



Estudos de Prosa

Elementos estruturais e formas das narrativas em prosa: conceituação, evolução histórica e ferramental analítico.

Prof.ª Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Propósito

Compreender os elementos estruturais e as formas das narrativas em prosa, além do sistema da enunciação e dos elementos do enunciado como produtores de sentidos, a fim de contribuir para a realização de análises críticas de textos literários e outras manifestações narrativas.

Preparação

Tenha à mão um dicionário de Literatura para compreender o vocabulário específico da área. Na internet, você acessa gratuitamente o *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia, e o *Dicionário de cultura básica*, de Salvatore D'Onofrio. No portal **Domínio público**, na internet, você pode ter acesso a algumas obras literárias de autores consagrados.

Objetivos

- Identificar as implicações do conceito e da função do narrador.
- Definir os elementos estruturantes das narrativas em prosa.
- Relacionar as classificações de gêneros literários com a prosa literária.

Introdução

"[...] não existe experiência humana que não seja mediada por sistemas simbólicos, e entre eles pelas narrativas."

Paul Ricoeur (2012, p. 308)

Estamos imersos em narrativas praticamente o tempo todo: quando relatamos um incidente a um amigo, relembremos um momento da infância, assistimos a filmes e séries, jogamos videogame ou lemos quadrinhos - e até quando dormimos e sonhamos. Certas abordagens da Psicologia consideram que a própria identidade, nossa ideia de quem somos, é uma narrativa que construímos continuamente ao longo de nossas vidas.

Todas essas narrativas têm pontos em comum, ou o que se poderia chamar, em termos mais técnicos, de elementos estruturantes: personagens, tempo, espaço, trama ou enredo. Contudo, elas serão diferentes se pensarmos no tipo de relação que propõem ter com a realidade (compare, por exemplo, um testemunho em tribunal e um filme de ficção científica), na intenção de quem as elabora e nos mecanismos e nas estratégias utilizados em sua construção.

Aqui nossa atenção estará voltada para as narrativas literárias escritas, como romances e contos. A proposta é que você conheça seus principais componentes e aguçe o olhar para perceber como eles produzem efeitos e sentidos.

Distinguindo autor, escritor e narrador

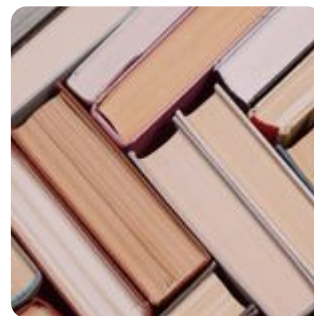
Assim começa o livro *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*:

“

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D'água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas.

—

(AMADO, 2008, p. 1)



Esse livro traz na capa o nome de **Jorge Amado (1912-2001)** e narra a curiosa história das últimas horas de um homem que abandonou a respeitável posição de pai de família para levar uma vida boêmia. Após alguns parágrafos apresentando a situação de Quincas e sua família, há uma promessa:

“

Não sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D'água pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como ele próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível.

—

(AMADO, 2008, p. 17)

Para você, quem é essa pessoa que tentará decifrar o mistério?

De quem é essa voz que fala conosco ao longo de toda a narrativa, descrevendo, explicando e duvidando?

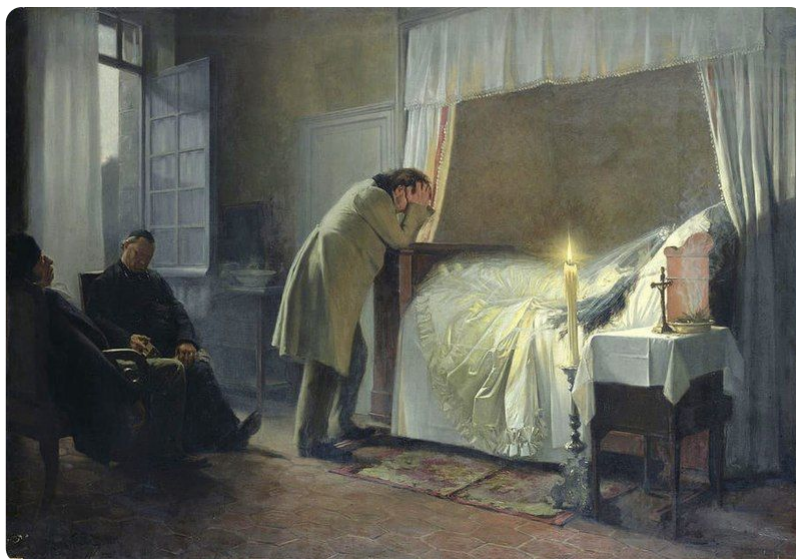
Resposta

Essa pergunta tem várias respostas possíveis, assim como em tantas outras obras na Literatura - e de forma particular no caso da morte de Quincas. Uma das respostas é “Jorge Amado”: quem se dirige ao leitor é a pessoa que escreveu a narrativa.

Jorge Amado retratado por Gilberto Gomes, 1997.



Foi com base nesse tipo de resposta que, em 1857, o escritor francês **Gustave Flaubert (1821-1880)** sofreu um processo de ofensa à moral por haver escrito um romance (*Madame Bovary*) no qual a “voz” narrativa não condenava claramente o adultério cometido pela protagonista.



A morte de Madame Bovary, pintura de Albert Fourié, 1883.

Uma acusação como essa se sustenta no entendimento do escritor como aquele que é a origem de suas criações e, portanto, detém a propriedade e a responsabilidade sobre elas. Subentendida está a crença de que escrever seria expressar-se, isto é, dizer aquilo que se pensa com total controle do processo. Entretanto, como bem sabe qualquer pessoa que já redigiu uma mensagem de texto, não é nada simples dizer com exatidão aquilo que estamos pensando.

Essas ideias de responsabilidade e origem estão na base de abordagens críticas (ou modos de ler) que consideram o texto como uma via de acesso a outra coisa. Nessa concepção, a leitura consiste em descobrir o que o texto “quer dizer”: uma mensagem, uma intenção, um retrato social ou psicológico, uma crítica, um medo coletivo, uma pergunta etc. Já a tarefa do leitor, que se vê como um intérprete hermeneuta, é reconstituir essa outra coisa em novas frases mais inteligíveis ou menos cifradas que as do texto interpretado.



Saiba mais

Hermeneuta: Hermenêutica é a técnica que utiliza instrumentos conceituais para interpretar e explicar um texto, partindo de um conteúdo manifesto para decifrar um significado velado.

Segundo Bosi (1988), a ação de interpretar pretende, com base no exame de estruturas textuais e contextuais, (re)dizer o que o texto teria dito sem dizer ou dito indiretamente nas entrelinhas. Trata-se de esclarecer um sentido que atravessa o texto, resultando na leitura.

Uma das manifestações mais simplistas desse tipo de abordagem - e que tem caído bastante em desuso nos estudos literários - é acreditar que cada texto tenha um sentido único, refletindo a intenção de quem o escreveu. Outra possibilidade um pouco mais flexível e rica são as interpretações que explicam, comentam ou valorizam a obra a partir de elementos da personalidade e história de vida do escritor ou de seu contexto histórico - é o caso da crítica biografista ou sociológica e de certas leituras ligadas à revisão do cânone, por exemplo.

Para essas abordagens, na criação literária, combinam-se um projeto individual e as forças que ultrapassam o indivíduo e sua vontade, como o contexto cultural e histórico. Outras abordagens que ganharam força nas décadas de 1960 e 1970 defendem que a obra tem uma certa independência de seu criador.

É essa a aposta do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Para ele, com a profissionalização das editoras e dos escritores no final do século XVIII, o nome de um escritor passou a designar, além de uma pessoa física, a **função do autor**.

Cânone

Cânone ou cânon (do grego kanon, com o sentido de vara usada para medir as coisas) designava inicialmente um padrão ou modelo de acordo com certa norma. O cânone literário corresponde ao conjunto de obras e autores considerados relevantes, consagrados ou mesmo eternizados por uma comunidade, sociedade ou instituições acadêmicas e literárias.

Para Foucault (1994), o nome próprio de um autor está associado a uma imagem pública que mantém relação dinâmica com o conjunto de textos que forma sua obra.

Isso quer dizer que o autor não é apenas um elemento discursivo de um texto específico, mas também exerce uma **função classificatória**, isto é, permite a nós agrupar alguns textos sob o nome de seu autor e, a partir deles, depreender um conjunto de características ou um percurso de mudanças.

Fala-se, por exemplo, sobre a fase romântica e a fase madura de Machado de Assis (1839-1908).



Michel Foucault.

Os autores também podem ter projetos estéticos expressos em documentos adjacentes à obra propriamente literária, como prefácios, entrevistas, palestras e outros – e a validade dessas declarações para apoiar uma interpretação não é ponto pacífico nos estudos literários.

Na atualidade, em que as redes sociais deixam bem evidente a diferença entre a **“apresentação pública”** de uma pessoa e sua **vida privada**, podemos pensar no autor como uma espécie de personagem pública formada a partir de textos.

De todo modo, como sublinha Foucault, trata-se de definir um referencial de coerência para balizar uma série de operações de leitura: encontrar temas e traços estilísticos recorrentes, rejeitar anacronismos e ler certas características do texto à luz da filiação do autor a um ou outro movimento estético.

Na visão de Foucault, o autor é uma figura que não pertence totalmente nem à realidade, nem à trama interna da obra: é o nome que traça justamente a fronteira entre elas; uma fronteira que é não só de delimitação, mas também de passagem entre uma e outra.

Essa distinção entre escritor (pessoa física) e autor (imagem pública de mesmo nome) ajuda a pensar o fenômeno literário, de modo mais amplo, como prática discursiva historicamente situada que tem determinados modos de existência, circulação e funcionamento em dada sociedade.



Saiba mais

Essa distinção é investigada não só pela teoria literária, mas também pelos próprios escritores. O francês Arthur Rimbaud (1854-1891) cunhou a famosa frase “eu é um outro”, o português Fernando Pessoa (1888-1935) escreveu sob várias assinaturas e a brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983) explorava uma poética do diário íntimo. Todos perguntavam a si e aos outros, cada qual a seu modo, como se dão as relações entre identidade e literatura.

Se autor e escritor compartilham um mesmo nome, a nossa pergunta inicial (“De quem é a voz que narra a história de Quincas Berro D’água?”) aceita ainda outras respostas. Deixando um pouco de lado as conexões da narrativa com a realidade para nos concentrarmos no sistema interno do texto, é possível afirmar que a história de Quincas é contada por um **narrador**.

