



Licenciatura em Letras

Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Teoria do Texto Narrativo

MATERIAL DIDÁTICO
ELABORAÇÃO DO CONTEÚDO

Germana Maria Araújo Sales
Marli Tereza Furtado

REVISÃO

Ana Lygia Almeida Cunha

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Oficina de Criação | UFPA

Reimpressão 2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA, Belém – PA

Sales, Germana Araújo
Teoria do Texto Narrativo/ Germana Araújo Sales; Marli Tereza Furtado. –
Belém: EDUFPA, 2009. v.6.
Textos didáticos do Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em, Língua
Portuguesa – Modalidade a distância.
ISBN: 978-85-247-0490-1
1. Narrativa (Retórica). I. Furtado, Marli Tereza. I. Título.
CDD.20.ed.808.3

Germana Maria Araújo Sales
Marli Tereza Furtado



Licenciatura
em Letras
Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Teoria do Texto Narrativo



editRedi

Assessoria de Educação a Distância • UFPA

Belém-Pa
2012

volume 6

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Fernando Haddad

SECRETÁRIO EXECUTIVO DO MEC

José Henrique Paim Fernandes

SECRETÁRIO DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO

DA EDUCAÇÃO SUPERIOR (SERES/MEC)

Luis Fernando Massonetto

DIRETOR DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO EM EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Hélio Chaves Filho

DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA CAPES

João Carlos Teatini

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

VICE-REITOR

Horácio Schneider

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

Marlene Rodrigues Medeiros Freitas

ASSESSOR ESPECIAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

José Miguel Martins Veloso

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Otacílio Amaral Filho

DIRETOR DA FACULDADE DE LETRAS

Thomas Massao Fairchild

COORDENADORA DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA – MODALIDADE A DISTÂNCIA

Alzerinda de Oliveira Braga

Parcerias

PREFEITURA MUNICIPAL DE BARCARENA

PREFEITURA MUNICIPAL DE D. ELISEU

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARAUAPEBAS

PREFEITURA MUNICIPAL DE TAILÂNDIA

PREFEITURA MUNICIPAL DE TUCUMÃ

SUMÁRIO

Unidade 1 - A Narrativa.....09

Atividade 1 - Conceito de Narrativa.....11

Unidade 2 - Formas Narrativas em Prosa.....23

Atividade 2 - Romance.....25

Atividade 3 - Conto.....51

Atividade 4 - Crônica.....77

Atividade 5 - Fábula.....99

Unidade 3 - Os Elementos da Narrativa.....111

Atividade 6 - Narrador.....113

Atividade 7 - O Enredo.....125

Atividade 8 - A Personagem.....135

Atividade 9 - O Espaço.....149

Atividade 10 - O Tempo.....155

APRESENTAÇÃO

Teoria do Texto Narrativo é uma disciplina que faz parte do segundo módulo do **Curso de Licenciatura em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa - na Modalidade a Distância** e lhe mostrará a importância da narrativa literária para o estudo científico da linguagem.

A ementa desta disciplina, que tem uma carga horária total de 102 horas, centra-se no estudo da narratividade e seus diversos elementos no texto literário e no estudo dos principais gêneros literários narrativos da literatura universal. Para se cumprir o estabelecido na ementa, o conteúdo da disciplina está dividido em três unidades, que se subdividem em 10 atividades, conforme o sumário deste material.

Durante o período de funcionamento deste módulo, você deverá proceder ao estudo das atividades previstas no planejamento. Aos sábados, você poderá participar dos encontros presenciais com o seu tutor, quando será possível discutir o conteúdo estudado nos dias anteriores, tirar suas dúvidas, entregar o resultado de seus exercícios e realizar as avaliações.

Você deve reservar em torno de 20 horas por semana para proceder à leitura do material didático, ao estudo dos conteúdos, ao desenvolvimento dos exercícios e deverá ler, o máximo possível, narrativas literárias. O seu bom desempenho neste ou em qualquer módulo deste curso depende, em parte, da sua capacidade de se disciplinar. Não deixe de participar dos encontros com seu tutor e com os colegas, pois eles são importantes para que se alcance sucesso no processo de ensino-aprendizagem.

Um bom trabalho!

A NARRATIVA

u n i d a d e 1

O CONCEITO DE NARRATIVA

a t i v i d a d e 1

OBJETIVOS:

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de:

- identificar modalidades da narrativa;
- reconhecer a especificidade da narrativa literária;
- reconhecer a importância do estudo da narrativa literária para sua formação.

Prezado(a) aluno(a),

No curso **Estudo do Texto Poético** enfatizou-se que entre as competências para que você seja um graduado(a) em Licenciatura Plena em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa – na Modalidade a Distância, são necessárias habilidades relativas à compreensão conceitual e prática sobre o texto literário, uma vez que a literatura é um

dos modos em que a língua de uma sociedade, de um país, se manifesta. Por essa razão, você estabeleceu contato com as teorias que conceituam a literatura e refletem sobre sua função, assim como aprendeu a reconhecer as particularidades do texto poético.

Neste momento, iniciamos o curso **Teoria do texto narrativo** em que você será levado a refletir sobre o texto narrativo literário, entrando em contato com as teorias acerca do texto narrativo, e, também, se aproximará de algumas narrativas ficcionais elementares para a compreensão das Literaturas de língua vernácula. Para que se concretize de modo eficaz essa reflexão, partiremos de conceituações básicas sobre narrativa e narrativa literária, veremos algumas formas de narrativa para, ao final, trabalharmos as particularidades do texto narrativo literário. Por enquanto, nesta unidade, pensemos um pouco sobre a narrativa.

Iniciando o percurso

Você saberia responder à pergunta: o que é uma narrativa? Possivelmente, à pergunta, se lembraria do ato de narrar/contar histórias. Se foi

NARRATOLOGIA

A teoria da narrativa (“narratologia”) é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apóia em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas. A poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos.

Mas a narrativa não é apenas a matéria acadêmica. Há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias. Muito cedo, as crianças desenvolvem o que se poderia chamar de uma competência narrativa básica: exigindo histórias, elas sabem quando você está tentando enganar, parando antes de chegar ao final. Dessa maneira, a primeira questão para a teoria da narrativa poderia ser: o que sabemos implicitamente sobre a configuração básica das histórias que nos permite distinguir entre uma história que acaba “adequadamente” e uma que não o faz, em que as coisas são deixadas penduradas? A teoria da narrativa poderia, então, ser concebida como uma tentativa de explicar detalhadamente, tornar explícita, essa competência narrativa, assim como a lingüística é uma tentativa de tornar explícita a competência lingüística: o que os falantes de uma língua sabem inconscientemente ao saber uma língua. A teoria aqui pode ser concebida como uma compreensão ou conhecimento cultural intuitivo (Culler, Jonathan. Teoria literária; uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p. 85)

o que lhe aconteceu, saiba que não chegou à resposta, mas se encaminha a um início de reflexão, uma vez que, ao se falar em narrativa, é comum lembrar o caráter universal do ato de contar histórias, presente em todas as sociedades, tal qual e juntamente com a linguagem. E por ser um fenômeno que se manifesta na(s) linguagem(s) humana(s), é tema tanto para os estudos lingüísticos, quanto para os literários, a ponto de se ter criado um campo para esses estudos denominado de **narratologia**. Encontramos, também, dicionários específicos sobre o que se chama **teoria da narrativa**. É conhecido em nossa área o **Dicionário de Teoria da Narrativa**, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988). Nele, a definição mais curta e simples para narratologia vem de outro teórico (Prince, 1982) citado na página 79: “A narratologia é o estudo da forma e funcionamento da narrativa”. Cabe, então, a questão: como estudar a forma e o funcionamento da Narrativa?

Tecendo conhecimento

Começemos nosso percurso de produção de conhecimento, observando o verbete sobre narrativa de um dicionário de análise do discurso (CHARAUDEAU e MAIN-GUENEAU, 2004, p. 342/345):

Narrativa – as teoria narratológicas sofrem, do ponto de vista da análise do discurso, de dois defeitos: elas são ou muito exclusivamente literárias – é a autocrítica de Genette em relação a sua própria narratologia – ou muito gerais – é o defeito maior da semiótica da Escola de Paris, para a qual, segundo o testemunho de Greimas, “todo discurso torna-se ‘narrativo’ [...] a narratividade encontra-se desde então esvaziada de seu conteúdo conceitual” (1983: 18). A análise de discurso precisa de uma definição desvencilhada do “privilegio implícito que hipostasia a narrativa ficcional em narrativa por excelência, ou em modelo de toda narrativa” (Genette, 1991:65); ela tem igualmente necessidade de uma definição muito fina para não confundir uma receita de cozinha com uma fábula e para distinguir os momentos narrativos de um discurso de seus momentos explicativos ou descritivos.

Um número de critérios incitam a reconhecer um ‘ar familiar’ comum a formas narrativas semiolingüísticamente tão diversas quanto contos, filmes, histórias em quadrinhos, romances, histórias engraçadas, narrativas

GENETTE

Gerard Genette, ensaísta francês nascido em 1930, em Paris, é um dos principais representantes da chamada «nova crítica». Autor de obras sobre literatura como *Figures* (1966-1972), tem sua imagem geralmente associada com o movimento estruturalista e com figures como Roland Barthes. De seu vocabulário técnico, é muito difundido o termo “paratexto”, para prefácios, introduções, ilustrações ou outro material que acompanhem o texto.

GREIMAS

A. J. Greimas, nasceu na Lituânia. Estudou Linguística na França, formando-se em 1949 pela **Sorbonne**. Lecionou em **Alexandria, Ancara, Istambul e Poitiers**, e foi professor na Escola de Ciências Sociais para Estudos de Pós-Graduação, em Paris. De 1965 em frente, encabeçou a pesquisa semiótico-lingüística em Paris, estabelecendo as fundações da **Escola de Semiótica de Paris**.

desenhos, fábulas ou parábolas. Reconhecendo que a narratividade é gradual (Adam, 1997), digamos que, para que haja narrativa, inicialmente é preciso a representação de uma sucessão temporal de ações; em seguida, que uma transformação mais ou menos importante de certas propriedades iniciais dos actantes seja bem sucedida ou fracassada, enfim, é preciso que uma elaboração da intriga estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e de eventos no tempo. A realização dessa última condição permite não confundir uma narrativa propriamente dita e uma simples descrição ou relação de ações ou o retrato de uma personagem por seus atos. Antes de determinar o que se pode entender por elaboração da intriga é preciso retomar a útil distinção de Genette (1972, 1983) entre ato de narração, história contatada e textualização.

Perceba que, para a análise do discurso, a narratologia ou encara a narrativa pendendo muito para o literário (veja que literário está empregado como equivalente a ficcional), ou generaliza muito, conforme o faz a **semiótica**. A análise do discurso requer uma conceituação de narrativa que não hipostasie (torne modelo de) apenas a narrativa

SEMIÓTICA

“O nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer *signo*.” “Semiótica, portanto, é a ciência dos signos, é a ciência de toda e qualquer linguagem.” (p.7) “A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.” (p.13)

ficcional, mas também não confunda o que é específico desta, com outras formas de narrativa, como o exemplo dado, de se pensar uma receita de bolo como uma fábula. Nosso objetivo, neste momento, não é chegar ao que seria a definição de narrativa para a análise do discurso, mas ilustrar a discussão existente acerca da concepção de narrativa e alertar que para nossa área de estudos, os literários, recortaremos o sentido de narrativa ficcional como parâmetro. Antes, porém, de

chegarmos ao recorte, vejamos, ainda, parte do verbete de outro dicionário, agora o da teoria da narrativa (REIS E LOPES, 1988 p. 66):

1. O termo *narrativa* pode ser entendido em diversas acepções: *narrativa* enquanto enunciado, *narrativa como* conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, *narrativa* como ato de os relatar (cf. Genette, 1972: 71-2) e ainda *narrativa* como *modo*, termo de uma tríade de “universais” (*lirica, narrativa* e *drama*) que, desde a Antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores (cf. Genette, 1979: passim; Fowler, 1982: 235 et seqs.). É nesta última acepção que o conceito de *narrativa* aqui nos interessa, uma vez que as restantes acepções ou são contempladas por outros termos mais precisos (por exemplo: *narração* e *história* — ou são completadas por conceitos como *discurso* e *sintagma narrativo*). A postulação modal do conceito de *narrativa* não pode alhear-se de outro fato: que a *narrativa* não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos *textos narrativos literários*; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a *lirica*, a *narrativa*

desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.). É, pois, no quadro desta diversidade de ocorrências que se inserem as *narrativas literárias*, conjunto de textos normalmente de índole ficcional (v. *ficcionalidadê*), estruturados pela ativação de *códigos* e *signos* predominantes, realizados em diversos *gêneros narrativos* e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.

Tanto no primeiro verbete, quanto no segundo, postula-se que a narrativa extrapola o universo da escrita, pode ser oral ou icônica, ou verbo-icônica, daí a diversidade de tipos de textos em que aparece, os diversos contextos comunicacionais e os diversos meios em que pode ser transmitida. Ambos os verbetes reconhecem a narrativa literária como uma forma específica, embutindo no termo ‘literária’ a ficcionalidade. Realçados estes aspectos, cremos que é hora de nos determos na narrativa literária como recorte de nossos estudos. Delimitemos que a expressão será equivalente à narrativa ficcional, até mais apropriada para nosso uso, considerando-se que o conceito de literário está mais ligado às variações socioculturais das diferentes épocas. A literariedade não se restringe à ficcionalidade de um texto, mas ao que é reconhecido como tal, conforme o uso da linguagem e/ou dos recursos de produção de uma narrativa, ou de um poema, ou de uma história em quadrinhos, ou de um filme, ou até mesmo de uma novela de tv. Nem tudo o que era considerado literário no século XVI, ainda o é no séc. XXI, assim como muito do que hoje é considerado literário não o era no século XVI ou no XIX.

Para nos aproximarmos do recorte que intencionamos, observemos que Charaudeau e Maingueneau, no verbete acima transcrito, dizem que para haver narrativa, inicialmente, é necessário: a representação de uma sucessão temporal de ações; uma bem sucedida ou fracassada transformação mais ou menos importante de certas propriedades iniciais dos actantes (leia-se personagens); uma elaboração da intriga que estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e de eventos no tempo. Logo, segundo eles, temos como elementos necessários para que haja uma narrativa: ação, personagens, intriga e tempo. Esses elementos fazem parte da conceituação de narrativa para os estudos literários, somados a outros. Um deles, a espacialidade, está ligado à temporalidade, pois tempo implica também em espaço e espaço lembra tempo, a ponto de usarmos a expressão ‘espaço de tempo’. Por outro lado, personagens agem e ocupam espaço, de modo que o espaço se torna outro elemento importante para a constituição da narrativa, do ponto de vista dos estudos literários. Lembremos que, nesse enfoque, a ficcionalidade acaba determinando a condição de narrativa. Podemos ver, então, uma definição que contempla de modo mais objetivo esses elementos. Fiquemos com Salvatore D’Onofrio (1995, p.53):

Entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados. Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e à novela, mas abrange o poema épico, alegórico e outras formas menores de literatura.

O autor mencionou entre os elementos : história imaginária (ficcionalidade); como se fosse real (o que implica em verossimilhança); personagens; entrelaçamento de episódios de vida (igual ação); tempo; espaço. Se observarmos bem, ele iniciou o conceito com o termo ‘discurso’, o que implica em enunciador/enunciado/enunciação. Fiquemos com o primeiro elemento, o enunciador e vamos ao texto de Reis e Lopes (1988) quando falam das dominantes que caracterizam o processo narrativo, destacando que este funda-se numa atitude de variável *distanciamento* assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma *alteridade* mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa (p.67). O narrador aparece, pois, como outro elemento fundamental para a constituição da narrativa ficcional e já foi analisado sob outra nomenclatura. Importa assinalar que cada um desses elementos, narrador, personagem, enredo, intriga, tempo, espaço foi e ainda é assunto de estudos de vários teóricos. Na terceira unidade trataremos especificamente desses elementos.

Um último tópico deve ser abordado antes de encerrarmos esta unidade, é a relação imediata da narrativa de ficção com o gênero narrativo. Lembre-se que Reis e Lopes (op. Cit. p. 66) a colocaram como termo de uma tríade de “universais” (*lírica, narrativa e drama*) que, desde a Antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teóricos. Originalmente, a tríade se compunha de *lírica, épica e dramática*, tendo os autores ‘traduzido’ o segundo termo da tríade original, épico, para narrativa, porque o termo épico deriva do grego *epos*, que significa recitação. E desde os tempos antigos o épico se caracterizou pelo distanciamento entre sujeito e objeto, entendendo-se, aqui, sujeito como narrador e objeto como mundo narrado. É comum se contrapor épica e lírica para se entender melhor os dois gêneros. Veja Cunha (1975, p. 106):

Enquanto o poeta lírico exprime seus estados de alma, envolvendo-se no que diz, o narrador se coloca numa situação de confronto em relação àquilo que conta. Ao invés da imprecisão de contornos do estado lírico, o mundo se firma e se oferece à perspectiva do narrador como objeto, ou seja, etimologicamente, colocado em frente. A categoria do distanciamento instaura aqui um defrontar-se objetivo, estranho à essência lírica.

Embora a produção literária tenha se encaminhado para o que chamamos de imbricação dos gêneros, ou seja, a presença dos traços de um no outro e vice-versa, tendo sido o gênero dramático um dos que mais absorveu traços do épico, ao ponto de haver estudos intitulados **Teatro Épico** (ROSENFELD, 1994), não vamos nos demorar no assunto, ficando apenas a notação de que a narrativa ficcional, hoje um gênero, origina-se do épico e pode se apresentar de diversas formas, sobretudo formas em prosa.

Exercitando um pouco

Leia os textos que seguem e discuta com os colegas como e por que se constituem em narrativas. Em seguida, escolha um dos textos e disserte sobre sua caracterização de narrativa. Tente responder se o texto escolhido, como narrativa, se aproxima de uma narrativa ficcional.

O coveiro

Uma tarde de Abril suave e pura
Visitava eu somente ao derradeiro
Lar; tinha ido ver a sepultura
De um ente caro, amigo verdadeiro.

Lá encontrei um pálido coveiro,
Com a cabeça para o chão pendida;
Eu senti a minh'alma entristecida,
E interroguei-o: eterno companheiro

Da morte, quem matou-te o coração?
Ele apontou para uma cruz no chão,
Ali jazia o seu amor primeiro!

Depois, tomando a enxada gravemente,
Balbuciu, sorrindo tristemente:

— Ai! foi por isso que me fiz coveiro!

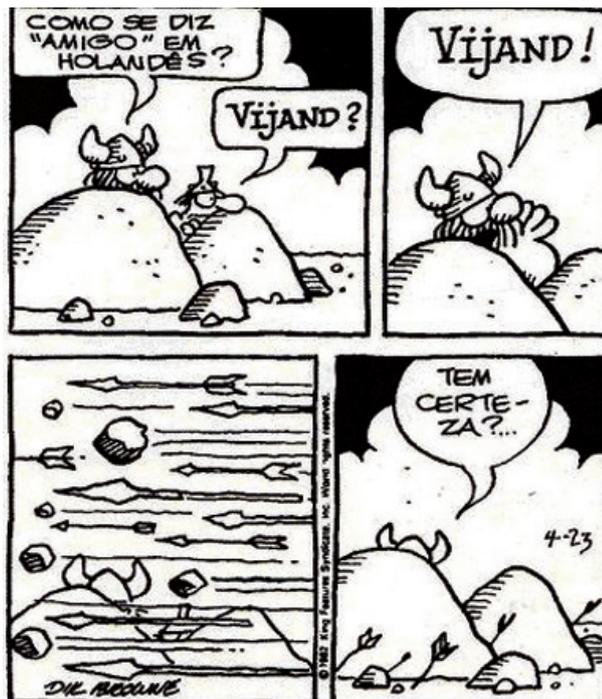
(Augusto do Anjos. IN: **Eu/outra poesia**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d)



Serra Pelada. Foto retirada do site http://www.geocities.com/andre_nho/fotos/index.html



Anunciação (Fra Angélico)

O melhor de Hagar, o Horrível, vol 2.
(Browne, Dik. Porto Alegre: L&PM, 2007)

LEITURA COMPLEMENTAR

Introdução à análise estrutural da narrativa (Roland Barthes)

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: ¹ a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

ROLAND BARTHES

Roland Barthes nasceu em 1915 em Cherbourg e morreu em 1980, em Paris. Considerado um dos mais importantes críticos literários, contribuiu para uma ciência geral dos signos. Defendeu o leitor e o crítico como criadores, junto com o autor, do sentido do texto, ao afirmar que a unidade do texto não se encontra na origem, mas em sua destinação. Escreveu, entre outros, os livros: *O grau zero da escrita* (1953), *Mitologias* (1957), *Elementos de semiologia* (1964), *Crítica e verdade* (1966), *O prazer do texto* (1973), *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) e *A câmara clara* (1980).

Uma tal universalidade da narrativa deve levar a concluir por sua insignificância? E' ela tão geral que nada podemos afirmar, senão descrever modestamente algumas de suas variedades, muito particulares, como o faz algumas vezes a história literária? Contudo mesmo estas variedades, como dominá-las, como fundamentar nosso direito a distingui-las, a reconhecê-las? Como opor o romance à novela, o conto ao mito, o drama à tragédia (fez-se isto mil vezes), sem se referir a um modelo comum? Este modelo está implicado em todo discurso (*parole*) sobre a mais particular, a mais histórica das formas narrativas. E', pois, legítimo que, em lugar de se abdicar de qualquer ambição de discorrer sobre a narrativa, sob o pretexto de se tratar de um fato universal, se tenha periodicamente interessado pela forma narrativa (desde Aristóteles); é desta forma normal que o estruturalismo nascente faça uma de suas primeiras preocupações: não se trata para ele sempre de dominar a infinidade das falas (*paroles*), conseguindo descrever a «língua» da qual elas são originadas e a partir da qual podem ser produzidas? Diante da infinidade de narrativas, da multiplicidade de pontos de vista pelos quais se podem abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da

¹ Este não é o caso, é necessário lembrar, nem da poesia, nem do ensaio, tributários do nível cultural dos consumidores.

linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de Classificação em um foco de descrição. Permanecendo no período atual, os Formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) — todas formas míticas do acaso —², ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras.

Onde pois procurar a estrutura da narrativa? Nas narrativas, sem dúvida. *Todas* as narrativas? Muitos comentaristas, que admitem a ideia de uma estrutura narrativa, não podem entretanto se resignar a retirar a análise literária do modelo das ciências experimentais: eles preconizam intrepidamente que se aplique à narração um método puramente indutivo e que se comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para em seguida passar ao esboço de um método geral. Este projeto de bom senso é utópico. A própria linguística, que só tem umas mil línguas a abarcar, não o faz; sabiamente, fez-se dedutiva, e assim, desde aí, ela se constituiu verdadeiramente e progrediu a passos de gigante, chegando mesmo a prever fatos que ainda não tinham sido descobertos.³ Que dizer então da análise narrativa, colocada diante de milhões de narrativas? Ela está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição (que os linguistas americanos chamam uma «teoria»), e a descer em seguida pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies que, ao mesmo tempo, participam e se afastam dele: e somente ao nível destas conformidades e diferenças que reencontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural.⁴

Para descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessário pois uma «teoria» (no sentido pragmático do qual se acabou de falar), e é para pesquisá-la e esboçá-la que é preciso inicialmente trabalhar.⁵ A elaboração desta teoria pode ser grandemente facilitada se, desde o início, ela for submetida a um modelo que lhe forneça seus primeiros termos e seus primeiros princípios. No estado atual da pesquisa, parece razoável⁶ dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria linguística.

2 Existe, bem entendido, uma "arte" do narrador: é o poder de engendrar narrativas (mensagem) a partir da estrutura (do código); esta arte corresponde à noção de performance em Chomsky, e esta noção está bem afastada do "gênio" de um autor, concebido romanticamente como um segredo individual, dificilmente explicável.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária; uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários*. In: PORTELLA, Eduardo e outros. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do Texto. Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

COMPLEMENTAR

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland e outros. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BROWNE, Dik. **O melhor de Hagar, o Horrível**. Porto alegre: L&PM, 2007, vol. 2.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

site http://www.geocities.com/andre_nho/fotos/index.html

3 Ver a história do **a** hitita postulado por SAUSSURE e descoberto de fato cinquenta anos mais tarde; em: BENVENISTE: Problèmes de Linguistique générale, Gallimard 1966, p. 35.

4 Lembremos as condições atuais da descrição lingüística: "... A estrutura lingüística é sempre relativa não somente aos dados do corpus mas também à teoria gramatical que descreve estes dados" (E. BACH, An introduction to transformational grammar, New York 1964. p. 29. E também de BENVENISTE (op. cit., p. 119): "... Reconheceu-se que a linguagem devia ser descrita como uma estrutura formal, mas que esta descrição exigia primeiramente o estabelecimento de procedimentos e de critérios adequados e que em suma a realidade do objeto não era separável do método próprio para defini-lo".

5 O caráter aparentemente "abstrato" das contribuições teóricas que se seguem neste número vem de uma preocupação metodológica: a de formalizar rapidamente as análises concretas: a formalização não é uma generalização como as outras.

6 Mas não imperativo (ver a contribuição de CL. BREMOND, mais lógica que lingüística).

RESUMO DA ATIVIDADE 1

Com o objetivo de iniciá-lo na discussão a respeito de narrativa, selecionamos verbetes de dicionários da análise do discurso e da teoria da narrativa sobre o assunto. Demonstramos os traços básicos da narrativa, segundo esses textos teóricos e chegamos ao recorte necessário para nossos estudos, a narrativa literária, expressão equivalente à narrativa ficcional. Pudemos compreender que para haver narrativa ficcional, além da ficcionalidade, são necessários os elementos articulados: ação, personagens, intriga, tempo, espaço e narrador. Foi necessário lembrar que narrativa, como gênero, se reporta ao épico da tríade estabelecida na Antigüidade clássica. O texto complementar, de Roland Barthes, foi trazido para se lembrar o caráter universalizante do narrar e porque trechos desse texto são citados por muitos autores, quando falam de narrativa.

NARRATIVAS EM PROSA

FORMAS

u n i d a d e 2

ROMANCE

a t i v i d a d e 2

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar a forma em prosa *romance*;
- reconhecer a especificidade de um romance;
- identificar o gênero romance a partir da construção histórica desse conceito;
- distinguir romance e novela como formas narrativas.

Tem início aqui a Atividade 2, sobre o romance, gênero literário que faz parte dos estudos em torno das **formas narrativas**.

O conteúdo desta atividade certamente contribuirá para um aprofundamento do conhecimento em torno do gênero literário *romance* e o(a) ajudará a perceber a importância desse gênero para sua formação como profissional de Letras.

Apreciaremos histórias que falam de amor. Dessas que, quando lemos, ficamos loucos para chegar ao final para saber quem casa com quem. Dessas em que nos deparamos com episódios repletos de aventuras e incidentes inesperados. Depois de estudar esse gênero, você entenderá por que apreciamos tanto a sua leitura.

