida coletiva humana, onde é narrado um embate de opiniões, um desafio de posições sobre um tema ou um objeto de conquista, ou ainda, na própria relação intrínseca da característica própria a cada animal ou objeto e sua analogia ao tema de ensinamento moral.

Resumo

Estudamos, neste Capítulo, que a **História** é o conjunto de acontecimentos narrados, ou seja: sequência de ações, relações entre os personagens, localização dos eventos num contexto espaço-temporal. Também estudamos o conceito de **Personagem** e os tipos de personagens, prestando atenção à desvalorização da figura do herói e à valorização da figura do anti-herói ocorridas no século XX. Ao estudarmos o conceito de **Intriga**, observamos como os elementos da história vão se tramando dentro da narrativa para produzir uma determinada intriga. Vimos que a intriga, também chamada de enredo, é o conjunto dos fatos, dos eventos, que formam a trama de um romance. Estudamos que a intriga é o modo como uma história pode ser desenvolvida nos termos da sequência, linear ou não, das ações dos personagens. Vimos, também, que se a intriga é o modo como o tema da história é desenvolvido a partir de uma série elaborada de acontecimentos e de relações entre os personagens, a **Fábula** é simplesmente a história em seu sentido bruto.

2 Tempo, espaço, ação e caracterização

Neste Capítulo, continuaremos estudando conceitos da Teoria da Narrativa relacionados à História, tais como: Tempo, Tempo da história, Espaço, Ação e Caracterização. Tempo e Espaço são as coordenadas essenciais onde se desenvolvem os fatos narrados ou as ações dos personagens. A caracterização dos personagens é de grande importância numa narrativa posto que é por meio dela que estes cobram “vida” e se inserem de modo orgânico na narrativa da qual fazem parte.

2.1 Tempo

O conceito de tempo é uma questão tão complexa como o próprio sentido da existência humana em sua mais vasta significação filosófica. Já vimos que a atividade narrativa é uma experiência fundamental da vida humana, indissociável das práticas coletivas que a todos nos envolvem desde um espectro que vai das experiências mais singulares de cada um até a dimensão pluralizada da existência social e cultural dada pela linguagem de um modo geral.

Na teoria da narrativa, poderíamos, a princípio, diferenciar de modo metodológico, apenas como estratégia de compreensão, dois planos do conceito de tempo. O plano do *tempo da história* e o plano do *tempo do discurso*. Trataremos do conceito de tempo da história um pouco mais adiante, na Unidade II, ao abordarmos o plano do tempo em termos discursivos, que de certa forma é potencialmente mais abrangente que o conceito de tempo da história.

2.1.1 Tempo da história

O tempo da história é o tempo mais rígido da história que é narrada segundo um determinado modo discursivo. É o termo, diríamos, “matemático” propriamente dito, ou seja, a sucessão cronológica de eventos datáveis com maior ou menor rigor. Por cronológico compreenderemos justamente a dimensão do tempo, em sua forma narrada, com referência a certos marcos temporais, como datas e referências mais ou menos explícitas a um determinado momento histórico que é narrado. Reis e Lopes (1988) citam um trecho de *Temps e récit*, esclarecedor livro de Paul Ricoeur que traz uma reflexão das mais importantes sobre a relação da atividade de narrar e a condição da existência humana, eminentemente temporal: “existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”. Em outras palavras, “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado num modo narrativo, e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1983: 85). Isto quer dizer que contar uma história, ou seja, narrar - que não é uma atividade entre outras, é algo constitutivo da experiência humana - está estreitamente relacionada à experiência temporal que também é essencial à condição humana.

Poderíamos ter em mente, como exemplo de narrativas que particularmente operam com essa dimensão do tempo da história, o romance e as narrativas biográfica ou autobiográfica. Nessas narrativas, há uma relação direta com a intenção de se localizar o objeto de narração, ou seja, a descrição de uma história de vida em uma certa sequência temporal datável. De início, porém, devemos ter em mente que essa relação da narrativa com certos marcos temporais datáveis não é uma necessidade absoluta, podendo se dar na forma específica de estratégias narrativas e/ou discursivas denominadas *tempo psicológico*.

O tempo psicológico, enquanto conceito de um tipo específico de temporalidade na narrativa, é o tempo que passa pela experiência subjetiva dos personagens. Esse tempo ou essa forma de experiência narrativa do tempo se dá nas vivências subjetivas dos personagens por meio de estratégias específicas do discurso vinculadas à capacidade de recriação da memória. Essa operação de um tempo psicológico opera como possibilidade de complexificação ou dinamização interior à narrativa do tempo da história.

No conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, “El milagro secreto”, publicado em seu livro *Ficciones*, encontramos um exemplo do que estamos tratando. O protagonista, Jaromir Hladik, um escritor judeu de Praga, é detido no entardecer do dia 19 de março de 1939 pelo exército nazista do Terceiro Reich. Condenado a morrer fuzilado no dia 29 de março às nove horas da manhã, Hladik - que, no momento de sua detenção escrevia uma obra que considerava a “redenção” de seu “lânguido” passado de escritor, o drama em verso em três atos *Los enemigos* - mergulha durante dez dias em pensamentos e sonhos que revelam as indagações e especulações quase filosóficas sobre o tempo que tinham ocupado sua mente durante a escrita de sua obra. Até o momento de sua detenção, Hladik tinha escrito apenas o primeiro ato de seu drama. Angustiado, o escritor pede a Deus que lhe conceda um ano a mais de vida para poder concluir a obra que poderia “justificá-lo” e ainda justificar o próprio Deus. No dia 29 de março, às nove horas da manhã, tal como o programado, Hladik enfrenta o pelotão de fuzilamento, porém no tempo que leva entre a ordem do sargento e a descarga dos fuzis vivencia, exatamente, o ano que tinha pedido a Deus para concluir a sua obra, “escrevendo” o segundo e terceiro atos. Hladik “finalizou” seu drama exatamente nos dois minutos que se passaram entre a formação dos soldados, a ordem do sargento e o disparo das armas: dois minutos que, para ele, para seu tempo psicológico, significaram um ano.

Vejamos alguns trechos dos parágrafos finais do conto de Borges, “El milagro secreto”:

“Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año entero le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente, un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. (...) No disponía de otro documento que la memoria. (...) Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. (...) Dió término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladik murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana”.

(BORGES, 1989:512-513)

Teórico russo traduzido em várias línguas, muito influente na teoria literária francesa e de língua inglesa. Autor de vários livros importantes traduzidos para o português e para o espanhol como, por exemplo, *Questões de Literatura e de Estética* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. *Vocês podem conhecer sua biografia e bibliografia comentadas em:* http://es.wikipedia.org/wiki/Mijail_Bajt%C3%ADn

O tempo psicológico também pode operar uma certa dinamização interna do tempo da história, alargando ou condensando a experiência vivida do tempo, aglutinando ou diluindo a matéria subjetiva.

O tempo da história também pode estar estreitamente relacionado à dimensão do espaço. O *espaço*, sendo uma categoria “pluridimensional”, é tratado de forma operativa a partir da dinâmica temporal da narrativa. Nesse entrecruzamento ou nessa posição de tratamento do espaço pelo discurso narrativo pode-se ler o conceito de *cronotopo*, de *Mikhail Bakhtin*.

O conceito de *cronotopo*, como o próprio termo indica - *tempo* cronológico (*Cronos*) associado a *espaço* ou lugar (*Topos*) - marca conceitualmente a dinâmica ou a dialética interna que o discurso narrativo opera entre o *espaço* e o *tempo* da história. Ou seja, no cronotopo há a fusão dos elementos descritivos do espaço com o tempo objetivo ou subjetivo (psicológico) da história.

O escritor brasileiro Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica*, faz uma descrição do quarto de André, protagonista da história, onde esse espaço, a partir de estratégias estéticas precisas de sua narrativa, cria numa forma lírica e novelística uma relação cronotópica. Na verdade, nesse exemplo é possível observar também como procede o tempo do discurso, que veremos logo adiante na Unidade II.

“Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória.” (NASSAR, 1989: 4)

Lavoura Arcaica, o primeiro romance de Raduan Nassar, marcou profundamente por sua qualidade e singularidade estética a literatura brasileira. Como é possível ler na nota introdutória da reedição do livro pela Editora Schwarcz / Companhia das Letras de 1989: “*Lavoura Arcaica* é um texto onde se entrelaçam o novelesco e o lírico, através de um narrador em primeira pessoa, André, o filho encarregado de

revelar o avesso de sua própria imagem e, conseqüentemente, o avesso da imagem da família. *Lavoura Arcaica* é sobretudo uma aventura com a linguagem: além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis. Lançado em dezembro de 1975, *Lavoura Arcaica* imediatamente foi considerado um clássico, “uma revelação, dessas que marcam a história da nossa prosa narrativa”, segundo o professor e crítico Alfredo Bosi.



Raduan Nassar (1935)

Narrativa que poderíamos relacionar a uma prosa poética ou que utiliza recursos líricos numa proposta novelística, *Lavoura Arcaica* é uma narrativa ficcional em primeira pessoa que tem o tempo da história cifrado a partir de um uso da linguagem literária que complexifica muito a divisão metodológica do conceito de tempo narrativo em *tempo da história* e *tempo do discurso*. Existe um tempo da história, mas ele é estabelecido numa intrínseca relação ao modo como o discurso literário utiliza estratégias estéticas precisas, nas quais esse tempo mais rígido de uma história na verdade não pode ser identificado sem uma reflexão do modo como a própria narrativa é desenvolvida discursivamente.

A partir desse fragmento de *Lavoura Arcaica* pretendemos introduzir uma certa relativização da divisão entre o *tempo da história* e o *tempo do discurso*. No fragmento apresentado, o tempo da história é como que suspenso à medida que o narrador narra de forma poética sua relação com o espaço do quarto e toda a intimidade e subjetividade que aí se projeta. Como participante da história, o narrador está envolvido no tempo da história, mas é discursivamente na forma do monólogo interior do narrador-personagem que podemos perceber que um tempo psicológico se infiltra por toda a narrativa, relativizando, no próprio decorrer da história, tanto o tempo do discurso como o tempo da história.

Nesse sentido, o tempo do discurso teria a ver com o modo como uma narrativa é lida em termos formais. Já o tempo da história diz respeito, como já foi dito, ao tempo em que se passa a ação.

Ou seja, para além da metodologização objetiva e de uma diferença clara entre o tempo da história e o tempo do discurso, procuramos nos aproximar de uma reflexão que relativizasse essa distinção, introduzindo uma relação entre as estratégias discursivas e o próprio trabalho poético com a linguagem. O exemplo de *Lavoura Arcaica* nos aproxima em termos da problematização do tempo na narrativa de tendências literárias modernas ou pós-realistas, como por exemplo, para citar apenas alguns autores canônicos, Franz Kafka, Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust e Samuel Beckett, dentre outros.

2.2 Espaço

O espaço é o lugar onde se passa a *ação*, por isso é uma das categorias mais importantes de uma narrativa. Alguns teóricos dividem espaço e ambiente. Preferimos, no entanto, considerar ambos uma só categoria. Isto quer dizer que entendemos por espaço não só o lugar

onde se passa a ação como também os ambientes sociais, psicológicos, morais e culturais que fazem parte da narrativa.

Podem constituir o espaço de uma narrativa lugares geográficos extensos como, por exemplo, uma grande cidade como São Paulo, Buenos Aires ou Paris, uma grande planície como os pampas gaúchos e argentinos, um pequeno quarto de convento ou a cela de uma prisão. Também constituem o espaço de uma narrativa os objetos, os móveis, a decoração em geral, bem como todas as alusões possíveis aos componentes e ambientações que caracterizam um espaço interior ou os exteriores de uma casa, por exemplo.

O espaço também pode ser entendido como o espaço socioeconômico e psicológico, ou seja, as atmosferas culturais, sociais, psicológicas e morais que integram o contexto da história. Esse sentido de espaço é muito importante porque relaciona os conceitos de tempo e de espaço como vimos anteriormente, quando falamos do conceito de *cronotopo* de Bakhtin. Ou seja, relembramos aqui que o conceito de espaço está sempre relacionado ao modo como o discurso narrativo o descreve e o desenvolve em função ou em relação intrínseca ao conceito de tempo. Ao conceito de espaço podemos acrescentar a categoria de *clima*, ou seja, a ambientação socioeconômica, moral e psicológica que envolve a ação e que descreve, de algum modo, a relação do espaço e do tempo na narrativa.