O narrador seria, então, o **locutor do texto**. É bastante simples separar narrador e escritor quando o narrador é um personagem que participa da narrativa e tem um nome diferente daquele que está na capa do livro, pois, nesses casos, fica claro que a voz que narra é uma construção, assim como os diálogos e eventos narrados.

E é exatamente esse caráter de construção que nos interessa aqui: o estudo dos elementos estruturantes das narrativas em prosa implica ver o texto não como objeto, e sim como **funcionamento**, além de perguntar sempre:

Como isso acontece?

Tal investigação é conduzida com o apoio de instrumentos conceituais – elementos e categorias que, como todas as produções humanas, têm em sua base pressupostos e objetivos intencionais ou inconscientes. Assim, é necessário atentar para o fato de que toda análise opera com uma fundamentação teórica que é importante procurar conhecer e reconhecer (e, em alguns casos, apresentar).

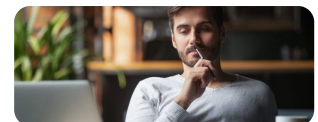
Esse estudo do funcionamento de romances, contos e demais exemplos adota a seguinte distinção **operatória** proposta pelo crítico Gérard Genette (1971) em *O discurso da narrativa*:

Operatória

Algo que não corresponde necessariamente a uma realidade do fenômeno estudado, mas que ajuda a nos aproximarmos dele conceitualmente.

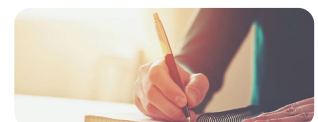
História

Eventos, pensamentos, emoções, falas e outros exemplos contados.



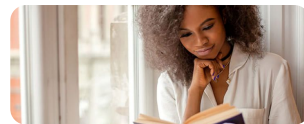
Narrativa

O texto como materialidade de uma sequência de palavras.



Narração

O ato de produção da narrativa - não na escrita, e sim na leitura - que produz uma situação de comunicação entre o narrador e alguém a quem ele se dirige.



Logo após apresentar essa nomenclatura, Genette alerta que tal distinção entre história, narrativa e narração é uma construção conceitual para que possamos visualizar em separado três aspectos que, de fato, estão emaranhados no texto. Se quisermos ser extremamente práticos, a história e a narração podem ser vistas como produções mentais que fazemos ao ler a narrativa.

Distinguir esses aspectos auxilia a leitura analítica, pois torna possível a nós examinar as relações entre eles e os efeitos e sentidos produzidos nessas relações. Concretamente, sabemos que tudo o que está numa narrativa, por exemplo, é contado/narrado, porém alguns modos de fazer isso produzem a sensação de que o leitor está presenciando a história acontecer diante de seus olhos.

Entre outras técnicas, esse efeito é resultado do grau de coincidência entre o tempo da história e o tempo da narração:

Em uma cena...

Há um evento (com personagem, ação, emoções, diálogo etc.) situado no tempo e espaço, e o tempo da narração é bem próximo ao da narrativa: assim, o leitor “assiste” aos eventos conforme acontecem.



Já um sumário...

Narra diversos eventos ocorridos em diferentes tempos e locais; portanto, o tempo da história é muito mais extenso que o da narração, e isso torna mais visível a existência dessa instância narradora que organiza e apresenta os eventos na narrativa.

Cenas e sumários podem (e costumam) aparecer misturados. Vejamos mais um trecho das aventuras do nosso Quincas Berro D'água, o qual, no seu tempo de pai de família, respondia pelo nome de Joaquim Soares da Cunha:

“

Foi assim que Vanda, à tarde, encontrou-se a sós com o cadáver do pai. [...] Os homens da empresa funerária haviam feito bom trabalho, eram competentes e treinados. Como disse o santeiro, ao passar um instante para ver como as coisas se apresentavam, nem parecia o mesmo morto. Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário [...]. Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, sobretudo a ela própria e a Otacília. Aquela humilhação de anos e anos. Dez anos levava Joaquim essa vida absurda. [...] dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. O cachaceiro-mor de Salvador, o filósofo esfarrapado da rampa do Mercado, o senador das gafieiras, Quincas Berro D'água, o vagabundo por excelência, eis como o tratavam nos jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada. [...] Mas agora sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase luxuoso, de roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção.

—
(AMADO, 2008, p. 40)

Velando o corpo do pai falecido, Vanda vê a aparência digna dele e sente-se vingada (cena do velório); ao mesmo tempo, ela mergulha em memórias (sumário dos dez anos de boêmia do pai). Como você deve ter notado, aqui a voz do narrador, que havia prometido tentar decifrar o mistério das mortes de Quincas, se mistura/cede a fala a uma outra voz: a de Vanda, para quem a vida boêmia do pai parece absurda e vergonhosa. Assim, vemos que o narrador pode variar seu ângulo de visão ao longo da mesma narrativa – é o **foco narrativo**, que será nosso próximo assunto.

Foco narrativo e perspectiva

Em um estudo sistemático sobre o narrador de ficção, o crítico literário norte-americano Norman Friedman, nascido em 1925, propõe algumas questões para guiar a análise:



1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – dessas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?).

—

(FRIEDMAN, 2002, p. 171-172)

Vemos logo algumas diferenças de nomenclatura – e de fundamentação teórica – em relação aos conceitos adotados aqui. A “estória” é uma forma alternativa de “história”, a qual, extinta no último acordo ortográfico da língua portuguesa, se refere exclusivamente a histórias ficcionais. Entretanto, o mais interessante está nas alternativas da pergunta 1: o narrador poderia ser um personagem, ou o autor, ou **ostensivamente ninguém**.

Sem citar nomes, Genette reclama que muitos estudiosos não conferem autonomia à instância do narrador. Para ele, na narração em terceira pessoa, tanto as opiniões expressas pelo narrador (que Friedman atribui ao autor) quanto a ausência de opiniões subjetivas em narrações nas quais “ninguém fala” são efeitos extremos de uma mesma técnica: regular a visibilidade da narração na narrativa.



Resumindo

Desse debate teórico, podemos concluir que: 1) A separação entre narrador e autor não precisa ser total. 2) O que a teoria e a crítica se esforçam para separar e organizar, a Literatura parece fazer questão de misturar; então, esse arsenal teórico precisa ser sempre usado com cautela e com atenção às configurações particulares de cada texto.

Considerando essa diferença, vamos a uma adaptação das categorias de narrador propostas por Friedman com exemplos de contos e romances brasileiros.

Narração em terceira pessoa

Friedman apresenta uma escala de narradores em terceira pessoa que varia de **opinativo** a **neutro**, e cuja **onisciência** vai da total à **seletiva**.

Quando o narrador fala em terceira pessoa, ou seja, não adota abertamente um “eu”, aquela voz sem corpo, nome ou fiador parece não estar ligada a um ponto de vista específico. Essa sensação aumenta quando o narrador é onisciente, isto é, tudo sabe: conhece todos os eventos, ações e palavras que aconteceram na história, além de ter acesso à vida interior de todos os personagens, muitas vezes sabendo mais sobre eles do que eles próprios.

Outro jeito de pensar no narrador onisciente é como aquele que não só conhece tudo, mas também nos diz tudo (se não fosse assim, como saberíamos que ele conhece o que se passa na cabeça e no coração dos personagens?). Esse tudo pode incluir detalhes de eventos, os pensamentos dos personagens, as percepções coletivas da sociedade e as opiniões dele próprio, narrador, sobre tudo isso. Confira neste trecho:

“

Tantas testemunhas idôneas, entre as quais Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado, mulher de uma só palavra, e, apesar disso, há quem negue [...]. Assim é o mundo, povoado de céticos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado. Exibem eles, vitoriosamente, o atestado de óbito assinado pelo médico quase ao meio-dia e com esse simples papel – só porque contém letras impressas e estampilhas – tentam apagar as horas intensamente vividas por Quincas Berro D’água até sua partida.

—

(AMADO, 2008, p. 1)

Assim é o mundo, lamenta o narrador, antes de nos dizer o que pensa sobre as pessoas que duvidam que Quincas tenha se levantado do velório e aproveitado com os amigos as últimas horas de farra antes de se jogar no mar da Bahia, recusando-se a ser enterrado como o digno Joaquim.

Na outra ponta do espectro, há a narração de *Angústia do viúvo*, do contista brasileiro Dalton Trevisan:

“

Ele acorda tosse e resmunga: “Essa bronquite”. Ainda na cama, dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro e o segundo enquanto faz a barba. Espirra com o chuveiro frio. Bebe o café preto servido por dona Angelina, sai sem ver os filhos adormecidos. São sete horas e entra no emprego às oito. A rotina de preencher fichas e calcular percentagens.

—

(TREVISAN, 1980, p. 21)

A época de ouro dos comentários diretos foi o século XVIII. Desde a segunda metade do século XIX, muitas obras parecem preferir limitar-se ao campo de visão e de conhecimento de seus personagens. Essa tendência pode ser relacionada a uma mudança histórica de mentalidade na cultura eurocêntrica.

Eurocêntrica

Que tem a Europa (sua história, seus tipos de organização social, suas religiões predominantes etc.) como referência.

Com a ascensão social da burguesia e a valorização do indivíduo, da meritocracia sobre a herança e da inovação sobre a tradição, também houve uma historicização da experiência. Em termos estéticos, isso se relaciona à preocupação central dos romantismos com a expressão individual e a originalidade, dando espaço a criações que não precisavam mais seguir padrões atemporais e estariam livres para acompanhar a sensibilidade estética e filosófica da humanidade contemporânea.

A liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix, 1830, líder do movimento romântico na pintura francesa.



Saiba mais

Romantismos: Romantismos (no plural mesmo) são uma alusão à pluralidade ou à diversidade de tendências ou correntes dentro do próprio movimento denominado romantismo. Movimento cultural, artístico e literário de certa complexidade e amplitude devido às suas diversas tendências, o romantismo tem início na Europa por volta do final do século XVIII e se estende até o final do século XIX. Caracterizava-se, em linhas gerais, tanto pela idealização do real e da natureza quanto pela rejeição ao modelo burguês de vida, aos valores clássicos, defendendo a liberdade dos sentimentos e de sua expressão. Humanidade contemporânea: Essa concepção de “humanidade”, embora de base restrita, tinha pretensões de falar de uma experiência humana universal. Atualmente, essa universalidade vem sendo questionada por estudos de teor feminista, queer (voltados para o tema da sexualidade e do desejo nas relações sociais) e pós-colonial, entre outros, que apontam as lacunas de problematização e perspectiva produzidas quando se toma a visão de uma parcela como padrão para todos.