Para início de conversa

Iniciemos esta unidade com as seguintes questões:

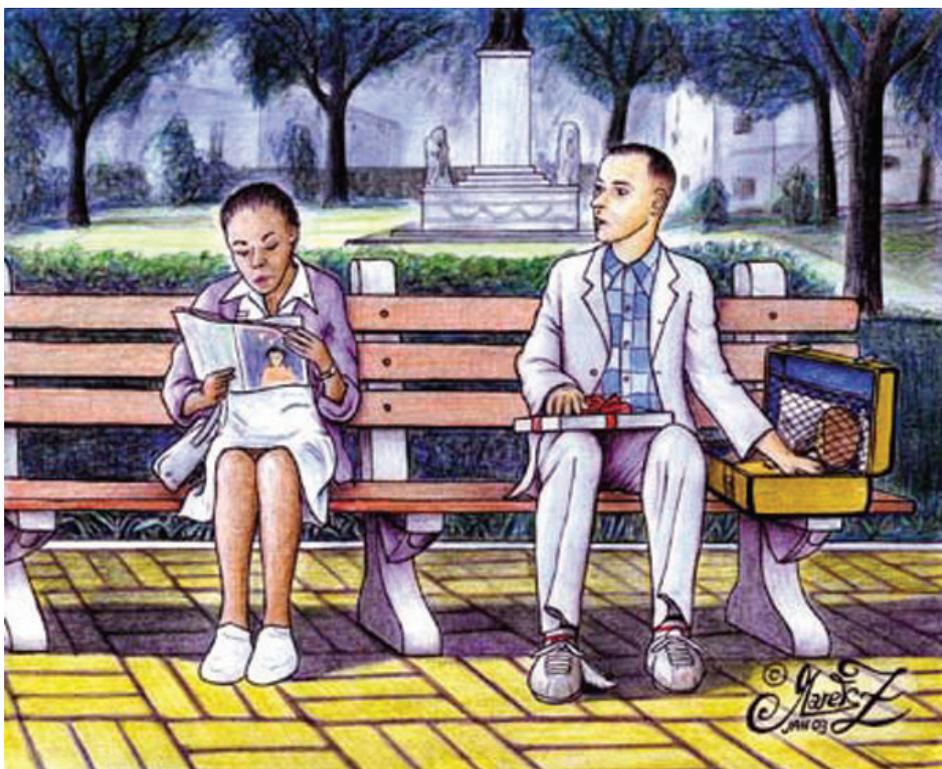
Você gosta de ouvir histórias? Dessas histórias em que há aventuras, peripécias ou enlances amorosos? Ou simplesmente gosta de textos curtos que narrem fatos cotidianos, possíveis de acontecer na vida das pessoas? Ou será ainda que você é aquele ouvinte que prefere as narrativas em que existem magia, fadas, bruxas e princesas acompanhadas por um belo príncipe encantado com quem as princesas dançam uma valsa no final feliz?

Independente do gosto do freguês, as narrativas fazem parte da história humana desde os mais idos tempos e são contadas e ouvidas milhares de vezes. Algumas vezes são modificadas e passam de uma cultura para outra, de geração para geração. Quem não já ouviu uma bela história narrada pela avó ou pela mãe, ou por alguém da comunidade que é um bom contador de história?

Contar histórias constitui uma arte milenar. Desde pequenos ouvimos histórias dos nossos avós, dos pais ou de alguém que pratica esta atividade como forma de entretenimento e como maneira de transmitir o conhecimento popular. Narrar, de acordo

com o Dicionário Houaiss significa expor, contar por meio de escrita ou oralmente, ou por imagens. Ex.: <narrou o episódio com grande precisão> <narrou (ao namorado) todos os acontecimentos de sua vida e os que imaginara para seu filme>. Esta narrativa pode se tratar de um fato real ou imaginário e o narrador deve ter o poder de prender a atenção do público, do início ao final da história. Assim, se as narrativas existem aliadas ao entretenimento, será muito fácil compreender os pressupostos teóricos existentes em torno da produção literária de ficção.

Hoje, com a televisão nas residências, ficou mais rara a presença de um contador de histórias, embora essa figura ainda exista. Quando há um dos bons, é raro que os ouvintes não fiquem de olhos curiosos e orelhas espertas para saber o final da história. Na década de 90 do século XX, o cinema reproduziu a história de um bom contador de histórias – Forrest Gump. Considerado o melhor do ano, o filme fez com que os espectadores conhecessem, apreciassem e se emocionassem com as histórias de Forrest, narradas aos pedaços, por ele mesmo. Forrest conta a própria história associando-a a diferentes fatos históricos importantes na vida da humanidade. Assim, as narrativas vão registrando ocorrências importantes da vida particular do personagem, que relata e alcança a vida social, quando se refere a fatos que fizeram parte da história da humanidade.



O filme (1995) narra a história de Forrest Gump que, sentado numa parada de ônibus, conta a sua vida a uma mulher sentada próxima a ele. Os ouvintes, além da mulher, vão da incredulidade e indiferença até a profunda admiração. Forrest

freqüentemente repete suas frases favoritas, incluindo “A vida é como uma caixa de chocolates, você nunca sabe o que vai encontrar” e “Estúpido é aquele que age como um estúpido”. (...) Forrest está esperando o ônibus porque, em 30 de março de 1981, ele recebeu uma carta de Jenny (a moça que fora o seu grande amor), que, após vê-lo na TV, convida-o para visitá-la. Uma vez que ele encontra Jenny e seu jovem filho, Jenny conta a ele que o garoto é chamado Forrest, assim como o pai dele, confirmando que o filho é realmente dele.

Pois bem, esses episódios narrados, em frases que se completam e idéias que se complementam, são chamados de formas narrativas, pois elas relatam um fato ou um feito, na voz de alguém que expressa um acontecimento – ou vários – unidos por citações que se integram e, por fim, chegam a uma conclusão. Essas formas narrativas, em outra época, já foram apresentadas em versos, nas epopéias, que narravam os fatos e feitos grandiosos da história da humanidade ou dos deuses, como o clássico poema épico de Luiz Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, que relata a história de Vasco da Gama e suas conquistas marítimas, ou os célebres poemas épicos de Homero, *A Ilíada* e *A Odisseia*, que descrevem a famosa guerra de Tróia e o retorno do herói Ulisses para casa após o desfecho da guerra.

Porém, vamos aprender que as formas de registro escrito das histórias foram se modificando e se adequando ao longo do tempo. Ler os acontecimentos em epopéia era muito agradável e considerado até erudito, até certo período. Depois, à medida que os grupos sociais foram adquirindo novos comportamentos e hábitos, as exigências para ouvir as histórias foram se modificando e aquelas ocorrências com heróis e deuses estavam distantes da realidade das pessoas, que começaram a apreciar as narrativas que representavam enredos parecidos com os das suas vidas. Sendo assim, começaram a aparecer nas tramas personagens semelhantes às pessoas da vida real. Essas personagens, identificadas na maior parte por nomes, estavam ambientadas em um espaço, que podia ser sua própria residência, com endereço; situadas num tempo, cujo enredo compreende uma trama que envolve sonhos, amores, desejos, alegrias, como também, decepções, tristezas, infelicidade, desilusões – sentimentos inerentes ao ser humano.

Diante de uma nova apresentação dos fatos narrados, criaram-se denominações que foram se acomodando às formas até chegar aos conceitos que concebemos e aceitamos hoje na Teoria Literária. Romance, conto, novela, crônica e fábula são formas narrativas que registram em seus enredos episódios que se assemelham à vida do homem, falam de suas paixões, crenças, conquistas, realizações, mas tudo muito “parecido” com a vida real.

Mas sempre? Sempre encontramos nas narrativas fatos semelhantes à realidade? E quem prefere histórias em que apareçam mágicas – daquelas impossíveis no nosso pobre mundo real ou outros acontecimentos impossíveis de acontecer no nível da realidade? Calma, leitor apressado e ansioso. As formas narrativas existem para todos

os gostos e sabores. Há romances que falam de amor, para os românticos de plantão. Mas há também aqueles romances que discutem, em seus enredos, temas existenciais, para satisfazer os filósofos e suas questões. Assim, como no romance, o conto também, numa forma narrativa mais curta e menos densa, agrada àqueles que preferem os fatos contados com mais objetividade e precisão. E, por falar em precisão, a crônica vem exatamente contentar os que apreciam os fatos cotidianos narrados com brevidade e, algumas vezes, uma pitada de bom humor. Mas onde ficaram aqueles fatos maravilhosos? Aqueles que a realidade não abarca? Tenha paciência, leitor inquieto, pois as fábulas surgem para agradar a quem guarda preferência por ouvir ou ler histórias de fadas e bruxas, príncipes e princesas. Essas narrativas são marcadas por enredos curtos e com final moralizante, que objetivam imprimir aos ouvintes/leitores uma suposta forma de bom comportamento.

Portanto, nesta unidade, você vai estreitar os laços com as formas narrativas – romance, novela, conto, crônica e fábula –, conhecer suas formas e estruturas e desenvolver leituras e atividades que possam contribuir para sua formação como profissional de Letras, capaz de reconhecer, distinguir, analisar e discutir acerca desses diferentes textos narrativos, com vistas a perfilar um estudo literário abalizado, fundamentado pela teoria apreendida anteriormente em outra disciplina deste Curso.

Romances & Romances

Durante o estudo do conteúdo da atividade, você poderá, entre outras coisas, perguntar: qual a importância desse gênero para os estudos de Literatura e para a vida prática do leitor?

Para falarmos de romance, na forma como este gênero existe hoje, é fundamental entender a sua história. Você sabia que o romance nem sempre foi aceito como é hoje em dia? O conceito do gênero romance se modificou ao longo do tempo, pois o que se pensava sobre essas obras, anteriormente, é muito diferente da forma como as concebemos atualmente. Nos dias de hoje a crítica avalia o romance como a mais importante forma em prosa, que revolucionou o cânone estabelecido, pois rompeu com os estilos convencionais e inaugurou a concepção inovadora dos gêneros, diferente daquela estabelecida na Poética Aristotélica — Lírico, Dramático e Epopéia.

Mas, a que devemos o nascimento deste gênero?

Qual a importância real para a sociedade e seu conjunto de leitores?

A forte presença da narrativa romanesca e sua influência é representada na obra considerada como precursora do romance ocidental *Dom Quixote de La Mancha* (1^a. Parte

- 1605 e 2ª. em 1615), de Miguel de Cervantes. Este clássico da literatura contribuiu para o triunfo do gênero que viria compreender os fatores sociais, culturais, econômicos e psicológicos. Foram esses fatores os responsáveis pela identificação do público com o romance e, conseqüentemente, sua propagação.



Dom Quixote de La Mancha é um dos livros mais traduzidos da literatura universal. Surgiu no século XVII, com uma inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis. Ao escrevê-lo, Cervantes se propunha ridicularizar os livros de cavalaria, que gozavam de imensa popularidade na época. Nesta obra, a paródia apresenta uma forma invulgar.

No Brasil, durante o século XIX, era comum encontrar, no prefácio ou na introdução dos romances, citações do próprio autor que afirmavam:

Eis aí vão **algumas páginas escritas, às quais me atrevi dar o nome de romance**. Não foi ele movido por nenhuma dessas **três poderosas inspirações** que tantas vezes soem amparar as penas dos autores: **glória, amor e interesse**. Desse último estou eu bem acoberto com meus **23 anos de idade**, (...) Este **pequeno romance deve sua existência somente aos dias de desenfado e folga que passei no belo Itaboraí, durante as férias do ano passado**. Longe do bulício da corte e **quase em ócio**, a minha imaginação assentou lá consigo que bom ensejo era esse de fazer travessuras, e em resultado delas saiu a Moreninha.

Dir-me-ão que o ser a minha imaginação traquinas não é um motivo plausível para vir eu maçar a paciência dos leitores com **uma composição balda de merecimento e cheia de irregularidades e defeitos**; (...)

(...) Pode ser que me acusem por não tê-la conservado debaixo de minhas vistas por mais tempo, para **corrigir suas imperfeições**; esse era o meu primeiro intento. (...) porém esta menina saiu tão **travessa, tão impertinente**, que não pude mais sofrê-la no seu berço de carteira e, para ver-me livre dela, **venho depositá-la nas mãos do público, de cuja benignidade e paciência tenho ouvido grandes elogios**.

Eu, pois, conto que, não esquecendo a fama antiga, **o público a receba e lhe perdoe seus senões, maus modos e leviandades.** (...).

“Deixa-te repreender de quem bem te ama,
Que, ou te aproveita ou quer aproveitar-te.”

O texto acima é assinado por Joaquim Manuel de Macedo e faz parte do prefácio do romance *A Moreninha*, publicado em 1844.

Você já ouviu falar de Joaquim Manuel de Macedo? Se não, é quase certo que você, ou sua mãe, ou uma tia tenha assistido à novela, exibida no ano de 1975.



Folha de rosto - 1ª edição de
A moreninha, 1844

A Moreninha é um romance do escritor brasileiro Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), publicado em 1844, e faz parte do Romantismo no Brasil. *A Moreninha* foi um *best-seller* na Corte e se destacou pelas inovações na forma e na temática, trazendo à luz a personagem morena e brincalhona que desbancou o tipo europeu das loiras de pele pálida, marcando uma forte identificação com o público, e teve uma ótima recepção da crítica na época de sua primeira publicação.

A Moreninha foi adaptada para o gênero novela pela Rede Globo e exibida de 20 de outubro de 1975 a 5 de fevereiro de 1976, escrita por Marcos Rey e dirigida por Herval Rossano. Foi um dos maiores sucessos da teledramaturgia da televisão brasileira à época e marcou como a estréia das novelas em cores, no horário das 18hs, na Rede Globo.



Telenovela de 1975

Pois bem, na década de 1970, a Rede Globo de televisão adaptou para um público mais amplo aquela que era uma das obras mais importantes da literatura brasileira. *A Moreninha* foi publicada vinte e dois anos após a independência do nosso país. Quando o Brasil ensaiava o início da publicação de uma literatura genuinamente nacional.

Porém, naquela época, escrever romances ainda não era uma atividade nobre. Observamos que, nesse prefácio, o autor dirige ao público uma justificativa para a existência da sua obra, ressaltando que ali estavam “**páginas escritas, às quais me atrevi dar o nome de romance**, as quais não são guiadas pelas **três poderosas inspirações** que ampararam os grandes autores **glória, amor e interesse**.” No caso d’*A Moreninha*, deve-se considerar que o autor tinha somente 23 anos de idade e a escrita do romance se deu nos dias de folga e ócio, na pacata Itaboraí. Portanto, trata-se de uma composição *repleta de irregularidades, imperfeições e senões* e, para tanto, necessitava do público benignidade, paciência e perdão.

Mas o que faria um autor ressaltar tanto que sua obra não possui a perfeição e pedir que ela seja admirada com complacência e perdão?

Seria *A Moreninha* uma obra menor, que fosse digna de tanta compaixão?

As justificativas são ilustrativas para a situação em que escrever romances ainda não condizia com uma atividade erudita. Desta forma, a obra criada na juventude, nas rápidas férias, explica a escrita de um romance, gênero ainda não consolidado, sem antecedentes nobres e, conseqüentemente, não valorizado.

Esse era o julgamento do romance no século XIX brasileiro. Escrever e ler romances não constituía uma atividade intelectual. Porém, o gosto pelas narrativas e as considerações mais ponderadas de alguns críticos foram dando espaço à consolidação do gênero e, hoje, tanto escrever quanto ler romances são atividades atribuídas às pessoas eruditas.

Não é difícil deduzir porque as obras romanescas caíram no gosto do público com tanta facilidade. Segundo Moacyr Scliar (2007, p. 8) “contar e ouvir histórias é fundamental para os seres humanos; parte do nosso genoma”. As narrativas, ainda segundo Scliar, facilitam nosso entendimento do mundo:

Sob a forma de mitos, as histórias proporcionavam, e proporcionam, explicações para coisas que parecem, ou podem parecer misteriosas. De onde veio o mundo? De onde surgiram as criaturas que o habitam? O que acontece com o sol quando ele se põe? Mitos ou histórias proporcionam explicações que, mesmo fantasiosas (ou exatamente por serem fantasiosas), acalmam nossa ansiedade diante da vida e do universo.

Procurando entender a magia que as narrativas exerceram entre os leitores, inúmeros estudiosos se debruçaram sobre o tema, na tentativa de explicá-lo à luz de uma teoria aceita e recomendada.

Agora que você já sabe que produzir e ler romances não foram sempre atividades tão tranqüilas, vamos conhecer um pouco da etimologia da palavra **romance**, assim como relembrar a sua história.

O romance, pelas diversas acepções que a palavra tem, ostenta um caráter “popular”, pela própria aproximação que a criação tem com os nossos dias. Datada do século XIV, o romance pode ser compreendido como um envolvimento sentimental, também como uma composição narrativa, elaborada com personagens, enredo, tempo e espaço. É a partir dessa acepção que vamos encaminhar nossa discussão.

De acordo com o Dicionário Houaiss (2007), romance tem a seguinte definição:

- adjetivo de dois gêneros e substantivo masculino
 - 1 Rubrica: lingüística.
m.q. **românico** (‘neolatino’ e ‘romano’)
 - 2 Rubrica: lingüística. Diacronismo: obsoleto.
m.q. **provençal** (‘diz-se de ou dialeto occitano’)
 - 3 Rubrica: literatura.
relativo a ou poesia trovadoresca provençal, ou seu estilo próprio
 - 4 Rubrica: literatura.
relativo a ou estilo próprio dessa poesia
- substantivo masculino
 - 5 (1665) Rubrica: literatura.
obra narrativa escrita em língua românica, em prosa ou em verso
 - 6 Rubrica: literatura.
m.q. **romança** (‘poema’)
 - 7 Rubrica: literatura.
prosa, mais ou menos longa, na qual se narram fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, cujo centro de interesse pode estar no relato de aventuras, no estudo de costumes ou tipos psicológicos, na crítica social etc.
Obs.: cf. *conto* e *novela*
 - 8 Rubrica: literatura. Regionalismo: Nordeste do Brasil.
composição poética narrativa do romancista popular, em particular a de tema amoroso
 - 9 poema em versos curtos e simples, baseado em assunto capaz de comover, próprio para ser cantado
 - 10 Rubrica: música.
Canto com poesia em versos octossílabos, de caráter épico e narrativo

- 11 Derivação: por extensão de sentido.
Descrição marcada pelo exagero ou pela fantasia
- 12 fato real que, por ser muito complicado, parece inacreditável
- 13 Regionalismo: Brasil.
caso de amor, aventura sentimental; namoro.

Entre as treze acepções relacionadas anteriormente, é no sentido de prosa narrativa, na qual são descritos fatos fictícios relacionados à vida cotidiana, que iremos deter nossa atenção.

O conceito literário indica que, no século XVII, considerava-se romance uma obra narrativa escrita em língua românica, em prosa ou em verso. Essa consideração se amplia e se modifica no século XIX, quando passamos a entender romance como uma prosa que narra fatos fictícios, inspirados em histórias reais.

Entretanto, cabe referir que o romance, a forma em prosa que se tornou a mais conhecida e apreciada na Literatura, teve origem no século XVIII, na Inglaterra, quando um grupo de escritores descobriu a “fórmula mágica” para entreter o público — produzir histórias que relatassem a vida cotidiana dos seres humanos, expondo suas dores, angústias, amores, alegrias, entre todos os sentimentos inerentes ao homem, conforme observa Sandra Vasconcelos (2002, p. 11-12), quando disserta sobre o processo do surgimento do romance:

(...) Sem ignorar, portanto, seus antecedentes, o romance surgiu em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social. Poucos gêneros literários parecem ter tido, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos. Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático e, ainda que sua maleabilidade lhe tenha permitido acolher uma multiplicidade de vozes e valores morais, ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-las, ou, para dizer de outro modo, os romances foram “instrumentos que contribuíram para constituir interesses sociais mais do que lentes que os refletiram”, como lembra Terry Eagleton¹.

De fato, o romance surgiu na vida literária como demonstração artística popular, pois passou a inserir em seus enredos formas usuais da vida cotidiana das pessoas comuns. Abrangendo toda a gama dos anseios humanos, o romance se consolida mesmo, no mundo ocidental, no século XVIII e XIX, quando é difundido por toda a Europa e chega ao novo mundo, momento em que a prosa incorpora a percepção individual da

1 EAGLETON, Terry. *The Rape of Clarissa*. Editora: UNIVERSITY OF MINNESOTA.

realidade, situando seus elementos numa nova perspectiva literária, quando o enredo incorporaria personagens particulares, semelhantes às pessoas, com características individuais como as humanas e deveria ocorrer num cenário específico, próprio e próximo à realidade que ele imita.

Nesse sentido, o romance se diferencia das formas literárias anteriores por destinar atenção à observação individual das personagens e ao detalhamento na exposição do espaço, apresentando ambientes de acordo com a particularidade das personagens. Enquanto na epopéia não existia uma especificação dos seres, pois estes eram deuses ou personagens históricos, no romance, as personagens são identificadas com nomes próprios, caracterizadas individualmente, seja do ponto de vista físico ou do psicológico, estabelecidas como indivíduos com características próprias na conjuntura social em que se desenvolve a história.

Observemos o início do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós:

Tinham dado onze horas no cuco da **sala de jantar**. **Jorge** fechou o volume de Luís Figuiet que estivera folheando devagar, estirado na **velha voltaire** de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:

— Tu não te vais vestir, **Luísa**?

— Logo.

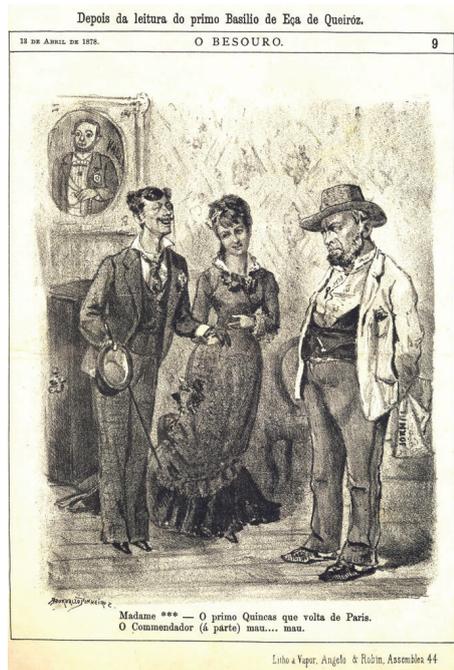
Ficara **sentada à mesa a ler o Diário de Notícias**, no seu **roupão de manhã de fazenda preta**, bordado a sutache, com largos botões de madrepérola; o **cabelo louro** um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates.

Tinham **acabado de almoçar**.

A sala esteirada, alegrava, com o seu **teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes**. Era em julho, um domingo, fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sextas ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água; nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das **chávenas sobre o açúcar mal derretido**, enchia toda a sala de um rumor dormente.

O trecho acima evidencia as particularidades necessárias ao romance, que davam individualidade às personagens, como a sala de jantar com seu teto de madeira pintado na cor branca e as paredes revestidas de papel claro, de ramagens verdes, com a mobília composta por uma *voltaire* e mesa, dentre outros objetos que particularizam o ambiente e as personagens, com nomes próprios e descrições precisas, como é identificada a

personagem Luisa, de “o **cabelo louro** (...), cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras”; além da descrição detalhada das suas vestimentas e dos hábitos: “sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madrepérola”.



O romance *O Primo Basílio* foi o grande sucesso editorial em Portugal no ano de 1878 e chegou ao Brasil no mesmo ano da sua publicação em Lisboa, causando muita polémica com a crítica de Machado de Assis publicada na revista *O Cruzeiro* em 16 de abril de 1878 com o título “*Eça de Queirós: O Primo Basílio*”. A obra ganhou uma nova versão em 1988, quando foi exibida como minissérie pela Rede Globo e considerada como um dos maiores sucessos da emissora. *O Primo Basílio* voltou em 2007 às telas do cinema brasileiro, com direção de Daniel Filho.

Mas seria essa uma descrição própria ao século XIX ou os romances contemporâneos também se preocupam com essa particularização dos seres e seus ambientes?

É claro que a narrativa alcança mudanças no decorrer do tempo, mas a gênese que consagrou seu formato permanece ainda hoje, como comprovamos na obra *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoun:

Quando Yakoub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. (...) Ele avistou o filho no portaló do navio que acabara de chegar de Marselha. Não era mais o menino, mas o rapaz que passara cinco dos seus dezoito anos no sul do Líbano. (...) Yakoub havia esticado alguns palmos. (...) Agora ele estava de volta: um rapaz tão vistoso e alto como o outro filho, o Caçula. (...) A distância não dissipara certos tiques e atitudes comuns, mas a separação fizera Yakoub esquecer certas palavras da língua portuguesa. (...) Zana logo percebeu. Via o filho sorrir, suspirar e evitar as palavras, como se um silêncio paralisante o envolvesse. (...) Yakoub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou a o entrar sozinho no quarto onde dormira. Na parede viu uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé (...).

Você percebe semelhanças entre os trechos dos dois romances?

Identificamos personagens?

Ficamos conhecendo os ambientes em que essas personagens vivem?

A obra romanesca publicada em 2000, como o romance português divulgado em 1878, apresenta ao leitor tanto as particularidades das personagens como o ambiente em que elas residem, ressaltando as relações com seus mundos e pertences individuais.

O trecho do romance de Hatoun fornece pistas para que o leitor conheça uma personagem de nome Yakoub, que chega de viagem e cujos pais o aguardam no porto. Entendemos também que Yakoub tem um irmão caçula e adquirimos familiaridade com a sua intimidade, quando o narrador apresenta seus aposentos e as marcas das suas lembranças.

Se compararmos a estrutura do romance com as formas literárias anteriores, como a epopéia, por exemplo, percebemos a diferença mais importante, definida por Ian Watt (1990): “a percepção individual da realidade”.

Esse ponto de vista indica a existência de enredos com foco na representação da vida real, pois antes as narrativas retiravam seus enredos da mitologia ou de fatos heróicos, situações que pouco ou nada se relacionavam com a realidade.

Sobre a formação e a ascensão desse gênero que se tornou tão íntimo do cotidiano das pessoas, Watt (1990, p. 19-20) afirma:

(...) A grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.

Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”.² Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função.

Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nomes ou de figuras históricas ou de tipos. De qualquer modo os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas basicamente a partir da literatura passada, e não do contexto da vida contemporânea.

2 Leviathan (1651), Parte 1, cap. 4.

Mesmo na comédia, onde em geral as personagens não eram históricas, mas sim inventadas, os nomes deviam ser “característicos”, como nos diz Aristóteles,³ e tenderam a permanecer como tal muito depois do surgimento do romance.

(...) Os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo.

De fato o romance *ascendeu*, modificou-se, adquiriu feição própria e conquistou sua importância entre os gêneros literários, pois, embora as histórias de ficção já existissem há séculos, essas narrativas não poderiam almejar o patamar das formas lírica e épica, pois o *romance*, como gênero, não fazia parte da *Arte Poética* de Aristóteles.

Não é raro, portanto, que algum leitor ainda encontre a definição de romance como um gênero “herdeiro da epopéia”, porém convém ressaltar que tal denominação ocorreu, justamente, para identificá-lo como nobre, já que a epopéia, sim, constituía o ramo das narrativas de grandes feitos e constituía-se como um gênero erudito. Portanto, ao contrário do épico, o romance narra a vida cotidiana, o espaço domiciliar, as particularidades das personagens que têm nome, endereço e *parecem* de carne e osso, tal qual o leitor.

Recomenda-se, então, nesse início de século, tomar distância de considerações que aproximem o romance de outras formas literárias, pois, se assim o fizermos, estaremos esbarrando no vício da desvalorização e, como atualmente o romance já tem seu respaldo e lugar distinto entre os gêneros literários, associá-lo a qualquer outro que seja é algo que o prejudica, conforme atesta Ian Watt (1990. p. 15):

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual - a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.