O espaço numa narrativa, quando entendido como o espaço social, é o lugar amplo onde coexistem tipos e figuras que ajudam a caracterizar uma ambiência social no sentido às vezes crítico dos vícios e deformações da sociedade representada na narrativa. Também pode ser entendido como o espaço ou ambiente psicológico onde o protagonista e/ou os personagens sofrem, são felizes, especulam, sonham ou vivenciam certos estados espirituais.

Mesmo que em uma narrativa a descrição do espaço físico seja minuciosa, sempre haverá zonas de indeterminação posto que a descrição não poderá dar conta de todos os elementos que o conformam. A construção do espaço numa narrativa depende da perspectiva do narrador. Seremos, então, conduzidos pela perspectiva narrativa e estaremos “vendo” o espaço com os “olhos” do narrador. Desse modo, a construção do espaço numa narrativa nunca dará como resultado uma visão “estática” de um lugar, de um objeto, de uma decoração, de uma paisagem. Por mais que o narrador objetive descrever fielmente uma paisagem, um lugar ou um objeto, essa descrição obedecerá, em última instância, aos movimentos de seu estado de espírito, ao seu ponto de vista, a sua focalização e a suas pretensões. Já Roland Barthes nos ensinou que nem sequer uma fotografia pode ser considerada cópia fiel da realidade porque o ângulo escolhido e o recorte operado pelo visor, por exemplo, estarão fotografando mais que a realidade, a focalização operada pelo fotógrafo. Uma leitura que recomendamos para se entender isso é a do célebre conto de Julio Cortázar, *“Las babas del diablo”*

É possível ler o conto no endereço: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/babas.htm>

Recomendamos, também, a leitura do conto de Juan Carlos Onetti, “Avenida de Mayo - Diagonal Norte - Avenida de Mayo”, no qual o seu protagonista percorre as agitadas ruas de uma Buenos Aires em pleno processo de modernização que deflagram nele uma viagem mental a longínquos espaços literários. Vejamos, agora, um breve trecho do romance *La vida breve*, do mesmo autor, em que o protagonista e narrador, Juan María Brausen, relata um momento de vigília junto a sua esposa, Gertrudis, que acabara de retornar ao pequeno apartamento onde moram, após uma cirurgia que lhe extirpara uma mama (pensem nos conceitos e categorias mencionados: espaço, clima, ambiente, lugar). Observem o efeito da luz da luminária, no criado-mudo, sobre a mão do personagem e sobre a ampola de morfina, único objeto “alegre” num espaço tomado pela doença física da mulher e mergulhado numa madrugada invadida pelo cheiro de remédios e água de colônia.

“Estiré la mano hasta introducirla en la limitada zona de luz del velador, junto a la cama. Hacía unos minutos que estaba oyendo dormir a Gertrudis, que espiaba su cara, vuelta hacia el balcón, la boca entreabierta y seca, casi negra, más gruesos que antes los labios, la nariz brillante, pero ya no húmeda. Alcancé en la mesita una ampolla de morfina y la alcé con los dedos, la hice girar, agité un segundo el líquido transparente que alzó un reflejo alegre y secreto. Serían las dos o las dos y media; desde medianoche no había oído el reloj de la iglesia. Algún ruido de motores o tranvías, alguna vibración inidentificable entraba a veces en el olor a remedios y agua de colonia del cuarto.” (ONETTI, 1971: 17)

2.3 Ação

Os teóricos da literatura definem o conceito de ação como os atos e eventos dinâmicos vivenciados pelas personagens de uma narrativa (também de uma obra dramática). A ação é um constituinte importante da narrativa literária, mas nem todas as ações de um relato têm a mesma importância. Há ações secundárias que se desenvolvem em torno do assunto geral da obra e, muitas vezes, podem ser dispensáveis.

A importância da ação é uma herança da narrativa tradicional, estruturada normalmente em torno das ações do protagonista em busca da solução para algum problema e de um desenlace final muitas vezes irreversível. No entanto, pode-se afirmar que o desenrolar de acontecimentos pode ou não conduzir a um desenlace irreversível e, ainda, a um desenlace claro. Certas narrativas relatam ações que apresentam resultados finais ambíguos, de desenlace incerto ou apenas sugerido.

A importância da ação tem apresentado intensidades diversas ao longo dos períodos literários e as técnicas têm mudado consideravelmente a partir do início do século XX, com o *modernismo literário*. Chegamos, assim, a narrativas que não respeitam a sucessão cronológica de ações, sobrepondo-as ou apresentando avanços e recuos da ação. E podemos observar também, por exemplo, o romance do inglês Rayner Heppenstall,

Para saber sobre o modernismo em geral e o modernismo brasileiro, vocês podem acessar respectivamente os endereços: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=441> e <http://www.geocities.com/gracilianoramos/mod.htm>

Connecting Door (1962), que rejeita toda ação, e ao *nouveau-roman* do francês Alain Robbe-Grillet, em que se propõe o esvaziamento das ações.

2.4 Caracterização

Ao falarmos de intriga ou enredo, remetemo-nos à situação dos personagens em determinadas sequências que constroem o desenvolvimento e o desdobramento da narrativa. Falamos, também, que essa situação estava relacionada às características do espaço e do contexto narrado, às características físicas e psicológicas dos personagens que definiriam mais ou menos as formas e os destinos dos confrontos, colaborando para o movimento da história.

A *caracterização* é o que define objetivamente as características, as qualidades que possam ter os personagens e os elementos da narrativa em suas posições dentro da história. Entende-se como caracterização, portanto, o processo de cunho descritivo que tem como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que compõem e integram o universo diegético em sua dinâmica própria e em relação a outros elementos diegéticos.

A caracterização não pode ser confundida com a identificação, que pode nomear um personagem a partir de um signo identificador como um nome ou apelido. A caracterização na verdade investe o personagem de uma série de traços, qualidades e características que são a matéria de descrição e que funcionalizam o jogo e o embate dos personagens no enredo da história. É comum encontrarmos um processo de descrição dos personagens, por exemplo, nos romances do séc. XIX, no início do relato, procedimento que, já de início, situa uma certa perspectiva particular sobre os tipos e os papéis dos personagens que se relacionarão no desenvolvimento da intriga.

Se a *identificação* se diferencia da *caracterização* na qualidade da atribuição de sentido descritivo e da construção dos tipos (já vimos, na seção dedicada ao estudo do personagem, os personagens “tipo”), ela pode, contudo, participar como elemento importante no desenvolvimento da caracterização psicológica do personagem. A caracterização física, para além da esfera psicológica, porém, contribui intensamente para a construção do tipo e da personalidade do personagem. Uma certa caracterização, por exemplo, do modo de se vestir, de falar ou de andar do personagem pode influenciar diretamente uma leitura de caráter psicossocial, e não devemos esquecer que a caracterização de um personagem tem um peso decisivo na construção da intriga e em seu desenlace. Os teóricos da literatura costumam diferenciar duas modalidades principais de caracterização: direta e indireta.

A *caracterização direta* pode ser reconhecida, por exemplo, nos romances do escritor francês Honoré de Balzac.

Honoré de Balzac (1799 - 1850). Escritor francês da primeira metade do séc. XIX, é considerado o mestre incontestável do realismo literário francês. Sua obra - em particular *A comédia humana* - é caracterizada pela construção de uma representação minuciosa e “realista” da sociedade de seu tempo. Obra monumental, composta de dezenas de volumes, constituindo um ciclo coerente com personagens fictícios e reais, ambicionava uma descrição quase exaustiva da sociedade francesa da primeira metade do séc. XIX. Em célebres palavras da época, essa obra procuraria “concorrer com o estado civil”. Seus principais romances são: *Le Père Goriot*, *Le Colonel Chabert*, *Eugénie Grandet* e *La comédie humaine*. A obra de Balzac está disponível em domínio público a partir do Projeto Gutenberg, um projeto internacional de digitalização de obras literárias. Vocês podem acessar a página em português do Projeto Gutenberg no endereço: http://www.gutenberg.org/wiki/PT_Principal.

Há também um importante grupo internacional de pesquisa do ciclo balzaquiniano chamado *La comédie humaine*. Na página da Internet a seguir, vocês poderão ter acesso à obra original e aos textos críticos desenvolvidos pelos pesquisadores: <http://www.v1.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm> Vocês podem consultar também o endereço: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1432>

Outro exemplo de caracterização direta encontra-se em textos do escritor espanhol *Benito Pérez Galdós*. A *caracterização direta* consiste numa descrição estática e objetiva dos atributos do personagem que, normalmente, apresenta-se num trecho dedicado exclusivamente a essa finalidade. Vejam o exemplo de caracterização direta no seguinte trecho extraído do romance de Benito Pérez Galdós, *El doctor centeno*. O trecho selecionado é o primeiro parágrafo do primeiro capítulo do romance, intitulado “Introducción a la pedagogia”:

“Con paso decidido acomete el héroe la empinada cuesta del Observatorio. Es, para decirlo pronto, un héroe chiquito, paliducho, mal dotado de carnes y peor de vestido con que cubrirlas; tan insignificante, que ningún transeúnte, de estos que llamamos personas, puede creer, al verle, que es de heroico linaje y de casta de inmortales, aunque no está destinado a arrojar un nombre más en el enorme y ya sofocante inventario de las celebridades humanas. Porque hay ciertamente héroes más o menos talludos que, mirados con los ojos que sirven para ver las cosas usuales, se confunden con la primer mosca que pasa o con el silencioso, común o incoloro insectillo que no molesta a nadie, ni siquiera merece que el buscador de alimañas lo coja para engalanar su colección entomológica... Es un héroe más oscuro que las historias de sucesos que aún no se han derivado de la fermentación de los humanos propósitos; más inédito que las sabidurías de una Academia, cuyos cuarenta señores andan a gatas todavía, con el dedo en la boca, y cuyos sillones no han sido arrancados aún al tronco duro de las caobas americanas.”

E, logo adiante, o narrador continua:

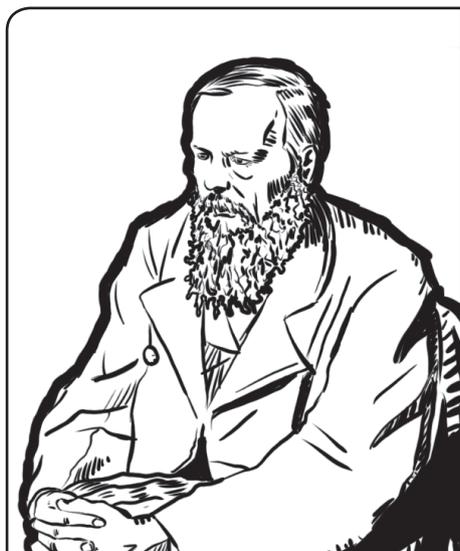
Benito Pérez Galdós foi um escritor espanhol nascido em 1843 em Las Palmas de Gran Canaria e falecido em 1920 em Madrid. Vocês podem ter acesso à biografia em espanhol e às obras de Benito Pérez Galdós no endereço: http://es.wikisource.org/wiki/Benito_P%C3%A9rez_Gald%C3%B3s

Vocês podem ler esta bela narrativa de Galdós acessando o endereço: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12474969722365940098435/p0000001.htm#L_1_

“Es un señor como de trece o catorce años, en cuyo rostro la miseria y la salud, la abstinencia y el apetito, la risa y el llanto han confundido de tal modo sus diversas marcas y cifras, que no se sabe a cuál de estos dueños pertenece. La nariz es de éstas que llaman socráticas, la boca no pequeña, los ojos tirando a grandes, el conjunto de las facciones poco limpio, revelando escasas comodidades domésticas y ausencia completa de platos y manteles para comer; las manos son duras y ásperas como piedra. Ostenta chaqueta rota y ventilada por mil partes, coturno sin suela, calzón a la borgoñona todo lleno de cuchilladas, y sobre la cabeza greñosa, morrión o cimera sin forma, que es el más lastimoso desperdicio de sombrero que ha visto en sus tenderetes el Rastro.”