Das muitas coisas que os romantismos legaram à modernidade que ainda vivemos está a sensação de que os modelos que existiam antes não são suficientes para guiar nossas experiências, de que é preciso um esforço contínuo de atualização, de repensar o que herdamos à luz do que estamos vivendo.

Conforme diminuía a importância do passado e aumentava a do futuro, ganharam força a crença na ciência e no progresso, a certeza de que a “civilização” que as metrópoles europeias derramavam sobre o globo caminhava para um futuro brilhante de paz e prosperidade ininterruptas. Contudo, uma série de estudos, descobertas e eventos veio abalar essa concepção de que o ser humano racional (ocidental) era plenamente capaz de tudo conhecer – e dizer.



Saiba mais

Na seara dos estudos, houve o surgimento da Psicanálise, com a proposta de que conhecemos e controlamos apenas uma parte ínfima de nosso comportamento, de nossos pensamentos e de nossas emoções. Quanto aos eventos, a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) colocou em dúvida os resultados positivos do progresso civilizatório, sendo logo seguida pela Revolução Comunista na Rússia, em 1917, que também desestabilizou a noção de que a modernidade só admitia uma única organização social, diante da qual as demais (monarquias, regimes teocráticos e sociedades tribais) seriam “atrasadas”, e pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Tantas e tantas mudanças e incertezas trouxeram mudanças de sensibilidade. Diversos escritores passaram a explorar esteticamente a questão da limitação humana com o propósito de conhecer e entender a si mesmo e o mundo ao seu redor, bem como as limitações da linguagem para descrever/organizar mentalmente esse mundo.

Por fim, uma última característica da narração em terceira pessoa é:

A diversidade e variação de pontos focais que ela comporta, mesmo dentro de uma única narrativa.

Como vimos na cena de Vanda no velório de seu pai, a narração pode fazer descrições do cenário, dos acontecimentos e de outros aspectos a partir de um ponto de vista total (que Friedman chama de ângulo de cima). Depois, ela pode se aproximar da perspectiva particular de uma personagem e, em seguida, se afastar novamente para fazer considerações de ordem geral ou dar um panorama do que está acontecendo naquele momento com diferentes personagens.

Os livros da coletânea em que se baseia a série televisiva *Game of thrones* (em português, Guerra dos tronos), *As crônicas de gelo e fogo*, do escritor George R. R. Martin, são famosos por adotar os pontos de vista de diferentes personagens ao longo dos capítulos, dando, assim, várias visões dos eventos narrados.

Um efeito semelhante também pode ser obtido nas narrativas em terceira pessoa conforme a narração se aproxima mais de um ou outro personagem e adere à sua perspectiva para narrar eventos, ações, estados mentais etc.

Isso acontece, por exemplo, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, pois alguns capítulos trazem os nomes dos personagens que serão os seus respectivos pontos focais:

- Fabiano,
- Sinha Vitória,
- O menino mais novo,
- O menino mais velho,
- Baleia (a cachorrinha).



Desilusão, de João Oliveira, 2005, retratando Sinha Vitória, um de seus filhos e a cachorrinha Baleia.

Friedman dá a esse procedimento o comprido nome de **onisciência seletiva múltipla**. É igualmente possível vincular a narração em terceira pessoa à percepção de uma única personagem – a onisciência seletiva, como na série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, e no conto *Amor*, de Clarice Lispector (1920-1977), que acompanha a intensa descoberta da protagonista Ana.

Narração em primeira pessoa

Na narração realizada em primeira pessoa, o **“eu” narrador** é um personagem, que pode ser protagonista ou testemunha da ação.

Ao discutir as relações entre narração e narrativa, Genette destaca que a narração cria uma situação de comunicação na qual a emissão não é a escrita e a recepção não é a leitura, isto é, a narração teria a ver com o texto como estrutura de funcionamento, e não com pontos efetivos de contato da obra com pessoas reais.

Essa proposta abstrata pode ser entendida com o auxílio de alguns exemplos, e ela não parece tão absurda se lembrarmos de romances nos quais o narrador-personagem se dirige a outro personagem-ouvinte: em *O caso Morel*, de Rubem Fonseca (1925-2020), um prisioneiro condenado fala a um escritor; em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1908-1967), o ex-jagunço Riobaldo conta sua história a um doutor visitante; já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Brás se dirige constantemente ao leitor.

E agora?

Basta refletir um pouco sobre a própria natureza da escrita, que faz com que a narrativa possa circular sem a presença de seu autor (e inclusive depois de sua morte), para notar que o narrador não consegue se dirigir a um leitor ou grupo de leitores específico. Ele, portanto, fala sempre para um “papel de leitor”, uma figura virtual – que Genette chama de **narratário**.

Como cada um de nós sabe por experiência própria, ninguém tem acesso direto ao que se passa na mente dos outros; por conseguinte, a narração em primeira pessoa também tem de lidar com essa limitação.

Entretanto, essa aparente restrição pode se tornar um desafio e ser aproveitada como um questionamento literário e existencial.



Exemplo

Em São Bernardo, de Graciliano Ramos, o narrador-protagonista Paulo Honório nos conta sobre a conquista da fazenda que dá nome ao romance e a conquista e perda de sua esposa, Madalena. Encontrada por acaso numa visita feita para cortejar outra mulher, Madalena era o exato oposto do que Paulo Honório procurava para dar-lhe herdeiros, mas, ainda assim, como admite o narrador, “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha” (RAMOS, 1990). O interesse em Madalena é uma das poucas coisas na vida adulta do narrador que não segue a sua vontade e que, ao nos contar sobre seu casamento, não demora a se deteriorar em brigas. Paulo Honório enfrenta o drama de não conseguir controlar (e nem sequer sentir que compreende) a pessoa que ele ama.

Retomando a segunda pergunta de Friedman, podemos identificar os seguintes posicionamentos ou perspectivas do narrador em relação à história:

De cima

Narrador onisciente e narração onisciente seletiva múltipla.

Centro

Narrador-personagem protagonista e narração onisciente seletiva atrelada à perspectiva do protagonista.

Frontal

Narrador-personagem testemunha próxima ou integrante da ação e narração onisciente seletiva atrelada à perspectiva de personagem próxima ou integrante da ação.

Periférica

Narrador-personagem testemunha com pouco ou nenhum envolvimento na ação.

Por fim, a configuração do narrador e o fato de manter o ponto de vista ou alternar entre vários são um recurso que pode favorecer a produção de determinados efeitos quando usado em conjunto com outras configurações narrativas. Essas configurações são recebidas (lidas, compreendidas) conforme a ideia que um leitor tem sobre Literatura e segundo os pressupostos e objetivos que formam a base da sua análise.

Assim, para um leitor interessado na Literatura como um discurso crítico sobre a realidade social apresentada na ficção, os comentários irônicos de Machado de Assis acerca da hipocrisia que permeava as relações sociais interesseiras da burguesia carioca nos últimos dias do Império constituem um dos pontos fortes de Quincas Borba. Para outro interessado na reflexão sobre a escrita literária, as digressões metalinguísticas do narrador de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, são um prato cheio.

Digressões metalinguísticas

Interrupções na narrativa que quebram a linearidade da narrativa, o que possibilita diálogo com o leitor e reflexões sobre a própria obra e sua estrutura.

De todo modo, a proposta de uma leitura analítica é examinar como cada texto produz sentidos. “Argumentar que a função da literatura é transmitir, inalterado, um pedaço da vida é conceber erroneamente a natureza fundamental da própria linguagem: o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização”, aponta Friedman (2002).

Narrador e narrativa

Assista ao vídeo para conhecer mais as diferentes abordagens ou concepções de “narrativa” e “narrador” na teoria literária.



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Vem que eu te explico!

Os vídeos a seguir abordam os assuntos mais relevantes do conteúdo que você acabou de estudar.

O conceito de narrador



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

O conceito de narratário de Genette



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Verificando o aprendizado

Questão 1

(Enem 2017 - adaptado)

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero [...].

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver, mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

(ASSIS, M. **A causa secreta**)

No fragmento, o narrador adota um ponto de vista que acompanha a perspectiva de Fortunato. O que singulariza esse procedimento narrativo é o registro do(a):

A

indignação em face da suspeita do adultério da esposa.

B

tristeza compartilhada pela perda da mulher amada.

C

espanto diante da demonstração de afeto de Garcia.

D

prazer da personagem em relação ao sofrimento alheio.

E

superação do ciúme pela comoção decorrente da morte.



A alternativa D está correta.

A narração adere, em alguns momentos, à perspectiva de Fortunato. Primeiramente, em "não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero", ela utiliza o discurso indireto livre. Em seguida, em "saboreou tranquilo [...] deliciosamente longa".

Questão 2

Leia o texto a seguir:

O autor é reputado pai e proprietário da obra; a ciência literária ensina então a respeitar o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com a obra (são os "direitos autorais", a bem dizer recentes, já que só foram legalizados pela Revolução Francesa). Quanto ao Texto, lê-se sem a inscrição do Pai. [...] Não é que o Autor não possa "voltar" no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens [...] a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética [ligada à verdade], mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel [...].

(BARTHES, R. **Da obra ao texto**. *In*: O rumor da língua. 3. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012)

Nesse manifesto de vanguarda dos anos 1960, Barthes propõe considerar o autor como um convidado no próprio texto – e não seu proprietário. Nessa perspectiva, o "autor de papel" é:

A

o narrador-protagonista em romances que falam sobre a escrita.

B

aquele que detém os direitos patrimoniais da obra.

C

uma máscara que oculta a vida privada do escritor.

D

uma figura construída a partir de um conjunto de textos.

E

o romancista reconhecido socialmente.



A alternativa D está correta.

Ao fugir da ideia leiga do autor como a pessoa que escreveu uma obra, a proposta do autor de papel enfatiza que autor e texto estão em uma relação de determinação mútua.

Elementos estruturantes

Tempo

Quando consideramos o tempo em um conto ou romance, o interesse principal está em observar e refletir sobre como o tratamento desse elemento influi na composição da narrativa e participa de seus sentidos.

Muitos livros didáticos fazem a distinção entre dois tipos de tempo:



Tempo cronológico

Esse tipo de tempo é medido pelo relógio, pelo calendário, pelas convenções sociais. É regular e implacável.