Essa ênfase na novidade esclarece algumas das dificuldades críticas que o romance apresenta. Ao avaliarmos uma obra de outro gênero, em geral é importante e às vezes essencial identificar seus modelos literários; nossa avaliação depende muito da análise da habilidade do autor em manejar as convenções formais adequadamente. Por outro lado, certamente prejudica o romance o fato de ser em algum sentido uma imitação de outra obra literária e parece que a razão é a seguinte: já que o romancis-

3 Aristóteles. *Arte Poética*, cap. 9. Coleção Ediouro.

ta tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso. Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo.

Entretanto, a ausência de convenções formais no romance não tem importância diante de sua recusa aos enredos tradicionais. Evidentemente, o enredo não é uma coisa simples e nunca é fácil determinar o grau de sua originalidade; todavia, a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado.

Diante dessas considerações, podemos concluir que

- a narrativa do romance é justamente isso: **é o que parece** — seus enredos contêm personagens e ambientes próximos à realidade;
- é o relato de um fato imaginário que resulta numa história em prosa;
- é, portanto, uma ficção, mas uma ficção com elementos do real;
- é uma prosa de ficção;
- seus enredos mantêm uma aproximação com o leitor.

É por esses motivos que os historiadores do romance e os estudiosos da Teoria da Narrativa atentam para o principal objetivo de o método desse gênero ser a “correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”, além de pretender, como critério essencial, “a fidelidade à experiência individual”.

E, de acordo com essa constatação, deve-se considerar a configuração do estudo da narrativa, conforme define Jonathan Culler (1999, p. 85) quando explica a evolução da narrativa:

(...) Era uma vez um tempo em que literatura significava sobretudo poesia. O romance era um recém-chegado, próximo demais da biografia ou da crônica para ser genuinamente literário, uma forma popular que não poderia aspirar às altas vocações da poesia lírica e épica. Mas nos séculos XX o romance eclipsou a poesia, tanto como o que os escritores escrevem quanto como o que os leitores lêem e, desde os anos 60, a narrativa passou a dominar também a educação literária. As pessoas ainda estudam poesia – muitas vezes isso é exigido – mas os romances e os contos tornaram-se o núcleo do currículo.

Isso não é apenas um resultado das preferências de um público leitor de massa, que alegremente escolhe histórias mas raramente lê poemas. As teorias literária e cultural têm afirmado cada vez mais a centralidade cultural da narrativa.. As histórias, diz o argumento, são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. A explicação científica busca o sentido das coisas colocando-as sob leis - sempre que o e b prevalecerem, ocorrerá c - mas a vida geralmente não é assim. Ela segue não uma lógica científica de causa e efeito mas a lógica da história, em que entender significa conceber como uma coisa leva a outra, como algo poderia ter sucedido (...).

Entendemos os acontecimentos através de histórias possíveis; os filósofos da história, até mesmo argumentaram que explicação histórica segue não a lógica da causalidade científica, mas a lógica da história: entender a lógica da Revolução Francesa é compreender uma narrativa que mostra como um acontecimento levou a outro. As estruturas narrativas estão em toda parte: Frank Kermode observa que, quando dizemos que um relógio faz “tique-taque”, damos ao ruído uma estrutura ficcional, diferenciando entre dois sons fisicamente idênticos, para fazer de tique um começo e de toque um final. “Considero o tique-taque do relógio como um modelo do que chamamos de enredo, uma organização que humaniza o tempo dando-lhe forma.”

A teoria da narrativa (“narratologia”) é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apóia em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas. A poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos.

Mas a narrativa não é apenas a matéria acadêmica. Há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias. Muito cedo, as crianças desenvolvem o que se poderia chamar de uma competência narrativa básica: exigindo histórias, elas sabem quando você está tentando enganar, parando antes de chegar ao final. Dessa maneira, a primeira questão para a teoria da narrativa poderia ser: o que sabemos implicitamente sobre a configuração básica das histórias que nos permite distinguir entre uma história que acaba “adequadamente” e uma que não o faz, em que as coisas são deixadas penduradas? A teoria da narrativa poderia, então, ser concebida como uma tentativa de explicar detalhadamente, tornar explícita, essa competência narrativa, assim como a lingüística é uma tentativa de tornar explícita a competência lingüística: o que os falantes de uma língua sabem inconscientemente ao saber uma língua. A teoria aqui pode ser concebida como uma compreensão ou conhecimento cultural intuitivo.

Como você percebe, pretendemos demonstrar que as narrativas romanescas são as formas literárias que mais se aproximam da realidade do leitor e, portanto, fica mais simples responder:

Por que você, leitor, aprecia ler romances?

A resposta à pergunta anterior diz respeito à configuração básica das histórias, cujos enredos permitem uma aproximação estreita entre narrativa e leitor e, portanto, este é o fator principal que move os leitores rumo aos romances e promove o encantamento.

Romance & Novela

Atualmente denominamos novela a telenovela a que assistimos na televisão e que é distribuída em capítulos, ao longo dos meses. Etimologicamente, o termo *novella*, de acordo com o Dicionário Houaiss, no século XIII designa notícia recente; narração de um acontecimento real ou imaginário, pois é oriundo do latim *novellus, a, um*, que se significa novo, recente. Do ponto de vista literário, a novela surgiu na Idade Média, opondo-se à narrativa épica, e narra as aventuras de um herói individualizado. Nesse

período, ficaram conhecidas as novelas de cavalaria, cujo enredo descreve as aventuras dos cavaleiros, numa narrativa envolta em magia e suspense.

Entretanto, conhecer sua etimologia não é o suficiente para atenuar as dúvidas quanto à classificação dos textos em novelas e romances, ou, ainda, em novelas e contos. Costuma-se dizer que a narrativa da novela é breve, mas apresenta extensão maior do que o conto, porém menor do que o romance. Sua particularidade está em apresentar uma concentração temática em reduzida extensão em comparação ao romance, o que significa uma diminuição de recursos narrativos, enquanto o romance, em grande parte, oferece várias tramas narrativas.

Se a novela apresenta maior extensão em comparação ao conto, isso se deve a um maior incremento de enredo e personagens. Pode-se considerar a novela como uma forma intermediária entre o conto e o romance.

As particularidades entre esses gêneros são estruturais, como define Eikhenbaum (1973, p. 161-164):

O romance e a novela não são formas homogêneas mas, pelo contrário, formas completamente estranhas uma a outra. Por isso, não se desenvolvem simultaneamente, nem com a mesma intensidade numa mesma literatura. O romance é uma forma. Sincrética (pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir da compilação de novelas, ou se é tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. Vários escritores e diferentes literaturas cultivam ou o romance ou a novela. Constrói-se a novela sobre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um erro, de um contraste, etc. Mas isso não é suficiente. Tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado. [...] Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance. Tais são os outros fatores que têm importância primordial no romance a saber: a técnica utilizada para diminuir a ação, para combinar e unir os elementos heterogêneos; a habilidade de narrar desenvolver e ligar os episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir as intrigas paralelas, etc. Essa construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo: uma falsa conclusão. Um balanço que abre uma perspectiva ou que conta ao leitor a *Nachgeschichte* dos personagens principais. Por isso, é natural que um final inesperado seja um fenômeno bastante raro no romance (e se nós o encontramos, não é testemunha de outra coisa senão da influência da novela); as grandes dimensões, a diversidade dos episódios impedem tal modo de construção, enquanto que a novela tende precisamente para o imprevisto do final, onde culmina tudo o que o precede. No romance, um certo declive deve suceder ao ponto culminante, enquanto que na novela é mais natural que se pare no ápice que se alcançou.

Comparar-se-á o romance a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranqüilo; a novela, à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura.

Pode-se concluir, a partir da citação acima, que na novela as ações são individualizadas, enquanto no romance as ações ocorrem em paralelo.

Entre as grandes novelas da literatura, os estudiosos citam: *A morte de Ivan Ilitch* (1886), de Tolstoi, *O Alienista* 1882, de Machado de Assis, *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, *O Exército de um homem só* (1973), de Moacyr Scliar

O Romance no Brasil

O romance chegou ao Brasil muito antes que tivéssemos por aqui alguma tipografia. Os livros chegavam por encomenda, na maioria das vezes dos livreiros, que repassavam aos leitores aquelas obras mais solicitadas. Era a época do Brasil colônia. A Coroa Portuguesa regia soberanamente a nova terra e controlava não só a exploração e a divisão territorial, como também supervisionava os caminhos da leitura do povo que habitava a terra Brasil. E todo livro que aqui chegava deveria ser fiscalizado pela Mesa do Desembargo do Paço. Viviam-se sob uma rígida censura e nem toda leitura desejada consistia em leitura adquirida, portanto, ainda que a sociedade colonial fosse considerada, em grande parte, iletrada, existiam solicitações de livros, e entre os campeões de audiência da época estava *Aventuras de Telêmaco*, o mais solicitado, conforme nos informa Márcia Abreu (2000. p. 12):

(...) Pelas mais variadas vias, sucessos editoriais europeus – hoje ignorados ou pouco conhecidos – aqui aportavam com regularidade. No campo das Belas Letras, verifica-se intensa procura por obras como *Aventuras de Telêmaco* (*Les Aventures de Télémaque*, François de Salignac de la Mothe-Fénélon, 1699), *Noites de Young* (*The Complaint or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, Edward Young, 1742-45), *Selecta Latina* (*Selecta Latini Sermonis exemplaria e scriptoribus probatissimis*, Pierre Chompré, 1778), *História de Gil Braz de Santilhana* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, Alain René Lesage, 1715-35), *As Mil e Uma Noites* (*Les Mille et Une Nuits*, Antoine Galland, 1704-1717), *História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França*, (traduzida do castelhano em português por Jeronimo Moreira de Carvalho, 1728), *Fábulas de La Fontaine* (*Fables de La Fontaine*, Jean de La Fontaine, 1668-1694).

Percebe-se, pela citação acima, que a preferência dos leitores não incluía as obras clássicas greco-latinas que faziam parte do repertório erudito, ou qualquer grande obra, como *Os Lusíadas*. Vislumbra-se, nesse período, a introdução do romance como leitura predileta do público, embora sem nenhuma respeitabilidade entre os intelectuais. Deixando de observar as regras que norteavam o grupo erudito, a demanda dos leitores era prioritariamente pelas narrativas, principalmente aquelas que traziam, em seus enredos, aventuras e peripécias.

É somente a partir de 1808, com a chegada da Família Real que o panorama literário brasileiro ensaia um novo formato. O Rei presente na Colônia modifica os costumes, hábitos, cria leis, abre tipografias, inaugura bancos, enfim a movimentação adquire outro aspecto com os novos fatos – historinhas da História que conhecemos desde crianças e que nos fazia sentir orgulhosamente brasileiros. Mas se o Rei D. João veio por vontade própria ou não, o que nos interessa é que sua chegada gerou um impulso cultural na nova terra.

A transferência da Família Real para o Brasil teve forte impacto no cenário cultural e, por conseguinte, na circulação de livros. Entre 1808 e 1822, 356 pessoas submeteram pedidos aos censores lisboetas solicitando autorização para enviar 851 diferentes obras de Belas Letras para o Rio de Janeiro. Como alguns títulos repetem-se, o total de livros remetidos passa para 3.003, aumentando em quase 250% a quantidade de obras enviadas. É bem verdade que a população aumentou de forma significativa com a chegada de 15 mil novos habitantes, mas o acréscimo na quantidade de livros não pode ser atribuído, unicamente, à transferência da corte pois o transporte das bibliotecas dos nobres e seus acompanhantes deve ter se realizado sem a intervenção das instituições responsáveis pela censura, já que no ano de 1808 apenas 12 pessoas submeteram pedidos de autorização, das quais apenas duas diziam estar se transferindo para o Rio de Janeiro.

A partir de 1808, passou a ser possível, também, importar livros de outras localidades além de Portugal. Nova possibilidade se abre, nova forma de controle se instala: em 22 de abril de 1808, institui-se, por Alvará Régio, a Mesa do Desembargo do Paço no Rio de Janeiro. Entre a vinda da Família Real e a Independência, a instituição esforçou-se por controlar a impressão e reimpressão de obras, o direito a privilégios sobre a criação de textos ou sobre sua edição, a fidelidade dos impressos a originais manuscritos, a retirada de livros da alfândega, a remessa de obras do Brasil para outros países, o trânsito de livros entre os diferentes portos brasileiros, a censura a escritos que aqui aportavam. (ABREU, 2000. p.6)



A Família Real Portuguesa partiu para o Brasil em 27 de novembro de 1807 e chegou ao Rio de Janeiro em 4 de março de 1808, onde ficou por 13 anos. Obrigados a deixar a terra natal fugindo dos exércitos de Napoleão, partiram nessa armada 15 mil viajantes conduzidos a uma viagem às pressas e, dessa forma, a biblioteca do Rei foi transportada para o Brasil em três viagens — uma em 1810 e duas em 1811.

O acervo da Real Biblioteca foi um dos maiores investimentos que a Colônia adquiriu e foi aberta para visitação pública em 1814.

Após a data de 1808 e o grandioso acontecimento da chegada da Corte no Brasil, a narrativa romanesca sofreria novo impacto após a proclamação da Independência, em 1822. Era o momento em que o romance buscava uma identidade própria. A independência política provocava a liberdade cultural e o reconhecimento de uma nação com identificação diversa da Metrópole colonizadora.

O apogeu do romance viria mesmo só na segunda metade do século, quando obras de romancistas como José de Alencar e Machado de Assis já estavam em cena e alcançavam sucesso de público e crítica. Mesmo assim, até meados do século XIX, o romance, no Brasil, não tinha o respaldo de um gênero nobre e era indicado como uma forma literária que não fazia parte do grupo intelectual e nem era leitura recomendada aos bons costumes da época, como asseverava o Pe. Lopes Gama em artigo publicado em 6 de maio de 1843, para o jornal *O Carapuceiro*:

Se alguma ingerência tivesse nos colégios estabelecidos em Pernambuco, eu recomendaria às Sras. Diretoras, não consentissem às suas educandas a pernicioso leitura de novelas, porque para dizer de uma vez tudo a quem bem me entende, nenhuma necessidade há de ensinar ao gato o caminho da despensa. Não faltará quem já me estranhe o muito que embirro com as tais novelas; mas não sou eu só, todos os moralistas as reprovam e entendem que são prejudiciais, mormente ao belo sexo no verdor dos anos. Estas obras têm o perigo de abalar o coração e o espírito por sentimentos nascidos do poder do amor, por inclinações contrariadas e por sucessos imaginários que o talento do autor envolve de uma verossimilhança enganosa. (...) Tão sedutora pintura fere a imaginação de uma menina, e desde logo ela entra a procurar no mundo a quimérica imagem dos heróis cujas aventuras tem lido e se (o que muitas vezes acontece) o marido que lhes fora destinado não lhe oferece semelhanças com essa imagem querida, também muitas vezes acontece que a moça casada tem a desgraça de a procurar ainda.

Com o poder de desvirtuar as almas apresentando a “verossimilhança enganosa”, o gênero foi se aclimatando aos poucos e a composição dos enredos começou a apresentar um espaço “abrasileirado”, como enfatiza Marisa Lajolo (2004), e principiava a descrever tanto as paisagens urbanas quanto imagens do interior brasileiro, representadas pelo sertão e suas caatingas, ou o belo litoral catarinense, pintado nas páginas de romances como *D. Narcisa de Villar* (1859); a extensão litorânea cearense representada em *Iracema* (1865) e a bela praia do flamengo, cenário de *D. Casmurro* (1899), entre outros. Formatado o espaço nas histórias romanescas próximo à realidade dos leitores, esse fato aproximou grande

número de simpatizantes à forma literária que alcançou seu triunfo na segunda metade do século XIX. As personagens também tinham semelhança com os habitantes que já estavam aqui há quatro séculos e, como já foi referido em relação à obra *A Moreninha*, em vez das peles brancas e das loiras cabeleiras, surgem as brasileiras de pele morena e cabelos negros “como a asa da graúna”. Essas personagens são representadas com seus vícios e virtudes, próprias ao ser humano, vivenciando episódios que aproximam cada vez mais os leitores da sua vida real, como a história da casta Helena, criada por Machado de Assis, ou a não tão pura Lucíola, elaborada por José de Alencar.

Desta forma, o romance percorre o período da Monarquia e diante da República alcança sua ascensão. Vira o século com um novo *status* e apresenta aos leitores obras significativas para escrever a história do romance no Brasil com peso de ouro. É no século XX que os leitores brasileiros são apresentados a *Amar verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; aos enredos especulativos da psicologia humana de Clarice Lispector e à geração de 30, com Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e outros. Mas isso é assunto para mais tarde.

É importante encerrarmos esta atividade sabendo que o gênero se acomodou entre seu público e a crítica e ficou estabilizado como o mais popular, além de ascender à categoria de erudito.

EXERCÍCIO

Após a leitura sobre a narrativa romanesca, reflita e faça o que se pede:

1. Disserte sobre a afirmativa: “o realismo formal do romance envolveu uma ampla ruptura com a tradição literária vigente”.
2. Faça uma pesquisa, na biblioteca da sua cidade, e escolha um romance para ler.
3. Após ler o romance, desenvolva as seguintes atividades:
 - a) Escreva uma carta para seu melhor amigo contando a história do romance que você acabou de ler;
 - b) Escreva um pequeno texto, de quatro ou cinco parágrafos, sugerindo ao escritor o que você alteraria no romance se ele fosse reeditá-lo;
 - c) Escreva um texto de apresentação para o romance que você leu.

LEITURA COMPLEMENTAR

Leia o texto de Antonio Candido (1981, p.109-118), que aborda os pontos de vista referentes ao triunfo do romance durante o Romantismo no Brasil e a consolidação desse gênero em nosso país. O texto aborda, também, o eixo do romance oitocentista relacionado à verossimilhança impressa à narrativa.

[...] O romance com efeito, exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressivas do século XIX.

O seu triunfo no Romantismo não é fortuito. Complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um pólo ao outro, na gama das suas realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano - em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. [...]

A largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, leva-o a romper com as normas que delimitavam os gêneros. Entrando, à busca de temas e sugestões, pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos que ao juntar-se fazem dele um gênero eminentemente aberto, pouco redutível as receitas que regiam os gêneros clássicos. Daí a facilidade e a felicidade com que se tomou o gênero romântico por excelência; aquele, podemos dizer, que deveu ao Romantismo a definitiva incorporação a literatura séria e o alto posto que mantém desde então. Para uma estética avessa as distinções e limitações, era, com efeito, o mais cômodo, permitindo na sua frouxidão uma espécie de mistura de todos os outros.

Além deste motivo de natureza artística, outros intervieram para facilitar a sua voga. Em primeiro lugar a ampliação do público leitor, devida à participação mais efetiva do povo na cultura, depois dos movimentos democráticos. Daí um desenvolvimento da imprensa periódica e da indústria do livro, que solicitaram desde logo um tipo acessível de literatura - bastante multiforme para agradar a muitos paladares, relativamente ameno para se ajustar às conveniências da publicação (folhetim, seriados, etc.).

Em segundo lugar, mencionemos a vocação histórica e sociológica do Romantismo, estimulando o interesse pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais. Ora, o estudo das sucessões históricas e dos grupos sociais, da rica diversificação estrutural de uma sociedade em crise, não cabia de modo algum na tragédia ou no poema: foi a seara própria do romance, que dele se alimentou, alimentando ao mesmo tempo o espírito histórico do século. [...]

Há pois, no romance, amplitude e ambição equivalente às da epopéia; só que em vez de arrancar os homens à contingência para levá-los ao plano do milagre, procura encontrar o miraculoso nos refolhos do quotidiano. [...]

As contradições profundas do Romantismo encontraram neste gênero o veículo ideal. A emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal - tudo nele se fundiu, originando uma catadupa de obras do mais variado tipo, que vão do péssimo ao genial. [...]

O lastro do real

O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um “número de ouro” obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento dessa posição ideal se fez na direção e em favor da poesia; mais tarde, no Naturalismo, far-se-ia na direção da ciência e do jornalismo. Tanto num quanto noutro porém, permanece o esteio da verossimilhança e, mais fundo, a disposição comum de sugerir certo determinismo nos atos e pensamentos do personagem. A insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não nos deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. Com matizes mais ou menos acentuados de fatalismo, uns e outros se aplicavam em mostrar os diferentes modos por que a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo. Dai um realismo dos românticos, que apenas seria desnordeante se não lhe correspondesse um patente romantismo dos naturalistas, para fazer da ficção literária no século XIX, e da brasileira em particular, um conjunto mais coeso do que se poderia supor à primeira vista. “Sendo a nossa pretensão, enquanto romancista, sobretudo a de encadear os acontecimentos uns aos outros com a lógica quase fatal”. [...]

Esta noção de que os acontecimentos e as paixões “se encadeiam” é a própria lei do romance e a razão profunda da verossimilhança. Verossimilhança da história e da sociologia para os escritores do século XIX, até que os do século XX fossem procurar em certos inverossímeis da psicologia moderna. Por isso, sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a norma desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes - foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz. Lembremos, a título de exemplo, um dos pontos de vista mais caros à imaginação romântica: o conflito entre indivíduo e grupo, entre o gênio e os padrões sociais, [...]

No Brasil, o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto de vista, a posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o nacionalismo literário.

Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. É o vínculo que une as Memórias

de um Sargento de Milícias ao Guarani e a Inocência, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo.

[...] O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente. Basta relançar em nossa literatura para sentir a importância deste, mais ainda como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível. [...]

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

Aristóteles - *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1992.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999. 140p.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da Prosa. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 157-168.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss. SP: Ed. Objetiva. 2001. ISBN 8573026235. 980 páginas.**

VASCONCELOS, S. G. T. . A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas). Site Memória de Leitura Unicamp, www.unicamp.br/ielmemoira, 2002.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMPLEMENTAR

ALENCAR, José de. Lucíola, Editora Moderna, 1993.D. Narcisa de Villar

ASSIS, Machado. Helena. SP: Ática, 1990.

AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1998 (Coleção Grandes Leituras)

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 2º. Vol. 6ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

CERVANTES, Miguel – *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Editora Abril, 1978.

EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: uma introdução*. 3ª. Ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOBIM, José Luis. (org). *Formas da Teoria*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003. HATOUM, Milton. Dois irmãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. São Paulo: Objetiva, 2004.
- _____. *A Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *A Moreninha*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.
- SADE, Marquês de. “Nota sobre romances”. In: *Os Crimes do Amor*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SCLIAR, Moacyr. *O texto ou a vida – uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- VASCONCELOS, Sandra. *Dez Lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1992. 295p.
- QUEIRÓZ, Rachel de. Dôra, Doralina. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 256 p.
- ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001.

RESUMO DA ATIVIDADE 2

Com o objetivo de apresentar as formas narrativas, esta atividade discorre acerca do romance como forma literária, observando suas particularidades narrativas, como a verossimilhança que implica diretamente a maneira de apresentar as personagens e o enredo de modo mais próximo à realidade do leitor, distanciando a narrativa dos episódios mágicos, comuns na Epopéia, e realçando os traços comuns e cotidianos que compõem a vida das personagens. Verificamos também as diferenças entre romance e novela, ressaltando as particularidades e variações de cada gênero. Enquanto na novela as ações são individualizadas, no romance essas ações ocorrem em paralelo. Durante a atividade, o aluno poderá verificar como o romance se consolidou como gênero e como preferência de leitura, a partir dos textos de Sandra Vasconcelos (2002) e Márcia Abreu (2003), que identificam a consolidação do romance no Brasil. Como leitura complementar, trouxemos o texto de Antonio Candido (1981), o triunfo do romance no Romantismo brasileiro e a afirmação desse gênero no Brasil.

CONTO

a t i v i d a d e 3

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar a forma em prosa *conto*;
- reconhecer a especificidade de um *conto*;
- identificar o gênero *conto* a partir da construção histórica desse conceito;
- distinguir o *conto* das outras formas narrativas.

Aqui tem início a Atividade 3, acerca do **conto**, gênero literário que também interessa aos estudos das **formas narrativas**.

Os conteúdos desta atividade certamente contribuirão para um aprofundamento em torno do gênero literário **conto** e o ajudará a perceber a importância dessa forma narrativa para sua formação como profissional de Letras.

Outra parte da conversa

Continuando nossa conversa, conheceremos a segunda **forma narrativa** a ser estudada, o conto, identificando sua estrutura e forma, elementos capazes de distingui-lo dos demais textos.

Durante a exposição do conteúdo, você poderá reconhecer os diversos tipos de contos escritos ao longo dos séculos e que ilustram a história desse gênero, conhecido entre nós como um dos mais populares.

Mário de Andrade (1893-1945), importante escritor brasileiro, ao definir conto, afirmou: “conto é tudo aquilo que chamamos de conto”.

O escritor modernista tinha razão, mas se só assim compreendermos o que é conto, podemos nos equivocar quando tentarmos conceituá-lo e diferenciá-lo de outros gêneros narrativos. Para Mário de Andrade, conceituar um conto constituía tarefa das mais simples, porém tal habilidade só pode ser adquirida quando nosso repertório de leituras alcança um índice respeitável. Portanto, como não somos o autor de *Macunaíma*, resta-nos estudar mais um pouco e nos aproximar (bastante) das formas narrativas, para aprender a identificá-las com facilidade.

O conto é uma das formas narrativas em prosa e, quando nos referimos a esse gênero, geralmente, o definimos como de pequena extensão. É claro que **não pode-**

mos reconhecer um conto só a partir do seu tamanho ou do número de páginas em que está definida a história. Por ser um tipo de texto elaborado com objetivos determinados, a sua forma se apresenta com os elementos específicos a esse tipo de narrativa.

Mas como distinguimos o conto das demais formas narrativas?

A melhor forma para a identificação do conto como gênero está na observação de sua trama, que apresenta uma situação determinada, e não várias. O desencadeamento das idéias do seu enredo se dá de forma simples, sem interrupção, nem divagações, pois o objetivo principal é conduzir o leitor ao epílogo, que será o desfecho da história. Normalmente, este caminho de leitura é percorrido com um elevado grau de tensão e descrições restritas.

Essa forma narrativa possui regras internas que a diferenciam das outras. Em geral, as formas narrativas apresentam personagens, enredo, espaço e tempo. Em relação às demais prosas, o conto seleciona qual o dado cuja observação será maior e, portanto, é apresentada ao leitor, objetivando não deixar que surja desinteresse pelos fatos narrados. Entretanto, convém advertir que, entre essas motivações, não são comuns situações psicológicas complicadas, nem aventuras incontáveis que possam estender o enredo.

Além do interesse pelo foco da trama, deve manter a tensão do leitor até o clímax, pela própria estrutura com que se apresenta; o tempo e o espaço, no conto, geralmente são reduzidos ao mínimo indispensável para colaborar com a elaboração da trama, que, por conseguinte, deverá ter poucos personagens.

De acordo com o Dicionário Houaiss, o verbete **conto** data do século XIII e apresenta a seguinte **acepção**: “narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado a um ambiente), unidade de tempo, e número restrito de personagens”. O Dicionário apresenta como exemplos as obras *As Mil e uma Noites* e os contos de Machado de Assis.

Por se tratar de um texto de ficção, há também a definição de conto como “relato intencionalmente falso e enganoso; mentira, embuste, treta.”