A execução da descrição das características físicas e psicológicas, do contexto sociocultural e moral ao qual o personagem pertence pode caber ao próprio personagem, o que representará uma *autocaracterização*. Esse é o caso do personagem de *Memórias do subsolo*, a admirável narrativa de Fiodor Dostoievski.

Fiodor M. Dostoievski nasceu em Moscou, a 11 de novembro de 1821. Estudou em um internato e, depois, em São Petersburgo, estudou engenharia numa escola militar. Sua primeira produção literária, aos 23 anos, foi uma tradução de Balzac (*Eugénie Grandet*). No ano seguinte, escreveu seu primeiro romance, *Os pobres*, que foi bem recebido. Com os escritores e críticos que conheceu, tomou contato com os ideais revolucionários. Juntou-se aos socialistas, o que lhe acarretou uma condenação a trabalhos forçados na Sibéria. Essas experiências foram registradas em *Memórias da casa dos mortos* (1862). Voltou a São Petersburgo em 1859 e nos vinte anos seguintes escreveu seis longos romances, entre os quais suas obras-primas: *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869) e *Os irmãos Karamazov* (1879). Morreu em São Petersburgo, a 9 de fevereiro de 1881 (Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q1/memorias-do-subsolo-dostoievski.html>>).



Fiodor Dostoievski (1821 – 1881)

Vejamos um trecho do primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *Memorias del subsuelo*:

“Soy un enfermo. Soy un malvado. Soy un hombre desagradable. Creo que padezco del hígado. Pero no sé absolutamente nada de mi enfermedad. Ni siquiera puedo decir con certeza dónde me duele. Ni me cuido ni me he cuidado nunca, pese a la consideración que me inspiran la medicina y los médicos. Además, soy extremadamente supersticioso... lo suficiente para sentir respeto por la medicina. (Soy un hombre instruido. Podría, pues, no ser supersticioso. Pero lo soy.) Si no me cuido, es, evidentemente, por pura maldad. Ustedes seguramente no lo comprenderán; yo sí que lo comprendo. Claro que no puedo explicarles a quién hago daño al obrar con tanta maldad. Sé muy bien que no se lo hago a los médicos al no permitir que me cuiden. Me perjudico sólo a mí mismo; lo comprendo mejor que nadie. Por eso sé que si no me cuido es por maldad. Estoy enfermo del hígado. ¡Me alegro! Y si me pongo peor, me alegraré más todavía. Hace ya mucho tiempo que vivo así; veinte años poco más o menos. Ahora tengo cuarenta. He sido funcionario, pero dimití. Fui funcionario odioso. Era grosero y me complacía serlo. Ésta era mi compensación, ya que no tomaba propinas. (Esta broma no tiene ninguna gracia pero no la suprimiré. La he escrito creyendo que resultaría ingeniosa, y no la quiero tachar, porque evidencia mi deseo de zaherir.) Cuando alguien se acercaba a mi mesa en demanda de alguna información, yo rechinaba los dientes y sentía una voluptuosidad indecible si conseguía mortificarlo. Lo lograba casi siempre. Eran, por regla

general, personas tímidas, timoratas. ¡Pedigüeños al fin y al cabo! Pero también había a veces entre ellos hombres presuntuosos, fanfarrones. Yo detestaba especialmente a cierto oficial. Él no quería someterse, e iba arrastrando su gran sable de una manera odiosa. Durante un año y medio luché contra él y su sable, y finalmente salí victorioso; dejé de fanfarronear. Esto ocurría en la época de mi juventud.”

(Vocês poderão ter acesso ao livro eletrônico no endereço:

<http://www.pucrs.campus2.br/~csouza/ebooks/literatura/dostoievski/MemoriasSubsuelo.PDF>)

Alguns autores chamam a atenção sobre o fato de que uma descrição do tipo de autocaracterização tende, às vezes, a uma atitude positiva ou de minimização de culpas, defeitos ou qualquer outra característica considerada “negativa”, algo que, como vimos, não acontece com o personagem de Dostoievski, que também é o narrador do texto.

Já uma descrição de tipo *heterocaracterizadora* oferece uma atitude mais crítica em relação aos traços ou ao tipo do personagem. Ela tem lugar quando a descrição é executada por uma outra entidade da narrativa como o narrador ou um personagem se referindo a outro personagem. Pode acontecer que um personagem se autocaracterize e, no mesmo relato, outro personagem ou o narrador o caracterizem de modo diferente. Sempre é importante observar tais diferenças apreciativas sobre o mesmo personagem porque elas acarretam mudanças de sentidos e falam sobre a importância do papel que o personagem em questão joga na história.

A *caracterização indireta*, por sua vez, é aquela que se encontra disseminada ao longo do texto de modo disperso e, portanto, é mais dinâmica e, às vezes, mais complexa e exige maior atenção do leitor. Dispersa ao longo da história, sem a marca de uma posição mais homogênea no interior do discurso, a caracterização indireta se faz a partir de uma espécie de fragmentação da perspectiva descritiva. A partir do jogo amplo dessas descrições, pode-se inferir aos poucos um conjunto

de características significativas do ponto de vista social, moral, cultural, psicológico e ideológico em que se desempenham os personagens a partir do movimento da intriga. Gestos, marcas pessoais como tiques e falas específicas que se reiteram, podem marcar os personagens de forma redundante, mas com grande efeito caracteriológico.

Para entendermos melhor, vamos sair por uns instantes da narrativa literária e pensar em personagens cômicos que todos conhecemos dos programas humorísticos. Podemos verificar um elemento de caracterização que iria um pouco além dos processos normalmente caracterizadores dos personagens. É o caso do “bordão” cômico, ou seja, a expressão ou frase repetida por um personagem ou apresentador para obter um efeito cômico ou emocional. Em quase todas as cenas - e para visualizarmos suas atuações, lembremos, por exemplo, dos personagens de Chico Anísio - cada personagem cômico é investido por um complexo caracteriológico de indumentária e tipo físico, psicológico e contextual específico de seu papel. Esse contexto tipológico específico de cada “quadro” cômico é funcionalizado pelo “bordão”, que marca como uma espécie de síntese -além das características temáticas do personagem - também a sequência do enredo e o desfecho da cena. Com a cena humorística, é necessário lembrar que ela é sempre investida de uma hiperbolização ou exageração das características dos personagens, ou seja, de um exagero e de uma hipertrofia burlesca, principalmente quando se tratam temas socioculturais que podem ser abordados do ponto de vista da descrição dos “tabus” e dos vícios ou posturas moralmente condenáveis da sociedade.

No que concerne ao âmbito da narração e do discurso desta decorrente, a caracterização é condicionada não só ao tipo do narrador, mas também ao personagem que, em um dado momento, assume a voz nar-

rativa. Quando a caracterização é exercida por um narrador *heterodiegético*, ela se apresenta com um certo distanciamento. A caracterização também poderá ser desenvolvida por um narrador *autodiegético* e/ou *homodiegético* que, diferentemente do narrador heterodiegético, onisciente, ao caracterizarem um personagem tendem a influir no próprio enredo da história. Na Unidade III, estudaremos os tipos de narradores homodiegético, autodiegético e heterodiegético, e vocês poderão entender melhor o problema da caracterização quando esta se dá na voz de um narrador e não de um personagem.

Resumo

No Capítulo II, estudamos que o **Tempo da História** é a sucessão cronológica dos eventos narrados datáveis com maior ou menor rigor. Também observamos que o **Tempo Psicológico** é o tempo que passa pela experiência subjetiva dos personagens. Também estudamos o conceito de **Espaço** entendido não somente como o lugar onde se passa a ação, mas também como os ambientes sociais, psicológicos, morais e culturais que fazem parte da narrativa. Estudamos que a importância da **Ação** é uma herança da narrativa tradicional, estruturada normalmente em torno das ações do protagonista em busca da solução para algum problema. No entanto, observamos que certas narrativas do século XX minimizaram muitas vezes radicalmente a importância das ações dos personagens. E, finalmente, estudamos a **Caracterização** como o processo de cunho descritivo que tem como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que compõem e integram o universo diegético em sua dinâmica própria e em relação a outros elementos diegéticos.

Unidade II

Do discurso

3 Tempo do discurso e perspectiva narrativa

*Neste Capítulo, veremos como o **Tempo do Discurso** difere do tempo da história e como a perspectiva narrativa é fundamental para a constituição de um modo específico de construção do relato. Nesse sentido, o tempo do discurso será o tempo próprio não ao desenrolar da história e dos fatos narrados, mas vinculado à estrutura e à materialidade linguística do processo narrativo. A **Perspectiva Narrativa**, por sua vez, estará vinculada estritamente ao tempo do discurso no sentido em que se vale desse mesmo processo verbal estruturado pelo discurso.*

3.1 Tempo do discurso

Como vimos anteriormente na Unidade I, sobre o conceito de história na teoria da narrativa, o tempo da história numa narrativa é o tempo que poderíamos descrever, em linhas gerais, como a sucessão mais ou menos datada ou marcada temporalmente dos acontecimentos que construirão do início ao fim o quadro geral do que é narrado, ou seja, da significação que é possibilitada pelo enredo. Tempo mais “rígido” e matemático, dissemos, pois o tempo da história pode ser enquadrado numa definição simplificada e de algum modo resumida do que está sendo narrado.

Podemos dizer que o *tempo do discurso* diz respeito ao modo como o tempo da história pode ser elaborado a partir de estratégias e perspectivas narrativas e estilísticas muito particulares a cada criação literária. Dissemos, quando descrevíamos o conceito de tempo da história, que esse tempo poderia ser atravessado pelo modo como a história é narrada. O “modo” como a história é narrada obrigatoriamente passa por um uso de práticas e estratégias discursivas específicas.

Primeiro, diríamos, como já observamos ao falar do conceito de narrativa acima, que toda narrativa opera uma relação fundamental com a temporalidade, ou seja, o ato narrativo diz respeito sempre a uma prática de apresentação ou de representação de experiências vividas ou imaginadas, na qual o tempo é significado a partir de um uso particular da linguagem no sentido amplo da comunicação da experiência.

Segundo, o tempo narrativo expresso conceitualmente pelo tempo do discurso remete-se a uma dimensão propriamente linguística da linguagem. Essa dimensão linguística tem a ver com uma dimensão, por sua vez, *gramatical* da linguagem. Pensemos no uso dos tempos verbais utilizados numa determinada narrativa e como esse uso caracteriza efeitos estilísticos próprios a cada situação narrada, seja enquanto aspecto interno e particular a cenas específicas no interior de uma história, seja como aspecto geral de um uso gramatical que fundamente toda uma narrativa.

Do ponto de vista semionarrativo, ou seja, do ponto de vista do estudo da significação dos elementos da narrativa, G. Genette estabeleceu uma sistematização coerente do tempo do discurso. O tempo do discurso compreenderia três áreas de codificação: a *ordem*, a *velocidade* e a *frequência*. A partir dessas áreas de codificação podemos perceber a operatória de signos discursivos como a *analepse*, a *prolepse*, a *cena dialogada*, a *pausa descritiva* etc., que particularizam e constroem uma caracterização formal do discurso narrativo. Ou seja, para cada área de codificação, seja a ordem, a velocidade ou a frequência dos elementos do discurso, atuam formas ou signos específicos que em conjunto constroem a especificidade e o modo formalizado de uma narrativa que sempre será apresentada pela linguagem.

Nesse sentido, o discurso poderá ser em determinados momentos mais retrospectivo, ou seja, analéptico, ou mais prospectivo, ou seja,

proléptico; vale dizer que fará uso de certas estratégias formais da linguagem para alcançar determinados objetivos descritivos e dramáticos, certa complexidade ou nuance na construção de uma temporalidade específica da história. Diríamos que essa construção de temporalidade se refere justamente ao modo como o tempo do discurso se elabora em termos formais, gramaticais, estilísticos ou, em uma palavra, retóricos, para dar conta das possibilidades expressivas que advêm da pluridimensionalidade do tempo da história narrada.