Tempo psicológico

É a experiência humana do tempo na qual os instantes de agonia ou de rotina podem ser uma eternidade. Por outro lado, como lamenta o ditado popular, “o que é bom dura pouco”.

A mistura, a alternância e a justaposição desses tipos fazem com que o tempo narrativo seja incrivelmente versátil: uma narrativa pode abarcar a história de várias gerações de uma família, como ocorre em *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), ou poucas horas, como em *Rumo ao farol*, da inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Combinadas com as opções de narrar utilizando cenas ou sumários (como já descrevemos), as relações entre as temporalidades da história, da narração e da narrativa podem tomar diversas formas.

Sobre isso, pode ser útil observar se uma história se passa antes, durante ou depois da narração. Em alguns textos de Clarice Lispector, como nos romances *Água viva* e *A hora da estrela*, a narração é “exposta” e apresentada como se estivesse acontecendo no presente: a escrita é ficcionalizada e parece se confundir com a narração.

Em histórias situadas no futuro, a diferença aparece bem: a trilogia *Fundação*, que terminou de ser publicada na década de 1980 por Isaac Asimov (1920-1992) e se passa num longínquo futuro a dezenas de milhares de anos, utiliza tempos verbais no passado:



Seu nome era Gaal Dornick e ele era apenas um garoto do campo que nunca havia visto Trantor. Ao menos não na vida real. Ele tinha visto Trantor muitas vezes no hipervídeo, e algumas vezes em imensas projeções tridimensionais de noticiário cobrindo uma Coroação Imperial, ou a abertura de um Conselho Galáctico.

(ASIMOV, 1991, p. 1)

O mais comum é que a história esteja situada antes da narração e seja contada com **visão retrospectiva**. Nesse sentido, os romances que se apresentam como memórias ou autobiografias fictícias produzem um efeito bastante interessante:

A divisão do narrador-personagem em dois: um eu narrador e um eu protagonista.

O eu protagonista vive a ação, e o eu narrador a apresenta, desdobrando a experiência por essa **distância temporal** entre história e narração. Sendo mais velho, o eu narrador conhece as consequências dos eventos narrados e tem mais experiência e conhecimento do mundo, os quais muitas vezes emprega para comentar as ações do eu protagonista.

O filósofo francês **Paul Ricoeur** (1913-2005) dedicou um estudo de fôlego ao que chamou de **dialética entre narratividade e temporalidade**, que ocupa os três volumes de *Tempo e narrativa*. Além de examinar o uso do tempo em diversas narrativas, tanto as ficcionais quanto as históricas, ele desenvolve uma reflexão acerca da importância das narrativas na nossa **organização mental do tempo**, argumentando que só conseguimos conceber o tempo na prática ao compreender e ouvir/ler narrativas, pois elas nos ajudam a dispor os eventos em sequências que mantêm relações entre si (simultaneidade, causa/efeito etc.).

Na palestra *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*, Ricoeur (2012) propõe algumas reflexões sobre a natureza da experiência humana do tempo e sua relação com as narrativas. Ele retoma as ideias do filósofo e teólogo **Santo Agostinho** (354 d.C. - 430 d.C.), para quem o tempo se passa na alma: o passado só existiria para nós como memória, o futuro como espera e o presente como visão.



Essa dinâmica entre memória e espera, em que ligamos um evento às nossas lembranças sobre o que já aconteceu e formamos expectativas sobre o que virá em seguida, tem muito a ver com a composição e a leitura de narrativas. É nesse trabalho ou jogo de formar relações temporais que percebemos o enredo e conectamos os episódios numa unidade compreensível.

Ricoeur fala ainda do tempo da releitura, quando apreendemos as relações entre o fim da história, a situação inicial e os episódios que conduziram a esse fim. Isso não

quer dizer que o final precise amarrar todas as “pontas soltas” nem ser engenhado para a satisfação do leitor; de modo mais simples, o ponto final é aquele que nos chama a estabelecer relações entre os episódios da história. Essas relações podem inclusive ser anticlimáticas, o que nos leva a repensar sobre o que achávamos que era o tema da narrativa.



Exemplo

Em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, acompanhamos pelos olhos de um narrador-testemunha a história de dois irmãos gêmeos e rivais “desde o útero”. Pedro e Paulo discordam em tudo o que podem, especialmente em política: um era republicano e o outro, monarquista. Eles terminam por se apaixonar pela mesma moça, o que gera nova série de conflitos. Contudo, a moça fica doente e morre sem manifestar preferência por um dos irmãos. Enquanto isso, ao fundo e quase ignorada pelos gêmeos, acontece a Proclamação da República no Brasil. A narrativa termina, assim, sem que nada de significativo pareça ter acontecido aos protagonistas – o que pode ser lido como uma crítica contundente, uma vez que Pedro e Paulo viviam discutindo por política, mas nenhum deles tomou parte no grande evento histórico de que foram contemporâneos.

A organização temporal da narrativa também pode formar uma camada adicional de significação, que age em conjunto com o tema e os eventos narrados.

Se percebemos o tempo como cíclico em *Vidas secas*, que se inicia com a família de retirantes buscando refúgio na temporada de seca no Agreste e termina com eles se preparando para uma nova migração, essa percepção participa da produção de sentidos da narrativa ao sugerir que as alegrias e tragédias daqueles personagens estão fadadas a se repetirem continuamente, como as estações do ano, sem que eles possam mudar de fato sua situação no mundo.

Ricoeur também aponta que há um componente cultural nos modos como as narrativas estruturam em enredos os eventos que as constituem.



Seca na região Nordeste, de Leo Nunes, 2008.

Podemos pensar nesse componente como **paradigmas** (modelos) narrativos que guiam tanto a escrita quanto a leitura. Um exemplo prático (mas não o único) é a noção de **gênero textual**: com um romance policial em mãos, o leitor conecta as sequências de eventos segundo uma espécie de manual cultural não declarado, montado a partir de seu conhecimento sobre romances policiais; ele sabe, por exemplo, que deve haver um responsável pelo crime cometido e que o investigador revelará ao final o método utilizado – e, de preferência, a motivação do assassino.

Retomar em pensamento a sequência temporal de trás para frente, fora da ordem em que ela é vivida, permite-nos inaugurar todo um novo modo de relação com o tempo e de reflexão sobre suas condições, causas e consequências. Ao pensar na organização retrospectiva dos episódios narrativos num todo, é preciso observar que muitas narrativas modernas (grosso modo, do final do século XIX até os nossos dias) têm duvidado dessa ideia de “todo” e investido em propostas fragmentárias, dissonantes, em que as partes não necessariamente se encaixam para compor uma unidade coerente.

As abordagens críticas que valorizam as relações entre as obras e seus contextos apontam que essa tendência está relacionada a uma sensibilidade contemporânea, uma espécie de sentimento prevalente em nosso tempo de que é impossível abarcar a totalidade da experiência humana. Diante disso, portanto, a tentativa de impor uma organização ou uma coerência pareceria um artifício, sendo algo falso e inconsistente com a experiência.

Ricoeur (2012, p. 306) afirma que “será preciso antes perguntar se a apologia [defesa] de uma experiência temporal radicalmente informe não é ela própria o produto da fascinação geral pelo informe que caracteriza nossa modernidade”.

Com isso, ele sugere que tanto a experiência humana do tempo quanto a estruturação narrativa contenham os “dois lados da moeda”, isto é, aspectos integradores e aspectos fragmentários. No mesmo sentido, Ricoeur lembra que a organização narrativa não corresponde a um triunfo da ordem, uma vez que há sempre espaço para o acaso, as contingências, o imprevisto e as reviravoltas. Por isso, a recusa de uma ordem não deixa de ser um modo de ordenar; assim, vemos que a noção formal de organização narrativa comporta uma enorme variação.

Por fim, recordemos o pensador italiano Giorgio Agamben (2007), segundo o qual muitas narrativas podem não ter o objetivo de esclarecer, e sim de **produzir enigmas**. Elas oferecem resistência aos intérpretes e insistem em manter algumas coisas ocultas e fora de nosso alcance – em outras palavras, recusam-se a ser esgotadas por uma, duas, três ou infinitas interpretações.



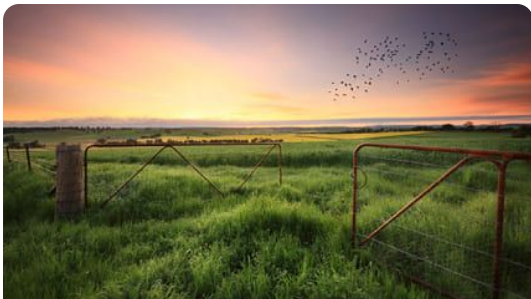
Atenção

Isso não torna inútil a análise; para quem tem humildade, o desafio continua lançado, pois, mesmo que não se consiga dizer tudo, sempre se poderá falar alguma coisa nova e interessante a respeito de uma narrativa.

Espaço

Na narrativa, o espaço diz respeito à localização geográfica dos eventos e à ambientação geral das cenas: espaço urbano ou rural, público ou doméstico, populoso ou ermo, frequentado preferencialmente por determinado grupo de pessoas etc.

Longe de ser algo alheio aos personagens, o espaço participa da caracterização e influi profundamente no enredo, pois dá parâmetros para os comportamentos esperados. A violência seca, direta e impessoal de muitos contos de Dalton Trevisan e de romances de Rubem Fonseca tem fortes laços com o espaço das narrativas: as grandes metrópoles, onde as pessoas são tantas que se dissolvem numa massa anônima de desconhecidos solitários.



Na mesma linha, os contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, aproveitam a ambientação rural, cuja proximidade com a natureza sugere um afastamento da modernidade e da racionalidade científica, para apresentar seus acontecimentos e elementos místicos.

Numa escala menor, porém não menos importante, o espaço faz parte da atmosfera da história e do estado mental das personagens. Diversos contos de *Laços de família*, de Clarice Lispector, são protagonizados por donas

de casa para as quais o espaço doméstico é tão sufocante quanto sua condição social.

Isso tudo acontece porque os lugares (as cidades grandes e pequenas, as localidades, a rua, o bar, o cemitério, a casa, a cozinha, o quarto de dormir) são espaços físicos e conjuntos de atributos simbólicos. Por isso, participam da produção textual de sentidos.