Na nossa realidade, são os contos de fadas, talvez, as primeiras referências aos contos que encontramos, seja como leitores ou, ainda quando crianças, como ouvintes. Dessa forma, o sentido de encantamento e a presença de fatos maravilhosos tornam-se uma recorrência desse gênero, pela própria intervenção de seres como fadas (boas ou más), animais falantes, situações extraordinárias, acontecimentos inusitados, mágicas e magias que povoam o desenrolar dessas narrativas.

Na sua etimologia, a palavra **conto** vem do latim *compūtus*, que significa “cálculo, cômputo, conta”. Esse conceito adquire a acepção de *narrar*, derivado do verbo latino *computáre*, que tem como sentido “enumerar os detalhes de um acontecimento, relatar, narrar”; também oriundo do latim *putáre*, que apresenta como sentido “julgar, fazer uma conta, contar”.

Partindo dos princípios de que conto é um dos gêneros da ficção e de que ficção significa representação, pode-se afirmar que este gênero, assim como o romance, apresenta ao leitor fatos que não constituem uma realidade, mas sim uma invenção de algo semelhante ao real. Por esse motivo, a palavra **conto** tem como sinônimo a palavra *mentira* e como antônimo, *verdade*.

De acordo com alguns estudiosos, podemos reconhecer a constituição do conto a partir das narrativas religiosas, das pequenas histórias sobre a vida de santos ou de personagens míticas. Além dessas narrativas, a gênese do conto pode ser enriquecida com elementos procedentes do folclore, acompanhada de seres fantásticos, próprios ao gosto popular, como os monstros, dragões, duendes, as bruxas e as fadas.

Antes de nos aprofundarmos no estudo da forma desse gênero, uma pausa para a leitura:

CAPÍTULO DOS CHAPÉUS (Machado de Assis)

GÉRONTE

Dans quel chapitre, s’il vous plaît?

SGANARELLE

Dans le chapitre des chapeaux.

MOLIÈRE.

Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo. Conrado, advogado, com escritório na Rua da Quitanda, trazia-o todos os dias à cidade, ia com ele às audiências; só não o levava às recepções, teatro lírico, enterros e visitas de cerimônia. No mais era constante, e isto desde cinco ou seis anos, que tantos eram os do casamento. Ora, naquela singular manhã de abril, acabado o almoço, Conrado começou a enrolar um cigarro, e Mariana anunciou sorrindo que ia pedir-lhe uma coisa.

— Que é, meu anjo?

— Você é capaz de fazer-me um sacrifício?

— Dez, vinte...

— Pois então não vá mais à cidade com aquele chapéu.

— Por quê? é feio?

— Não digo que seja feio; mas é cá para fora, para andar na vizinhança, à tarde ou à noite, mas na cidade, um advogado, não me parece que...

— Que tolice, iaiá!

— Pois sim, mas faz-me este favor, faz?

Conrado riscou um fósforo, acendeu o cigarro, e fez-lhe um gesto de gracejo, para desconversar; mas a mulher teimou. A teima, a princípio frouxa e súplice, tornou-se logo imperiosa e áspera. Conrado ficou espantado. Conhecia a mulher; era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda, capaz de usar com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca.

A prova é que, tendo tido uma vida de andarilha nos últimos dois anos de solteira, tão depressa casou como se afez aos hábitos quietos. Saía às vezes, e a maior parte delas por instâncias do próprio consorte; mas só estava comodamente em casa. Móveis, cortinas, ornatos supriam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio, que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto. Uma das três janelas, por exemplo, que davam para a rua vivia sempre meia aberta; nunca era outra. Nem o gabinete do marido escapava às exigências monótonas da mulher, que mantinha sem alteração a desordem dos livros, e até chegava a restaurá-la. Os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade. Mariana dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros: — a *Moreninha* de Macedo, sete vezes; *Ivanboé* e o *Pirata* de Walter Scott, dez vezes; o *Mot de l'Énigme*, de *Madame Craven*, onze vezes. Isto posto, como explicar o caso do chapéu? Na véspera, à noite, enquanto o marido fora a uma sessão do Instituto da Ordem dos Advogados, o pai de Mariana veio à casa deles. Era um bom velho, magro, pausado, ex-funcionário público, ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições. Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo. Não dava outra, nem da casaca nos enterros, nem do jantar às duas horas, nem de vinte usos mais. E tão aferrado aos hábitos, que no aniversário do casamento da filha, ia para lá às seis horas da tarde, jantado e digerido, via comer, e no fim aceitava um pouco de doce, um cálice de vinho e café. Tal era o sogro de Conrado; como supor que ele aprovasse o chapéu baixo do genro? Suportava-o calado, em atenção às qualidades da pessoa; nada mais. Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar. Conrado ignorava essa circunstância, origem do pedido. Conhecendo a docilidade da mulher, não entendeu a resistência; e, porque era autoritário, e voluntarioso, a teima veio irritá-lo profundamente. Conteve-se ainda assim; preferiu mofar do caso; falou-lhe com tal ironia e desdém, que a pobre dama sentiu-se humilhada.

Mariana quis levantar-se duas vezes; ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente-no pulso, a segunda subjugando-a com o olhar. E dizia sorrindo:

— Olhe, iaiá, tenho uma razão filosófica para não fazer o que você me pede. Nunca lhe disse isto; mas já agora confio-lhe tudo.

Mariana mordida o lábio, sem dizer mais nada; pegou de uma faca, e entrou a bater com ela devagarinho para fazer alguma coisa; mas, nem isso mesmo consentiu o marido, que lhe tirou a faca delicadamente, e continuou:

— A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce

uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O princípio metafísico é este: — o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno* ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? desde Laplace e a *Mecânica Celeste* até Darwin e o seu curioso livro das *Minhocas*, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu. Talvez eu escreva uma memória a este respeito. São nove horas e três quartos; não tenho tempo de dizer mais nada; mas você reflita consigo, e verá... Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...

Mariana venceu-se afinal, e deixou a mesa. Não entendera nada daquela nomenclatura áspera nem da singular teoria; mas sentiu que era um sarcasmo, e, dentro de si, chorava de vergonha. O marido subiu para vestir-se; desceu daí a alguns minutos, e parou diante dela com o famoso chapéu na cabeça. Mariana achou-lho, na verdade, torpe, ordinário, vulgar, nada sério. Conrado despediu-se cerimoniosamente e saiu.

A irritação da dama tinha afrouxado muito; mas, o sentimento de humilhação subsistia. Mariana não chorou, não clamou, como supunha que ia fazer; mas, consigo mesma, recordou a simplicidade do pedido, os sarcasmos de Conrado, e, posto reconhecesse que fora um pouco exigente, não achava justificação para tais excessos. Ia de um lado para outro, sem poder parar; foi à sala de visitas, chegou à janela meia aberta, viu ainda o marido, na rua, à espera do *bond*, de costas para casa, com o eterno e torpíssimo chapéu na cabeça. Mariana sentiu-se tomada de ódio contra essa peça ridícula; não compreendia como pudera suportá-la por tantos anos. E relembrava os anos, pensava na docilidade dos seus modos, na aquiescência a todas as vontades e caprichos do marido, e perguntava a si mesma se não seria essa justamente a causa do excesso daquela manhã. Chamava-se tola, moleirona; se tivesse feito como tantas outras, a Clara e a Sofia, por exemplo, que tratavam os maridos como eles deviam ser tratados, não lhe aconteceria nem metade, nem uma sombra do que lhe aconteceu. De reflexão em reflexão, chegou à idéia de sair. Vestiu-se, e foi à casa da Sofia, uma antiga companheira de colégio, com o fim de espairar, não de lhe contar nada.

Sofia tinha trinta anos, mais dois que Mariana. Era alta, forte, muito senhora de si. Recebeu a amiga com as festas do costume; e, posto que esta lhe não dissesse nada, adivinhou que trazia um desgosto e grande. Adeus, planos de Mariana! Daí a vinte minutos contava-lhe tudo. Sofia riu dela, sacudiu os ombros; disse-lhe que a culpa não era do marido.

— Bem sei, é minha, concordava Mariana.

— Não seja tola, iaiá! Você tem sido muito mole com ele. Mas seja forte uma vez; não faça caso; não lhe fale tão cedo; e se ele vier fazer as pazes, diga-lhe que mude primeiro de chapéu.

— Veja você, uma coisa de nada...

— No fim de contas, ele tem muita razão; tanta como outros. Olhe a pamonha da Beatriz; não foi agora para a roça, só porque o marido implicou com um inglês que costumava passar a cavalo de tarde? Coitado do inglês! Naturalmente nem deu pela

falta. A gente pode viver bem com seu marido, respeitando-se, não indo contra os desejos um do outro, sem pirraças, nem despotismo. Olhe; eu cá vivo muito bem com o meu Ricardo; temos muita harmonia. Não lhe peço uma coisa que ele me não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo. Não era ele que teimaria assim por causa de um chapéu! Tinha que ver! Pois não! Onde iria ele parar! Mudava de chapéu, quer quisesse, quer não. Mariana ouvia com inveja essa bela definição do sossego conjugal. A rebelião de Eva embocava nela os seus clarins; e o contato da amiga dava-lhe um prurido de independência e vontade. Para completar a situação, esta Sofia não era só muito senhora de si, mas também dos outros; tinha olhos para todos os ingleses, a cavalo ou a pé. Honesta, mas namoradeira; o termo é cru, e não há tempo de compor outro mais brando. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: — um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice. Ora este sentimento caritativo induziu-a a propor à amiga que fossem passear, ver as lojas, contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves. Mariana aceitou; um certo demônio soprava nela as fúrias da vingança. Demais, a amiga tinha o dom de fascinar, virtude de Bonaparte, e não lhe deu tempo de refletir. Pois sim, iria, estava cansada de viver cativa. Também queria gozar um pouco, etc., etc.

Enquanto Sofia foi vestir-se, Mariana deixou-se estar na sala, irrequieta e contente consigo mesma. Planeou a vida de toda aquela semana, marcando os dias e horas de cada coisa, como numa viagem oficial. Levantava-se, sentava-se, ia à janela, à espera da amiga.

— Sofia parece que morreu, dizia de quando em quando.

De uma das vezes que foi à janela, viu passar um rapaz a cavalo. Não era inglês, mas lembrou-lhe a outra, que o marido levou para a roça, desconfiado de um inglês, e sentiu crescer-lhe o ódio contra a raça masculina — com exceção, talvez, dos rapazes a cavalo. Na verdade, aquele era afetado demais; esticava a perna no estribo com evidente vaidade das botas, dobrava a mão na cintura, com um ar de figurino. Mariana notou-lhe esses dois defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fosse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho equestre. Não cobria a cabeça de um advogado indo gravemente para o escritório, mas a de um homem que esparecia ou matava o tempo.

Os tacões de Sofia desceram a escada, compassadamente. Pronto! disse ela daí a pouco, ao entrar na sala. Realmente, estava bonita. Já sabemos que era alta. O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondando-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa. Ao pé dela, a figura de Mariana desaparecia um pouco. Era preciso atentar primeiro nesta para ver que possuía feições mui graciosas, uns olhos lindos, muita e natural elegância.

O pior é que a outra dominava desde logo; e onde houvesse pouco tempo de as ver, tomava-o Sofia para si. Este reparo seria incompleto, se eu não acrescentasse que Sofia tinha consciência da superioridade, e que apreciava por isso mesmo as belezas do gênero Mariana, menos derramadas e aparentes. Se é um defeito, não me compete emendá-lo.

— Onde vamos nós? perguntou Mariana.

— Que tolice! vamos passear à cidade... Agora me lembro, vou tirar o retrato;

depois vou ao dentista. Não; primeiro vamos ao dentista. Você não precisa de ir ao dentista?

— Não.

— Nem tirar o retrato?

— Já tenho muitos. E para quê? para dá-lo “àquele senhor”?

Sofia compreendeu que o ressentimento da amiga persistia, e, durante o caminho, tratou de lhe pôr um ou dois bagos mais de pimenta. Disse-lhe que, embora fosse difícil, ainda era tempo de libertar-se. E ensinava-lhe um método para subtrair-se à tirania. Não convinha ir logo de um salto, mas devagar, com segurança, de maneira que ele desse por si quando ela lhe pusesse o pé no pescoço. Obra de algumas semanas, três a quatro, não mais. Ela, Sofia, estava pronta a ajudá-la. E repetia-lhe que não fosse mole, que não era escrava de ninguém, etc. Mariana ia cantando dentro do coração a marsehesa do matrimônio.

Chegaram à Rua do Ouvidor. Era pouco mais do meio-dia. Muita gente, andando ou parada, o movimento do costume. Mariana sentiu-se um pouco atordoada, como sempre lhe acontecia. A uniformidade e a placidez, que eram o fundo do seu caráter e de sua vida, receberam daquela agitação os repelões do costume. Ela mal podia andar por entre os grupos, menos ainda sabia onde fixasse os olhos, tal era a confusão das gentes, tal era a variedade das lojas. Conchegava-se muito à amiga, e, sem reparar que tinham passado a casa do dentista, ia ansiosa de lá entrar. Era um repouso; era alguma coisa melhor do que o tumulto.

— Esta Rua do Ouvidor! ia dizendo.

— Sim? respondia Sofia, voltando a cabeça para ela e os olhos para um rapaz que estava na outra calçada.

Sofia, prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranqüilidade. A figura impunha; os que a conheciam gostavam de vê-la outra vez; os que não a conheciam paravam ou voltavam-se para admirar-lhe o garbo. E a boa senhora, cheia de caridade, derramava os olhos à direita e à esquerda, sem grande escândalo, porque Mariana servia a coonestar os movimentos. Nada dizia seguidamente; parece até que mal ouvia as respostas da outra: mas falava de tudo, de outras damas, que iam ou vinham, de uma loja, de um chapéu... Justamente os chapéus, — de senhora ou de homem, — abundavam naquela primeira hora da Rua do Ouvidor.

— Olha este, dizia-lhe Sofia.

E Mariana acudia a vê-los, femininos ou masculinos, sem saber onde ficar, porque os demônios dos chapéus sucediam-se como num caleidoscópio. Onde era o dentista? perguntava ela à amiga. Sofia só à segunda vez lhe respondeu que tinham passado a casa; mas já agora iriam até ao fim da rua; voltariam depois.

Voltaram finalmente.

— Uf! respirou Mariana entrando no corredor.

— Que é, meu Deus? Ora você! Parece da roça...

A sala do dentista tinha já algumas freguesas. Mariana não achou entre elas uma só cara conhecida, e para fugir ao exame das pessoas estranhas, foi para a janela.

Da janela podia gozar a rua, sem atropelo. Recostou-se; Sofia veio ter com ela.

Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam

principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja.

Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, — ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de Fulana; outro andava derretido por Sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na Rua do

Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia aturrida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...

— Não juro, ouviu? replicava a outra, mas é o que se diz.

Mariana fitou pensativa o chapéu denunciado. Havia agora mais três, de igual porte e graça, e provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem. Mariana enrubescou muito, voltou a cabeça para o outro lado, tornou logo à primeira atitude, e afinal entrou. Entrando, viu na sala duas senhoras recém-chegadas, e com elas um rapaz que se levantou prontamente e veio cumprimentá-la com muita cerimônia. Era o seu primeiro namorado.

Este primeiro namorado devia ter agora trinta e três anos. Andara por fora, na roça, na Europa, e afinal na presidência de uma província do sul. Era mediano de estatura, pálido, barba inteira e rara, e muito apertado na roupa. Tinha na mão um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições. Mariana, entretanto, mal pôde vê-lo. Tão confusa ficou, tão desorientada com a presença de um homem que conhecera em especiais circunstâncias, e a quem não vira desde 1877, que não pôde reparar em nada. Estendeu-lhe os dedos, parece mesmo que murmurou uma resposta qualquer, e ia tornar à janela, quando a amiga saiu dali.

Sofia conhecia também o recém-chegado. Trocaram algumas palavras. Mariana, impaciente, perguntou-lhe ao ouvido se não era melhor adiar os dentes para outro dia; mas a amiga disse-lhe que não; negócio de meia hora a três quartos. Mariana sentia-se opressa: a presença de um tal homem atava-lhe os sentidos, lançava-a na luta e na confusão. Tudo culpa do marido. Se ele não teimasse e não caçoasse com ela, ainda em cima, não aconteceria nada. E Mariana, pensando assim, jurava tirar uma desforra. De memória contemplava a casa, tão sossegada, tão bonitinha, onde podia estar agora, como de costume, sem os safanões da rua, sem a dependência da amiga...

— Mariana, disse-lhe esta, o Dr. Viçoso teima que está muito magro. Você não acha que está mais gordo do que no ano passado... Não se lembra dele no ano passado?

Dr. Viçoso era o próprio namorado antigo, que palestrava com Sofia, olhando muitas vezes para Mariana. Esta respondeu negativamente. Ele aproveitou a fresta para puxá-la à conversação; disse que, na verdade, não a vira desde alguns anos.

E sublinhava o dito com um certo olhar triste e profundo. Depois abriu o estojo dos assuntos, sacou para fora o teatro lírico. Que tal achavam a companhia? Na opinião dele era excelente, menos o barítono; o barítono parecia-lhe cansado.

Sofia protestou contra o cansaço do barítono, mas ele insistiu, acrescentando que, em Londres, onde o ouvira pela primeira vez, já lhe parecera a mesma coisa. As damas, sim, senhora; tanto a soprano como a contralto eram de primeira ordem.

E falou das óperas, citava os trechos, elogiou a orquestra, principalmente nos *Huguenotes*... Tinha visto Mariana na última noite, no quarto ou quinto camarote da esquerda, não era verdade?

— Fomos, murmurou ela, acentuando bem o plural.

— No Cassino é que a não tenho visto, continuou ele.

— Está ficando um bicho do mato, acudiu Sofia rindo.

Viçoso gostara muito do último baile, e desfiou as suas recordações; Sofia fez o mesmo às dela. As melhores *toilettes* foram descritas por ambos com muita particularidade; depois vieram as pessoas, os caracteres, dois ou três picos de malícia; mas tão anódina, que não fez mal a ninguém. Mariana ouvia-os sem interesse; duas ou três vezes chegou a levantar-se e ir à janela; mas os chapéus eram tantos e tão curiosos, que ela voltava a sentar-se. Interiormente, disse alguns nomes feios à amiga; não os ponho aqui por não serem necessários, e, aliás, seria de mau gosto desvendar o que esta moça pôde pensar da outra durante alguns minutos de irritação.

— E as corridas do Jockey Club? perguntou o ex-presidente.

Mariana continuava a abanar a cabeça. Não tinha ido às corridas naquele ano. Pois perdera muito, a penúltima, principalmente; esteve animadíssima, e os cavalos eram de primeira ordem. As de Epsom, que ele vira, quando esteve em Inglaterra, não eram melhores do que a penúltima do Prado Fluminense. E Sofia dizia que sim, que realmente a penúltima corrida honrava o Jockey Club. Confessou que gostava muito; dava emoções fortes. A conversação descambou em dois concertos daquela semana; depois tomou a barca, subiu a serra e foi a Petrópolis, onde dois diplomatas lhe fizeram as despesas da estada. Como falassem da esposa de um ministro, Sofia lembrou-se de ser agradável ao ex-presidente, declarando-lhe que era preciso casar também porque em breve estaria no ministério. Viçoso teve um estremeção de prazer, e sorriu, e protestou que não; depois, com os olhos em Mariana, disse que provavelmente não casaria nunca... Mariana enrubescou muito e levantou-se.

— Você está com muita pressa, disse-lhe Sofia. Quantas são? Continuou voltando-se para Viçoso.

— Perto de três! exclamou ele.

Era tarde; tinha de ir à Câmara dos Deputados. Foi falar às duas senhoras, que acompanhara, e que eram primas suas, e despediu-se; vinha despedir-se das outras, mas Sofia declarou que sairia também. Já agora não esperava mais. A verdade é que a idéia de ir à Câmara dos Deputados começara a faltar-lhe na cabeça.

— Vamos à Câmara? propôs ela à outra.

— Não, não, disse Mariana; não posso, estou muito cansada.

— Vamos, um bocadinho só; eu também estou muito cansada...

Mariana teimou ainda um pouco; mas teimar contra Sofia, — a pomba discutindo com o gavião, — era realmente insensatez. Não teve remédio, foi. A rua estava agora mais agitada, as gentes iam e vinham por ambas as calçadas, e complicavam-se no cruzamento das ruas. De mais a mais, o obsequioso ex-presidente flanqueava as duas damas, tendo-se oferecido para arranjar-lhes uma tribuna.

A alma de Mariana sentia-se cada vez mais dilacerada de toda essa confusão de coisas. Perdera o interesse da primeira hora; e o despeito, que lhe dera forças para um vôo audaz e fugidio, começava a afrouxar as asas, ou afrouxara-as inteiramente. E outra vez recordava a casa, tão quieta, com todas as coisas nos seus lugares, metódicas, respeitadas umas com as outras, fazendo-se tudo sem atropelo, e, principalmente, sem mudança imprevista. E a alma batia o pé, raivosa... Não ouvia nada do que o Viçoso ia dizendo, conquanto ele falasse alto, e muitas coisas fossem ditas para ela. Não ouvia, não queria ouvir nada. Só pedia a Deus que as horas andassem depressa. Chegaram à

Câmara e foram para uma tribuna. O rumor das saias chamou a atenção de uns vinte deputados, que restavam, escutando um discurso de orçamento. Tão depressa o Viçoso pediu licença e saiu, Mariana disse rapidamente à amiga que não lhe fizesse outra.

— Que outra? perguntou Sofia.

— Não me pregue outra peça como esta de andar de um lugar para outro feito maluca. Que tenho eu com a Câmara? que me importam discursos que não entendo?

Sofia sorriu, agitou o leque e recebeu em cheio o olhar de um dos secretários.

Muitos eram os olhos que a fitavam quando ela ia à Câmara, mas os do tal secretário tinham uma expressão mais especial, cálida e súplice. Entende-se, pois, que ela não o recebeu de supetão; pode mesmo entender-se que o procurou curiosa. Enquanto acolhia esse olhar legislativo ia respondendo à amiga, com brandura, que a culpa era dela, e que a sua intenção era boa, era restituir-lhe a posse de si mesma.

— Mas, se você acha que a aborrego não venha mais comigo, concluiu Sofia.

E, inclinando-se um pouco:

— Olha o Ministro da Justiça.

Mariana não teve remédio senão ver o Ministro da Justiça. Este agüentava o discurso do orador, um governista, que provava a conveniência dos tribunais correcionais, e, incidentemente, compendiava a antiga legislação colonial. Nenhum aparte; um silêncio resignado, polido, discreto e cauteloso. Mariana passeava os olhos de um lado para outro, sem interesse; Sofia dizia-lhe muitas coisas, para dar saída a uma porção de gestos graciosos. No fim de quinze minutos agitou-se a Câmara, graças a uma expressão do orador e uma réplica da oposição. Trocaram-se apartes, os segundos mais bravos que os primeiros, e seguiu-se um tumulto, que durou perto de um quarto de hora.

Esta diversão não o foi para Mariana, cujo espírito plácido e uniforme, ficou atarantado no meio de tanta e tão inesperada agitação. Ela chegou a levantar-se para sair; mas, sentou-se outra vez. Já agora estava disposta a ir ao fim, arrependida e resoluta a chorar só consigo as suas mágoas conjugais. A dúvida começou mesmo a entrar nela. Tinha razão no pedido ao marido; mas era caso de doer-se tanto? era razoável o espalhafato? Certamente que as ironias dele foram cruéis; mas, em suma, era a primeira vez que ela lhe batera o pé, e, naturalmente, a novidade irritou-o. De qualquer modo porém, fora um erro ir revelar tudo à amiga. Sofia iria talvez contá-lo a outras... Esta idéia trouxe um calafrio a Mariana; a indiscrição da amiga era certa; tinha-lhe ouvido uma porção de histórias de chapéus masculinos e femininos, coisa mais grave do que uma simples briga de casados. Mariana sentiu necessidade de lisonjeá-la, e cobriu a sua impaciência e zanga com uma máscara de docilidade hipócrita. Começou a sorrir também, a fazer algumas observações, a respeito de um ou outro deputado, e assim chegaram ao fim do discurso e da sessão.

Eram quatro horas dadas. Toca a recolher, disse Sofia; e Mariana concordou que sim, mas sem impaciência, e ambas tornaram a subir a Rua do Ouvidor. A rua, a entrada no *bond* completaram a fadiga do espírito de Mariana, que afinal respirou quando viu que ia caminho de casa. Pouco antes de apear-se a outra, pediu-lhe que guardasse segredo sobre o que lhe contara; Sofia prometeu que sim.

Mariana respirou. A rola estava livre do gavião. Levava a alma doente dos encontros, vertiginosa da diversidade de coisas e pessoas. Tinha necessidade de equilíbrio e saúde. A casa estava perto; à medida que ia vendo as outras casas e chácaras próximas,

Mariana sentia-se restituída a si mesma. Chegou finalmente; entrou no jardim, respirou. Era aquele o seu mundo; menos um vaso, que o jardineiro trocara de lugar.

— João, bota este vaso onde estava antes, disse ela.

Tudo o mais estava em ordem, a sala de entrada, a de visitas, a de jantar, os seus quartos, tudo. Mariana sentou-se primeiro, em diferentes lugares, olhando bem para todas as coisas, tão quietas e ordenadas. Depois de uma manhã inteira de perturbação e variedade, a monotonia trazia-lhe um grande bem, e nunca lhe pareceu tão deliciosa. Na verdade, fizera mal... Quis recapitular os sucessos e não pôde; a alma espreguiçava-se toda naquela uniformidade caseira. Quando muito, pensou na figura do Viçoso, que achava agora ridícula, e era injustiça. Despiu-se lentamente, com amor, indo certa a cada objeto. Uma vez despida, pensou outra vez na briga com o marido. Achou que, bem pesadas as coisas, a principal culpa era dela. Que diabo de teima por causa de um chapéu, que o marido usara há tantos anos? Também o pai era exigente demais...

“Vou ver a cara com que ele vem”, pensou ela.

Eram cinco e meia; não tardaria muito. Mariana foi à sala da frente, espiou pela vidraça, prestou o ouvido ao *bond*, e nada. Sentou-se ali mesmo com o *Ivanboé* nas palmas, querendo ler e não lendo nada. Os olhos iam até o fim da página, tornavam ao princípio, em primeiro lugar, porque não apanhavam o sentido, em segundo lugar, porque uma ou outra vez desviavam-se para saborear a correção das cortinas ou qualquer outra feição particular da sala. Santa monotonia, tu a acalentavas no teu regaço eterno.

Enfim, parou um *bond*; apeou-se o marido; rangeu a porta de ferro do jardim.

Mariana foi à vidraça, e espiou. Conrado entrava lentamente, olhando para a direita e a esquerda, com o chapéu na cabeça, não o famoso chapéu do costume, porém outro, o que a mulher lhe tinha pedido de manhã. O espírito de Mariana recebeu um choque violento, igual ao que lhe dera o vaso do jardim trocado, — ou ao que lhe daria uma lauda de Voltaire entre as folhas da *Moreninha* ou de *Ivanboe*... Era a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida. Não, não podia ser esse chapéu. Realmente, que mania a dela exigir que ele deixasse o outro que lhe ficava tão bem? E que não fosse o mais próprio, era o de longos anos; era o que quadrava à fisionomia do marido... Conrado entrou por uma porta lateral. Mariana recebeu-o nos braços.

— Então, passou? perguntou ele, enfim, cingindo-lhe a cintura.

— Escuta uma coisa, respondeu ela com uma carícia divina, bota fora esse; antes o outro.