Essa temporalidade que é observada a partir do tempo do discurso é de natureza diferente da temporalidade que podemos conceber no tempo da história. Isso porque a temporalidade do discurso é uma relação das formas e estratégias da linguagem enquanto modos específicos de criação de um universo narrativo. Em outros termos, diríamos que enquanto a temporalidade do tempo da história pode ser medida com certa facilidade a partir dos marcos temporais datáveis da história, o tempo do discurso remete à própria interação dos modos em que a linguagem é conduzida no discurso narrativo e à relação dinâmica dessa formalização com o ato da leitura.

Pensemos em *Ulisses*, de *James Joyce*, romance de mais de 600 páginas cuja história transcorre num único dia, 16 de junho de 1904, e narra os movimentos de seu protagonista, Leopold Bloom, e de outros dois personagens principais, Stephen Dedalus e Molly Bloom, na cidade de Dublin, ao longo de, aproximadamente, umas 18 horas desse único dia. Não raro, pessoas têm se reunido para enfrentar a leitura de *Ulisses* sem pausas e comprovar se é verdade que o romance transcorre em tempo real ou então, se as 18 horas em que duram os acontecimentos narrados (para alguns críticos, 24) corresponderiam a 24 horas de leitura sem parar, como afirma Carlos Gamerro em *matéria* escrita para o jornal *Clarín* de Buenos Aires.

O escritor irlandês James Joyce (1882 – 1941), autor de Ulisses e Finnegans Wake, entre outras obras, é considerado um dos mais revolucionários do século XX. Renovou radicalmente o romance ao ponto de haver críticos que o consideram um verdadeiro “divisor de águas”, havendo um antes e um depois de Ulisses na literatura ocidental. Vocês poderão ler sobre esse escritor no endereço: <http://www.eloceanodelcaos.com/>

Leiam a matéria de Carlos Gamerro no endereço: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-775233.htm>



James Joyce (1882 – 1941)

Filósofo e prêmio Nobel de Literatura, Henry Bergson (1859 - 1941) se opôs ao conceito de tempo de sua época e elaborou uma crítica ao positivismo baseada na argumentação de que o tempo seria uma sucessão de estados de consciência e, portanto, "duração", não podendo ser dividido, posto que seria um processo em constante movimento. Leia sobre esse filósofo e sua noção de tempo no endereço: <http://www.filosofiavirtual.pro.br/bergon.htm>

O conceito de *duração* do filósofo *Henry Bergson* é fundamental para compreendermos como o tempo do discurso pode ser pensado particularmente nas formas do monólogo interior. O tempo do discurso, a partir da complexidade própria de sua construção formal e independente de marcos temporais dados no contexto da história, pode ser observado em algumas narrativas como representativo de “um fluxo irreversível da experiência humana, apreendido, não por via intelectual, mas de forma intuitiva [...]” (Reis e Lopes, 1988, p. 296).

Nesse sentido, o monólogo interior muitas vezes vai além da simples possibilidade de caracterização do tempo da história. A teoria da duração bergsoniana entraria na teoria da narrativa como uma perspectiva filosófica sobre o tempo que possibilitaria uma nova apreensão da complexidade das formas do tempo discursivo. Essa apreensão do tempo dis-

cursivo tem a ver com a variabilidade das perspectivas de espaço e tempo que podem ser criadas a partir da construção do discurso narrativo.

Essas construções narrativas dadas na forma do monólogo interior têm a ver também com a variabilidade das estratégias formais que imprimem ao discurso e à dimensão do tempo do discurso uma potencialidade representativa do tempo que se dá na esfera da percepção afetiva e do correlacionamento que uma experiência narrada pode ter com a percepção do tempo ficcional. Nesse sentido, numa estrutura como a do monólogo interior, a experiência de temporalidade ficcional pode ser lida quase como algo que “escorre” ou se “aglutina” pesadamente numa relação de linguagem operada a partir de certos signos linguísticos ou arranjada por estruturas retóricas e gramaticais específicas, dependendo do modo como certos processos narrativos são construídos.

Um exemplo de como a teoria da duração de Bergson pode de algum modo apreender compreensivamente uma experiência de tempo do discurso pode ser vista no modo como o tempo é tematizado nos romances modernos, a partir de diferentes estratégias discursivas, tal como o ponto de vista espaço-temporal do narrador, que pode se deslocar na sua posição referencial, na sua velocidade, no modo ou na frequência com que a codificação do discurso é construída na narrativa.

O tempo humano passa a ser tematizado como verdadeira possibilidade de descrição da densidade existencial própria a um mundo que se fragmenta em toda uma multiplicidade de significações. Nesse sentido, “o romance moderno parece tomar consciência da sua função própria, que não é a de contar uma história, analisar um estado de alma ou descrever costumes, mas sim antes de tudo dominar a vida assumindo a condição humana, pondo em evidência o meio temporal em que o homem se debate” (*Onimus*, 1954: 316; Apud, Reis e Lopes, 1988, p. 296).

Leiamos um belo de trecho de *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, onde poderemos observar um exemplo de monólogo interior.

“Mas elas faziam sinais, as folhas estavam vivas, as árvores estavam vivas. E as folhas, ligadas a seu corpo por milhões de fibras, se levantavam de alto a baixo quando o ramo se estendia sobre o banco. Os pássaros que batiam asas, que se elevavam e desciam em cascatas trepidantes, faziam parte deste conjunto; tudo como o branco e o azul, barrados de ramos negros. Os sons se faziam entender numa harmonia preestabelecida, os intervalos que os separavam tinham tantos sentidos quanto os sons, eles mesmos. Uma criança se pôs a chorar. A uma boa distância, como lhe convinha, uma buzina soava. O todo tomado em conjunto anunciava o nascimento de uma nova religião...” (WOOLF, 1994: 87-88).

A escritora inglesa *Virginia Woolf* foi uma das grandes mestres no recurso do monólogo interior.



Virginia Woolf (1882 – 1941)

Leiam sobre a biografia de Virginia Woolf no endereço: http://es.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf

Percebe-se nesse monólogo interior uma relação com o tempo interior de um personagem vivenciado numa atmosfera quase mística de contato com a natureza a partir da enigmática percepção de uma cena num parque. As percepções sensoriais relatadas revelam uma estranha e indeterminada ligação a uma obscura temporalidade “exterior”, como uma necessidade de descrição de uma consciência opaca por trás da narrativa. Essa consciência parece se misturar aos sons que, entre os intervalos de seu próprio fluxo, abrem-se a uma multiplicidade infinita de sentidos. À infinita variabilidade das folhas a partir de suas delicadas formas desdobradas pela sua própria condição fragmentária se interpenetra a dos sons que se dobram vertiginosamente sobre a percepção multiforme dessa consciência.

Em resumo, há uma qualidade temporal dada pela complexidade das imagens que se sobrepõem, da ordem de uma duração temporal que se associaria a conteúdos intuitivos e afetivos. Nesse sentido, de descrição de uma temporalidade intuitiva e subjetiva, o relato de Woolf descreveria uma certa relação da composição estética no nível da duração

temporal bergsoniana. Para além do efeito de uma temporalidade subjetiva dada na descrição de uma cena no parque, há todo um investimento poético-filosófico que descreveria muito mais *ritmos de sensações* que a representação de percepções, mesmo que subjetivas, do personagem.

Esses ritmos de sensações alargam as possibilidades de construção da perspectiva interna (subjetiva) e externa (objetiva) da cena em seu movimento poético intrínseco. Essa densidade é sentida e apreendida por um tratamento poético, mas, sobretudo, filosófico, operado na construção de uma verdadeira descrição da multiplicidade do tempo e das possibilidades de apreensão da infinita dinâmica dos movimentos contingentes dos seres que se relacionam com a posição existencial do narrador.

3.2 Perspectiva narrativa

A *perspectiva narrativa* ou *foco narrativo* é o modo de regulação da informação narrativa. Isso quer dizer que toda a informação presente numa narrativa é produzida segundo a perspectiva de um dos personagens dessa narrativa, seja este o narrador ou outro personagem ao qual é dada a voz narrativa. Para efeitos de análise literária, é de fundamental importância observar não somente a procedência da voz narrativa, ou seja, quem é que “está a falar”, mas também a perspectiva segundo a qual a informação é administrada num texto. Já a partir do século XIX, a perspectiva narrativa vai adquirindo importância na mesma medida em que as ideologias plurais ganham força, assim como valores muitas vezes incompatíveis entre si. No século XX, porém, com a revolução provocada por certas teorias, pela crise do cientificismo do século XIX e a explosão de correntes artísticas vanguardistas - como o expressionismo alemão, o dadaísmo e o surrealismo franceses, por exemplo - a perspectiva narrativa ganha uma força extraordinária na elaboração de um texto narrativo.

O impacto que certas teorias científicas produziram no debate sobre a teoria do conhecimento (epistemologia) - como a teoria da relatividade de Einstein ou as reflexões filosóficas que lançam novas perspectivas sobre a compreensão do tempo em sua relação com a percepção como, por exemplo, a obra do filósofo Henry Bergson e o conceito de *Durée* (duração) - tiveram grande influência na valorização da perspectiva narrativa como recurso narrativo. Além disso, as transformações científicas e técnicas fazem parte tanto da dimensão ideológica quanto cultural no sentido de um imbricamento indissociável desses domínios no campo da crítica literária.

Nesse sentido, e para citar apenas um exemplo, porém absolutamente contundente, o cinema, como evento técnico de importância capital na produção artística e cultural, transforma, inventa e reinventa possibilidades de perspectiva narrativa que englobam diversas formas de expressão simultâneas, inaugurando um vasto campo de experiência e produção crítico-filosófica que será influenciado e influenciará diretamente as formas de perspectiva literárias.

A perspectiva narrativa não deve ser confundida com a instância narrativa propriamente dita, a qual se desdobra, segundo G. Genette, em *nível narrativo* (intradiegético, extradiegético ou metadiegético) e nos *tipos de narrador* (homodiegético, heterodiegético ou intradiegético), como veremos mais adiante. A informação narrativa veiculada ou “filtrada” pelos modos como a perspectiva narrativa é construída estabelece nexos com a capacidade de fazer passar o conhecimento das situações e dos posicionamentos espaciais e temporais entre o narrador e os personagens ou entre os personagens entre si.

A perspectiva narrativa constrói e relaciona o universo ficcional como um todo, podendo estabelecer nexos de proximidade maior ou menor em relação à informação sobre os personagens e à dinâmica in-

terna de seus movimentos no interior da história. A perspectiva ou foco narrativo é o que caracteriza os modos como as dimensões espaciais, temporais e psicológicas são organizadas na narrativa.

Devemos perceber a sutileza desse conceito narratológico ao discernirmos sobre sua diferença em relação ao ponto de vista do narrador. A perspectiva narrativa nem sempre coincidirá, necessariamente, com o “saber” ou a “ciência” do narrador, nem a sua riqueza como procedimento narratológico se esgota no ponto de vista de um ou de outro personagem. Ela deve ser observada justamente na sua capacidade de provocar na narrativa a pluralidade de perspectivas, pluralidade que abre o texto não somente a múltiplos sentidos, mas principalmente à noção de processo inacabado ou em permanente construção.

A perspectiva ou o foco narrativo opera de modo a dinamizar a informação narrativa qualitativamente e quantitativamente em relação ao conjunto das ações e suas respectivas cenas ou ambientações. A perspectiva narrativa pode estar vinculada à identidade do nível narrativo no sentido que um narrador heterodiegético tem maior capacidade de veiculação de informação sobre o íntimo dos personagens que um narrador homodiegético.

Além da vinculação estrita às entidades narrativas acima citadas, a perspectiva narrativa se desenvolve intrinsecamente no *nível narrativo*, como veremos em seguida. Ou seja, o modo de perspectivação em que a narrativa se dinamiza a partir do foco narrativo se desenvolve conjuntamente a partir dos diferentes níveis de domínio da voz narrativa: *extradiegético*, *intradiegético* ou *hipodiegético*, este último termo chamado por G. Genette de *metadiegético*.