Do mesmo modo como ocorre com os outros elementos estruturantes da narrativa que estudamos até agora (narrador e tempo), o espaço narrativo também é uma construção. Mesmo quando as histórias declaram se passar em lugares

reais, a narrativa realiza um processo de reconstrução ficcional deles, os quais, por isso, não correspondem exatamente a seus duplos da vida real, embora mantenham com eles uma ligação forte.

Essa reconstrução toma forma narrativa nas descrições, que nos apresentam as características físicas do espaço sempre de uma maneira relevante para a composição da narrativa. Essa relevância tem duas dimensões principais: a primeira é funcional, isto é, cumpre uma função, como dar informações sobre as personagens, como classe social e traços de personalidade.

Um exemplo é o jardim de Policarpo Quaresma, o patriota personagem de Lima Barreto (1881-1922) que tem a mania de só querer coisas nacionais:



Acabado o jantar foram ver o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor... Certamente não se podia tomar por tal míseros beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas lutulentas, manacás melancólicos e outros belos exemplares dos nossos campos e prados. Como em tudo o mais, o major era em jardinagem essencialmente nacional. Nada de rosas, de crisântemos, de magnólias – flores exóticas; as nossas terras tinham outras mais belas, mais expressivas, mais olentes, como aquelas que ele tinha ali.

(BARRETO, 2017, p. 15)

A segunda perspectiva da descrição na estrutura narrativa está relacionada às concepções de Literatura que se realizam em um texto ou trecho em particular. Em *O efeito de real*, o crítico francês Roland Barthes (2012) investiga a importância de detalhes insignificantes que Flaubert se dá ao trabalho de descrever minuciosamente, perguntando-se qual seria “a significação dessa insignificância”.

Após um contraste da técnica descritiva realista com outras anteriores, ele chega à conclusão de que os detalhes supérfluos, que não contribuem para o enredo nem para a caracterização, produzem um “efeito de real”, isto é, de que o escritor estaria oferecendo ao leitor a visão da história com a maior objetividade possível. Assim, a maneira de compor a descrição participa de outro nível de constituição textual, que são as respostas dadas por cada narrativa a uma série de perguntas estéticas (Qual a relação da arte com a realidade? Qual o lugar do belo na arte? A arte pode expressar os sentimentos e pensamentos do criador? Quais são as características de uma boa obra de arte?).

Para além do espaço figurado, em *A literatura e o espaço*, Genette (1969) chama a atenção para uma espacialidade da narrativa. Ele se baseia na distinção entre artes temporais, que envolvem um processo no tempo, como a música e a literatura (poesia, narrativa), e espaciais, que não têm um desenvolvimento temporal e se apresentam ao espectador por inteiro no mesmo instante, como a pintura e a escultura.



Os quatro elementos, de Alexander Calder, 1961. Museu de Arte Moderna de Estocolmo. Atenção!

Atenção!

Essa classificação também inclui as artes mistas, como a dança, o teatro e o cinema. Vale notar que muitas obras tomam como desafio essa característica estrutural. Por exemplo, as esculturas futuristas e os móveis do escultor e pintor norte-americano Alexander Calder (1898-1976) procuram o movimento, como mostra a imagem anterior.



Resumindo

Segundo Genette, a espacialidade da narrativa estaria no seguinte: ao ler, acompanhamos a sequência dos parágrafos e episódios, porém a destruimos e reconstruímos mentalmente o tempo todo para estabelecer relações e formar um conjunto no qual todos os elementos sejam visíveis de uma só vez. As relações entre os episódios podem ser não só de vizinhança e sucessão, mas também de espera, retomada, resposta, simetria e perspectiva, entre outras. Com isso, vemos que a espacialidade e a temporalidade narrativa estão intimamente ligadas tanto entre si quanto em relação à narração e à história.

Tempo e espaço na prosa literária

Assista ao vídeo para saber mais sobre o tempo e o espaço na prosa literária.



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Personagem e enredo

Quando queremos falar de uma narrativa, em geral pensamos logo no enredo, isto é, na sequência de eventos vividos por personagens. É uma relação de mão dupla: os personagens movem o enredo e são constituídos por ele. Por isso, veremos conjuntamente esses dois elementos estruturantes da narrativa.

Personagem

Personagem é o ser que vive o enredo. Ele pode ser ficcional ou não – como veremos no módulo 3 ao tratarmos do gênero memórias –, assim como uma pessoa, um animal ou mesmo um objeto inanimado.



Personagem Yoda do filme Guerra nas estrelas.

Para abarcar essa pluralidade, alguns estudiosos usam o termo **actante**. Proposto pelo linguista lituano **Algirdas Julien Greimas** (1917-1992), ele designa o participante ativo de uma ação.

De todos os elementos narrativos que temos visto, o personagem e o enredo são os que mais mobilizam a milenar questão da **mimese**, que tem animado a reflexão sobre as narrativas ficcionais desde os tempos de Aristóteles (385 a.C.-322 a.C.). Sem nenhuma pretensão de retomar aqui esse debate, apenas falaremos brevemente sobre o conceito de **verossimilhança**.

No clássico estudo *A personagem do romance*, diz Antonio Candido (1968) que a leitura do romance depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Essa verdade da ficção tem um modo de ser particular, pois depende tanto de relações com percepções coletivas do real quanto das relações internas à obra.

Mimese

A mimese pode ser entendida como imitação ou representação, dependendo da leitura que se faz do conceito em Aristóteles.



Exemplo

Isso significa que parte da sensação de que um personagem é bem construído tem a ver com o conhecimento individual e cultural que temos acerca de pessoas com aquelas características de história pessoal, temperamento etc. Parece estranho, por exemplo, uma personagem bebê que use palavras longas e frases complexas.

Ao mesmo tempo, comparamos frequentemente o comportamento das personagens com a imagem mental que construímos delas ao longo da leitura a partir de seus atos, de suas palavras e – quando temos acesso a isso pela narração – de seus pensamentos e emoções.

Percebe-se que essas relações tendem a ser de **adequação** (ou de acordo). Mas também há espaço para o inesperado, o insólito e o surpreendente – contanto que eles pareçam **coerentes** com a personalidade do personagem ou com as circunstâncias. Os personagens podem até (e muitos o fazem) mudar bastante ao

longo da narrativa conforme passam por experiências que fazem com que eles revejam suas preferências e seus valores.



Resumindo

Desse modo, a verossimilhança aristotélica diz respeito ao que parece fazer sentido dentro do quadro narrativo apresentado: as características das personagens, o encadeamento dos eventos do enredo e a influência mútua dessas duas coisas.

Como se vê, trata-se de operações complexas e dinâmicas de estabelecimento de relações entre a parte e o todo. Assim como acontece na vida real, nosso conhecimento de alguém é fragmentário, aproximativo. Porém, na ficção, esses fragmentos são o resultado de técnicas de **caracterização**, isto é, da seleção de determinados aspectos para se apresentar na narrativa: descrição física, vestuário, jeito de falar, traços de temperamento, comportamentos recorrentes etc.



[...] enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito.

(CANDIDO, 1968, p. 66)

Cabe ainda lembrar que a modernidade trouxe mudanças significativas na sensibilidade coletiva eurocêntrica e no conceito de personalidade. Coerência e consistência cederam espaço para outros tipos de investigação estética sobre o ser e a experiência humanos, como o absurdo, a **incomunicabilidade**, o confronto de verdades e a profundidade insondável da vida interior de cada pessoa.

incomunicabilidade

Aquilo que não pode ser comunicado, impossível de compartilhar com outra pessoa.

Desse modo, há menos **personagens-tipo** e cresce a tendência de se construir, pelo trabalho de composição narrativa, personagens que pareçam menos lógicos e simples. Nas últimas décadas, têm surgido também reivindicações de grupos sociais por uma caracterização mais complexa de personagens ficcionais identificados como pertencentes a esses grupos.

Nessa questão delicada, vemos que a narrativa opera constantemente um jogo simbólico entre o real e o inventado que podemos pensar como uma atividade de (re)produção: uma produção que leva em conta o real em graus variados ou de modos variados. Mesmo histórias fantásticas povoadas por seres mágicos podem trabalhar com dinâmicas de relações pessoais próximas da realidade humana que nos cerca (intrigas, paixões, compaixão, xenofobia etc.).

Da mesma forma, até as personagens inspiradas em pessoas reais do convívio de um escritor não serão jamais cópias fiéis dessas pessoas, pois o processo criativo realiza sempre modificações (intencionais ou não), o que não impede que reconheçamos, em nossas vidas, as características de uma ou outra personagem de ficção em pessoas de carne e osso ao nosso redor. Esse vaivém entre invenção e transposição, real e ficção ou experiência e símbolo mostra a ligação profunda entre eles.

personagens tipo

São aqueles definidos por um único traço determinante e imutável, como os inveterados curiosos dos filmes de terror que insistem em mexer com objetos amaldiçoados, ou as personagens de comédias de costumes, como o malandro Leonardo de Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861).



Saiba mais

Para Candido (1968), a obra literária possibilita um conhecimento específico, diferente e mais completo (acerca das pessoas), que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. É possível ter dúvidas quanto a isso (se a ficção precisa ter uma razão de ser), mas a parte do encanto parece bem pertinente e desemboca em outro grande presente que a Literatura pode nos dar: uma oportunidade riquíssima de viver a alteridade – de nos colocar um pouco no lugar do outro e pensar que pessoas diferentes lidam com o que lhes acontece de modos diferentes, muitas vezes relacionados às suas experiências de vida, à sua personalidade e a como seu meio social trata algumas de suas características. Colocar-se disponível ao outro, sem a necessidade de concordar, validar ou aderir à sua perspectiva, pode ajudar a conviver com as diferenças que nos distinguem, mas que não precisam necessariamente separar-nos.

Enredo

Boa parte do que é importante saber sobre o enredo já foi adiantado nas seções sobre narração, tempo e personagens, pois é da conjunção desses elementos que se faz o enredo. Na seção Tempo, falamos do encadeamento e das relações entre os episódios narrativos; na seção Personagem, da relação de influência mútua entre o enredo e os personagens. Agora complementaremos isso com novas reflexões acerca do conceito de verossimilhança.



Em *Verossimilhança e motivação*, Genette (1972) opõe dois tipos de narração: as que **não justificam** a conduta dos personagens e as que **justificam**.

No primeiro tipo, ele vê duas possibilidades:

Primeira possibilidade

Ausência de justificativa como um modo de recriar, na narrativa, a inesgotável capacidade que o ser humano tem de nos surpreender.