O texto acima é um conto brasileiro, escrito e publicado no século XIX, que apresenta as situações formais próprias ao momento daquela sociedade. A trama do enredo é centrada no envolvimento das personagens, em especial, a protagonista Mariana, sua vida de casada, sua casa e seus objetos. Embora o narrador nos informe que Mariana supria bem a ausência de filhos e que tinha pelos objetos da residência um apego filial, não é o espaço ou o tempo que conduzem o andamento da narrativa, mas a própria personagem, seus anseios e suas realizações.

Este texto apresenta ao leitor uma narrativa em prosa, de extensão breve, na qual

estão presentes os elementos próprios à narrativa, como personagem, tempo e espaço, porém é a personagem que vem à evidência, enquanto o tempo e o espaço são somente referidos, aparecendo de forma abreviada. Como se espera de um texto elaborado para a categoria conto, o texto do escritor realista apresenta as características fundamentais à estrutura do gênero, como a concisão, a exatidão, a densidade e a unidade, e, no que se refere ao enredo, o conto proporciona um efeito particular ao leitor. Além de levar a certa inquietação e emoção, apresenta fatos presentes em grande parte das formas narrativas enquadradas nesse gênero.

Convém ressaltar, porém, que não é o fato de se tratar de uma narrativa mais curta e menos densa que subtrai o valor do texto. Diante dos gêneros narrativos, avalia-se que o conto, se é o gênero mais simples de ler, por conta da sua estrutura, também é o mais fácil de elaborar. Entretanto, é salutar observar algumas declarações dos escritores acerca do gênero.

Maupassant (1850-1893), escritor francês, afirmava que escrever contos era mais complexo do que escrever romances. Sua obra reúne cerca de 300 contos, escrita que o notabilizou e lhe rendeu ganhos. No Brasil, Machado de Assis (1839-1908) também ressaltou a dificuldade de escrever contos: “É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade”. Faulkner (1897-1962), escritor norte-americano, comungava da mesma idéia dos outros: “quando seriamente explorada, a história curta é a mais difícil e a mais disciplinada forma de escrever prosa (...). Num romance, pode o escritor ser mais descuidado e deixar escórias e superfluidades, que seriam descartáveis. Mas num conto... quase todas as palavras devem estar em seus lugares exatos”.

Moacyr Scliar (1937), romancista brasileiro, e também contista, assume sua preferência pelo conto em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo:

Eu valorizo mais o conto como forma literária. Em termos de criação, o conto exige muito mais do que o romance... Eu me lembro de vários romances em que pulei pedaços, trechos muito chatos. Já o conto não tem meio termo, ou é bom ou é ruim. É um desafio fantástico. As limitações do conto estão associadas ao fato de ser um gênero curto, que as pessoas ligam a uma idéia de facilidade; é por isso que todo escritor começa contista.

Conforme é estabelecido na Teoria Literária, os gêneros devem obedecer a certas regras em sua estrutura para que seja possível ao leitor identificá-los. Para tanto, já sabemos que a forma narrativa conto deve conter tensão, apresentar um ritmo próprio e, se surgirem situações inesperadas, estas devem estar de acordo com a forma prevista, que requer unidade e concisão do conflito, seguindo também uma estrutura cronológica de início, meio e fim.

Naturalmente, não podemos conceituar os termos em Literatura com exatidão, sem que

se prevejam exceções. Assim, são previstos alguns desvios na sua forma original, como o aparecimento de *flashback*, ou retorno às situações passadas que são introduzidas no tempo cronológico da narrativa. Porém, tal procedimento só deve ocorrer se for categoricamente necessário e de forma breve, que não cause dano à estrutura do texto.

Entende-se por *flashback* a suspensão de um seguimento cronológico da narrativa pela introdução de fatos sucedidos no passado. É, conseqüentemente, uma alteração de planos na condução do enredo, mas esse retorno ao passado é essencial para a compreensão da ação que se desenvolve no tempo presente da narrativa. No sentido literal, *flashback* significa *fora do passado*.

Obedecendo a esse processo de composição, o desfecho do conto deve ser, obrigatoriamente, marcado por uma situação de tensão ou fato que envolva enigma e/ou mistério, em oposição ao romance ou à novela, em que tal artifício não é indispensável.

Como exemplo das referências acima convém lembrar os contos *A causa secreta*, *Missa do galo* e *A cartomante*, todos assinados por Machado de Assis, apresentando em suas narrativas episódios em *flashback*. No século XX, essa técnica foi ampliada por inúmeros escritores.

Ricardo Piglia (1994, p. 37), crítico literário, define o conto como um laboratório do escritor, pois desvenda uma história dentro de outra:

O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.

Piglia (1994, p. 37-38) ainda considera que, no conto, é como se o escritor estivesse narrando uma história diante dos seus olhos e, ao mesmo tempo, fingindo, ocultando uma história sigilosa: “Narrar é como jogar pôquer: todo segredo consiste em fingir que se mente quando se está dizendo a verdade.” O autor considera também que no conto devem prevalecer algumas teses que consistem em saber entrelaçar as histórias, pois “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário”.

O conto *Cinco Mulheres* (1865), de Machado de Assis, constitui um bom exemplo de várias histórias combinadas que estruturam um só conto, permitindo ao leitor esboços de situações da vida. A narrativa se inicia com um pequeno prólogo, no qual o narrador já expõe seu propósito:

Aqui vai um grupo de cinco mulheres, diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias. Desenhei-as rapidamente, conforme apareciam, sem intenção de precedência, nem cuidado de escolha. Cada uma delas forma um esboço à parte; mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café.

Um bom conto deve prender o interesse do leitor e, para tanto, o foco narrativo deve convergir para uma construção do texto com frases breves e claras. Porém, é necessário explicar que a brevidade dessa narrativa não limita o número de páginas, pois há contos que se apresentam em capítulos, estrutura comum no séc. XIX.

Naturalmente que essa disposição na apresentação do texto obedece a uma história e a uma evolução própria do gênero. Vamos conhecer o histórico cronológico do conto e os principais escritores que aderiram a essa forma narrativa.

Um pequeno esboço da cronologia do conto pode ser apresentado da seguinte forma:

DATA	ACONTECIMENTO
Século II a.C	Lucio Apuleio — um dos primeiros representantes da história do conto com seu "O asno de ouro"
Século X	"As mil e uma noites"
Século XIV	"Decameron", de Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Século XVIII	Voltaire (1694-1778) publica "Cândido"
Século XIX	Período de expansão e consolidação do conto — na França sobressaem os nomes de Guy de Maupassant (1850-1893), Gustave Flaubert (1821-1880), Honoré de Balzac (1799-1850); Na Rússia, Leo Tolstoy (1828-1910) e Anton Tchekhov (1860-1904); Na Inglaterra, Mary Shelley (1797-1851), Charles Dickens (1812-1870); em Portugal, Eça de Queirós (1845-1900); No Brasil, Machado de Assis (1839-1908) e Coelho Neto (1864-1934), entre outros

Sobre o percurso do conto, Ana Maria Lisboa de Mello (2003, p. 1) afirma:

O conto literário, tal como o concebemos hoje, é uma forma narrativa relativamente recente. Na primeira metade do séc. XIX, o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), contista e, ao mesmo tempo, teórico, estabeleceu balizas que continuam a ser referências para contistas e para a crítica literária, mesmo quando os escritores querem negar o modelo preconizado por Poe. No referido século, o conto foi praticado por escritores de diversos países, de tal forma que até autores que mostraram sua preferência pelo romance, como Honoré de Balzac (1799-1850) e Charles Dickens (1812-1870), produziram contos que são verdadeiras obras-primas da literatura ocidental, fato que faz com que muitos historiadores da literatura considerem o século XIX como o século de ouro do conto. (...) Na segunda metade do século XIX, surgem outros dois grandes contistas europeus: o francês Guy de Maupassant (1850-1893) e o russo Anton Tchekhov (1860-1904). Maupassant tornou-se célebre quando publicou sua primeira grande novela. Bola de sebo. (1880), cujo sucesso lhe abriu a possibilidade de viver só da literatura.

No Brasil, o conto ganha respaldo a partir do século XIX e podemos identificar, conforme estabelece Barbosa Sobrinho (1960, p. 12), o semanário *O Chronista* (1836 a 1839), periódico conduzido por Justiniano da Rocha, como o espaço inicial para a consolidação do conto no Brasil:

Desde a sua fundação, o Jornal abre um espaço, para ficção, denominado Parte Literária, Científica e Industrial. Publica contos e novelas, sobretudo estrangeiras, de escritores da época, como Nodier, Dumas, Soulié, entre outros.

Ainda de acordo com Barbosa Lima Sobrinho, o conto produzido por brasileiros deve a Álvares de Azevedo o lema de iniciador dessa forma narrativa. Assim, a partir dos anos oitocentos o conto ganha espaço entre os escritores brasileiros, registrando nomes representativos, já canonizados, como Machado de Assis, ainda no XIX, Monteiro Lobato no século XX, entre outros escritores que expandiram seu ofício para além do romance, indo encontrar-se com essa forma narrativa.

O conto de fadas

Quem ouviu histórias de Cinderela, Branca de Neve, Bela Adormecida e Rapunzel, lembra-se da existência de fadas, bruxas, princesas e os belos príncipes encantados. Essas narrativas fazem parte do imaginário popular em séculos antes de Cristo e se perpetuaram até os dias atuais, mesmo que sejam modificados nas diversas culturas e assimiladas no inconsciente popular.

Os contos de fadas são assim denominados pelo conteúdo maravilhoso de seus enredos, associado, na maioria das vezes, à presença da magia. Essa magia pertence aos dois seres que se opõem na narrativa: o bem, simbolizado pela fada, e o mal, identificado na figura da bruxa. Esses entes são fundamentais para o desenrolar dos acontecimentos que envolvem as demais personagens nas peripécias que conduzem ao final feliz. Convém observar que o elemento fada, nesses textos, é presença fundamental, pois é ela que conduz o destino das personagens, livrando-as das intervenções do elemento mal, a bruxa. Etimologicamente, a palavra fada vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo).

As fadas são conhecidas pela sua beleza e pelos poderes sobrenaturais que são capazes de interferir na vida humana em momentos nos quais é necessária a sua influência, quando seus protegidos se encontram em situação de perigo e nenhuma solução parece possível.

Os contos de fadas recriam, na representação do maravilhoso, o embate entre os vícios e as virtudes, simbolizados, respectivamente, pela bruxa e pela fada. Porém, as fadas podem também personificar o mal e, em vez de salvar, usar seus poderes como feitiço maligno, como ocorre no conto a seguir:

A BELA ADORMECIDA

Era uma vez, há muito tempo, um rei e uma rainha jovens, poderosos e ricos, mas pouco felizes, porque não tinham concretizado maior sonho deles: terem filhos.

— Se pudéssemos ter um filho! — suspirava o rei.

— E se Deus quisesse, que nascesse uma menina! — animava-se a rainha.

— E por que não gêmeos? — acrescentava o rei.

Mas os filhos não chegavam, e o casal real ficava cada vez mais triste. Não se alegravam nem com os bailes da corte, nem com as caçadas, nem com os gracejos dos bufões, e em todo o castelo reinava uma grande melancolia.

Mas, numa tarde de verão, a rainha foi banhar-se no riacho que passava no fundo do parque real. E, de repente, pulou para fora da água uma rãzinha.

— Majestade, não fique triste, o seu desejo se realizará logo: antes que passe um ano a senhora dará à luz uma menina.

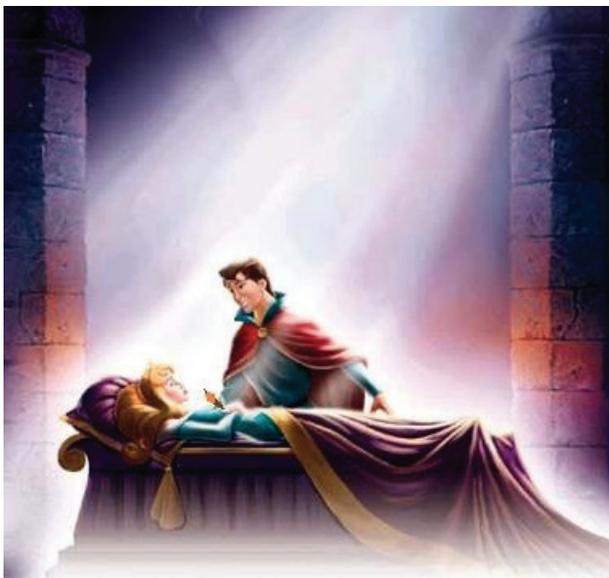
E a profecia da rã se concretizou, e meses depois a rainha deu a luz a uma linda menina. O rei, que estava tão feliz, deu uma grande festa de batizado para a pequena princesa que se chamava Aurora.

Convidou uma multidão de súditos: parentes, amigos, nobres do reino e, como convidadas de honra, as treze fadas que viviam nos confins do reino. Mas, quando os mensageiros iam saindo com os convites, o camareiro-mor correu até o rei, preocupadíssimo.

— Majestade, as fadas são treze, e nós só temos doze pratos de ouro. O que faremos? A fada que tiver de comer no prato de prata, como os outros convidados, poderá se ofender. E uma fada ofendida... O rei refletiu longamente e decidiu:

— Não convidaremos a décima terceira fada — disse, resoluto. — Talvez nem saiba que nasceu a nossa filha e que daremos uma festa. Assim, não teremos complicações.

— Partiram somente doze mensageiros, com convites para doze fadas, conforme o rei resolvera.



No dia da festa, cada uma das fadas chegou perto do berço em que dormia a princesa Aurora e ofereceu à recém-nascida um presente maravilhoso.

— Será a mais bela moça do reino — disse a primeira fada, debruçando-se sobre o berço.

— E a de caráter mais justo — acrescentou a segunda.

— Terá riquezas a perder de vista — proclamou a terceira.

— Ninguém terá o coração mais caridoso que o seu — afirmou a quarta.

— A sua inteligência brilhará como um sol — comentou a quinta.

Onze fadas já tinham passado em frente ao berço e dado a pequena princesa um dom; faltava somente uma (entretida em tirar uma mancha do vestido, no qual um garçom desajeitado tinha virado uma taça de sorvete) quando chegou a décima terceira, aquela que não tinha sido convidada por falta de pratos de ouro.

Estava com a expressão muito sombria e ameaçadora, terrivelmente ofendida por ter sido excluída. Lançou um olhar maldoso para a princesa Aurora, que dormia tranqüila, e disse: — Aos quinze anos a princesa vai se ferir com o fuso de uma roca e morrerá.

E foi embora, deixando um silêncio desanimador e os pais desesperados.

Então aproximou-se a décima segunda fada, que devia ainda oferecer seu presente.

— Não posso cancelar a maldição que agora atingiu a princesa. Tenho poderes só para modificá-la um pouco. Por isso, Aurora não morrerá; dormirá por cem anos, até a chegada de um príncipe que a acordará com um beijo.

Passados os primeiros momentos de espanto e temor, o rei, decidiu tomar providências, mandou queimar todas as rocas do reino. E, daquele dia em diante, ninguém mais fiava, nem linho, nem algodão, nem lã. Ninguém além da torre do castelo.

Aurora crescia, e os presentes das fadas, apesar da maldição, estavam dando resultados. Era bonita, boa, gentil e caridosa, os súditos a adoravam.

No dia em que completou quinze anos, o rei e a rainha estavam ausentes, ocupados numa partida de caça. Talvez, quem sabe, em todo esse tempo tivessem até esquecido a profecia da fada malvada. A princesa Aurora, porém, estava se aborrecendo por estar sozinha e começou a andar pelas salas do castelo. Chegando perto de um portãozinho de ferro que dava acesso à parte de cima de uma velha torre, abriu-o, subiu a longa escada e chegou, enfim, ao quartinho.

Ao lado da janela estava uma velhinha de cabelos brancos, fiando com o fuso uma meada de linho. A garota olhou, maravilhada. Nunca tinha visto um fuso.

— Bom dia, vovozinha.

— Bom dia a você, linda garota.

— O que está fazendo? Que instrumento é esse?

Sem levantar os olhos do seu trabalho, a velhinha respondeu com ar bonachão:

— Não está vendo? Estou fiando!

A princesa, fascinada, olhava o fuso que girava rapidamente entre os dedos da velhinha.

— Parece mesmo divertido esse estranho pedaço de madeira que gira assim rápido. Posso experimentá-lo também? Sem esperar resposta, pegou o fuso. E, naquele instante, cumpriu-se o feitiço. Aurora furou o dedo e sentiu um grande sono. Deu tempo apenas para deitar-se na cama que havia no aposento, e seus olhos se fecharam.

Na mesma hora, aquele sono estranho se difundiu por todo o palácio.

Adormeceram no trono o rei e a rainha, recém-chegados da partida de caça.

Adormeceram os cavalos na estrebaria, as galinhas no galinheiro, os cães no pátio e os pássaros no telhado. Adormeceu o cozinheiro que assava a carne e o servente que lavava as louças; adormeceram os cavaleiros com as espadas na mão e as damas que enrolavam seus cabelos.

Também o fogo que ardia nos braseiros e nas lareiras parou de queimar, parou também o vento que assobiava na floresta. Nada e ninguém se mexia no palácio, mergulhado em profundo silêncio.

Em volta do castelo surgiu rapidamente uma extensa mata. Tão extensa que, após alguns anos, o castelo ficou oculto.

Nem os muros apareciam, nem a ponte levadiça, nem as torres, nem a bandeira hasteada que pendia na torre mais alta.

Nas aldeias vizinhas, passava de pai para filho a história da princesa Aurora, a bela adormecida que descansava, protegida pelo bosque cerrado. A princesa Aurora, a mais bela, a mais doce das princesas, injustamente castigada por um destino cruel.

Alguns cavaleiros, mais audaciosos, tentaram sem êxito chegar ao castelo. A grande barreira de mato e espinheiros, cerrada e impenetrável, parecia animada por vontade própria: os galhos avançavam para cima dos coitados que tentavam passar: seguravam-nos, arranhavam-nos até fazê-los sangrar, e fechavam as mínimas frestas.

Aqueles que tinham sorte conseguiam escapar, voltando em condições lastimáveis, machucados e sangrando. Outros, mais teimosos, sacrificavam a própria vida.

Um dia, chegou nas redondezas um jovem príncipe, bonito e corajoso. Soube pelo bisavô a história da bela adormecida que, desde muitos anos, tantos jovens a procuravam em vão alcançar.

— Quero tentar também — disse o príncipe aos habitantes de uma aldeia pouco distante do castelo.

Aconselharam-no a não ir. — Ninguém nunca conseguiu!

— Outros jovens, fortes e corajosos como você, falharam...

— Alguns morreram entre os espinheiros...

— Desista!

Muitos foram, os que tentarem desanimá-lo.

No dia em que o príncipe decidiu satisfazer a sua vontade se completavam justamente os cem anos da festa do batizado e das predições das fadas. Chegara, finalmente, o dia em que a bela adormecida poderia despertar. Quando o príncipe se encaminhou para o castelo viu que, no lugar das árvores e galhos cheios de espinhos, se estendiam aos milhares, bem espessas, enormes carreiras de flores perfumadas. E mais, aquela mata de flores cheirosas se abriu diante dele, como para encorajá-lo a prosseguir; e voltou a se fechar logo, após sua passagem.

O príncipe chegou em frente ao castelo. A ponte elevadiça estava abaixada e dois guardas dormiam ao lado do portão, apoiados nas armas. No pátio havia um grande número de cães, alguns deitados no chão, outros encostados nos cantos; os cavalos que ocupavam as estrebarias dormiam em pé.

Nas grandes salas do castelo reinava um silêncio tão profundo que o príncipe ouvia sua própria respiração, um pouco ofegante, ressoando naquela quietude. A cada passo do príncipe se levantavam nuvens de poeira.

Salões, escadarias, corredores, cozinha... Por toda parte, o mesmo espetáculo: gente que dormia nas mais estranhas posições.

O príncipe perambulou por longo tempo no castelo. Enfim, achou o portãozinho de ferro que levava à torre, subiu a escada e chegou ao quatinho em que dormia a princesa Aurora.

A princesa estava tão bela, com os cabelos soltos, espalhados nos travesseiros, o rosto rosado e risonho. O príncipe ficou deslumbrado. Logo que se recobrou se inclinou e deu-lhe um beijo.

Imediatamente, Aurora despertou, olhou par ao príncipe e sorriu.

Todo o reino também despertara naquele instante.

Acordou também o cozinheiro que assava a carne; o servente, bocejando, continuou lavando as louças, enquanto as damas da corte voltavam a enrolar seus cabelos.

O fogo das lareiras e dos braseiros subiu alto pelas chaminés, e o vento fazia murmurar as folhas das árvores. A vida voltara ao normal. Logo, o rei e a rainha correram à procura da filha e, ao encontrá-la, chorando, agradeceram ao príncipe por tê-la despertado do longo sono de cem anos.

O príncipe, então, pediu a mão da linda princesa em casamento que, por sua vez, já estava apaixonada pelo seu valente salvador.

Eles, então, se casaram e viveram felizes para sempre!

O enredo principal dos contos de fadas apresenta barreira, empecilhos ou provas, que precisam ser vencidos, para que o herói alcance a meta que lhe é proposta no início, ou vença o obstáculo provocado pelo antagonista. Esse enredo se organiza de acordo com uma estrutura que apresenta um início, quando é apresentado ao leitor/ouvinte o herói, geralmente um príncipe, e, nessa mesma apresentação, são narradas as dificuldades e os problemas que ele deve vencer. Em seguida há a ruptura, momento em que o herói vivencia por completo a dificuldade estabelecida, acreditando mesmo que a solução não surgirá. Essa fase sucede o confronto e a superação de obstáculos e perigos, quando ocorre a caça às possibilidades de saída e a solução é posta com a entrada de elementos mágicos. Na seqüência, o enredo é composto pela restauração, quando o herói descobre as possibilidades e potencialidades antagônicas que antecedem o desfecho. Finalmente, o conto encerra-se com o desfecho, momento da volta à realidade e à concretização de superação dos obstáculos para culminar no final feliz.

A batalha empreendida pelo herói nesses contos restitui ao leitor/ouvinte, numa escala em que o lúdico e a magia estão presentes, os contrapontos e conflitos próprios ao poder que se apresenta em sua variante mais evidente, representada pelo forte e o fraco, aqui identificados como bem (forte) e mal (fraco).

EXERCÍCIO

Após a leitura sobre a forma narrativa *conto*, reflita e responda:

1. Como se constitui a forma do conto?
2. Disserte sobre a afirmativa: “Narrar é como jogar pôquer: todo segredo consiste em fingir que se mente quando se está dizendo a verdade.”
3. Faça uma pesquisa, na biblioteca da sua cidade, e selecione cinco contos para ler. Após a leitura dos contos, faça o que se pede:
 - a) Identifique o assunto central do conto.
 - b) Reconheça as “possíveis” histórias dentro do conto.
 - c) Relacione pelo menos 10 contistas brasileiros, assinalando suas principais obras e temáticas.
4. Com o auxílio da leitura complementar, disserte sobre a temática dos contos de fadas, comentando seu caráter maravilhoso.

LEITURA COMPLEMENTAR

Os textos complementares auxiliam a compreensão acerca do conto literário e do conto maravilhoso, explicando ao leitor como classificar cada conto em sua determinada categoria, a partir da identificação da elaboração do enredo.

O conto: relato de um acontecimento? falso ou verdadeiro?

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evoluiu para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: re (outra vez) mais *laturn* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido.

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não tem limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raul Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que tem intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, literatura não é documento. É literatura. Tal qual o conto, pois o conto literário.

O conto literário

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário.

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta - entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões, que passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório.

Estes recursos criativos também podem ser utilizados na passagem do conto oral para o escrito, ou seja, no registro dos contos orais: qualquer mudança que ocorra, por pequena que seja, interfere no conjunto da narrativa. Mas esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a arte do conto, do conto literário. Por isso, nem todo contador de estórias é um contista.

Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do contador ou registrador se transforma na voz de um narrador: o narrador e uma criação da pessoa; escritor, e já “ficção de uma voz”, na feliz expressão de Raul Castagnino, que, aparecendo ou mais ou menos, de to do modo dirige a elaboração desta narrativa que é o canto.

Estes modos variados de narrar por vezes se agrupam, de acordo com alguns pontos característicos, que delimitam um gênero. Se apresentam algumas tantas características, podem pertencer a este ou àquele gênero: podem ser, por exemplo, romances, poemas ou dramas. Convém considerar que esta “classificação” também tem sua história. Há fases em que ela se acentuou: a dos períodos clássicos, por exemplo (a Antiguidade greco-latina, a Renascença) em que há para cada gênero um público e um repertório de procedimentos ou normas a ser usado nas obras de arte. E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria idéia de gênero e de normas: e a que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo. O limite dos gêneros torna-se um problema. Lembre-se ainda que houve um tempo em que vários modos de hoje comungavam num mesmo gênero, sem especificações. Isto gera algumas confusões, que se refletem na terminologia.

A questão da terminologia

Veja-se a exemplo do inglês. Novel, usada do século XVI ao XVIII, como prosa narrativa de ficção com personagens ou ações representando a vida diária, diferenciava-se do romance, forma mais longa e mais tradicional. No século XIX, com o declínio do romance antigo, de reminiscências medievais, a novel preencheu o espaço disponível, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou romance. Hoje, novel, em inglês, é romance. E só no século XIX surge um termo específico para a estória curta, a short-story. Há ainda a long short story, para a novela. E o tale, para o conto e o conto popular.

Para alguns, a novela vem do italiano novella, ou seja, pequenas histórias. Em Bocaccio, a novella era breve, não mais de dez páginas, se opondo ao romance medieval, forma mais longa e difusa, que desenvolvia uma intriga amorosa completa. E Bocaccio chama seus textos indistintamente de “histórias, relatos, parábolas, fábulas”. Este conjunto de formas menores por vezes é chamado épica menor, para diferenciá-las das grandes epopéias, como *Os Lusíadas*, de Camões.

Modernamente, sabe-se que fábula e a história com personagens animais, vegetais ou minerais, tem objetivo instrutivo e muito breve. E se a parábola tem homens como personagens, e se tem sentido realista e moralista, tal como a fábula, o sentido não é aparente e os detalhes de personagens podem ser simbólicos. O conto conserva características destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas.

O termo novel passa para o espanhol. Cervantes escreve suas *Novelas Exemplares*, em 1621, e estas experimentam, já, um processo de extensão. E Lope de Vega escreve então novelas que são, segundo ele, anteriormente chamadas cuentos: “estos se sabian de memoria, y nunca que me acuerde, los vi escritos”. Atualmente, romance é novela. Novela é novela curta. E conto é conto.

Atente-se, ainda, para a distinção entre nouvelle e conte, no francês, usados indistintamente por La Fontaine, em 1664. E houve naturalmente uma distinção: conto é mais concentrado, com episódio principal, forma remanescente da tradição oral, e freqüentemente com elementos de fantasia. Seria o conto popular. A nouvelle seria a forma mais complexa, com mais cenas, apresentando série de incidentes para análise e desenvolvimento da personagem ou motivo. Mas a confusão continuaria: Maupassant chama suas nouvelles de contes. Hoje, os termos franceses que mais se aproximam do que temos em português: usam-se roman, nouvelle e conte para os nossos, respectivamente, romance, novela e conto.