Resumo

Neste Capítulo, estudamos que o **Tempo do Discurso** diz respeito ao modo como o tempo da história é elaborado em cada relato a partir de estratégias e perspectivas narrativas e estilísticas, que sempre variarão em cada caso específico. Vimos que a construção de temporalidade em um relato se refere ao modo como o tempo do discurso se elabora em termos formais, gramaticais, estilísticos, para dar conta das possibilidades expressivas que advêm da pluridimensionalidade do tempo da história narrada. Também estudamos que toda a informação presente numa narrativa é produzida segundo a perspectiva de um dos personagens dessa narrativa, seja este o narrador ou outro personagem ao qual é dada a voz narrativa. Já a partir do século XIX, a **Perspectiva Narrativa** vai adquirindo importância na mesma medida em que as ideologias plurais ganham força, assim como valores muitas vezes incompatíveis entre si.

Unidade III

Da narração

4 Narração, nível narrativo e narrador

Neste Capítulo, estudaremos o conceito de **Narração** como a instância de produção do discurso e veremos que, ao se dar numa narrativa a ocorrência de mais de um ato narrativo, ou seja, de mais de uma enunciação narrativa emitida por narradores que não estão no mesmo nível narrativo, observaremos, então, a presença de **Níveis Narrativos** diferentes. Também estudaremos o conceito de **Narrador**, ou seja, a entidade que enuncia o discurso e protagoniza a comunicação narrativa, e observaremos a ocorrência de diferentes **Tipos de Narradores**.

4.1 Narração

Dentro do marco da narrativa ficcional, a *narração* consiste no próprio ato de narrar acontecimentos fictícios. Em *Discurso da narrativa*, G. Genette a define como “a instância produtiva do discurso”, ou seja, a instância de enunciação do discurso, aquela que produz o enunciado - o que lemos - organizando o material narrativo de uma determinada maneira. A organização do material narrativo tem uma importância fundamental num texto literário.

Quando lemos um romance ou um conto, logo percebemos que os fatos narrados, a história que se conta, conta-se de uma determinada maneira, há uma organização do material narrativo. Por esse motivo, os mesmos fatos de uma história poderiam ser contados várias vezes de modos diferentes. A entidade responsável pelo ato de produção do discurso é o narrador. É claro que é o escritor quem define o tipo de narrador do texto que está a produzir, mas, uma vez definido o narrador (autodiegético, homodiegético ou heterodiegético, como veremos mais adiante), cabe a este a produção do

discurso. Por esse motivo, a narração deve ser entendida como instância ficcional tal como todas as outras que fazem parte de uma narrativa.

Um ato narrativo assumirá diversas particularidades de acordo com o tipo de relação que o narrador tenha com a história que narra, por exemplo: grau de conhecimento (onisciente, semi-onisciente), papel de protagonista ou não, de acordo com o tempo e o espaço em que se dá a história etc. Quando um narrador produz seu discurso, estabelece uma relação temporal com a história que narra e uma relação temporal entre os fatos que fazem parte de seu relato. Essa relação temporal é de fundamental importância na produção de qualquer ato narrativo.

No caso da ficção literária, mesmo que o narrador seja protagonista da história narrada, esta já aconteceu, há uma distância temporal entre os acontecimentos nos quais ele se viu envolvido e o “eu” que narra esses acontecimentos num tempo posterior. Isso lhe possibilitará a organização das informações a serem narradas de acordo com essa distância temporal e de acordo com uma distância espacial, posto que o espaço onde os fatos foram vivenciados já não é o mesmo.

Como já vimos, quando falamos sobre Espaço, não podemos separá-lo mecanicamente do Ambiente, com todas as conotações subjetivas que este implica. A distância temporal, espacial, psíquica etc., que existe entre os fatos acontecidos e os fatos narrados no presente da enunciação, potencializam a fundamental importância da instância produtiva de um discurso, pois essa instância na qual se “funda” a narrativa, que começamos a entender agora, não poderá ser compreendida como a representação de fatos e sim como a criação de um universo ficcional que responde, em primeiro lugar, ao modo de articulação do discurso.

Julio Cortázar dramatizou algumas das questões que estamos discutindo, em seu célebre conto “Las babas del diablo”, que faz parte de seu

livro *Ceremonias*. Observemos como o narrador se debate, logo no início do conto, quando inaugura a instância produtiva de seu discurso, expondo, justamente, o momento crítico da eleição do tipo de ato narrativo:

“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1. 1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella - la mujer rubia - y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven.

Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas, que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontra-

mos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás [...]” (Disponível em: <http://www.juliocortazar.com.ar/obras.htm>).

4.2 Nível narrativo

Quando numa narrativa se dá a ocorrência de mais de um ato narrativo, ou seja, de mais de uma enunciação narrativa emitida por narradores que não estão no mesmo nível narrativo, observaremos, então, a presença de níveis narrativos diferentes. Genette descreveu os níveis narrativos, observando que tudo o que é narrado situa-se num nível superior àquele em que se situa o ato produtor dessa narrativa. Esse ato produtor de uma narrativa é realizado pelo narrador.

Lembremos de um romance que tenhamos lido recentemente. Lembremos do narrador desse romance. Esse narrador é quem produz o ato narrativo e aquilo que ele conta estará em um nível “superior” àquele em que se situa o próprio narrador. Esse narrador, que chamaremos N1, tendo ou não tomado parte dos acontecimentos da história que narra, será considerado num *nível extradiegético* em relação à história que ele narra. Se dentro dessa história observamos a presença de um personagem que, circunstancialmente, narra, ou seja, aquele ao qual por alguns momentos é dada a voz narrativa, esse personagem será considerado um narrador situado no *nível intradieético*, ou seja, dentro da história, e o chamaremos P1N2. Tudo aquilo que esse narrador narre estará situado num nível imediatamente superior ao dele e este se chamará *nível metadieético* (alguns autores o chamam *hipodieético*). O diagrama que representa a multiplicação dos níveis narrativos proposto por Genette é o seguinte:

PxNy_____

(...) _____

P3N4 (Meta-metadieético) _____

P2N3 (Metadieético) _____

P1N2 (Intradieético) _____

N1(Extradieético) _____

N1 é o narrador que se encontra em um nível narrativo extradieético mesmo ao fazer parte dos acontecimentos que ele mesmo narra. A sua narrativa conta com personagens, representados por P1 e, mesmo que circunstancialmente, com um narrador (N2) ao qual ele concede a voz e que irá narrar acontecimentos vivenciados por personagens situados no nível metadieético. Nesse nível aparecem os personagens (P2) da história que está sendo contada e poderá aparecer mais um narrador (N3), responsável pela narrativa que ocupará um quarto nível narrativo (N4), meta-metadieético, onde aparecerão outros personagens (P3), e assim por diante, potencialmente “até o infinito” (PxNy). Trata-se da narrativa dentro da narrativa, o método da caixa chinesa, sucessão de histórias no interior umas das outras e umas “contaminando” as outras. Mario Vargas Llosa chama a atenção sobre este recurso narrativo em *Don Quijote* de modo bastante explicativo em seu artigo intitulado “La caja china”.

“La caja china - Otro recurso del que se valen los narradores para dotar a sus historias de poder persuasivo es el que podríamos llamar ‘la caja china’ o la ‘muñeca rusa’ (la *matriuska*). ¿En qué consiste? En construir una historia como aquellos objetos folclóricos en los que se hallan contenidos objetos similares de menor tamaño, en una sucesión que se prolonga a veces hasta lo infinitesimal. Sin embargo, una estructura de esta índole, en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas, no puede ser algo mecánico (aunque muchas veces lo sea) para que el procedimiento funcione. Éste tiene un efecto creativo cuando una construcción así introduce en la ficción una consecuencia significativa - el misterio, la ambigüedad, la complejidad - en el contenido de la historia y aparece por consiguiente como necesaria, no como mera yuxtaposición sino como simbiosis o alianza de elementos que tiene efectos trastornadores y recíprocos sobre todos ellos.

Se trata de un recurso antiquísimo y generalizado que, sin embargo, pese a tanto uso, en manos de un buen narrador resulta siempre original. A veces, y sin duda es el caso de *Las mil y una noches*, la caja china se aplica de manera un tanto mecánica, sin que aquella generación de historias por las historias tenga reverberaciones significativas sobre las historias-madres (llamémoslas así). Estas reverberaciones se dan, por ejemplo, en el *Quijote* cuando Sancho cuenta - intercalada de comentarios e interrupciones del Quijote sobre su manera de contar - el cuento de la pastora Torralba (caja china en la que hay una interacción entre la historia-madre y la historia-hija), pero no ocurre así con otras cajas chinas, por ejemplo la novela *El curioso impertinente*, que el cura lee en la venta mientras don Quijote está durmiendo. Más que de una caja china en este caso cabría hablar de un *collage*, pues (como ocurre con muchas historias-hijas, o historias-nietas de *Las mil y una noches*), esta historia tienen una existencia autónoma y no provoca efectos temáticos ni psicológicos sobre la historia en la que está contenida (las aventuras de don Quijote y Sancho). Algo similar puede decirse, desde luego, de otra caja china del gran clásico: *El capitán cautivo*.

La verdad es que se podría escribir un voluminoso ensayo sobre la diversidad y variedad de cajas chinas que aparecen en el *Quijote*, ya que el genio de Cervantes dio una funcionalidad formidable a este recurso, desde la invención del supuesto manuscrito de Cide Hamete Benengeli del que el *Quijote* sería versión o transcripción (esto queda dentro de una sabia ambigüedad). Puede decirse que se trataba de un tópico, desde luego, usado hasta el cansancio por las novelas de caballerías, todas las cuales fingían ser (o proceder de) manuscritos misteriosos hallados en exóticos lugares. Pero ni siquiera el uso de tópicos en una novela es gratuito: tiene consecuencias en la ficción, a veces positivas, a veces negativas. Si tomamos en serio aquello del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, la construcción del *Quijote* sería una *matriuska* de por lo menos cuatro pisos de historias derivadas:

1. El manuscrito de Cide Hamete Benengeli, que desconocemos en su totalidad e integridad, sería la primera caja. La inmediatamente derivada de ella, o primera historia-hija es
2. La historia de don Quijote y Sancho que llega a nuestros ojos, una historia-hija en la que hay contenidas numerosas historias-nietas (tercera caja china) aunque de índole diferente:
3. Historias contadas por los propios personajes entre sí como la ya mencionada de la pastora Torralba que cuenta Sancho, e

4. Histórias incorporadas como *collages* que leen los personajes y que son histórias autónomas y escritas, no visceralmente unidas a la historia que las contiene, como *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*.

Ahora bien, la verdad es que, tal como aparece Cide Hamete Benengeli en el *Quijote*, es decir, citado y mencionado por el narrador-omnisciente y excéntrico a la historia narrada (aunque entrometido en ella [...]) cabe retroceder todavía más y establecer que, puesto que Cide Hamete Benengeli es *citado*, no se puede hablar de su manuscrito como de la primera instancia, la realidad fundacional - la madre de todas las histórias - de la novela. Si Cide Hamete Benengeli habla y opina en primera persona en su manuscrito (según las citas que hace de él el narrador-omnisciente) es obvio que se trata de un narrador-personaje y que, por lo tanto, está inmerso en una historia que sólo en términos retóricos puede ser autogenerada (se trata, claro está, de una ficción estructural). Todas las histórias que tienen ese punto de vista en las que el espacio narrado y el espacio del narrador coinciden tienen, además, fuera de la realidad de la literatura, una primera caja china que las contiene: la mano que las escribe, inventando (antes que nada) a sus narradores. Si llegamos hasta esa mano primera (y solitaria, pues ya sabemos que Cervantes era manco) debemos aceptar que las cajas chinas del *Quijote* constan hasta de cuatro realidades superpuestas.

El paso de una a otra de esas realidades - de una historia-madre a una historia-hija - consiste en una muda, lo habrá advertido. Digo "una" muda y me desdigo de inmediato, pues lo cierto es que en muchos casos la caja china resulta de varias mudas simultáneas: de espacio, tiempo y nivel de realidad". (LLOSA, 1997).



Mario Vargas Llosa (1936)

Encontramos um bom exemplo de níveis narrativos no romance *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. Nesse romance, Juan María Brausen, narrador e protagonista, narra sobre sua vida e a de sua esposa Gertrudis, assim como as suas aventuras com a prostituta Queca e uma série de outros episódios enquanto imagina uma cidade, Santa María, e os personagens que a habitam. Brausen (N1) imagina os personagens (P1) de Santa María, e as suas histórias e peripécias são narradas por um narrador (N2) que não participa nos fatos narrados. No final do romance, um dos personagens inventados por Brausen, Díaz Grey, se torna narrador (N3).