Segunda possibilidade

A justificativa parece desnecessária quando se aplica a verossimilhança aristotélica, que Genette define como uma combinação de coerência interna da obra e alinhamento ao bom senso, isto é, ao que uma pessoa normal considera razoável e compreensível.

Genette argumenta que o bom senso clássico repousava sobre um sistema de normas sociais e morais que, por serem compartilhadas pelos autores e pelo público da sua época, podiam ficar implícitas - isto é, não precisavam ser discutidas na narrativa -, pois certas relações pareciam óbvias e naturais. Desse “óbvio” (e de como isso muda ao longo do tempo e nas diferentes sociedades), vem boa parte das notas de rodapé de romances anteriores ao século XX, explicando aspectos que não têm nada de óbvio para um leitor atual.

Todavia, o foco do estudo de Genette é o **segundo tipo de narração**: a que **justifica** a conduta dos personagens, apresentando os motivos que os levam a agir de determinada maneira: o temperamento, a história de vida, as características pessoais etc.

“

Só a essas três ocupações dedicava-se Martim desde que dera baixa do Exército, uns quinze anos antes: o amor, a conversação, o jogo. Jamais tivera outro ofício conhecido, as mulheres e os tolos davam-lhe o suficiente com que viver. Trabalhar depois de ter envergado a farda gloriosa parecia a cabo Martim uma evidente humilhação.

—

(AMADO, 2008, p. 47)

Seria plenamente possível tentar argumentar o contrário e dizer que, para um antigo militar, o trabalho é um valor absoluto. Vemos, assim, que essas justificativas podem estar menos relacionadas a fatos e conhecimentos sobre o tipo de pessoa ou situação figurada na narrativa do que a outra coisa:

“

[...] tudo se passa como se Balzac, consciente e inquieto com essa comprometedora liberdade, tivesse tentado dissimulá-la, multiplicando um pouco ao acaso os porquês, os pois, os portanto [...] cuja abundância suspeita não faz mais que sublinhar, afinal de contas, o que elas queriam mascarar: o arbitrário do discurso narrativo.

—

(GENETTE, 1972, p. 21)

A palavra arbitrário é utilizada no sentido que tem na Linguística: algo definido por sua função num sistema, e não por algum tipo de força externa. Ao arbitrário do discurso narrativo opõe-se a motivação apresentada pela narração: uma justificativa interna à obra, que faz o leitor receber como natural algo que é construção.



Linguística

Elaborado pelo pai da linguística moderna, Ferdinand de Saussure (1857-1913), o princípio da arbitrariedade estabelece que há uma relação não motivada, não natural e sem causalidade entre a forma (expressão/significante) e o conteúdo (sentido/significado) da língua.



Exemplo

A dicção de Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, cheia de desvios da norma culta da língua portuguesa, de traços de oralidade e de vocábulos regionais, seria “justificada” pela caracterização do narrador como um habitante do interior, pouco escolarizado – diferentemente do autor, que detinha a tripla erudição de ser médico, diplomata e poliglota.

Considerar a narrativa como um sistema nos leva a olhar o enredo buscando entender as possíveis funções dos episódios na economia narrativa. Elas se traduzem em perguntas como:

Qual é o impacto desse evento nos personagens? Quais consequências desencadeia? Quais relações estabelece com outros episódios (continuidade, confirmação, aprofundamento, explicação, contraposição, paralelismo, bifurcação etc.) e com a obra como conjunto?

A função narrativa não precisa corresponder à intenção do escritor; trata-se, mais uma vez, de estabelecer relações entre as partes e o todo.

Vem que eu te explico!

Os vídeos a seguir abordam os assuntos mais relevantes do conteúdo que você acabou de estudar.

A personagem



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

O enredo



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Verificando o aprendizado

Questão 1

Leia o texto a seguir:

Dois velhinhos

Dois **pobres inválidos, bem velhinhos, esquecidos** numa cela de asilo.

Ao lado da janela, retorcendo os **aleijões** e esticando a cabeça, apenas um podia olhar lá fora.

Junto à porta, no fundo da cama, o outro espiava a parede úmida, o crucifixo negro, as moscas no fio de luz.

Com **inveja**, perguntava o que acontecia. Deslumbrado, anunciava o primeiro:

— Um cachorro ergue a perninha no poste.

Mais tarde:

— Uma menina de vestido branco pulando corda.

Ou ainda:

— Agora é um enterro de luxo.

Sem nada ver, o **amigo remordia-se** no seu canto. O mais velho acabou morrendo, para **alegria** do segundo, instalado afinal debaixo da janela.

Não dormiu, antegozando a manhã. Bem **desconfiava** que o outro não revelava tudo. Cochilou um instante — era dia. Sentou-se na cama, com dores espichou o pescoço: entre os muros em ruína, ali no beco, um monte de lixo.

(TREVISAN, D. **Dois velhinhos**. In: Mistérios de Curitiba. Rio de Janeiro: Record, 1979)

Os termos destacados em negrito no conto de Dalton Trevisan fazem parte da caracterização dos personagens, um dos elementos estruturantes da narrativa, e permitem afirmar que:

A

os idosos pobres sofrem mais com as doenças e dificuldades típicas da idade avançada.

B

o idoso mais novo nutria amizade sincera pelo idoso mais velho.

C

o protagonista é um personagem complexo, pois apresenta fragilidades e agressividade.

D

os idosos são personagens-tipo estereotipados, o que se evidencia pelo uso do adjetivo “esquecidos”.

E

as contradições nos sentimentos do protagonista devem-se ao seu estado senil.



A alternativa C está correta.

O protagonista (idoso mais novo) é descrito como pobre, inválido e sozinho no mundo. Além dessas características que inspiram piedade, ele tem uma relação difícil com o seu companheiro de quarto: inveja o privilégio de olhar pela janela e chega a ficar feliz quando o seu único amigo morre. Assim, ele tem características que se contradizem, o que é uma das marcas de um personagem complexo.

Questão 2

Leia o texto a seguir:

A casa. Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais frequente desenho das crianças. É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao Universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim, poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome.

(LINS, O. **Retábulo de Santa Joana Carolina**. In: BOSI, A. (org.) O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1981)

A partir dessa reflexão sobre a casa, oferecida por Lins, conclui-se que:

A

“a mesa, a cama e o fogão” são metonímias de atividades humanas básicas que podem acontecer em qualquer lugar.

B

o espaço narrativo não sofre influência do tempo real nem do tempo narrado.

C

a narrativa se filia ao romantismo ao mencionar a nostalgia e a contemplação simbólica do universo pela janela.

D

o uso da primeira pessoa do plural é um recurso argumentativo para conferir validade individual às proposições.

E

a localização espacial é um dado simbólico relevante na narrativa.



A alternativa E está correta.

Osman Lins tece uma simbologia da casa e da sua extensão em cidade, sugerindo as profundas relações que esses dados espaciais travam com a vivência humana e, portanto, com as narrativas.

Questões preliminares sobre gêneros literários

Vamos relembrar a questão dos gêneros literários começando com uma classificação que você talvez já tenha visto na educação básica ou até mesmo no ensino superior, pois ela é bem corrente em nossos dias. A partir dela, veremos que tipos de critérios são usados para classificar os textos literários e depois conheceremos um pouco da história desse modo de classificação para podermos refletir sobre como ele nos ajuda a pensar a Literatura.

O que você sabe sobre gêneros literários?

Começemos por uma definição dada pela Poética de Aristóteles (1991). Ao apresentar a divisão das partes de uma obra, esse grande classificador explica que “começo” é aquilo que não é precedido por nada. Isso nos interessa, porque a questão dos gêneros é um pouco como a do ovo e da galinha, no sentido de que as definições e a prática estão numa relação mútua – principalmente no caso da classificação de Aristóteles, que não era só uma **descrição**, mas também uma **prescrição**, ou seja, dizia o que é uma tragédia e, principalmente, como uma boa tragédia deve ser.

Sendo a Literatura uma prática relacional que dialoga com seu contexto socio-histórico e estético, o gênero textual participa da composição e da leitura das obras, fornecendo referenciais e expectativas (que nem sempre são obedecidos à risca, como veremos).

Algumas formas de narratividade

Romance, novela e conto são gêneros textuais narrativos, isto é, apresentam os eventos ao leitor com a mediação de um narrador. Isso é diferente, por exemplo, de peças de teatro, nas quais somente as personagens têm voz e se mostram “diretamente” por suas palavras, seus gestos e seus atos.



Curiosidade

Na Antiguidade Grega, Aristóteles propôs uma subdivisão baseada no assunto das obras: a certos gêneros textuais, caberia tratar de temas elevados; a outros, de temas baixos.

No século XVIII, os romantismos de que tanto temos falado trouxeram uma mudança em relação a esses critérios aristotélicos: a possibilidade de uma fusão dos temas, de obras gerais que explorassem toda a gama da experiência humana, a qual pode ser resumida em *Do grotesco e do sublime*, tradução escolhida no Brasil para o prefácio que o escritor francês Victor Hugo (1802-1885) escreveu para sua peça: *Cromwell*.

Uma das atualizações geradas nessa dinâmica é justamente o gênero romance.

Romance

Aristóteles propôs a categoria das formas narrativas com base no gênero **épico** (também chamado de epopeia): narrativas longas em verso que têm como tema eventos grandiosos ligados à formação ou ao destino de um povo ou uma nação, ou seja, de uma **coletividade**, como explica o crítico húngaro Georg Lukács (1885-1971). Os protagonistas épicos costumam ser figuras históricas ou mitológicas que encarnam atributos identitários de um grupo.



Exemplo

Um exemplo de epopeia em língua portuguesa é *Os lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (1524-1580).

Assim como outros teóricos, Lukács considera o romance a manifestação moderna da forma épica. Para isso, ele liga dois aspectos que parecem inconciliáveis: a vocação coletiva do épico e a tendência do romance a enfocar o indivíduo - em especial, os conflitos dele com o mundo que o cerca.

O raciocínio de Lukács toma todo um livro, a sua *Teoria do romance*, sobre o qual veremos apenas um ponto em particular: o coletivo e o individual. Lukács (2000) caracteriza a modernidade como uma era em que a experiência humana estaria fragmentada em dois âmbitos:

Primeiro âmbito

Ligações trincadas, difíceis, entre indivíduo e contexto social.

Segundo âmbito

Falência das narrativas totalizantes que garantiam não só que o mundo e a vida tinham sentido, mas também que esse sentido podia ser acessado pelo espírito humano.