Na Alemanha, a nouvelle tem desenvolvimento linear, com um ponto de interesse chocante. Mas ela se torna mais extensa e surge então a necessidade de um termo para designar a narrativa realmente curta: a kurz Geschichte. E ainda tem Märchen para o conto popular. E *Roman* para romance.

É nos Estados Unidos que o termo short story se afirma e, desde 1880, designa não somente uma história curta, mas um gênero independente, com características próprias. No entanto, a confusão terminológica predominava. O contista Washington Irving usava os termos tale e sketch, enquanto tale seria usado por Poe, Hawthorne e Melville, de forma distinta ao uso de short story, considerada por alguns como forma de fundo mais realista. Estes termos ganham fisionomia mais definida o termo sketch passa a se referir à narrativa descritiva, estática, representando um estado: como e ou esta alguém ou alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos; são retratos ou quadros ou caracteres soltos. {...]

As formas híbridas, incentivadas no século XIX, podem conservar mais ou menos o caráter épico do conto. O conto em verso continua ligado a *epos*, pois traz, segundo Raul Castagnino, “um universo verbal que imita ações e pessoas, que organiza um argumento, que relaciona componentes”. Pode ser re-contado, indefinidamente legitimando sua condição narrativa e preservando algumas das consideradas chaves do conto, como se verá adiante (o impulso único, a tensão unitária, o efeito preciso e inesperado). [...] No entanto, o que faz o conto - seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror - é o modo pelo qual a história é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel que desempenha neste modo de o conto ser.

Como bem formulou o contista Horacio Quiroga, ao alertar para alguns “truques” do contista: “Em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto”.

O conto maravilhoso - Uma forma simples (André Jolles)

O conto, segundo a terceira acepção de Julio Casares, entendido como “fábula que se conta às crianças para diverti-las”, liga-se mais estreitamente ao conceito de estória e do contar estórias, e refere-se, sobretudo, ao conto maravilhoso, com personagens não determinadas historicamente. E narra como “as coisas deveriam acontecer”, satisfazendo assim uma expectativa do leitor e contrariando o universo real, em que nem sempre as coisas acontecem da forma que gostaríamos.

Este é o sentido que lhe atribui Andre Jolles, para quem o conto, ao lado da lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável e chiste, é uma “forma simples”, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua “forma” e opondo-se, pois, a “forma artística”, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade.

Este conto, segundo Jolles, não pode ser concebido sem o elemento “maravilhoso” que lhe é imprescindível. As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente: não têm precisão histórica. Lembre-se do “Era uma vez ...” que costuma iniciar contos deste tipo. E o conto obedece a uma “moral ingênua”, que se opõe ao trágico real. Não existe a “ética da ação”, mas a “ética do acontecimento”: as personagens não fazem o que devem fazer. Os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer. Este conto é transmitido, oralmente ou por escrito, através dos séculos. Porque pode ser recontado com “as próprias palavras”, sem que o seu “fundo” desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto, mantém a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma “forma simples”: Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a mobilidade, a generalidade, a pluralidade.

Novela é que é, para Jolles, a “forma artística”, que poderia corresponder ao nosso atual conto literário. Porque a novela leva a marca do eu criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo seu ponto de vista único, compondo um universo fechado e coeso, sólido. [...]

Um é sempre um, apesar das variações que nunca atingem o fundamento da sua forma. É bastante significativo este seu poder de resistência, vencendo as variações possíveis, sem perder sua estrutura fundamental. Outro é sempre outro, a cada narrativa, que nunca se repete e que é peculiar a seu único autor.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro; São Paulo; Bahia: Civilização Brasileira, 1960.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. In: Organon. Revistado Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, UFRGS, nº 30 e 31, 2001.

PIGLIA, Ricardo. O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, 1994.

COMPLEMENTAR

CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto.. In: ____Valise de cronópio. SP: Perspectiva, 1993. (Debates; 104)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda & RÓNAI, Paulo (org.). Mar de histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. vol. 4.

GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios; 2)

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: Proença Filho, Domício. (org.) O livro do Seminário: ensaios. Bienal Nestlé de Literatura 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

MACHADO DE ASSIS. Obra completa. III Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Caminhos do conto brasileiro. Ciências e Letras., Porto Alegre, n.34, p.9-21, jul/dez. 2003.

MORICONI, Ítalo. Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

ROSA, João Guimarães. Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. vol. II.

ROSA, João Guimarães. In: Estas estórias. Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. vol. II

TCHEKHOV, Anton. Os melhores contos. São Paulo: Círculo do Livro, [1988].

RESUMO DA ATIVIDADE 3

A Atividade 3 teve por objetivo o reconhecimento do conto como gênero literário. Para que esse objetivo fosse atingido, observamos a classificação do conto como uma forma simples, conforme vários autores que tratam do assunto e identificam o conto como “uma história visível” que abriga “uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário”. Apresentamos as diversas faces do conto, chamando atenção para o conto maravilhoso e o conto de fadas, que recriam em seus enredos os vícios e as virtudes, simbolizados, respectivamente, pela bruxa e pela fada.

CRÔNICA

a t i v i d a d e 4

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar a forma em prosa *crônica*;
- reconhecer a especificidade da *crônica*;
- identificar o gênero *crônica* a partir da construção histórica desse conceito;
- distinguir a *crônica* das outras formas narrativas.

Nesta atividade vamos conversar sobre a *crônica*, outro gênero literário que está entre as **formas narrativas**.

De conversa em conversa

Agora conheceremos a *crônica*, um dos gêneros mais explorados na atualidade e que faz parte do dia-a-dia de grande parte da população, pois está presente nos jornais, nas revistas e até na televisão. Porém, vamos apresentar aqui as crônicas elaboradas por escritores conhecidos da nossa Literatura e, por meio desses textos, refinaremos nosso conhecimento para entendermos e identificarmos as particularidades dessa forma narrativa.

Crônica tem origem no vocábulo grego *chronikós*, referente a tempo, ou *chrónos*. No Latim a expressão *chronica(m)* indicava o registro de episódios organizados em tempo cronológico, sem detalhar sua razão ou qualquer tentativa de entendimento ou explicação.

FAIT DIVERS

Evento pouco importante, mas que causa sensação e é veiculado em jornais. Tipos de eventos que não se classificam em nenhuma rubrica atual. Trata-se geralmente de acontecimentos trágicos, tais como crimes, acidentes e catástrofes. Se sua importância parecer secundária, o *faits divers* pode, algumas vezes, trazer para o texto um sentido mais abrangente. A expressão ficou conhecida como um jargão jornalístico que indica contextos não tradicionais nos veículos impressos. São fatos desmembrados da historicidade jornalística, ou seja, interessam como fatos inusitados, pitorescos. Em geral, usa-se essa denominação a temas considerados “leves”, curiosos e, algumas vezes humorísticos ou que imprimam um tom crítico.

Esse registro de fatos do dia marca a origem da crônica no jornal, ou o chamado *fait divers* – textos que chamavam a atenção do público pelos relatos espetaculares, curiosos, singulares, aventuras divertidas e extraordinárias, como define Marlyse Mayer (1997, 97-101):

O suplemento vai principalmente privilegiar o *fait divers*, ilustrado na capa, o qual, juntamente com o folhetim, é o grande chamariz do jornal.

Trata-se da *nouvelle*, ou *canard*, ou *chronique*, a que deu novo nome: o *fait divers*, ou seja, uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens. Mas é uma expressão que também recobre vários sentidos: o termo *fait*

divers tornou-se hoje de uso tão banal que nem nos ocorreria interrogar-nos sobre a realidade do que ele recobre. É utilizado todos os dias como se designasse um conceito bem definido que nos viria naturalmente ao espírito. Trata-se no entanto de expressão relativamente recente. Surgiu em Le Petit Journal em 1863 e não consta que tivesse sido utilizada anteriormente. [...] O conceito de *fait divers* não se impõe portanto per si. É uma noção aproximativa, que deve ser manejada com cautela. A própria expressão tem dois sentidos: um, jornalístico, de categoria de informação, o outro, costumeiro e público, que visa os próprios fatos. Na sua realidade a expressão *fait divers* não designa portanto somente uma atividade de distribuição das notícias entre as rubricas de um jornal, ou um tipo de informação, mas também, com uma conotação explicitamente pejorativa, uma categoria particular de acontecimentos. [...]

Sob essa rubrica os jornais agrupam com arte e publicam regularmente as mais diferentes notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto a mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, raptos misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais que o bezerro com duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários etc. etc.

É o conteúdo de nossos folhetos de época, em suma, modernizados nas diferentes “notícias populares” e rubricas do “cotidiano” dos jornais “sérios”. É interessante notar que, num jornal, a página de *faits divers* é a única que não envelhece. Se é impossível, hoje, ao ler um jornal antigo, compreender algum fato político sem recorrer ao contexto, sem apelar para nosso conhecimento histórico, a leitura de um *fait divers* ainda pode, cem anos depois, causar os mesmos arrepios ou espanto. O relato desse tipo de crônica se caracteriza por sua intemporalidade e constitui uma informação “imaneente”, total, que contém em si mesma todo seu saber. É uma narrativa construída sobre uma relação que visa provocar espanto, e este nasce da estrutura própria ao *fait divers*, que parece sempre se enquadrar em dois tipos, diz Barthes. Uma causalidade “anormal”, “inesperada”, “ligeiramente aberrante”, ou uma relação de coincidência. Esta pode nascer da repetição de um acontecimento, e, como a repetição leva sempre a imaginar uma causa desconhecida, repetir passa a significar. A coincidência também pode nascer da junção de elementos a priori distantes, como “pescadores islandeses pescam uma vaca”, e é tanto mais espetacular quando pode inverter certos estereótipos de situação, como “assaltantes são surpreendidos por outros assaltantes”. [...] Reencontramos aqui o universo do folhetim e sua relação de causalidade muitas vezes estrambótica, sua estrutura iterativa que não é só chamariz para segurar o público mas uma cadeia de coincidências que também têm significado, subentendendo a noção de Providência. Pode se talvez apontar para um aparente paradoxo: o folhetim, que parece o melhor exemplo de obra aberta a todos os caprichos do leitor, dócil às sempre espichadas e utilitárias invenções do autor, parece no entanto se aproximar dessa “totalidade imaneente” do *fait divers*; sua repetição estrutural acaba sendo produtora de um sentido misterioso que no entanto sempre escapa, nunca se alcança, e é precisamente o grude que mantém preso o leitor, que “sabe” perceber as “coincidências” habilmente montadas pelo autor-Providência.

Outros pontos em comum são o patético das situações e dos personagens, o gosto pelo excesso melodramático, os contrastes. Mas *fait divers* se perpetua até hoje, é a rubrica que o leitor “culto” lê meio escondido no ônibus, no metrô, por cima do ombro do vizinho, afetando no entanto ostensivamente o desprezo pela mesma. A

narrativa do *fait divers* visa essencialmente provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte. Tende a abolir a distância que o separa do acontecimento e dar-lhe a ilusão de que participa ele próprio da ação.

Funcionando como um romance, o relato desse tipo de acontecimento convida o leitor a participar por meio da imaginação das situações descritas e a se identificar com os personagens cujas aventuras acompanha. [...] A crônica do *fait divers* aparece como o lugar da satisfação simbólica das mais elementares frustrações [...] onde se busca o equivalente ilusório de uma experiência total do homem, através do excepcional, do atípico, do desviante, a viver ficticiamente a impossível transgressão da ordem social.

Em outras palavras, “o relato do *fait divers* estabelece com nosso inconsciente relações que refletem nossa própria ambivalência” e deve ser analisado levando-se em conta a maneira subjetiva pela qual é lido, “entre as línguas e para além das palavras. É um exercício do imaginário”.

Obedecendo a sua origem, a crônica é atualmente conhecida como um gênero próprio da imprensa e, portanto, é comum considerar como finalidade de sua produção a satisfação dos anseios dos leitores, que se familiarizariam com seu enredo. Convém ressaltar que a brevidade não marca a finalização desse gênero narrativo em um só dia, quando veiculada em jornais. É de praxe considerar que o texto da crônica, comumente, é de pequena extensão e a narração em que consiste é em primeira pessoa, com linguagem simples, próxima da oral, o que certamente colabora para que o leitor se identifique com o texto, quando ele se mantém narrando triviais acontecimentos ou quando surpreende, ao explorar fatos inusitados.

Os assuntos são aqueles da ocasião, os que faziam parte da vida cotidiana dos leitores. Se escrevermos uma crônica nos dias atuais, certamente faremos referência à televisão e/ou ao envolvimento das pessoas com a Internet. No século XIX, nosso já conhecido Machado de Assis era adepto da crônica e publicava periodicamente nos jornais da época. Tratando dos assuntos que circulavam na hora, a crônica que aqui leremos traz à tona uma das discussões do momento:

O JORNAL E O LIVRO (Machado de Assis)

AO SR. MANUEL ANTONIO DE ALMEIDA

O espírito humano, como o heliotrópio, olha sempre de face um sol que o atrai, e para o qual ele caminha sem cessar: — é a perfectibilidade. A evidência deste princípio, ou antes deste fato, foi claramente demonstrada num livro de ouro [2], que tornou-se o Evangelho de uma religião. Serei eu, derradeiro dos levitas da nova arca, que me abalance a falar sobre tão debatido e profundo assunto? Seria loucura tentá-lo. De resto, eu manifestei a minha profissão de fé nuns versos singelos, mas não frios de entusiasmo, nascidos de uma discussão. Mas então tratava-se do progresso na sua expressão genérica. Desta vez limito-me a traçar algumas idéias sobre uma especialidade, um sintoma do adiantamento moral da humanidade.

Sou dos menos inteligentes adeptos da nova crença, mas tenho consciência que dos de mais profunda convicção. Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendências, minhas aspirações, são as aspirações e as tendências da mocidade; e a mocidade é o fogo, a confiança, o futuro, o progresso. A nós, *guebros* modernos do fogo intelectual, na expressão de Lamartine, não importa este ou aquele brado de descrença e desânimo: as sedições só se realizam contra os princípios, nunca contra as variedades.

Não há contradizê-lo. Por qualquer face que se olhe o espírito humano descubra-se a reflexão viva de um sol ignoto. Tem-se reconhecido que há homens para quem a evidência das teorias é uma quimera; felizmente temos a evidência dos fatos, diante da qual os São Tomés do século têm de curvar a cabeça. É a época das regenerações. A Revolução Francesa, o estrondo maior dos tempos europeus, na bela expressão do poeta de *Jocelyn*, foi o passo da humanidade para entrar neste século. O pórtico era gigantesco, e era necessário um passo de gigante para entrá-lo. Ora, esta explosão do pensamento humano concentrado na rainha da Europa não é um sintoma de progresso? O que era a Revolução Francesa senão a idéia que se fazia república, o espírito humano que tomava a toga democrática pelas mãos do povo mais democrático do mundo? Se o pensamento se fazia liberal é que tomava a sua verdadeira face. A humanidade, antes de tudo, é republicana. Tudo se regenera: tudo toma uma nova face. O jornal é um sintoma, um exemplo desta regeneração. A humanidade, como o vulcão, rebenta uma nova cratera quando mais fogo lhe ferve no centro. A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano?

Não; nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático, como ele. Foi a nova cratera do vulcão. Tratemos do jornal, esta alavanca que Arquimedes pedia para abalar o mundo, e que o espírito humano, este Arquimedes de todos os séculos, encontrou.

O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?

A humanidade desde os primeiros tempos tem caminhado em busca de um meio de propagar e perpetuar a idéia. Uma pedra convenientemente levantada era o símbolo representativo de um pensamento. A geração que nascia vinha ali contemplar a idéia da geração aniquilada.

Este meio, mais ou menos aperfeiçoado, não preenchia as exigências do pensamento humano. Era uma fórmula estreita, muda, limitada. Não havia outro. Mas as tendências progressivas da humanidade não se acomodavam com os exemplares primitivos dos seus livros de pedra. De perfeição em perfeição nasceu a arte. A arquitetura vinha transformar em preceito, em ordem, o que eram então partos grotescos da fantasia dos povos. O Egito na aurora da arquitetura deu-lhe a solidez e a simplicidade nas formas severas da coluna e da pirâmide. Parece que este povo ilustre queria fazer eterna a idéia no monumento, como o homem na múmia.

O meio, pois, de propagar e perpetuar a idéia era uma arte. Não farei a história dessa arte, que, passando pelo crisol das civilizações antigas, enriquecida pelo gênio da Grécia e de Roma, chegou ao seu apogeu na Idade Média e cristalizou a idéia humana na catedral. A catedral é mais que uma fórmula arquitetônica, é a síntese do espírito e das tendências daquela época. A influência da Igreja sobre os povos lia-se nessas epopéias de pedra; a arte por sua vez acompanhava o tempo e produzia com seus arrojos de água as obras-primas do santuário.

A catedral é a chave de ouro que fecha a vida de séculos da arquitetura antiga; foi a sua última expressão, o seu derradeiro crepúsculo, mas uma expressão eloqüente, mas um crepúsculo palpitante de luz.

Era, porém, preciso um gigante para fazer morrer outro gigante. Que novo parto do engenho humano veio nulificar uma arte que reinara por séculos? Evidentemente era mister uma revolução para apagar a realeza de um sistema; mas essa revolução devia ser a expressão de um outro sistema de incontestável legitimidade. Era chegada a imprensa, era chegado o livro.

O que era a imprensa? Era o fogo do céu que um novo Prometeu roubara, e que vinha animar a estátua de longos anos. Era a faísca elétrica da inteligência que vinha unir a raça aniquilada à geração vivente por um meio melhor, indestrutível, móbil, mais eloqüente, mais vivo, mais próprio a penetrar arraiais de imortalidade.

O que era o livro? Era a fórmula da nova idéia, do novo sistema. O edifício, manifestando uma idéia, não passava de uma coisa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a idéia do morto; o livro, pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente. A revolução foi completa. O universo sentiu um imenso abalo pelo impulso de uma dupla causa: uma idéia que caía e outra que se levantava. Com a onipotência das grandes invenções, a imprensa atraía todas as vistas e todas as inteligências convergiam para ela. Era um crepúsculo que unia a aurora e o ocaso de dois grandes sóis. Mas a aurora é a mocidade, a seiva, a esperança; devia ofuscar o sol que descambava. É o que temia aquele arcediogo da catedral parisiense, tão bem delineado pelo poeta das *Contemplações*. Com efeito! a imprensa era mais que uma descoberta maravilhosa, era uma redenção. A humanidade galgava assim o Himalaia dos séculos, e via na idéia que alvorecia uma arca poderosa e mais capaz de conter o pensamento humano.

A imprensa devorou, pois, a arquitetura. Era o leão devorando o sol, como na epopéia do nosso Homero. Não procurarei historiar o desenvolvimento desta arte-rei, desenvolvimento asselado em cada época por um progresso. Sabe-se a que ponto esta aperfeiçoada, e não se pode calcular a que ponto chegará ainda.

Mas restabeçamos a questão. A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções. O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social.

Quem poderá marcar todas as conseqüências desta revolução? Completa-se a emancipação da inteligência e começa a dos povos. O direito da força, o direito da autoridade bastarda consubstanciada nas individualidades dinásticas vai cair. Os reis

já não têm púrpura, envolvem-se nas constituições. As constituições são os tratados de paz celebrados entre a potência popular e a potência monárquica.

Não é uma aurora de felicidade que se entreabre no horizonte? A idéia de Deus encarnada há séculos na humanidade apareceu enfim à luz. Os que receavam um aborto podem erguer a fronte desassombrada: concluiu-se o pacto maravilhoso.

Ao século XIX cabe sem dúvida a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopéia da vida íntima dos povos, sempre palpitante de idéias. É uma produção toda sua. Depois das idéias que emiti em ligeiros traços é tempo de desenvolver a questão proposta: — O livro absorverá o jornal? o jornal devorará o livro?

II

A lei eterna, a faculdade radical do espírito humano, é o movimento. Quanto maior for esse movimento mais ele preenche o seu fim, mais se aproxima desses pólos dourados que ele busca há séculos. O livro é um sintoma de movimento? Decerto. Mas estará esse movimento no grau do movimento da imprensa-jornal? Repugno afirmá-lo.

O jornal, *literatura quotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de, um homem, mas a idéia popular, esta fração da idéia humana.

O livro não está decerto nestas condições; — há aí alguma coisa de limitado e de estreito se o colocarmos em face do jornal. Depois, o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é — movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual. A discussão pelo livro esfria pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo. O panfleto não vale um artigo de fundo.

Isto posto, o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. Nulifica-o como o livro nulificará a página de pedra? Não repugno admiti-lo.

Já disse que a humanidade, em busca de uma forma mais conforme aos seus instintos, descobriu o jornal.

O jornal, invenção moderna, mas não da época que passa, deve contudo ao nosso século o seu desenvolvimento; daí a sua influência. Não cabe aqui discutir ou demonstrar a razão por que há mais tempo não atingira ele a esse grau de desenvolvimento; seria um estudo da época, uma análise de palácios e de claustros.

As tendências progressivas do espírito humano não deixam supor que ele passasse de uma forma superior a uma forma inferior. Demonstrada a superioridade do jornal pela teoria e pelo fato, isto é, pelas aparições de perfectibilidade da idéia humana e pela legitimidade da própria essência do jornal, parece clara a possibilidade de aniquilamento do livro em face do jornal. Mas estará bem definida a superioridade do jornal?

Disse acima que o jornal era a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo social, do mundo literário e do mundo econômico.

Do mundo literário parece-me ter demonstrado as vantagens que não existem no livro. Do mundo social já o disse. Uma forma de literatura que se apresenta aos

talentos como uma tribuna universal é o nivelamento das classes sociais, é a democracia prática pela inteligência. Ora, isto não é evidentemente um progresso?

Quanto ao mundo econômico, não é menos fácil de demonstrar. Este século é, como dizem, o século do dinheiro e da indústria. Tendências mais ou menos ideais clamam em belos hexâmetros contra as aspirações de uma parte da sociedade e parecem prescrever os princípios da economia social. Eu mesmo manifestei algumas idéias muito metafísicas e vaporosas em um artigo publicado há tempos.

Mas, pondo de parte a arte plástica dessas produções contra o século, ache-se no fundo pouco razoáveis. A indústria e o comércio não são simples fórmulas de uma classe; são os elos que prendem as nações, isto é, que unem a humanidade para o cumprimento de sua missão. São a fonte da riqueza dos povos, e predispõem mais ou menos sua importância política no equilíbrio político da humanidade.

O comércio estabelece a troca do gênero pelo dinheiro. Ora, o dinheiro é um resultado da civilização, uma aristocracia, não bastarda, mas legitimada pelo trabalho ou pelo suor vazado nas lucubrações industriais. O sistema primitivo da indústria colocava o homem na alternativa de adquirir uma fazenda para operar a compra de outra, ou o entregava às intempéries do tempo se ele pretendia especular com as suas produções agrícolas. O novo sistema estabelece um valor, estabelece a moeda, e para adquiri-la o homem só tem necessidade de seu braço.

O crédito assenta a sua base sobre esta engenhosa produção do espírito humano. Ora, indústria manufatora ou indústria-crédito, o século conta a indústria como uma das suas grandes potências: tirai-a aos Estados Unidos e vereis desmoronar-se o colosso do norte. O que é o crédito? A idéia econômica consubstanciada numa fórmula altamente industrial. E o que é a idéia econômica senão uma face, uma transformação da idéia humana? É parte da humanidade; aniquilai-a, — ela deixa de ser um todo.

O jornal, operando uma lenta revolução no globo, desenvolve esta indústria monetária, que é a confiança, a riqueza e os melhoramentos. O crédito tem também a sua parte no jornalismo, onde se discutem todas as questões, todos os problemas da época, debaixo da ação da idéia sempre nova, sempre palpitante. O desenvolvimento do crédito quer o desenvolvimento do jornalismo, porque o jornalismo não é senão um grande banco intelectual, *grande monetização da idéia*, como diz um escritor moderno.

Ora, parece claro que, se este grande molde do pensamento corresponde à idéia econômica como à idéia social e literária, — é a forma que convém mais que nenhuma outra ao espírito humano. É ou não claro o que acabo de apresentar? Parece-me que sim. O jornal, abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: “Trabalha! vive pela idéia e cumpres a lei da criação!” Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? Não! graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta; só o talento ficaria servo? Não faltará quem lance o nome de utopista. O que acabo, porém, de dizer me parece racional. Mas não confundam a minha idéia. Admitido o aniquilamento do livro pelo jornal, esse aniquilamento não pode ser total. Seria loucura admiti-lo. Destruída a arquitetura, quem evita que à fundação dos monumentos modernos presida este ou aquele axioma d’arte, e que esta ou aquela ordem trace e levante a coluna, o capitel ou zimbório? Mas o que é real é que a arquitetura não é hoje uma arte influente, e que do clarão com que inundava os tempos e os povos caiu num crepúsculo perpétuo.

Não é um capricho de imaginação, não é uma aberração do espírito, que faz levantar este grito de regeneração humana. São as circunstâncias, são as tendências dos povos, são os horizontes rasgados neste céu de séculos, que implantam pela inspiração esta verdade no espírito. É a profecia dos fatos. Quem enxergasse na minha idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva. Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, é um sintoma de democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade. Desaparecendo as fronteiras sociais, a humanidade realiza o derradeiro passo, para entrar o pórtico da felicidade, essa terra de promessa.

Tanto melhor! este desenvolvimento da imprensa-jornal é um sintoma, é uma aurora dessa época de ouro. O talento sobe à tribuna comum; a indústria elevasse à altura de instituição; e o titão popular, sacudindo por toda a parte os princípios inveterados das fórmulas governativas, talha com a espada da razão o manto dos dogmas novos. É a luz de uma aurora fecunda que se derrama pelo horizonte. Preparar a humanidade para saudar o sol que vai nascer, — eis a obra das civilizações modernas.

Tal qual o momento em que começou a fazer parte da vida dos leitores, ainda no século XX, algumas crônicas guardaram a noção do suspense com a fórmula folhetinesca do “continua amanhã”, como podemos observar no texto a seguir, de Rachel de Queiroz:

Os dois bonitos e os dois feios (Rachel de Queiroz)

Nunca se sabe direito a razão de um amor. Contudo a mais freqüente é a beleza. Quero dizer – o costume é os feios amarem os belos e os belos se deixarem amar. Mas acontece que às vezes o bonito ama o bonito e o feio o feio, e tudo parece estar certo e segundo a vontade de Deus, mas é um engano. Pois o que se faz num caso é apurar a feiúra e no outro apurar a boniteza, o que não está certo, porque Deus Nosso Senhor não gosta de exageros; se Ele fez tanta variedade de homens e mulheres neste mundo é justamente para haver mistura e dosagem e não se abusar demais em sentido nenhum. Por isso também é pecado apurar muito a raça, branco só querendo branco e gente de cor só querendo as da sua igualha - pois para que Deus os teria feito tão diferentes, se não fora para possibilitar as infinitas variedades das suas combinações?

O caso que vou contar é um exemplo: trata de dois feios e dois bonitos que se amavam cada um com o seu igual. E, se os dois bonitos se estimavam, os feios se amavam muito, quero dizer, o feio adorava a feia, como se ela é que fosse a linda. A feia, embalada com tanto amor, ficava numa ilusão de beleza e quase bela se sentia, porque na verdade a única coisa que nos torna bonitos aos nossos olhos é nos espelhar nos olhos de quem nos ame.