4.3 Narrador

Entre os teóricos, é consenso a afirmação de que num texto ficcional considerado narrativo o narrador é o elemento organizador de todos os outros elementos que constituem a narrativa. Identificar o narrador constitui um primeiro passo importante para analisar uma narrativa ficcional posto que não existe narrativa sem narrador e ele é o elemento estruturador de todos os outros.

Em primeiro lugar, devemos distinguir o conceito de narrador do conceito de autor. O narrador é uma entidade fictícia, enquanto o autor corresponde a uma entidade real e empírica. O narrador é aquela entidade que enuncia o discurso, ele protagoniza a comunicação narrativa. Não devemos confundir narrador com autor, aliás todas as entidades que fazem parte de uma narrativa literária são ficcionais mesmo que, às vezes, elas lembrem pessoas, lugares ou acontecimentos reais.

De fato, muitas vezes o autor pode projetar sobre o narrador certas posturas éticas, culturais, políticas ou ideológicas, porém tal projeção, a partir do momento em que se dá em um texto literário, assume caráter ficcional e, em nível textual, não encontraremos elementos de autori-

dade que nos dêem a garantia de serem atribuíveis ao autor do texto. Teremos que lembrar sempre que uma narração literária não consiste na mera transcrição de experiências de um autor nem de sua visão do mundo, de si mesmo ou dos outros. Ela consiste, antes de mais nada, na articulação estética e técnica da linguagem para compor, por meio dessa linguagem, experiências, fatos, emoções, ambientes etc., que não conseguirão “traduzir” experiências, fatos, emoções ou ambientes vividos, mas sim transmutá-los na singular experiência da obra de arte verbal.

Como elemento organizador da narrativa, o narrador tem diversas funções. Em primeiro lugar, ele é detentor da voz narrativa e, como tal, fornecerá informações sobre a história, os personagens, o ambiente, os lugares etc., de acordo com opções bem definidas. Sendo o narrador o protagonista da narração, sua voz é observada ao nível do enunciado e pode manter uma atitude de maior ou menor distanciamento dos fatos narrados. O modo como o narrador se desempenha no ato de narração determina os diversos tipos de narrador.

4.3.1 Tipos de narrador

Para identificar o(s) tipo(s) de narrador da narrativa que objetivamos analisar, teremos que observar a instância de enunciação do discurso a partir da qual a(s) voz(es) narrativa(s) se apresenta(m). De acordo com esta(s), G. Genette distingue três tipos de narradores: a) autodiegético, b) heterodiegético e c) homodiegético.

a. Narrador autodiegético

Se um narrador relata as suas experiências como protagonista principal da história que está narrando, estaremos frente a um narrador que Gerard Genette chama *narrador autodiegético*. Frequentemente, seu registro se dá na primeira pessoa gramatical. É o caso do narrador no conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, “*Deutsches requiem*”, porém isso nem sempre acontece. É o caso também do narrador no romance

Vocês podem ler o conto no endereço: <http://www.literatura.us/borges/deutsches.html>

Para saber mais sobre o escritor argelino, Albert Camus, acessem o endereço: <http://existencialismo.sites.uol.com.br/camus.htm>

de *Albert Camus*, *A peste*, que narra em terceira pessoa e, ao final da história, revela-se como narrador autodiegético. Por esse motivo, é preciso ler com atenção o texto que pretendemos analisar, da primeira à última página, para observar casos como o do narrador no romance de Camus.



Jorge Luis Borges (1899 – 1986)

Não sendo o registro da pessoa gramatical o elemento que nos dê a certeza do tipo de narrador em questão, deveremos estar atentos aos

elementos que indiquem a sua condição de protagonista principal da história. Um caso de narrador autodiegético é o que se dá no monólogo interior, técnica narrativa que registra o fluxo de consciência do narrador e na qual o sujeito da enunciação coincide com o sujeito do enunciado, havendo uma coincidência temporal entre o narrador e aquilo que ele protagoniza, mas não, naturalmente, em relação àquilo que ele evoca. Frequentemente, um narrador autodiegético narra os acontecimentos num tempo ulterior àquele em que os fatos aconteceram, não coincidindo o passado da história com o presente da narração. Há, então, uma distância temporal entre os fatos acontecidos e o momento da enunciação.

Encontramos um bom exemplo de monólogo interior em *La muerte de Artemio Cruz* (1962), romance célebre do escritor mexicano *Carlos Fuentes*, estruturado no jogo pronominal entre *eu*, *tu* e *ele* que marca o monólogo interior do protagonista, coincidindo, às vezes, seu presente enunciativo com seu presente histórico e, outras vezes, evocando sua vida passada.



Carlos Fuentes (1928)

Encontramos outro exemplo de monólogo interior no breve conto de Gabriel Garcia Márquez, intitulado “Amargura de tres sonambulos” e que faz parte do livro *Ojos de perro azul*.

Carlos Fuentes (1928) é considerado um dos escritores mais lidos da literatura mexicana atual. Seus livros foram, junto aos de outros escritores da América Hispânica como Gabriel Garcia Márquez e Mario Vargas Llosa, sucesso de vendas, principalmente durante as décadas de sessenta e setenta, mas sua obra continua alcançando importantes índices de vendas na atualidade. Para saber mais sobre Carlos Fuentes, acessem o endereço: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/crono1.htm> Leia sobre o romance *La muerte de Artemio Cruz* em: <http://www.elaguilane.ws.com/?lnk=view&ids=14&idn=7423&d=6&m=5&a=2007>

Esse livro está disponível em versão eletrônica, e para ler o conto vocês podem acessar o endereço: <http://www.literatura.us/garciamarquez/amargura.html>



Gabriel Garcia Márquez (1928)

O escritor colombiano *Gabriel Garcia Márquez* (1928), prêmio Nobel de Literatura em 1982, é um dos escritores mais importantes da renovação literária da América Hispânica do século XX. Seu extraordinário romance *Cien años de soledad* é uma obra prima do realismo mágico, termo que se refere a um tipo de narrativa que funde o realismo literário com elementos fantásticos e maravilhosos. Referindo-se a esse tipo de literatura da qual ele é um dos maiores representantes, Garcia Márquez chama a atenção sobre o fato da realidade na América Latina extrapolar os meios convencionais de interpretação, convocando um modo outro de leitura da realidade que teria dado origem a sua literatura. Ele o expressa com as seguintes palavras, pronunciadas no dia da obtenção do Prêmio Nobel de Literatura: “Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Todas las criaturas de aquella realidad desafortada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíbles nuestra vida. Éste es el nudo de nuestra soledad”. Você podem ler sobre a biografia e a obra de Garcia Márquez no endereço: <http://sololiteratura.com/ggm/marquezprincipal.htm>

Encontraremos um exemplo de narrador autodiegético no romance *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti. O narrador, Juan María Brausen, narra fatos de seu presente histórico, intercalando-os com fatos de sua vida passada e, ao mesmo tempo, entrega-se à imaginação criadora de um universo ficcional (a ficção dentro da ficção), imaginando uma cidade, Santa María, e os personagens que nela habitam. A personalidade de Brausen, ao longo da narrativa, vai se desdobrando no jogo pronominal entre *eu* e *ele*. Outro exemplo encontramos no conto de Julio Cor-

tázar, “*Después del almuerzo*”, com um narrador autodiegético “eu” (“yo”) que nos conta a história e nos introduz no tempo e no espaço do conto.

b. Narrador heterodiegético

Quando um narrador não participa dos fatos que relata, ou seja, não faz nem fez parte da história que narra, estaremos frente a um narrador que G. Genette designou com o nome de *narrador heterodiegético*. Frequentemente, esse tipo de narrador se expressa na terceira pessoa, mantém um certo anonimato e grande autoridade em relação àquilo que narra. O narrador heterodiegético normalmente narra fatos já acontecidos, colocando-se num tempo posterior ao tempo em que os fatos por ele narrados aconteceram. Podemos observar um exemplo desse tipo de narrador no conto de *Juan José Arrola*, intitulado “Pueblerina”, no qual um narrador heterodiegético narra os acontecimentos em torno de um advogado que, ao acordar um dia, descobre que lhe nasceram cornos na testa.



Juan José Arreola (México, 1918 - 2001)

c. Narrador homodiegético

Quando um narrador relata fatos que ele mesmo vivenciou como personagem, mas não como protagonista central, observaremos a ocorrência de um narrador que G. Genette designou com o nome de *narrador homodiegético*. Esse tipo de narrador se diferencia do heterodiegético porque retira de sua própria experiência como personagem as informa-

Para ler o conto acessem:
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/despues.htm> Para ler outros textos do mesmo autor vocês podem acessar: <http://www.rosak.com.ar/autores/cortazar2.htm>

Juan José Arreola (1918 – 2001) escritor mexicano de grande vitalidade narrativa e mestre em apagar as fronteiras entre a realidade e a ficção. Para ler sobre sua vida e sua obra, acessem o endereço:

<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/>

O conto “Pueblerina” pode ser encontrado no seguinte endereço:

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/arreola/puebleri.htm>

ções que lhe permitem contar a história, porém se diferencia também do narrador autodiegético porque não é o protagonista principal dessa história. Ele pode ir de simples observador a personagem secundário, mantendo, porém, uma relação de solidariedade com o personagem central. Encontramos um exemplo de narrador homodiegético no extraordinário conto de Juan Carlos Onetti, “*Bienvenido Bob*”. O conto narra duas histórias que se encontram no final e que conhecemos por meio de um narrador homodiegético, testemunha dos fatos narrados.

Para ler “*Bienvenido Bob*”,
acessem o endereço: <http://www.literatura.us/onetti/bob.html>
Para ler um comentário crítico sobre o conto de Onetti, acessem: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/050707221452.html>

Resumo

Neste Capítulo, estudamos o conceito de **Narração**, que consiste no próprio ato de narrar acontecimentos fictícios. A narração é a instância produtiva do discurso, ou seja, a instância de enunciação do discurso, aquela que produz o enunciado. Também estudamos uma das entidades mais importantes da narrativa, o **Narrador**, e os diferentes **Tipos de Narradores**, frisando que não se deve confundir narrador com autor. Por fim, estudamos que, ao se dar numa narrativa a ocorrência de mais de um ato narrativo, ou seja, de mais de uma enunciação narrativa emitida por narradores que não estão no mesmo nível narrativo, observamos a presença de **Níveis Narrativos** diferentes.

5 Estratégia narrativa e composição

*Neste Capítulo, continuaremos estudando conceitos referentes à Narração tais como **Estratégia Narrativa e Composição**, importantes elementos da escrita de uma narrativa ficcional e de cuja elaboração por parte do escritor em muito depende o resultado final de um relato.*

5.1 Estratégia narrativa

Em sua acepção geral, estratégia implica as formas organizadas das ações e dos meios possíveis para se atingir um objetivo específico. Termo geralmente utilizado em relação às formas ou sistemas de combate militar ou a práticas desportivas e políticas, o termo “estratégia” também pode ser usado para se referir a qualquer prática que exija uma organização de operações e procedimentos táticos que conduzam a um determinado objetivo ou finalidade.

Na narrativa literária, os procedimentos estratégicos escolhidos por um autor para a composição de seu texto são de fundamental importância posto que um romance, por exemplo, exige toda uma reflexão sobre a sua construção, ou seja, sobre a articulação concreta do material narrativo de composição textual orientado por uma estratégia determinada. As estratégias escriturais, quando suficientemente pensadas e definidas, podem garantir à obra importantes efeitos.

Por exemplo, no romance *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, a técnica de “diálogos cruzados”, na qual o escritor peruano é mestre, não se esgota numa questão estilística ou técnica, ela faz

Para ler sobre esse romance singular de Mario Vargas Llosa, recomendamos o endereço: <http://www.geocities.com/boomlatino/vobra04.html>

Para saber mais sobre os conceitos de polifonia e dialogismo trabalhados por M. Bakhtin, recomendamos a leitura do artigo do escritor e professor Cristovão Tezza no endereço: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900,1.shl>

parte de uma estratégia escritural que potencializa a polifonia, ou seja, as várias vozes ou cruzamentos de textos que estão presentes em um texto. Segundo *M. Bakhtin*: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso [...]” (BAKHTIN, 1988: 100-106).