A resposta moderna, consciente, a essa falta de sentido seria a narrativa como elaboração crítica que constitui uma totalidade em si como obra, embora sempre saiba que a totalidade da experiência continua inatingível. Dessa forma, o romance poderia olhar para seu tempo e para problemáticas, como o embate entre os indivíduos e as convenções sociais ou o desnível entre como as coisas são e como idealmente deveriam ser.

Por meio desses indivíduos, apesar de não serem tipos modelares (que servem de modelo), o romance poderia chegar a questões de interesse coletivo. Você talvez já tenha lido alguns que não tocam nesse tipo de questão. Isso ocorre porque a proposta de Lukács, como a de Aristóteles, é prescritiva.

Essas reflexões sobre o romance ilustram como as definições de gênero não são neutras ou técnicas; elas têm um tanto de empírico e descritivo, mas estão inseridas em debates sobre as relações entre Literatura e sociedade, Literatura e Filosofia, literaturas do presente, passado e futuro.

Em termos gerais, o único consenso teórico mais ou menos estável sobre o romance é que ele é uma narrativa ficcional em prosa com uma extensão razoável (os textos mais curtos são chamados de novelas).

O romance é um gênero muito heterogêneo com imensa variedade; por conta disso, é bastante visível nele a divisão em subgêneros, os quais, em geral, são definidos por critérios temáticos (romance policial, histórico, de ficção científica etc.) ou formais (romance epistolar).

Outra característica do romance - que nem sempre ocorre, mas é frequente - é a presença de múltiplos núcleos narrativos, como nas telenovelas. Em *O quinze*, de Rachel de Queiroz (1910-2003), há o núcleo composto pela família de Chico Bento, forçada a se retirar a pé, fugindo da seca atroz; o núcleo da professora Conceição e sua avó, Mãe Nácia; e o núcleo do fazendeiro Vicente.

Conto

Tradicionalmente, a teoria literária entende o conto como uma narrativa de ficção em prosa de extensão mais ou menos breve. Essa é uma definição **diferencial**, ou seja, convida-nos a pensar nas relações do conto com

outros gêneros: ele é **ficcional**, diferentemente da crônica; é em **prosa**, diferentemente dos poemas; e é **breve**, diferentemente do romance.

Essa extensão breve da narrativa não é um acaso, e sim um recurso narrativo explorado esteticamente pelos contistas: tudo o que precisava ser dito naquela história está ali. Isso é o que propõe uma das mais famosas teorias sobre o conto do norte-americano **Edgar Allan Poe** (1809-1849).

Em *Filosofia da composição*, Poe (2017) postula que o conto precisa ter uma unidade de efeito: o escritor teria um objetivo a ser atingido por aquela história e usaria a organização de todos os elementos da composição (ambientação, atmosfera, caracterização das personagens, narração e enredo) para obter esse efeito.



Saiba mais

Alguns estudiosos também falam em unidade de ação, um evento que seja o “centro narrativo” do conto. Lembre-se de que a ação não necessariamente é uma ação física, podendo também ser uma aventura da mente.

Um grande contista argentino do século XX, Julio Cortázar (1914-1984), faz uma comparação bastante ilustrativa: o conto estaria para o romance assim como a fotografia está para o cinema. Desse modo, um conto não é um romance atrofiado.

O conto é outra coisa. Trata-se de uma “**captura**” de um conflito dramático concentrado, que consegue ser autossuficiente (que se basta, que não precisa ser complementado) e, ao mesmo tempo, gerar uma abertura muito importante: “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 2006).

Desse modo, o conto é um gênero que usa concentração e adensamento como acesso a algo significativo. Isso faz com que sua extensão seja menos importante do que a sua unidade narrativa. Há, por exemplo, contos de Guimarães Rosa que ocupam mais de 30 páginas e microcontos publicados no Twitter que têm uma única frase.

Historicidade das classificações de gênero e critérios classificatórios

Segundo Ricoeur (2012):



O equilíbrio entre invenção e sedimentação pode ser afetado de duas maneiras opostas: pela aplicação servil das regras ou pela cultura sistemática do desvio. Entre esses dois extremos, a “deformação calculada” caracteriza a relação mediana entre o paradigma e a obra singular.

(RICOEUR, 2012, p. 307)

“Poesia é imitação”, diz o primeiro subtítulo da *Poética* de Aristóteles (1991) na tradução de Eudoro de Souza. “Imitação” é a tradução escolhida para *mimese*, conceito ligado ao processo de referência linguística (ou seja, o modo como usamos a língua para nos referirmos a elementos da realidade), mas que não se esgota nisso, como temos visto.

A discussão é das mais antigas e das mais polêmicas nos estudos literários e estéticos em geral. Para os nossos propósitos, basta atentar para a afirmação “poesia é imitação”, pois dela parte Genette (1979), em um estudo chamado *Introdução ao arquitexto*, para argumentar que as teorias que fundamentam as diferentes propostas de classificação dos textos poéticos/literários em gêneros textuais, apesar de normalmente declararem que derivam da *Poética* de Aristóteles, na verdade têm ligações muito mais profundas com as sensibilidades estéticas de seu tempo.



Recomendação

É com base nesse estudo de Genette que convidamos você a olhar para a noção de gênero textual de modo mais crítico, a qual duvida de classificações muito rígidas e pensa o ato de classificar como um processo feito por pessoas, com motivações históricas, estéticas e teóricas. Esteja, portanto, sempre aberto a debates e reformulações.

Genette investiga como as diversas classificações dos gêneros literários desde Aristóteles sempre procuram se vincular àquele texto de referência, seja para se alinhar ou para propor novidades. Ele traça o seguinte quadro com critérios classificatórios:

TEMA \ MODO	SEM MEDIAÇÃO	MISTO	MEDIADO
ELEVADO			
BAIXO			

Critérios classificatórios dos gêneros literários.

A forma dramática traria a ação de modo imediato e a narrativa de modo misto (misturando palavras das personagens e do narrador). Pela lógica, a nomenclatura “misto” parece sugerir a existência de um terceiro modo representativo indicado na coluna pontilhada: a *mimese* totalmente mediada, em que apenas o poeta tem voz, sem que em momento algum as personagens tomem a palavra.

Genette nos conta que os romantismos alemão e francês operaram a projeção da lírica sobre esse campo vazio. À primeira vista, não parece haver problemas; contudo, quando nos lembramos da afirmação que abre a *Poética*, as dúvidas começam a surgir.

Para você, a poesia lírica é representativa?

A resposta a essa pergunta, como à maioria das outras perguntas sobre a poesia lírica, é esta: “**depende**”. Se você ler os poemas *Morte do leiteiro* e *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), poderá perceber como eles apontam para o fato de que essa questão permanece viva.

Morte do leiteiro

No YouTube, você consegue ouvir o próprio Drummond lendo o poema Morte do leiteiro.



Saiba mais

Sentimento do mundo: Na internet, é possível encontrar o poema, mas não o confunda com o livro de mesmo nome no qual esse poema foi publicado.

Em *Morte do leiteiro*, há muitos elementos narrativos: personagens, espaço, tempo, enredo com eventos e desenlace. Contudo, como a maioria dos poemas que conhecemos por poesia lírica, *Sentimento do mundo* não mimetiza nenhuma ação, mas enuncia ideias e sentimentos.

Por conseguinte, os critérios classificatórios aristotélicos não se aplicam: como falar em modo de representação se não é exatamente representação o que está acontecendo ali? Ao menos é essa a proposta de Genette.



Saiba mais

A maneira atual de classificar os gêneros literários veio prioritariamente dos romantismos. A vinculação da divisão romântica à tradicional tinha a vantagem de lhe conferir prestígio e legitimar os novos gêneros como participantes de algo maior e atemporal, ao mesmo tempo que abria espaço para a inovação: continuidade nas grandes categorias (lírico, épico e dramático) e inventividade em suas manifestações.

Da proposta romântica, herdamos também a estrutura taxonômica (classificatória), hierárquica, que classifica em vários níveis, como gêneros e subgêneros. Para Bosi (1988), esse tipo de classificação se pareceria com uma base tonal: tom patético, tom elegíaco, tom satírico, tom fúnebre, tom festivo, tom idílico, tom heroico, tom épico, tom grave, tom burlesco, tom sapiencial, tom irônico etc.

Vemos, assim, que os critérios para a classificação dos gêneros são regidos tanto pelas características **imanentes** das obras disponíveis em dado momento quanto pelas concepções estéticas vinculadas ao contexto histórico da formulação. Por isso, é importante, ao abordar o conceito de gênero, pensá-lo como operador de análise ligado ao contexto social e estético de seu tempo, como fotografia que mostra um instante de um sistema sempre em movimento: a arte da palavra, seja ela poética, literária ou qualquer outra designação que venha a receber no futuro.

Imanentes

Em estudos literários, falar de aspectos imanentes em geral significa considerar o texto "em si mesmo", deixando de lado fatores "externos" (projeto do autor, filiação a uma escola ou um movimento literário, contexto histórico etc.).



Atenção

Essa relativização não diminui a importância das classificações, pois a questão dos gêneros literários está ligada a um esforço essencial para a empreitada analítica: o da sistematização. É a partir da sistematização que se estabelecem as relações de semelhança e diferença no interior de conjuntos e entre diferentes conjuntos. Conhecer os diversos agrupamentos e seus princípios está na base da produção e da recepção de textos literários, conferindo força expressiva a eventuais transgressões ou misturas.

Crônica e escritos autobiográficos (diários, memórias)

Por último, vamos falar um pouco sobre dois gêneros que mantêm relações com a realidade de modo diferente do que temos visto até agora por não serem completamente ficcionais: a crônica e as escritas autobiográficas, como, por exemplo, as memórias e os diários.

O nome "crônica" está ligado a *chrónos*, uma das palavras gregas para tempo. A crônica se define por uma relação estreita com o presente de sua redação/publicação, enquanto no demais quesitos é bastante livre: de extensão variável, ela pode utilizar (e misturar) personagens históricas e fictícias, assumir a forma de entrevistas, diálogos, reflexões, confissões, narrativas...



Curiosidade

Escritores de renome têm se dedicado à crônica, como Machado de Assis, Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, Fernando Sabino, Rubem Braga e Luís Fernando Veríssimo.

Algumas crônicas aproveitam as lembranças e os acontecimentos das vidas de seus escritores. Nisso, elas se aproximam dos chamados **escritos autobiográficos**, aqueles em que alguém se propõe a narrar a própria vida, no todo ou em parte, de modo contínuo (como as **memórias**) ou segmentado (como os **diários**).