Vocês já viram um vaqueiro encourado? É um traje extraordinariamente romântico e que, no corpo de um homem alto e delgado, faz milagres. É a espécie de réplica em couro de uma armadura de cavaleiro. Dos pés à cabeça protege quem a veste, desde as chinelas de rosto fechado, e as perneiras muito justas ao relevo das pernas e das coxas, o guarda-peito colado ao torso, o gibão amplo que mais acentua a esbelteza do homem e por fim o chapéu que é quase a cópia exata do elmo de Mambrino. Aliás, falei que só assenta roupa de couro em homem magro e disse uma redundância, porque

nunca vi vaqueiro gordo. Seria mesmo que um toureiro gordo, o que é impossível. Se o homem não for leve e enxuto de carnes, nunca poderá cortar caatinga atrás de boi, nem haverá cavalo daqui que o carregue.

Os dois heróis da minha história, tanto o feio como o bonito, eram vaqueiros do seu ofício. E as duas moças que eles amavam eram primas uma da outra - e apesar da diferença no grau de beleza, pareciam-se. Sendo que uma não digo que fosse a caricatura da outra, mas era, pelo menos, a sua edição mais grosseira. O rosto de índia, os olhos amendoados, a cor de azeitona rosada da bonita, repetidos na feia, lhe davam uma cara fugidia de bugra; tudo que na primeira era graça arisca, na segunda se tornava feiúra sonsa.

De repente, não se sabe como, houve uma alteração. O bonito, inexplicavelmente, mudou. Deixou de procurar a sua bonita. Deu para rondar a casa da outra, a princípio fingindo um recado, depois nem mais esse cuidado ele tinha. Sabe-se lá o que vira. No fundo, talvez obedecesse àquela abençoada tendência que leva os homens bonitos em procura das suas contrárias; benza-os Deus por isso, senão o que seria de nós, as feiosas? Ou talvez fosse porque a bonita, conhecendo que o era, não fizesse força por sustentar o amor de ninguém. Enquanto a pobre da feia - todos sabem como é - aquele costume do agrado e, com o uso da simpatia, descontar a ingratidão da natureza. E embora o seu feio fosse amante dedicado, quanto não invejaria a feia a beleza do outro, que a sua prima recebia como coisa tão natural, como o dia ser dia e a noite ser noite. Já a feia queria fazer o dia escuro e a noite clara - e o engraçado é que o conseguiu. Muito pode quem se esforça.

O feio logo sentiu a mudança e entendeu tudo. Passou a vigiar os dois. Se esta história fosse inventada poderia dizer que ele, se vendo traído, virou-se para a bonita e tudo se consertou. Mas na vida mesmo as pessoas não gostam de colaborar com a sorte. Fazem tudo para dificultar a solução dos problemas, que, às vezes, está na cara e elas não querem enxergar. Assim sendo, o feio ficou danado da vida, e nem se lembrou de procurar consolo junto da bonita desprezada; e esta, se sentindo de lado, interessou-se por um rapaz bodegueiro que não era bonito como o vaqueiro enganoso, mas tinha muito de seu e podia casar sem demora e sem condições.

Assim, ficaram em jogo só os três. O feio cada dia mais desesperado. A feia, essa andava nas nuvens, e toda vez que o “primo” (pois se tratavam de primos) *lhe* botava *aqueles* olhos verdes - eu falei que além de tudo ele ainda tinha os olhos verdes? - ela pensava que ia entrar de chão adentro, de tanta felicidade.

Mas o pior é que os dois vaqueiros ainda saíam todo o dia juntos para o campo, pois eram campeiros da mesma fazenda e se haviam habituado a trabalhar de parilha, como Cosme e Damião. Seria impossível se separarem sem que um dos dois partisse para longe, e, é claro, nenhum deles pretendia deixar o lugar vago ao outro.

Assim estava a intriga armada, quando a feia, certa noite, ao conversar na janela com o seu bonito que lá viera furtivo, colheu um cravo desabrochado no craveiro plantado numa panela de barro e posto numa forquilha bem encostada à janela (era uma das partes dela, ter todos esses dengues de mulher bonita) e enquanto o moço cheirava o cravo, ela entrefechou os olhos e *lhe* disse baixinho:

– Você sabe que o outro já *lhe* jurou de morte?

(Vejo que esta história está ficando muito comprida – só deixando o resto para a semana que vem.)

Os dois bonitos e os dois feios (FIM)

Falei que o desprezado jurara de matar o traidor. Seria verdade? Quem sabe as coisas que é capaz de inventar uma mulher feia improvisada em bonita pelo amor de dois homens, querendo que o seu amor renda os juro mais altos de paixão?

O belo moço assustou. Gente bonita está habituada a receber da vida tudo a bem dizer de graça, sem luta nem inimizade, como seu direito natural, que os demais devem graciosamente reconhecer. As mulheres o queriam, os homens lhe abriam caminho. E não é só em coisas de amor: de pequenino, o menino bonito se habitua a encontrar facilidades, basta fazer um beijo de choro ou baixar um olho penoso, todo o mundo se comove, pede um beijo, dá o que ele quer. Já o feio chora sem graça, a gente acha que é manha, mais fácil dar-lhe uns cascudos do que lhe faz o gosto. Assim é o mundo, e se está errado, quem o fez foi outro que não nos dá satisfações.

Pois o bonito assustou. Deu para olhar o outro de revés, ele que antes vivia tão confiado, como se achasse que a obrigação do coitado era lhe ceder a menina e ainda tirar o chapéu. Passou a ver mal em tudo. De manhã, ao montar a cavalo, examinava a cilha e os loros, os quatro cascos do animal. Ele que só usava um canivete quando ia assinar criação, comprou ostensivamente uma faca, afiou-a na beira do açude, e só a tirava do cós para dormir. E quando saía a campo com o companheiro, em vez de irem os dois lado a lado, segundo o costume, marchava atrás, dez braças, aquém do cavalo do outro.

O feio não falava nada. Fazia que não enxergava as novidades do colega. Como sempre andara armado, não careceu comprar faca para fazer par com a peixeira nova do rival. E, sendo do seu natural taciturno, continuou calado e fechado consigo.

E o outro – nós mulheres estamos habituadas a pensar que todo homem valente é bonito, mas a recíproca raramente é verdade, e nem todo bonito é valente. Este nosso era medroso. Era medroso mas amava, o que o punha numa situação penosa. Não amasse, ia embora, o mundo é grande, os caminhos correm para lá e para cá. Agora, porém, só lhe restava amar e ter medo. Ou defender-se. Mas como? O rival não fazia nada, ficava só naquela ameaça silenciosa; as juras de morte que fizera – se as fizera – de juras não tinham passado ainda. Meu Deus, e ele não era homem de briga, já não disse? Tinha a certeza de que se provocasse aquele alma-fechada, morria.

Bem, as juras eram verdadeiras. O feio jurara de morte o bonito e não só de boca para fora, na presença da amada, mas nas noites de insônia, no escuro do quarto, sozinho no ódio do seu coração. Levava horas pensando em como o mataria – picado de faca, furado de tiro, moído de cacete. Só conseguia dormir quando já estava com o cadáver defronte dos olhos, bonito e branco, ah, bonito não, pois, quando o matava em sonhos, a primeira coisa que fazia era estragar aquela cara de calunga de loiça, pondo-a de tal modo feia que até os bichos da cova tivessem nojo dela. Mas como fazer? Não poderia começar a brigar, matá-lo, sem quê nem mais. Hoje em dia justiça piorou muito, não há patrão que proteja cabra que faz uma morte, nem a fuga é fácil, com tanto telégrafo, avião, automóvel. E de que servia matar, tendo depois que penar na prisão? Assim, quem acabaria pagando o malfeito haveria de ser ele mesmo. O outro talvez fosse para o purgatório, morrendo sem confissão, mas era ele que ficava no inferno, na cadeia. Aí então teve a idéia de uma armadilha. Botar uma espingarda com um cordão no gatilho quando ele fosse abrindo a porta. Não dava certo, todo o mundo descobriria o autor da espera. Atacá-la no mato e contar que fora uma onça... Qual, cadê onça que atacasse vaqueiro em pleno dia? E a chifrada de um touro? Difícil,

porque teria que apresentar o touro, na hora e no lugar... Lembrou-se então de um caso acontecido muitos anos atrás, quase no pátio da fazenda. O velho Miranda corria atrás de uma novilha, a bicha se meteu por sob um galho baixo de mulungu, o cavalo acompanhou a novilha, e em cima do cavalo ia o vaqueiro: o pau o apanhou bem no meio da testa, lá nele, e quando o cavalo saiu da sombra do mulungu, o velho já era morto... Poderia preparar uma armadilha semelhante? Como induzir o rival?... Levou quatro dias de pesquisa disfarçada para descobrir um pau a jeito. Afinal achou um cumaru à beira de uma vereda, onde o gado passava para ir beber na lagoa. O cumaru estirava horizontalmente um braço a dois metros do chão, cobrindo a vereda logo depois que ela dava uma curva. A qualquer hora passariam de novo os dois por ali. E como só um passava pela vereda estreita, bastaria ele ficar atrás, apertar de repente o passo, meter o chicote no cavalo da frente; o outro, assustado com o disparo do cavalo, se descuidara do pau – e era um homem morto.

Mas não deu certo. Isto é, deu certo do começo ao fim – só faltou o fim do fim. Pois logo no dia seguinte se encaminharam pela vereda, perseguindo um novilhote. O bonito na frente, o feio atrás, como previsto. Quando chegaram à curva que virava em procura do cumaru, o de trás ergueu o relho, bateu uma tacada terrível na garupa do cavalo da frente, que já era espantado do seu natural, e o animal desembestou. Mas o instinto do vaqueiro salvou-o no último instante. Sentiu um aviso, ergueu os olhos, viu o pau, deitou-se em cima da sela e deixou o cumaru para trás. Logo adiante acabava a caatinga e começava o aceiro da lagoa. O bonito sofreu afinal o cavalo. Podia ser medroso, mas não era burro, e uma raiva tão grande tomou conta dele que até lhe destruiu o medo no coração. Sem dizer palavra, tirou a corda do laço de baixo da capa da sela, e ficou a girar na mão o relho torcido, como se quisesse laçar o novilho que também parara várias braças além, e ficara a enfrentá-los de longe. O companheiro espantou-se: será que aquele idiota esperava laçar o boi, a tal distância? Claro que não entendera como andara perto da morte... Mas o laço, riscando o ar, cortou-lhe o pensamento: em vez de se dirigir à cabeça do novilho, vinha na sua direção, cobriu-o, apertou-se em redor dele, prendeu-lhe os braços ao corpo e, se retesando num arranco, atirou-o de cavalo abaixo. Num instante o outro já estava por cima dele, com um riso de fera na cara bonita.

– Pensou que me matava, seu cachorro. Açoitou o cavalo de propósito, crente que eu rebentava a cabeça no pau... Um de nós dois tinha de morrer, não era? Pois é assim mesmo... um de nós dois vai morrer...

Enquanto falava, arquejando do esforço e da raiva, ia inquirindo na corda o homem aturdido da queda, fazendo dele um novelo de relho. Daí saiu para o mato, demorou-se um instante perdido entre as árvores e voltou com o que queria – um galho de imburana da grossura do braço de um homem. Duas vezes malhou com o pau na testa do inimigo. Esperou um pouco para ver se o matara. E como lhe pareceu que o homem ainda tinha um resto de sopro, novamente bateu, sempre no mesmo lugar.

Chegou à fazenda, com o companheiro morto à sela do seu próprio cavalo, ele à garupa, segurando-o com o braço direito, abraçado como um irmão; com a mão esquerda puxava o cavalo sem cavaleiro.

Ninguém duvidou do acidente. Foi gente ao local, examinaram o galho assassino, estirado sobre a vereda como um pau de força. Fincaram uma cruz no lugar.

E o bonito e a feia acabaram casando, pois o amor deles era sincero. Foram felizes. Ela nunca entendeu o que houvera, e remorso ele nunca teve, pois, como disse ao padre em confissão, matou para não morrer.

E a moral da história? A moral pode ser o velho ditado: faz o feio para o bonito comer. Ou então compõe-se um ditado novo: entre o feio e o bonito, agarre-se ao bonito. Deus traz os bonitos debaixo da Sua Mão.

As situações que compõem o enredo da crônica são comuns a qualquer leitor, pois a inspiração pelos fatos diários guia o cronista. Nesse panorama de sensações corriqueiras, o texto acima observa um episódio prosaico, porém com situação inusitada e inesperada. São as ocorrências do dia-a-dia que instituem a base da crônica. Porém, a despeito do fato de esses acontecimentos formarem a base do texto, o cronista se ocupa de incluir na narrativa elementos ficcionais que vão distanciar essa forma narrativa do texto informativo, até porque o fato cotidiano que ocupa espaço no enredo da crônica não é, necessariamente, um fato do dia, mas uma ocorrência comum à vida das pessoas.

Para identificarmos com maior facilidade a forma ficcional crônica, busquemos identificar no texto as seguintes particularidades possíveis de determinar o gênero:

- narração histórica ou cotidiana, em ordem cronológica dos acontecimentos;
- seção ou artigo especial sobre literatura, assuntos científicos, esporte etc., em jornal ou outro periódico;
- pequeno texto que apresenta uma crítica indireta;
- forma narrativa escrita em tom humorístico.

As narrações cotidianas, com uma crítica indireta e um caráter humorístico, compõem a matéria de vários escritores. Entre estes, popularizou-se a série *A vida como ela é*, coletânea de crônicas que reproduzem a intimidade da vida matrimonial e familiar da sociedade brasileira. Nelson Rodrigues foi representante fiel desse gênero durante o século XX. Seus textos se notabilizaram pela temática irônica e sarcástica quando tratava dos assuntos inerentes à vida do casal, como podemos apreciar em seguida:

Marido Fiel (Nelson Rodrigues)

Discutiam sobre fidelidade masculina. Rosinha foi categórica:

– Pois fique sabendo: eu confio mais no meu marido que em mim mesma!

Ceci tem um meio riso sardônico:

– Quer dizer que você pensa que seu marido é fiel? Replicou:

– Penso, não, é! Fidelíssimo! A outra achava graça. Pergunta:

– Queres um conselho? Um conselho batata?

– Vamos ver.

E Ceci:

– Não ponha a mão no fogo por marido nenhum. Nenhum. O homem fiel nasceu morto, percebeste? Eu te falo de cadeira, porque também sou casada. E não tenho ilusões. Sei que meu marido não respeita nem poste!

Rosinha exaltou-se:

– Não sei do teu marido, nem me interessa. Só sei do meu.

E posso te garantir que o meu é cem por cento. Ai dele no dia em que me trair, ai dele! Sou muito boa, tal e coisa. Mas a mim ninguém passa pra trás. Duvido!

BOBINHA

Ceci, que era sua amiga e vizinha, não tarda a sair. Sozinha em casa, ela fica pensando: “Ora veja!”. Desde os tempos de solteira que tinha pontos de vista irreduzíveis sobre a fidelidade dum casal. Na sua opinião, o único problema da esposa é não ser traída. Casa, comida e roupa não têm a mínima importância. Tanto que, antes de casar com Romário, advertira:

– Passo fome contigo, o diabo. Só não aceito uma coisa: traição!

Diga-se de passagem que o comportamento de Romário, seja como namorado, noivo ou marido, para ela exemplar. Estavam casados há três anos. Até prova em contrário, ele fazia a seguinte vida: da casa para o trabalho e do trabalho para casa. Como amoroso, ninguém mais delicado, mais terno: mantinha, em plena vida matrimonial, requintes de namorado. Estirada na espreguiçadeira, Rosinha repetia de si para si: “É mais fácil eu trair Romário do que ele a mim!”. Esta era a doce e definitiva convicção em que se baseava a sua felicidade matrimonial. De noite, quando o esposo chega do trabalho, ela se lança nos seus braços, beija-o, com uma voracidade de lua-de-mel. À queima-roupa, faz-lhe a pergunta:

– Tu serias capaz de me trair?

– Isola!

Teima:

– Serias? E ele:

– Sossega, leoa!

Então, Rosinha conta a conversa que tivera com Ceci. O marido rompe em exclamações:

– Mas oh! Parei contigo, carambolas! Tu vais atrás dessa bobalhona? A Ceci é uma jararaca, uma lacraia, um escorpião! E, além disso, tem o complexo da mulher traída duzentas vezes por dia. Vai por mim, que é despeito!

CECI

Fosse como fosse, a conversa com Ceci marcara o espírito de Rosinha. Escovando os dentes para dormir, surpreendeu-se fazendo a seguinte conjetura: “Será que ele me trai? Será que ele já me traiu?”. No dia seguinte, pela manhã, vai à casa de Ceci, que era contígua à sua. Começa:

– Não pense que eu sou boba, não. Se eu digo que meu marido não me trai é porque tenho base.

A outra, espremendo espinhas diante do espelho, admira-se: - como base?

Explica, animada:

– Pelo seguinte: eu sei tudo o que meu marido faz, tudo.

Entra dia, sai dia e o programa dele é este: de manhã, vai para o emprego; ao meio-dia, almoço em casa; depois, emprego e, finalmente, casa. Nunca telefonei para o emprego, em hora de expediente, que ele não estivesse lá, firme como o Pão de Açúcar. Mesmo que Romário quisesse me trair, não poderia, por falta de tempo.

Ceci suspira:

– Ah, Rosinha, Rosinha! Sabes qual a pior cega? A que não quer ver. Paciência.

A outra explodiu:

– Ora, pipocas! Cega onde? Então quero que você me explique: como é que meu marido pode ser infiel se está ou no trabalho ou comigo? Você acha possível?

Resposta:

Acho. Me perdoe, mas acho.

MARACANÃ

Passou. Mas no domingo, depois do almoço, Ceci apareceu para uma prosinha. Muito bisbilhoteira, percebe que Romário não está. Quer saber: “Cadê teu marido?”. E Rosinha, lacônica:

Foi ao futebol.

– No Maracanã?

– Sim, no Maracanã!

Ceci bate na testa:

– Já vi tudo! – E, radiante, interpela a vizinha: - Você diz que teu marido ou está contigo ou no trabalho. Muito bem. E aos domingos? Ele vai ao futebol e você fica! Passa a tarde toda, de fio a pavio, longe de ti. É ou não é?

Rosinha faz espanto:

– Mas ora bolas! Você quer coisa mais inocente do que futebol? Inocentíssima!

Excitada, andando de um lado para outro, Ceci nega: “Pois sim! E se não for futebol? Ele diz que vai. Mas pode ser desculpa, pretexto, não pode? Claro!”. Pálida, Rosinha balbucia: “Nem brinca”. A vizinha baixa a voz, na sugestão diabólica: “Vamos lá? Tirar isso a limpo? Vamos?”. Reage: “Não vale a pena! É bobagem!”. Ceci tem um riso cruel: “Estás com medo?”. Nega, quase sem voz: “Medo por quê?”. Mal, estava. Sentia uma dessas pusilanimidades pânicas que ninguém esquece. Ceci comandava:

– Não custa, sua boba! É uma experiência! Nós vamos lá e pedimos ao alto-falante para chamar teu marido. Se ele aparecer, muito bem, ótimo. Se não aparecer, sabe como é: está por aí nos braços de alguma loura. Topas?

Respondeu, com esforço:

– Topo.

Sob a pressão irresistível da outra, mudou um vestidinho melhor, pôs um pouco de ruge nas faces e dispensou o batom. Já na porta da rua, Rosinha trava o braço de Ceci. Grave e triste, adverte: “Isso que você está fazendo comigo é uma perversidade, uma malvadeza! Vamos que o meu marido não esteja lá. Já imaginou o meu desgosto? Você acha o quê? Que eu posso continuar vivendo com o meu marido, sabendo que ele me traiu?”. E confessou, num arrepio intenso: “Tenho medo! Tenho medo!”. Durante toda a viagem para o estádio, a outra foi se justificando: “Estou até te fazendo um favor, compreendeste?”. Rosinha suspira em profundidade: “Se Romário não estiver lá, eu me separo!”. A outra ralhou:

– Separar por quê? Queres saber duma? A única coisa que justifica a separação é a falta de amor. Acabou-se o amor, cada um vai para seu lado e pronto. Mas a infidelidade, não. Não é motivo. A mulher batata é a que sabe ser traída.

Quando chegaram no estádio, Ceci, ativa, militante, tomou todas as iniciativas. Entendeu-se com vários funcionários do Maracanã, inclusive o speaker. Rosinha, ao lado, numa docilidade de magnetizada, deixava-se levar. Finalmente, o alto-falante do estádio começou a chamar: “Atenção, senhor Romário Pereira! Queira comparecer, com urgência, à superintendência!”.

O APELO

O locutor irradiou o aviso uma vez, duas, cinco, dez, vinte. Na superintendência do Maracanã as duas esperavam. E nada de Romário. Lívida, o lábio inferior tremendo, Rosinha pede ao funcionário: - “Quer pedir para chamar outra vez? Por obséquo, sim?”. Houve um momento em que a repetição do apelo inútil já se tornava penosa ou cômica. Rosinha leva Ceci para um canto; tem um lamento de todo o ser: “Sempre pedi a Deus para não ser traída! Eu não queria ser traída nunca!”. Crispa a mão no braço da outra, na sua cólera contida: “Eu podia viver e morrer sem desconfiar. Por que me abriste os olhos? Por quê?”. Sem perceber o sofrimento da outra, Ceci parecia eufórica:

– Não te disse? Batata! É a nossa sina, meu anjo! A mulher nasceu para ser traída!

Sem uma palavra, Rosinha experimentava uma angústia. Dir-se-ia que, de repente, o estádio se transformava no mais desagradável e gigantesco dos túmulos. Era inútil esperar. E, então, convencida para sempre, Rosinha baixa a voz: “Vamos sair daqui. Não agüento mais”. O funcionário da ADEGA ainda se inclinou, numa cordialidade exemplar:

– Às ordens.

Ao sair do estádio, ela repetia: “Eu não precisava saber! Não devia saber!”. Ao que a outra replicava, exultante e chula: “O bonito da mulher é saber ser traída e agüentar o rojão!”. Neste momento, vão atravessar a rua. Rosinha apanha a mão da amiga e, assim, de mãos dadas, dão os primeiros passos. No meio da rua, porém, estacam. Vem um loteação, a toda a velocidade. Pânico. No último segundo, Rosinha se desprende e corre. Menos feliz, Ceci é colhida em cheio; projetada. Vira uma inverossímil cambalhota no ar, antes de se esparramar no chão. Rosinha corre, chega antes de qualquer outro. Com as duas mãos, põe a cabeça ensangüentada no próprio regaço. E ao sentir que a outra morre, que acaba de morrer, ela começa a rir, crescendo. Numa alucinação de gargalhada, como se estivesse em cócegas mortais, grita:

– Bem feito! Bem feito!

Como narram, de forma crítica, as ocorrências da vida, muitas crônicas reproduziam em suas linhas o sentido histórico e mantinham a utilidade de texto informativo ao leitor. As crônicas de Fernão Lopes, por exemplo, estão inseridas nesse grupo. Fernão Lopes, maior historiógrafo de língua portuguesa, utilizou a função de «guardador das escrituras» da Torre do Tombo ao registro dos fatos históricos em crônicas — *Crônica de D. Pedro I*, *Crônica de D. Fernando*, *Crônica de D. João I*, *Crônica de Cinco Reis de Portugal* e *Crônicas dos Sete Primeiros Reis de Portugal* — hoje fundamentais para o conhecimento da história política portuguesa. Contudo, o traço narrativo classifica esses textos como parte da Literatura quinhentista

No entanto, esse tipo de crônica permanece atualmente voltado para assuntos políticos, que circulam, geralmente em tom crítico, nas revistas de grande circulação nacional, como os textos de Diogo Mainard, Cláudio de Moura Castro e Roberto Pompeu de Toledo, cronistas da revista *Veja*.

Assim, as narrativas em crônicas podem ser classificadas em **crônicas descritivas**, quando caracterizam seres animados e inanimados; **crônicas narrativas**, quando têm como fio condutor um enredo, podendo ser narrado em primeira ou terceira pessoa do singular; e **crônicas humorísticas**, quando reconstituem os fatos sob uma visão irônica ou cômica.

Concluindo, a crônica, do ponto de vista literário, embora esteja relacionada aos acontecimentos diários, não se assemelha à notícia, pois é a elaboração do acontecimento diário sob a visão de um escritor que esboça, em seu texto, cenas imaginárias, nas quais a realidade é recriada. Um fato que pode distinguir a crônica jornalística da literária é a perene atualidade do texto. Nas crônicas de Rachel de Queiroz e de Nelson Rodrigues, por exemplo, embora tenham sido originalmente publicadas em jornais, os assuntos explorados nos enredos não se desatualizam com o passar dos anos, pois sempre haverá situações recorrentes desse tipo de evento. Contudo, na crônica semanal de Sócrates, publicada na Revista Carta Capital, que discute a contratação do jogador Maradona como técnico da seleção argentina e foi reproduzida abaixo, observa-se um assunto que certamente, um ano após sua elaboração, estará desatualizado, pois é mera transcrição da realidade. O teor literário está presente também na crônica de Machado de Assis, pois as discussões acerca da permanência do livro continuam até hoje, sem se tornarem um fato desatualizado.

Pênalti

SÓCRATES

Maradona e Dunga

Diego Maradona foi apresentado oficialmente como novo técnico da seleção argentina. De cara, já soltou uma bomba que certamente atingiu o nosso treinador. Disse em alto e bom som que em seu time não haverá jogo duro ou violento, como na "era Dunga", e sim muita técnica e criatividade. Que bom seria se ouvíssemos isso da boca do nosso comandante! Esta, sim, seria uma postura compatível com a cultura do futebol brasileiro, ao contrário do argentino, que sempre foi muito mais briguento e eventualmente maldoso em suas atitudes.

Talvez Maradona seja um dos poucos exemplos de atleta do país vizinho em que a técnica se sobreponha ao uso da força e, por isso, ele pleiteia que seus jogadores o acompanhem nessa filosofia. Difícil será encontrar onze que consigam segui-lo em suas pretensões, ainda que tenha em mãos uma nova geração promissora e, em campo, já integrado e experiente, o melhor do mundo: Messi.

Dunga, por outro lado, limitou-se a dizer que possuía o mesmo número de títulos do argentino, como se isso fosse parâmetro para as comparações que inevitavelmente todos estão fazendo. Como se o título mundial de cada um fosse um bem particular e estivesse acima de quaisquer outros fatores. Como o talento para jogar bola, por exemplo. Esquece-se de que tudo isso é irrelevante nesta nova condição em que os ex-jogadores se encontram. De nada serve aquilo que foram como atletas para a nova função, a não ser o conhecimento sobre o assunto. Isso, se foram suficientemente inteligentes para aprender alguma coisa. O que, aparentemente, não é o caso. Explico por quê.

Ainda que com posturas absolutamente distintas – uma mais conservadora e outra mais solta, livre e eventualmente inconsequente –, não percebo nas declarações dos dois técnicos algo concreto ou uma posição clara sobre o futebol que buscam para suas equipes. O que dizem são frases abstratas que, em vez de dirimir dúvidas, confundem ainda mais o interlocutor mais atento.