Tanto o cruzamento de diálogos como a construção fragmentária das histórias de *Conversación en La Catedral* fazem parte de uma estratégia narrativa escolhida por seu autor que leva os críticos a fazerem afirmações como a seguinte:

“*Conversación en La Catedral* es, amén de un durísimo alegato político, una lección de técnica. Toda la novela se estructura como un caleidoscopio, en el que la trama se crea a partir de las combinaciones y recombinaciones de pequeños trozos de vida que se funden aleatoriamente para constituir figuras. Cada capítulo se construye a partir de trozos de historia hilvanados, contruidos a su vez a partir de retales: conversaciones superpuestas, pasados y futuros que vienen y van respuntados en el relato del presente, monólogos interiores que se cuelan en los diálogos... Casi como si la estructura imperiosamente activa del relato fuera el revulsivo contra la inacción de cada personaje: la dinámica del narrador contra la estaticidad de sus criaturas.” (ETXEBARRIA, 2001: http://www.elmundo.es/2001/06/29/cultura/1015807_imp.html)

No texto literário, a estratégia narrativa é concebida como relacionada às possibilidades materiais para a produção da escritura literária por parte do autor com vistas à execução de seu projeto narrativo. Os procedimentos relacionados à estratégia narrativa variam segundo o projeto artístico de cada autor e as possibilidades materiais relacionadas ao objeto artístico e aos meios que o autor concebe para realizá-lo.

Determinadas escolhas de tema, assunto e contexto da história, no caso de uma narrativa romanesca, implicarão determinados conhecimentos. No caso de um romance histórico, o autor terá que pesquisar o

contexto histórico no qual se encaixam as ações e acontecimentos que pretende narrar. Essas escolhas implicarão, por sua vez, uma determinada opção estratégica ampla que diga respeito à criação de um esboço geral da história, à criação de cenas ou “motes” para o relacionamento de alguns personagens e até a uma estruturação estratégica bem pensada com vistas à organização de um cronograma de escritura dos capítulos ou partes da história. Não existe um manual de estratégia narrativa, pois o campo da criação literária ou artística em geral é constituído de infinitas possibilidades e arranjos dentro da infinidade de criações possíveis de serem imaginadas.

Com relação à estrutura narrativa propriamente dita, a estratégia narrativa se impõe como relação intrínseca entre os elementos que fazem parte da ficção com objetivos mais ou menos precisos. Esses objetivos vão desde a construção ou a descrição de um espaço para a ação, o tratamento temporal da história, as estratégias temporais que caracterizaram o discurso narrativo, até a estratégia geral ligada ao relacionamento entre as partes ou capítulos da história. Isso permitirá causar um efeito, seja de estabelecimento de uma lógica interna das situações narradas, seja na configuração do relacionamento das ações dos personagens entre si, seja, finalmente, no englobamento geral da descrição das cenas, da ação romanesca e da sequência do enredo com vistas ao desfecho da história.

A estratégia narrativa configura a escolha do nível narrativo, da perspectiva narrativa, constituindo formas determinadas de focalização narrativa, no intuito de alcançar certas metas tanto pragmáticas ao nível da execução do enredo quanto estéticas e estilísticas, colaborando para a descrição ou instituição de climas e ambiências específicas e de ações ou, em sentido mais amplo, o próprio conjunto das partes ou capítulos que devem ser concatenados, seguindo uma certa lógica narrativa pertinente ao projeto escritural do autor.

5.2 Composição

O conceito de composição faz parte tanto das artes quanto de outras disciplinas e se relaciona de maneira geral ao modo como as partes de uma obra se elaboram e se concatenam em função de uma certa organicidade geral do sistema ou do objeto artístico em questão. A composição pode ser observada numa obra musical, numa fotografia, numa pintura, num filme, numa obra arquitetônica, num romance ou conto e até na programação de um jardim ou nas roupas, acessórios e penteados que um estilista de moda escolhe para compor o visual das modelos que desfilarão a sua obra.

Na literatura, a composição é um conceito que diz respeito ao modo como se estruturam pela linguagem as partes para compor o todo de uma obra. No plano retórico, que diz respeito às regras da eloquência ou à arte da boa argumentação, a composição implica “a referência a um plano por assim dizer *microcompositivo*; incidindo sobre as mais reduzidas estruturas discursivas, a técnica retórica entende a *compositio* como um fenômeno do *ornatus* (consistindo) na conformação sintática e fonética dos grupos de palavras, das frases e das sequências de frases”, como bem lembram Reis e Lopes (1988: 197).

A composição de um conto ou de um romance não tem o caráter meramente “ornamental”: mais que isso, a composição de uma narrativa, ou seja, o modo como se relacionam entre si os pontos de vista, os níveis narrativos, as vozes narrativas etc., irão compor um determinado tipo de texto e não outro.

Os teóricos da narrativa consideram o romance um campo fundamental para os problemas que surgem da questão da composição. Isso se deve ao número de personagens (normalmente mais elevado que o número de personagens nos contos), à quantidade de intrigas além da

intriga principal em torno da qual se elaboram as outras, aos diferentes pontos de vista etc., elementos que devem ser trabalhados de modo a compor uma obra que tenha sua coerência interna, até mesmo quando ela quiser assumir um certo tom caótico ou de fluxo de pensamentos misturados com estados alterados de consciência ou estados oníricos como, por exemplo, na literatura *surrealista*.

O romance revela todo um espectro de variáveis que estão relacionadas à composição. Por exemplo, o modo como os conceitos de intriga, de foco narrativo (que é a posição em que se coloca o narrador na narrativa), de espaço e tempo da história e do discurso constroem ou compõem uma organicidade específica na narrativa.

Todos esses conceitos que relacionamos acima e que são organizados a partir de uma determinada composição de seus elementos internos, ou seja, o modo como as características de cada personagem se organizam na intriga - a perspectiva ou o ponto de vista do narrador (hetero, auto ou homodiegético), as configurações intrínsecas do espaço e do tempo no desencadear da história - está relacionado, segundo alguns teóricos da narrativa, a dois tipos básicos de composição no romance: a *composição fechada*, que configura uma intriga encadeada, equilibrada e organizada de forma lógica no sentido da realização de um momento conclusivo irreversível, também chamado desenlace, e a *composição aberta*, onde o desenvolvimento da intriga carece de desenlace evidente. Nesta forma de composição, os episódios da história se conectam de forma variada, podendo ser estruturados a partir de estratégias narrativas específicas que, através de uma sintaxe própria, compõem um encadeamento possivelmente não linear do enredo.

As formas de composição de uma obra artística em geral e de uma obra literária em particular estão associadas ao contexto sociohistórico de uma determinada sociedade ou cultura específicas. Como foi comen-

Leiam sobre surrealismo no endereço: <http://www.historiada-arte.com.br/surrealismo.html>

tado anteriormente, no caso do conceito de anti-herói, o contexto histórico abrange uma série de variáveis que apontarão para possibilidades de descrição do modo, das estratégias e das configurações próprias a um determinado momento da produção artística de uma sociedade particular ou da sociedade como um todo. Hoje em dia, podemos pensar, por exemplo, na efetivação de formas composicionais literárias que não poderiam ser postas em prática há poucas décadas, como por exemplo, a arte computacional ou os novos gêneros narrativos coletivos com suporte multimídia.

Como provocação desses temas contemporâneos em um contexto “globalizado”, pode-se afirmar junto ao conceito de *composição* que esses novos gêneros narrativos (*Blogs*, salas de discussão, arte multimídia, textos coletivos relativamente abertos etc.) marcam de forma bastante clara as teses de importantes críticos como *Michel Foucault* e *Roland Barthes*, entre outros, que afirmaram na década de 60 e 70 a “morte do autor” (como veremos mais adiante).

Vocês podem obter informações biográficas e bibliográficas sobre esses autores visitando http://es.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault (para *M. Foucault*) e http://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes (para *R. Barthes*).

Concluindo, diríamos que é necessário compreender essa afirmação em seu sentido “compósito”, ou seja, que o autor passa a ser compreendido a partir de uma densa reflexão institucional que relaciona a produção cultural em geral com todo um pensamento crítico e filosófico e que observa o sentido da autoria como relacionado amplamente a um determinado contexto do conhecimento e da técnica de uma civilização posteriormente “hiperglobalizada”. Isso não quer dizer que não existam autores, o que seria simplesmente absurdo. Significa que o modo de atuação e o modo de concepção dos conceitos e de uma história e pensamento sobre essas categorias pôde, a partir dessas teses, reivindicar uma relativização da concepção ou da própria composição de instituição crítica em geral, que não cessará de relativizar-se, sendo essa a sua potência crítico-reflexiva autêntica.

O caráter crítico de uma operação interpretativa transforma-se com o desenvolvimento das formas, dos modos e das possibilidades teóricas e técnicas de acesso ao conhecimento. Por isso, uma obra literária não pode mais ser associada diretamente às características biográficas de um autor. Uma obra literária não pode ser explicada ou interpretada apenas em função das características biográficas e mesmo históricas de um “autor”. A linguagem é um fenômeno de dimensão múltipla que se abre no tempo e no espaço e constitui, de forma complexa e pluralizada, os diversos domínios do conhecimento humano. A literatura, ao operar seu sentido, que pode ser inclusive o de relativizar o sentido a partir da linguagem, deve, ao ser observada criticamente, levar em conta a multiplicidade dinâmica do evento da linguagem nas esferas filosófica, científica e artística do conhecimento humano.

Resumo

Neste Capítulo, estudamos dois conceitos da maior importância para a escritura e análise de uma narrativa: a estratégia narrativa e a composição. A **Estratégia Narrativa** configura a escolha de, por exemplo, o nível narrativo, a perspectiva narrativa, o tipo de narrador etc., no intuito de alcançar certas metas ao nível da execução do enredo tanto estéticas quanto estilísticas, colaborando para os climas e ambiências específicas das ações e, em sentido mais amplo, visando o próprio conjunto das partes ou capítulos que devem ser organizados seguindo uma certa lógica narrativa pertinente ao projeto escritural do autor. De acordo com a estratégia que o autor definiu para sua narrativa, ele terá que definir, também, o tipo de **Composição** de seu texto, ou seja, o modo como irão se estruturar pela linguagem as partes para compor o todo de sua obra.

Unidade IV

Do Autor e do Leitor

6 Uma revisão dos conceitos de Autor e de Leitor

*Neste Capítulo, serão apresentadas algumas reflexões sobre os conceitos de **Autor** e de **Leitor**, a partir dos críticos franceses Roland Barthes e Michel Foucault.*

Para muitos pesquisadores, o conceito mais polêmico dos estudos literários é o de autor. Alguns poderão se perguntar como é possível que algo aparentemente tão simples como o fato de alguém escrever uma obra, assiná-la e publicá-la e, logo após, passar a ser considerado seu “autor”, possa provocar discussões tão acaloradas. Como qualquer outra noção ou qualquer outro valor, o conceito de autoria pode ser colocado em pauta e criticado, ou seja, não aceito como algo estável e inquestionável. De fato, o conceito de autoria, uma “invenção moderna”, como afirmou Roland Barthes, começou a entrar em crise já a partir da metade do século XIX com a poesia do Romantismo, com autores como *Novalis* e Edgar Allan Poe, por exemplo. É no século XX, porém, mais concretamente nas décadas de 60 e 70, e no âmbito da crítica literária francesa, que se deu uma discussão sobre os conceitos de Autor e de Leitor, de grande impacto nos meios acadêmicos.

Dentre outros importantes filósofos, teóricos e críticos que têm tratado o problema da autoria e da leitura, trataremos aqui apenas de *Michel Foucault e Roland Barthes*.

Consoante com a crise da noção de autoria que vinha se desenvolvendo fortemente já na primeira metade do século XX, Roland Barthes lançou, em 1968, um ensaio que scandalizou o meio acadêmico conservador mais pelo seu título que pelo seu conteúdo: “A morte do autor”.