Saiba mais

Existe uma discussão nos estudos literários sobre a validade desses escritos como literatura, uma vez que eles não cumprem o que parece ser um de seus principais requisitos: a ficcionalidade, que pode ser opcional ou indefinida.

A favor da consideração das autobiografias como objeto dos estudos literários, argumenta-se que elas atendem perfeitamente à definição de Friedman (2002) que consta no final do módulo 1: o próprio **ato de escrever** é um processo de **abstração, seleção, omissão e organização**. Como vimos, ao tratar do tempo no módulo 2, essa organização temporal dos eventos narrados em sequências, a definição arbitrária do período abrangido pelo relato e o desdobramento do narrador de memórias/diários em um eu protagonista, que vive a história, e um eu narrador, que a conta e analisa, fazem com que seja possível aplicar muitas das categorias e dos métodos da análise literária para ler esses textos.

Um terceiro ponto é levantado no estudo *Persona e sujeito ficcional*, de Luiz Costa Lima (1991). Ele parte de estudos de base sociológica para elaborar uma reflexão sobre os papéis sociais como mecanismos de interação com o mundo. Os sujeitos se relacionam com os papéis de forma dinâmica: podem assumir um papel voluntariamente, entrar num papel socialmente imposto, assumir diversos papéis e mudar de papel. O papel funcionaria como uma janela, um ângulo pelo qual alguém vê o mundo e a si próprio, e ela poderá se tornar bastante redutora se for única e imutável.

Essa janela retoma, em parte, as discussões sobre ponto focal e perspectiva elaboradas no módulo 1. Todavia, há aqui uma diferença crucial: a convenção de escrita e leitura dos gêneros autobiográficos dita que ali serão narrados eventos reais, e não criações de ficção. Mas será que a fronteira é assim tão evidente – ou tão importante para a Literatura?

Na esteira da grande dúvida moderna sobre nossa capacidade de conhecer, é preciso pensar a verdade menos como a adequação entre uma coisa e o que dela se diz (como na perspectiva clássica), e mais como um produto da interferência de um juízo humano sobre as propriedades então postas em relevo do objeto (LIMA, 1991).

Se lembrarmos as discussões sobre descrições funcionais no início do módulo 2, aquelas que estabelecem a atmosfera e informam sobre os personagens, entre outros exemplos, veremos que, em termos de estruturação narrativa, há sempre uma consciência humana apresentando em discurso as coisas, e jamais um acesso direto ao real tanto nas narrativas ficcionais como nas autobiográficas: todas, afinal, são **construções**. Isso de maneira alguma significa que não haja o real, o verdadeiro e o falso, e sim que nossos discursos não conseguem coincidir exatamente com a realidade.



Ao pensar-se a obra ficcional como repetição ou imitação, oblitera-se, porém, a própria mudança de espaço implicada no lugar que ela ocupa. O ficcional desvia-se da persona de seu próprio agente, seu autor, possibilitando que ele se veja a distância. [...] A consciência deste deslocamento, pelo qual provisoriamente se abandona a janela da persona para que se ganhe distância quanto a ela, é sutil e indispensável.

(LIMA, 1991, p. 51)

A escrita de memórias e diários aparece como uma atividade que menos expõe a vida, a personalidade, as circunstâncias e os pensamentos de alguém do que os encontra, à medida que o “eu” se desdobra no processo de escrever.

Um dos diários mais significativos publicados no Brasil, *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), pode ser lido como um documento e uma denúncia das terríveis condições de vida enfrentadas por uma mulher negra, pobre, mãe solo, pouco escolarizada e catadora de papel (e do quão pouco elas mudaram dos anos 1950 até os dias atuais). Também pode ser visto como a maravilhosa aventura da conquista de espaços de afirmação de si como sujeito dotado de voz autoral, capacidade reflexiva e veia lírica:



[...] A I. e a C. estão começando a prostituir-se. Com os jovens de 16 anos. É uma folia. Mais de 20 homens atrás delas. Tem um mocinho que mora na Rua do Porto. É amarelo e magro. Parece um esqueleto ambulante. A mãe lhe obriga a ficar só na cama, porque ele é doente e cança atoa (sic). Ele sai com a mãe só para pedir esmola, porque seu aspecto comove. Aquele filho amarelo é o seu ganhador. Mas até ele anda atrás da I. e da C. [...] Hoje eu estou triste. Deus devia dar uma alma alegre para o poeta.

(JESUS, 2014, p. 137-138)

Para encerrar, fiquemos com a seguinte reflexão:

Não tendo a verdade como seu horizonte, [o texto ficcional] reencontra-a em forma de questão (LIMA, 1991, p. 51).

E essa é uma questão que se apresenta também no contato com os textos autobiográficos.

Formas de narratividade

Neste vídeo, falaremos sobre as formas de narratividade.



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Vem que eu te explico!

Os vídeos a seguir abordam os assuntos mais relevantes do conteúdo que você acabou de estudar.

O romance e o conto



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Crônicas e escritos autobiográfico



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para assistir ao vídeo.

Verificando o aprendizado

Questão 1

Leia o texto a seguir:

Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.

(BOSI, A. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. *In*: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1981)

Analise as afirmativas seguintes com base na comparação acima e no que você estudou neste módulo.

- I. O conto caracteriza-se por unidade narrativa.
- II. O romance e o conto são gêneros narrativos com personagens e ações constituídas discursivamente.
- III. O conto não pode apresentar pontos de vista divergentes, ao contrário do romance.
- IV. Tanto o romance quanto o conto podem ligar eventos e personagens em redes de relações.

Estão corretas apenas as afirmativas:

A

I, II e III.

B

I, II e IV.

C

II e IV.

D

II, III e IV.

E

I e IV.



A alternativa B está correta.

A afirmação III é incorreta, porque a convergência mencionada por Bosi aplica-se aos elementos (personagens, ações, eventos, narração) do conto, e não aos personagens. As demais afirmativas estão corretas, já que o conto tem na unidade narrativa uma característica. O romance e o conto caracterizam-se igualmente por serem narrativos; além disso, interconectam acontecimentos e personagens por meio de um conjunto de relações.

Questão 2

Sobre a atividade de classificação dos gêneros narrativos, é correto afirmar que:

A

envolve critérios imanentes e juízos de valor estético.

B

tem caráter histórico, teológico e especulativo.

C

não sofreu mudanças significativas desde Aristóteles.

D

deve basear-se em princípios verossímeis.

E

tornou-se mais subjetiva a partir do romantismo.



A alternativa A está correta.

Além de considerar características das obras (extensão, composição, assunto etc.), as classificações de gêneros literários costumam estar ligadas a concepções mais abrangentes de estética, ou seja, a entendimentos sobre a natureza da arte e seu lugar na experiência humana.

Considerações finais

Abordamos o conceito de narrador a partir da distinção entre escritor, autor e narrador, conhecendo algumas implicações dessa conceituação na forma de construir ou desenvolver uma narrativa. Em seguida, vimos os principais elementos estruturantes dos textos em prosa.

Além da apresentação desses elementos, verificamos a importância de considerar o texto como um espaço de relações mútuas no qual tudo pode estar conectado. Essas conexões também esticam seus fios para fora da página, envolvendo as convenções de escrita e leitura dos gêneros textuais, o conhecimento do leitor sobre o contexto histórico do autor ou do lugar e da época em que se passa a história etc.

Por fim, relacionamos as definições e classificações de gêneros literários com algumas formas de narrativa, problematizando questões referentes ao romance, ao conto e às crônicas.

Podcast

Neste podcast, falaremos sobre os assuntos abordados até aqui.



Conteúdo interativo

Acesse a versão digital para ouvir o áudio.

Explore +

Para retomar e aprofundar alguns conceitos sobre o texto narrativo, busque o texto **Operadores de leitura da narrativa**, de Arnaldo Franco Júnior.

Leia o texto **O narrador**, de Walter Benjamin, publicado no livro **Obras escolhidas**, o qual, apesar de editado pela Brasiliense, também está disponível na internet.

Consulte ainda os verbetes “**narratologia**” e “**narração**” do **E-dicionário de termos literários**, de Carlos Ceia.

Referências

AGAMBEN, G. A **imagem perversa**: a semiologia do ponto de vista da esfinge. *In*: Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 217-250.

AMADO, J. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os pensadores. v. 2. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 241-269.

ASIMOV, I. **Foundation**. Boston: Bantam Spectra, 1991.

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Série Prazer de ler. Brasília: Edições Câmara, 2017.

BARTHES, R. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. 3. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 181-190.

BOSI, A. **A interpretação da obra literária**. In: Céu, inferno. São Paulo: Ática, 1988. p. 264-287.

CANDIDO, A. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, A. et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

CORTÁZAR, J. **Alguns aspectos do conto**. In: Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, M. **Qu'est-ce qu'est un auteur?** (Conférence) [O que é um autor? (Conferência)]. In: Dits et écrits 1954-1988. v. I: 1954-1969. Paris: Gallimard, 1994. p. 789-820.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**. 1967. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. n. 53 mar./maio 2002. p. 166-182.

GENETTE, G. **La littérature et l'espace** [A literatura e o espaço]. In: Figures II. Col. Points. Paris: Seuil, 1969. p. 43-48.

GENETTE, G. **Discours du récit** [Discurso da narrativa]. In: Figures III. Col. Poétique. Paris: Seuil, 1971. p. 67-273.

GENETTE, G. **Verossimilhança e motivação**. In: GENETTE, G. et al. Literatura e Semiologia. Pesquisas semiológicas. Col. Novas perspectivas em comunicação. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 7-34.

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte** [Introdução ao arquitexto]. Col. Poétique. Paris: Seuil, 1979.

JESUS, M. C. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Ilustrações de Vinicius Rossignol Felipe. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LIMA, L. C. **Persona e sujeito ficcional**. In: Pensando nos trópicos (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

POE, E. A. **The raven and philosophy of composition** [O corvo e a filosofia da Composição]. Salt Lake City: Project Gutenberg, 2017.

RAMOS, G. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RICOEUR, P. **Entre tempo e narrativa**: concordância/discordância. Trad. João Batista Botton, Greice Lisian Folk Fonseca e Noeli Dutra Rossato. *Kriterion*. n. 125. jun. 2012. p. 299-310.

TREVISAN, D. **Angústia do viúvo**. *In*: Cemitério de elefantes. Rio de Janeiro: Record, 1980.