Vocês podem ler um artigo sobre Novalis e a poesia romântica no endereço:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/novalis.html>

Para ter acesso a uma introdução ao pensamento de Foucault e Barthes, vocês podem acessar o link: [//es.wikipedia.org/wiki/Postestructuralismo](http://es.wikipedia.org/wiki/Postestructuralismo) para estar à par do importante movimento crítico chamado pós-estruturalismo e que se desenvolve como resposta ao estruturalismo, descrito em: http://es.wikipedia.org/wiki/Estructuralismo_%28filosof%C3%ADa%29

Barthes trabalha nesse ensaio com a ideia de que a autoria é um conceito que pode ser relativizado em seu sentido e em seu valor aparentemente óbvio. Isso porque o papel da crítica é justamente poder se perguntar como surgem e como se desenvolvem na história certos conceitos ou ideias. A partir desse questionamento, Barthes percebe que o conceito de autor está vinculado a uma noção que advém principalmente do período romântico, quando havia a ideia de que a obra literária é fruto direto da inspiração do autor, sendo este último aquele que, dando forma à inspiração, configura a obra.

Seguindo essa ideia, o leitor seria aquele ser passivo que simplesmente leria ou procuraria entender o significado dado na obra pelo criador, ou seja, pelo autor. Desse modo, o autor é pensado e assumido nesse momento, que localizamos no século XIX, como centro irradiador da obra, cabendo ao leitor e também ao crítico apenas ler a obra enquanto repositório de uma inspiração transcendente, inabalável, possuidora de um significado único, muitas vezes secreto e que precisaria ser “desvendado”.

Para Barthes, a noção de obra passa a ter um valor de *texto*, ou seja, no plano da linguagem a obra literária é um tecido de relações com outros textos, oriundos dos mais diversos lugares e épocas, que conformariam uma espécie de relação dinâmica dos textos entre si, segundo as influências e contextos próprios a cada momento histórico de produção textual. O texto é, nesse sentido, um compósito de relações linguísticas, históricas, sociais e culturais, todas amalgamadas a partir de uma relação abrangente entre tradições filosóficas e literárias diversas.

A obra concebida como compósito de texto e contexto histórico, no sentido que lhe dá Barthes, já não tem o mesmo sentido que teria em outros momentos históricos, nos quais a figura do autor, como na Idade Média, por exemplo, não tem o mesmo significado que na Idade Moder-

na, quando uma certa noção de indivíduo e de burguesia se contextualiza a partir de densas transformações econômicas, sociais e culturais.

Se o texto é um compósito de relações onde cabe ao autor uma função específica segundo cada momento histórico, o *leitor* também se relaciona com o texto de uma forma diferenciada daquela de simples e passivo consumidor da obra. Tecido de relações contextuais e rede de citações oriundas de diferentes momentos e espaços, o texto se abre ao leitor e se dá como acontecimento nessa abertura à leitura. Nesse sentido, não se pensa mais numa leitura sobre o que a obra esconderia em si própria, no segredo de sua inspiração dada pelo criador romântico, mas sim que cada leitura, ao se confrontar com a rede de relações internas e externas ao texto, torna o leitor um pouco criador do sentido que esses contextos forjam a partir dos textos.



Roland Barthes (1915 – 1980)

Em resumo, quando Roland Barthes percebe historicamente desdobramentos de sentidos entre as noções de autoria e de leitura, o que está em jogo é uma complexa relação da própria linguagem enquanto possibilidade de abstração e execução do conhecimento e da experiência humana. Esse jogo de relações, ou seja, as relações entre a experiência e a linguagem que a narra, se dá na forma do texto e do contexto, vale dizer, texto e contexto - enquanto conceitos que operacionalizam a linguagem - nos possibilitam compreender a complexidade e a densidade

da experiência histórica, seja, em nosso caso específico, configurada como literatura.

Para Foucault, o autor deveria ser compreendido como estando vinculado a certas relações e funções específicas e variáveis de seu momento histórico. Se texto e contexto para Barthes se conformam mutuamente como tecido de relações históricas, para Foucault a noção de *discurso* carrega o sentido mutável em cada momento histórico, dos contextos e dos movimentos de poder que em cada momento se atualizam em formas discursivas passíveis de serem analisadas. O discurso seria, em relação à noção de texto em Barthes, o modo como se organizam no texto as diversas formas de experiências, sejam experiências históricas, científicas, filosóficas ou literárias.

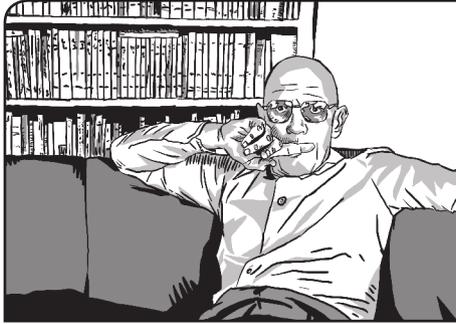
Nesse sentido, podemos afirmar com Barthes que a escritura, ou seja, o próprio movimento complexo entre discurso, texto e contexto, “es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (BARTHES, 1968: 65-71). Afirmaremos também que “el Autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad [...] en la medida en que ésta, al salir del Medievo, descubre el prestigio del individuo” (BARTHES, 1987: 67).

As controvérsias a respeito da “morte do autor” podem ser pensadas a partir de alguns marcos da crítica contemporânea. Se os conceitos de autor, de leitor e mesmo de homem têm sua historicidade como campos discursivos que forjam seus valores de verdade, isso significa que uma suposta unidade de significado e de verdade do próprio “eu” foi posta em cheque. Aí está a importância da obra de *Sigmund Freud* no que se relaciona a essa questão.

Vocês podem ler sobre Sigmund Freud, fundador da psicanálise, no endereço: <http://es.wikipedia.org/wiki/Freud>

Freud, ao descobrir a importância, o papel e o intercâmbio do inconsciente junto à consciência, relativiza e desestabiliza uma série de

conceitos filosóficos e psicológicos aproximando-se, a seu modo, do pensamento crítico de Nietzsche e de filósofos, lógicos e críticos da linguagem como *Wittgenstein e o chamado Círculo de Viena*.



Michel Foucault (1926 – 1984)

Para Foucault, a noção de autor e sua importância relativa estarão vinculadas muito menos ao suposto plano da produção “originária” e singular do texto literário que a uma função complexa e variável do autor no seio da sociedade e do momento histórico a que pertence. Essa função complexa e variável se dá a partir de um olhar sobre a historicidade do conceito e da função do autor. Essa historicidade do conceito de autor está ligada diretamente a seus momentos e às formas discursivas que institucionalizam certas produções de conhecimento, construindo o sentido e o valor entre o nome próprio de uma autoria e a escola, a ciência ou a arte de um determinado indivíduo em determinado momento histórico passível de ser analisado.

Com Nietzsche, Freud e Marx, por exemplo, podemos desenhar um esboço de possibilidades discursivas em domínios relativamente diferentes do conhecimento humano: mesmo para esses pensadores, sendo autores consagrados, sua relevância pode se localizar não em seu papel individual ou em sua importância singular, mas no efeito e na instauração de discursos que passam a funcionar independentes de sua origem, digamos, autoral. No caso de Nietzsche, quando constrói um discurso filosófico que tem como base a crítica filológica da linguagem;

Vocês podem saber mais sobre Nietzsche, Wittgenstein e o Círculo de Viena visitando respectivamente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Nietzsche>, http://es.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein e http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADrculo_de_Viena

Freud, ao descobrir a importância e o intercâmbio do inconsciente enquanto depositário das complexas relações afetivas da experiência humana; Marx, ao desenvolver toda uma ampla teoria das trocas econômicas tendo como resultante o conceito de Capital.

Segundo Foucault, mais importante que afirmar o gênio e a capacidade de pensamento abstrato ou ordenado desses pensadores, ou autores, seria perceber de que modo seus pensamentos podem ser analisados do ponto de vista de suas construções específicas e de seus arranjos teóricos partilhados em um contexto epistemológico passível de ser analisado. Cada um desses pensadores e filósofos contribui para uma determinada forma de se pensar a autoria no século XX, por exemplo, com Foucault e Barthes, dentre outros. Isso não significa que outros importantes pensadores, filósofos e escritores já não estivessem participando dessas ideias.

Em resumo, a questão do autor e do leitor percebida a partir desses dois críticos, Barthes e Foucault, relaciona-se ao modo como o valor e o sentido dos conceitos em sua historicidade podem ser pensados criticamente em suas esferas epistemológica e institucional. Em outros termos, como em toda produção de conhecimento há necessariamente linguagem, esta se organiza *discursivamente* na forma da produção de textos que pertencem, nessa mesma dinâmica, aos contextos, e que daí pode-se novamente operar uma crítica de suas produções e de seus efeitos enquanto produtores de sentido e de valor.

http://es.wikipedia.org/wiki/El_orden_del_discurso .

Autor e Leitor são elementos importantes de uma múltipla rede de relações que se dá a partir da linguagem e que, a partir de suas variadas formas, sejam estéticas, filosóficas ou científicas, constroem um sentido sempre passível de ser reavaliado. Cada qual desses termos, ou elementos, tem um papel variável segundo a época e as formas em que cada época os organiza discursivamente ao valorizar a sua produção de expe-

riência de sentido (estético, filosófico, científico) a partir da linguagem, da escritura de seus jogos discursivos e em função de seus textos.

Leiam o seguinte fragmento do ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault:

“Chegaremos finalmente à ideia de que o nome do autor não se dá como nome próprio do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele percorre, de algum modo, no limite dos textos que separa, bifurca, que ele manifesta o modo de ser, ou, ao menos, que ele caracteriza. Ele manifesta o evento de um certo conjunto de discursos e ele se refere ao estatuto desse discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. O nome do autor não está situado no estado civil dos homens, ele não está tampouco situado no interior da ficção da obra, ele está situado na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo específico de ser. Poderíamos dizer, portanto, que há numa civilização como a nossa um certo número de discursos que são possuidores da função “autor”, tanto quanto outros que não a possuem. Uma carta privada pode ter certamente um signatário, ela não tem um autor. Um contrato pode ter um avalista, ele não tem um autor. Um texto anônimo que lemos na rua em um muro terá um redator, ele não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2001: 826).

Resumo

Neste Capítulo, tivemos uma breve introdução à importante discussão que Barthes e Foucault levantaram sobre as noções de **Autor** e de **Leitor**, influenciando drasticamente o pensamento contemporâneo não somente na revisão desses conceitos, mas também como decorrência dessa polêmica, dos conceitos de Obra e de Texto.

Bibliografia comentada:

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Obra capital de Genette, Figures III analisa Em busca do tempo perdido, do escritor francês Marcel Proust, e, a partir dessa análise, elabora uma das metodologias melhor estruturadas para o estudo da narrativa literária que serviu de base à narratologia. O livro está dividido em cinco capítulos: Ordem, Duração, Frequência, Modo e Voz.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

A obra crítica de Mikhail Bakhtin tem como marco teórico organizador o conceito de dialogismo. O processo de comunicação, não sendo jamais unívoco e monológico, se estabelece como dinâmica dialógica do discurso. A obra literária deverá ser pensada em seu processo dinâmico, do qual faz parte o nível estético e ético da criação em seu contexto histórico.

Bibliografia teórica e crítica:

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Elementos de Semiologia*. Trad. Maria M. Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. La muerte del autor. In: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 65-71.

BARTHES, Roland. "A morte do autor", in: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, Jorge Luis. El milagro secreto. In: *Obras completas 1923 – 1976*. p. 512-513. Buenos Aires: Eméce, 1989

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. In: *Ceremonias*. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar/obras.htm>>. Acesso em: 18/02/2008

ETXEBARRIA, Lucia. Una lección técnica. In: *El mundo*. Madrid, 29 de junio de 2001.

- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I: 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. O que é um autor?. Trad. Própria. 2001. p. 826.
- GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, ano1977.
- GALDÓS, Benito Pérez Galdós. Introducción a la pedagogía. In: *El doctor centeno*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12474969722365940098435/p0000001.htm#I_1_>. Acesso em: 18/02/2008
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- LLOSA, Mario Vargas. La caja china. In: *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- _____. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2003.
- _____. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. nossa. Paris: Gallimard, 1994. p. 87-88 (Collection Folio).
- Bruna Callegari. Memórias do subsolo de Dostoiévski (Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q1/memorias-do-subsolo-dostoevski.html>>. Acesso em: 18/02/2008).