Quando ouvimos o técnico do São Paulo, Muricy Ramalho, falando de suas táticas ou estratégias, entendemos exatamente o que ele quer dizer, ainda que eventualmente discordemos na essência. Ou o Luxemburgo, que, mesmo tentando florear demais o seu parco vocabulário, oferece a nós



Não vejo, nas declarações dos dois técnicos, algo concreto ou uma posição clara sobre o futebol que buscam para suas equipes. Só frases abstratas

os elementos para entendê-lo. Não é o caso dos atuais treinadores das duas principais seleções da América. Com a agravante de que o brasileiro está no cargo há bastante tempo, o suficiente para se fazer entender, se isso estivesse ao seu alcance. Maradona, por sua vez, chega agora e todas as atenções estão voltadas para cada um de seus passos. À espera de um deslize ou de uma revolução nos costumes desse esporte que há muito necessita de um chacoalho bem dado.

Esperamos que aconteça, pois fatalmente produziria uma onda que atravessaria a fronteira e atingiria o futebol brasileiro. Este, sim, com reais condições de resgatar a arte e o talento dos grandes craques que se encontram meio que escondidos em algum recanto distante. Não é tão inverossímil como possa parecer, já que da cabeça de Diego aparentemente tudo se pode esperar. Principalmente quanto à emoção e ao despojamento. Isso sem contar a sua postura política, liberta e autêntica, muito diferente do que temos por aqui.

INCOERÊNCIAS

Por falar em Luxemburgo, o técnico do Palmeiras deu um tiro no pé. Depois de publicamente dar uma dura em seu capitão, o grande Marcos, por ter dito a verdade (que o time amarelou, ou se acomodou, contra o Fluminense), veio, inconseqüentemente, compará-lo ao ídolo e também capitão de seu maior rival no campeonato. Disse, com todas as letras, que o exemplo do goleiro do São Paulo, Rogério, que foi a Ipatinga acompanhar os companheiros pagando do próprio bolso (o que provavelmente não é verdadeiro) o bilhete aéreo, seria o ideal de comportamento para um líder de equipe. Com isso, Luxemburgo desautorizou e desvalorizou as atitudes de seu principal jogador.

Para quem, como ele afirmou, estava preocupado em manter a unidade coletiva, criticar o capitão e jogador mais experiente da equipe soa como uma grande bobagem, porque – aí sim – joga por terra toda e qualquer forma de espírito comunitário. E mais: colocando-se dessa forma, o técnico está, na verdade, puxando para si os holofotes, ainda que ao custo de perder o controle do leme de sua nau. Assim, Luxemburgo jogou por terra uma importante ferramenta na luta pelo título do Campeonato Brasileiro deste ano. O que, convenhamos, é muito pouco inteligente ou, no mínimo, negligente. Ou, talvez, puro amadorismo de quem pouco enxerga além do próprio "eu". ■

BAPTISTO

EXERCÍCIO

Após a leitura do conteúdo desta atividade, sobre a forma narrativa *crônica*, reflita e responda:

1. Como se constitui a forma da crônica?
2. Explique o significado de *fait divers* e associe ao conceito atual de crônica.
3. Faça uma pesquisa, na biblioteca da sua cidade, e selecione cinco crônicas para ler.
4. Relacione pelo menos 10 cronistas brasileiros, assinalando suas principais obras e temáticas.

LEITURA COMPLEMENTAR

A seguir você terá contato com textos que trazem ao leitor atual explicações acerca do gênero crônica, indicando sua origem e classificação, o que certamente poderá ajudá-lo(a) a distingui-lo dos demais gêneros.

Uma definição

A carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel assinala o momento em que, pela primeira vez, a paisagem brasileira desperta o entusiasmo de um cronista, oferecendo-lhe a matéria para o texto que seria considerado a nossa certidão de nascimento. Se a carta inaugura o nosso processo literário é bastante discutível, sua importância histórica e sua presença constante até mesmo nos modernos poemas e narrativas parodísticos atestam que, pelo menos, ela é um começo de estruturação, e o marco inicial de uma busca que, inevitavelmente, começaria na linguagem dos “descobridores” que chegavam a Terra de Vera Cruz, até que um natural dos trópicos fosse capaz de pensar a realidade brasileira pelo ângulo brasileiro, recriando-a através de uma linguagem livre dos padrões lusitanos.

Indiscutível, porém, é que o texto de Caminha é criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva. Não é gratuitamente, portanto, que ele conta a el-rei detalhes aparentemente insignificantes, tais como:

“(…) E daqui mandou o Capitão a Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias que fossem em terra e levassem aqueles dois homens e os deixassem ir com seu arco e setas. Aos quais mandou dar a cada um uma camisa nova, uma carapuira vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que eles levaram nos braços, e cascavéis e campainhas. E mandou com eles para ficar lá um mancebo degredado, criado de D. João Telo, a quem chamam Afonso Ribeiro, para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras. E a mim mandou que fosse com Nicolau Coelho”. (CAMINHA, Pero Vaz de Carta a El Rey Dom Manuel. Apresentação de Rubem Braga. Rio de Janeiro, Record, 1981. p. 25-6.)

Seu relato é, assim, fiel às circunstâncias, onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa. Dessa forma, por mais que ele tenha afirmado, no início da “nova de achamento”, que, “para o bem contar e falar, o saiba pior que todos fazer”, percebemos que tem consciência da possibilidade de “aformosear” ou “afear” uma narrativa, sem esquecer que a experiência vivida é que a torna mais intensa. Daí o cuidado em reafirmar que ele escreve após ter ido a terra “para andar lá com eles e saber de seu viver e maneiras”: a observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhes assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade, conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia, Caminha estabeleceu também o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial.

Do folhetim à crônica atual

No tempo de Paulo Barreto (1881-1921), por exemplo, era apenas uma seção quase que informativa, um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana, recebendo o nome de folhetim. Acontece que Paulo Barreto percebeu que a modernização da cidade exigia uma mudança de comportamento daqueles que escreviam a sua história diária. Em vez de permanecer na redação à espera de um informe para ser transformado em reportagem, o famoso autor de *As religiões no Rio* ia ao local dos fatos para melhor investigar e assim dar mais vida ao seu próprio texto: subindo morros, freqüentando lugares refinados e também a fina flor da malandragem carioca, João do Rio (seu pseudônimo mais conhecido) construiu uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos uma outra maneira de vivenciar a profissão de jornalista. Mudando o enfoque, mudaria também a linguagem e a própria estrutura folhetinesca.

Com essa modificação, João do Rio consagrou-se como o cronista mundano por excelência, dando à crônica uma roupagem mais “literária”, que, tempos depois, será enriquecida por Rubem Braga: em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. [...] Enquanto o contista mergulha de pontacabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato “exemplar”, o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem.

Ocorre, porém, que até as “reportagens – quando escritas por um jornalista de fôlego – exploram a função poética da linguagem, bem como o silêncio em que se escondem as verdadeiras significações daquilo que foi verbalizado. Na crônica, embora não haja a densidade do conto, existe a liberdade do cronista. Ele pode transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, o que também acontece como se fosse “por acaso”. No entanto o escritor sabe que esse “acaso” não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseja cumprir sua função primordial de antena do seu povo, captando tudo

aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, tem que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo.

Os assuntos que merecem uma crônica

Também como um espião da vida, Fernando Sabino se volta para a “busca do pitoresco ao do irrisório no cotidiano de cada um”. A afirmativa é dele mesmo, em “A última crônica”, texto que sempre merece atenção por seu conteúdo metalingüístico.

Teorizando sobre a narrativa curta, Sabino utiliza a metalinguagem para mostrar que também o cronista tem o seu “momento de escrever”, que também ele – apesar da pressa característica do seu ofício – recebe o impulso da inspiração, mas, acima de tudo, é o escritor que busca, que seleciona, que pesquisa. Em uma palavra: trabalha o texto em suas diferentes fases de elaboração até que ele esteja pronto para ser publicado, sabendo que, infelizmente, esse ato de trabalhar o texto não pode prolongar-se muito.

Ao selecionar “os assuntos que merecem uma crônica”, ele nos mostra, ainda, que ela não é tão despreziosa quanta aparenta, nem tão democrática quanto se supõe. Embora não tenha preconceitos temáticos, não acolhe toda e qualquer matéria: dentro do seu campo de ação – o acidental (ou circunstancial, episódico) captado “quer num flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança ou num incidente doméstico” –, a crônica deve escolher um fato capaz de reunir em si mesmo o “disperso conteúdo humano”, pois só assim ela pode cumprir o antigo princípio da literatura: “ensinar, comover e deleitar”.

A partir desse conteúdo, Fernando Sabino procura “ensinar” a seus leitores que a vida diária se torna mais digna de ser vivida quando a convivência com outras pessoas nos leva a olhar para fora de nós mesmos, descobrindo a beleza do outro, ainda que expressa de forma simplória, quase ingênua, mas sempre numa dimensão que ultrapassa os limites do egocentrismo. Assim, quando o cronista fala de si mesmo – como vimos em Rubem Braga –, é a vida que está sendo focalizada por uma câmara disposta a alcançar um amplo raio de ação. E quando ele descreve um casal de pretos festejando humildemente o aniversário da filha num botequim da cidade, não é o problema racial e social que está sendo enfocado, porém algo que somente o artista pode alcançar com suas antenas apropriadas: a essência humana, traduzida no sorriso puro de um pai, feito dessa pureza que o tédio municipal procura eliminar.

Nesse instante, comovidamente nos deleitamos com a essência humana reencontrada, que nos chega através de um texto bem elaborado, artisticamente recriando um momento belo da nossa vulgaridade diária. Mas esse lado artístico exige um conhecimento técnico, um manejo adequado da linguagem, uma inspiração sempre ligada ao domínio das leis específicas de um gênero que precisa manter sua aparência de leveza sem perder a dignidade literária. Pois só assim o cronista pode aspirar à transformação do episódico em alguma coisa mais duradoura, mais exemplar [...]

O convívio com as nossas próprias fragilidades requer um certo distanciamento, condição básica para que o lirismo crítico possa existir. Uma das estratégias é o confronto entre o que somos hoje e o que fomos no passado. Outro procedimento – este puramente ficcional – é transformar aquilo que nos aconteceu em fato relacionado com outras pessoas. Ao inventar um personagem, o cronista confere a marca de ficção a fatos e pessoas reais, sem esquecer que esse ato de fingir é um meio de buscar as faces da realidade.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

MEYER, Marlyse. *Folhetim — Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMPLEMENTAR

BAKHTIN, Mikael (1992). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes

CANDIDO, Antonio (1980). A vida ao rés-do-chão. Prefácio *Para Gostar de Ler*. São Paulo: Ática, volume 1, p. 4-13.

CANDIDO, Antonio et al. (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa..

LIMA, Luiz Costa (1983). “A questão dos gêneros” in *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. Vol 1.

MARCUSCHI, Luiz Antonio (2001). *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

MARTINS, Sylvia J. de Almeida (1984). *A linguagem de Drummond na crônica: um estudo lingüísticoestilístico*. Tese de Doutorado, UNESP-Araraquara.

SÁ, J. *A crônica*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

RESUMO DA ATIVIDADE 4

Nessa atividade, aproximamo-nos da forma narrativa **crônica**, gênero que registra episódios cotidianos, relatos que podem prender a atenção do público com ênfase nas personagens e no enredo. A crônica é atualmente conhecida como um gênero próprio da imprensa e, portanto, é comum considerar como finalidade de sua produção a satisfação dos anseios dos leitores, que se familiarizariam com seu enredo. É um texto de pequena extensão e a narração se dá em primeira pessoa, com linguagem simples, próxima da oral, o que certamente colabora para que o leitor se identifique com o texto.

FÁBULA

a t i v i d a d e 5

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- identificar a forma em prosa *fábula*;
- reconhecer a especificidade de uma *fábula*;
- identificar o gênero *fábula* a partir da construção histórica desse conceito;
- distinguir a *fábula* das outras formas narrativas.

O valor do *ERA UMA VEZ.....*

Ouvimos histórias desde que nascemos. São as famosas e surpreendentes narrativas que comumente têm início com o *Era uma vez...* A isso seguem-se enredos de fadas e bruxas, príncipes e bandidos, seres inanimados que falam, princesas que ressuscitam, fatos que acontecem em lugares distantes que se tornam próximos. Conforme afirma Moacyr Scliar (2007, p. 08), “contar e ouvir histórias é fundamental para os seres humanos; parte do nosso genoma”. As narrativas, ainda segundo Scliar, facilitam nosso entendimento do mundo:



Sob a forma de mitos, as histórias proporcionavam, e proporcionam, explicações para coisas que parecem, ou podem parecer misteriosas. De onde veio o mundo? De onde surgiram as criaturas que o habitam? O que acontece com o sol quando ele se põe? Mitos ou histórias proporcionam explicações que, mesmo fantasiosas (ou exatamente por serem fantasiosas), acalmam nossa ansiedade diante da vida e do universo.

Não é surpresa a inclinação do ser humano para as histórias contadas. Sejam elas fatos oriundos da cultura popular, sejam narrativas lidas ou contadas oralmente para um auditório que acompanha o desenrolar dos fatos. Vejamos um pouco sobre a fábula.

Construída a partir do imaginário popular e com fundo moralizante, o conceito de fábula é fiel a sua etimologia, que é oriunda do latim *fari*, que significa falar, e do grego *phao*, cujo sentido é contar algo. Contar esse “algo” remonta a séculos antes de Cristo,

mas é no mundo ocidental, mais precisamente na Grécia, que está o berço dessa forma narrativa, com Esopo (Séc. V a.C.), três séculos depois aprimorada estilisticamente por Fedro (Séc. I a.C.), na composição das suas fábulas latinas.

A constituição desse gênero deu origem a uma narrativa alegórica de uma ocorrência, na qual os animais personificam uma situação humana, cujo epílogo encerra um cunho moral social, exemplificado como um modelo de comportamento virtuoso que deve ser imitado, ao contrário das condutas que espelham vícios. Sua origem é tão incerta quanto o nome de seu primeiro propagador. O que se comprova é que as fábulas fazem parte de um gênero literário que teve início antes mesmo da escrita, sendo um modo universal de construção discursiva.

A moralidade a que aludimos é expressa em lições finais nas fábulas como podemos observar no exemplo a seguir:

A FORMIGA E A POMBA

Esopo

Uma Formiga foi à margem do rio para beber água, e sendo arrastada pela forte correnteza, estava prestes a se afogar.

Uma Pomba, que estava numa árvore sobre a água observando a tudo, arranca uma folha e a deixa cair na correnteza perto da mesma. Subindo na folha a Formiga flutua em segurança até a margem. Eis que pouco tempo depois, um caçador de pássaros, oculto pelas folhas da árvore, se prepara para capturar a pomba, colocando visgo no galho onde ela repousa, sem que a mesma perceba o perigo. A Formiga, percebendo sua intenção, dá-lhe uma ferroadada no pé. Do susto, ele deixa cair sua armadilha de visgo, e isso dá chance para que a Pomba desperte e voe para longe, a salvo.



Moral da História:

**Quem é grato de coração,
sempre encontrará uma
oportunidade para de-
monstrar sua gratidão.**

A presença dos animais nessas narrativas decorreu, sobretudo, do fato de existir uma convivência mais próxima entre homens e natureza naquele período, e, naturalmente, os animais faziam parte desse convívio. Portanto, entende-se que a aproximação entre homens e animais constituía parte alegórica do texto por representarem uma verossimilhança com suas vidas na época, fator que aproxima o texto, e seus fundos morais, do público.

Diante dessa similaridade com a vida em contato com a natureza e os animais, a proposta fundamental da fábula é reunir os elementos lúdico e pedagógico, pois ao mesmo tempo em que distrai o leitor, educa, à medida que apresenta os vícios e as virtudes humanas por meio das histórias dos animais, elaboradas a partir da concepção humana.

Constituída com base no bem e no mal, a fábula é, na maioria das vezes, contada às crianças como forma de preleção e advertência à moral que deve ser assimilada como forma de boa conduta. Tal procedimento ocorre devido ao fato de os pais e/ou educadores acreditarem que o cunho moral dessas narrativas pode ser assimilado. Nesse caso, a presença do lúdico é essencial, pois a assimilação do texto, associada à distração, pelo público juvenil, auxilia na identificação do conteúdo moralizante, cerne da fábula, atenuado pelo entretenimento contido na história dos animais que personificam as atitudes humanas.

A associação entre animais e características humanas não era feita de forma aleatória, mas de acordo com a simbologia de cada animal, e assim se conservou em diversas histórias até os dias atuais. Nessa proposta, o leão assume poder real, o lobo, o papel da dominação e da força, a raposa, a astúcia e a esperteza, enquanto que o cordeiro é associado à ingenuidade.

Convém ressaltar que as versões atualizam-se de acordo com as questões variantes da época, identificando-se os conflitos concernentes ao período, combinando realidade e fantasia, na atmosfera do “Era uma vez...”, que registra os sentimentos próprios à humanidade, como medo, egoísmo, ambição, solidariedade, solidão, inveja, ciúmes, carência, amor, fraqueza, força, poder, entre outros aspectos afetivos que traçam a personalidade.

As fábulas compõem um típico exemplo de narrativas que foram transmitidas primeiramente pela oralidade e depois compiladas e registradas, primeiramente pelo fabulista grego Esopo, autor do texto a seguir:

O LAVRADOR E A SERPENTE

Esopo



Uma Serpente, tendo feito sua toca perto da entrada de uma cabana, deu uma mordida no filho menor do Lavrador que ali morava, e este veio a falecer, causando grande angústia e aflição aos seus pais. O Pai da criança resolveu então matar a serpente. No dia seguinte, quando ela saiu do buraco em busca de alimento, ele desferiu-lhe um golpe com seu machado. Mas, na ânsia de acertar com um só golpe antes que ela escapasse, errou a cabeça, e cortou apenas a ponta da sua cauda.

Depois de algum tempo, o camponês, com medo de também ser atacado pela serpente, resolveu fazer as pazes, e para agradá-la, deixou perto do buraco, uma porção de pão e sal.

A Serpente então disse: “Doravante, não pode existir paz entre nós, pois sempre que eu vir você, lembrarei da minha cauda cortada, enquanto que, sempre que você me vir, lembrará da morte do seu filho.”

Na era moderna, mais especificamente no século XV, coube ao francês Jean La Fontaine (1621/1692) o papel de maior fabulista da história, pois foi o responsável por introduzir a fábula na literatura ocidental. Fontaine tornou-se a própria aceção do gênero e todo leitor associa-o a esse tipo de criação narrativa. Introduzidas em livros didáticos e conhecida na intimidade de cada criança, as fábulas o immortalizaram e, entre elas, citamos: “O lobo e o cordeiro”, “A raposa e o esquilo”, “Animais enfermos da peste”, “A corte do leão”, “O leão e o rato”, “O pastor e o rei”, “O leão, o lobo e a raposa”, “A cigarra e a formiga”, “O leão doente e a raposa”, “A corte e o leão”, “Os funerais da leoa”, “A leiteira e o pote de leite”.

No Brasil, o gênero foi divulgado por Monteiro Lobato, que adaptou, em coletânea (1921), as fábulas de Esopo e Fontaine. Nessa seleta estão “A cigarra e a formiga”, “A coruja e a águia”, “O lobo e o cordeiro”, “A galinha dos ovos de ouro” e “A raposa e as uvas”. Lobato, nessa produção, reservou ao público infantil o entretenimento associado à doutrina, o que mantém o teor da fábula como ensinamento e lição de moral, como comprovamos na narrativa a seguir:

A Raposa e as Uvas

(Monteiro Lobato. *Fábulas*. São Paulo, Brasiliense, 1991)

Certa raposa esfaimada encontrou uma parreira carregadinha de lindos cachos maduros, coisas de fazer vir água na boca. Mas tão altos, que nem pulando.

O matreiro bicho torceu o focinho:

- Estão verdes - murmurou. - Uvas verdes, só para cachorros.

E foi-se.

Nisto, deu o vento e uma folha caiu.

A raposa, ouvindo o barulhinho, voltou depressa, e pôs-se a farejar.

Quem desdenha quer comprar.

EXERCÍCIO

Após a leitura sobre a forma narrativa *fábula*, reflita e responda:

1. Quais os objetivos da forma narrativa *fábula*?
2. Disserte sobre os objetivos que podem ser atribuídos à fábula, como o divertimento e a função pedagógica
3. Faça uma pesquisa, na biblioteca da sua cidade, e selecione algumas fábulas para ler.

Após a leitura das fábulas, faça o que se pede:

- a) Identifique o fundo moral da história.
- b) Recomende a leitura de fábulas a um grupo de alunos, prevendo atividades a serem efetuadas.

LEITURA COMPLEMENTAR

Indicamos como leitura complementar o texto abaixo, que discute a perspectiva da fábula e os caminhos traçados por esses textos até chegar ao leitor. O texto observa também as origens do gênero e a importância da transmissão da fábula para a formação do leitor.

FÁBULA: UM GÊNERO E DOIS CAMINHOS

Antonio Rodrigues Belon¹

Fulvia Maria Giaretta de Almeida Furquim²

Este trabalho propõe uma análise dos livros de fábulas do escritor paranaense Wilson Bueno, que se apropria das fábulas clássicas, produzindo um texto contemporâneo e somente superficialmente parecido com os demais.

Esse gênero literário, a fábula, tem a origem tão incerta quanto o nome de seu primeiro propagador. O que se comprova é que as fábulas fazem parte de um gênero literário que teve início antes mesmo da escrita, sendo um modo universal de construção discursiva.

Porém as fábulas mais conhecidas, aquelas transmitidas primeiramente pela tradição oral, por um “incerto” fabulista grego chamado Esopo que nasceu e viveu entre os séculos VII e VI a.C. Mais tarde, foram recolhidas e registradas quase seiscentas fábulas a ele atribuídas, sendo que essas fábulas foram reunidas somente no século IV a.C. por um discípulo de Aristóteles, Demétrio de Falero. Além disso, Heródoto que viveu no século V a.C. também escreveu uma biografia sobre o fabulista, dado este que dá maior consistência à real existência de Esopo.

Muitas são essas fábulas disseminadas por todo o mundo, algumas delas conhecidas e até os dias atuais várias são inseridas em parte dos livros didáticos do país e destinadas ao público infantil, diferentemente daquelas transmitidas por Esopo, que eram utilizadas como forma de ensinamento para adultos.

Um dos motivos que possibilitou esta mudança de foco foi a abordagem realizada no modernismo pelo escritor brasileiro Monteiro Lobato, que publica em 1921 seu livro *Fábulas*, no qual ele reescreve as fábulas de Esopo e La Fontaine, dando uma nova roupagem.

Lobato escreve um livro com a intenção de que este fosse plenamente infantil e que atingisse esse público por meio do entretenimento e não do ensinamento como era o costume até então. Ao inserir personagens próximos ao mundo infantil, o escritor tem ótima aceitação, e ainda hoje permanece com *O sítio do pica-pau amarelo* na rede de televisão brasileira.

Porém, mesmo a inserir esses personagens e ter uma proposta de mudança, a fábula como forma de ensinamento não deixa de estar presente, seja pelo próprio conteúdo do texto, seja pela fala dessas personagens que reforçam ainda mais a idéia de lição de moral.

Para fazer uma ilustração dessa questão é apresentada a fábula *A rã sábia*:

Como a onça estivesse para casar-se, os animais todos andavam aos pulos, radiantes, como na festa prometida. Só uma velha rã sabidona torcia o nariz àquilo.

O marreco observou-lhe o trejeito e disse:

1 Professor Doutor, UFMS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. arbelon@uol.com.br

2 Mestranda, Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, UFMS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. fulvia.giaretta@bol.com.br

– Grande enjoada! Que cara feia é essa, quando todos nós pinoteamos alegres no antegoço do festão?

– Por um motivo muito simples – respondeu a rã. Porque nós, como vivemos quietas, a filosofar, sabemos muito da vida e enxergamos mais longe do que vocês. Responda-me a isto: se o sol se casasse e em vez de torrar o mundo sozinho o fizesse ajudado por dona sol e por mais vários sóis filhotes? Que aconteceria?

– Secavam-se todas as águas, está claro.

– Isto mesmo. Secavam-se as águas e nós, rãs e peixes, levaríamos a breca. Pois calamidade semelhante vai cair sobre vocês. Casa-se a onça, e já de começo será ela e mais o marido a perseguirem os animais. Depois aparecem as oncinhas – e os animais terão que agüentar com a fome de toda a família. Ora, se um só apetite já nos faz tanto mal, que será quando forem três, quatro e cinco?

O marreco refletiu e concordou:

– É isso mesmo...

Pior que um inimigo, dois: pior que dois, três... (LOBATO, 1982, p. 425)

Após a fábula, o narrador acentua ainda mais a questão moral introduzindo um diálogo entre as personagens criadas pelo autor:

– Esta fábula nos mostra – disse Dona Benta, que quem só enxerga um palmo adiante do nariz está desgraçado. **As criaturas verdadeiramente sábias olham longe (grifo nosso)**. Antes de fazer uma coisa, refletem em todas as conseqüências futuras de seu ato.

– Eu enxergo cem metros adiante do meu nariz! – gabou-se Emília.

Narizinho fez um muxoxo.

– Gabola! Vovó já disse **que louvor em boca própria é vitupério. (grifo nosso)**

– Mas é verdade! – insistiu Emília. Naquele caso da compra das fazendas para aumentar o Sítio do Pica-Pau Amarelo, quem viu mais longe? Dona Benta, Pedrinho ou eu? Eu...

– Perfeitamente, não nego – disse a menina. Mas o feio é andar se gabando. Espere que os outros te gabem. Posso dizer assim, vovó – “espere que os outros te gabem?”

Dona Benta riu-se.

– Pode, minha filha, porque não há nenhuma gramática por perto...

(LOBATO, 1982, p. 425)

Portanto, pode-se afirmar que houve uma mudança no direcionamento do público alvo, mas a moralidade se faz presente no texto e é ainda mais acentuada por meio do diálogo que reafirma a idéia contida na fábula.

Assim sendo, para compreender esse gênero literário uma das definições de fábula se segue:

As fábulas são narrativas – em prosa ou em verso – que geralmente apresentam animais como personagens. Animais que pensam, sentem, agem e falam como se fossem pessoas. Mas as fábulas não apresentam só animais como personagens. Há fábulas sobre objetos, sobre plantas, sobre estações do ano, sobre a morte, sobre pessoas. As fábulas mostram pontos de vista sobre comportamentos humanos. Ou seja, recomendam certos comportamentos e censuram outros, que devem ser evitados. Esse ponto de vista – ou opinião –

costuma ser explicitado no início ou no fim das fábulas e é chamado lição ou moral. (LAJOLO, 2005)

As fábulas eram então transmitidas, dando especial atenção à lição moral nelas presente, fato este que se comprova nos livros, quando se observa o destaque dado à moral, que aparece separada do restante do texto. Pode-se perceber este fato nos conhecidos textos de Esopo que se seguem:

A raposa e o cacho de uvas

Uma raposa faminta viu uns cachos de uva pendentes de uma vinha; quis pegá-los mas não conseguiu. Então, afastou-se murmurando:
“Estão verdes demais”.

Moral: Assim também, alguns homens, não conseguindo realizar seus negócios por incapacidade, acusam as circunstâncias.

(ARGENTA, 2006. p. 31)

Nesta fábula há moral, e esta se dirige a um adulto, como todas as outras deixadas pelo grego, que, segundo a lenda, acabou assassinado em uma ilha em virtude de seus ensinamentos que foram considerados como crítica a um determinado povo. A moral aparece então em itálico, disposta abaixo do texto e é explícita. Esta é uma constante, deixando claro que o mais importante é a lição moral e não o texto em si. Portanto, a definição que foi apresentada anteriormente é realmente muito importante para compreender esse gênero literário clássico.

Porém, para o estudo das fábulas contemporâneas, este conceito não é suficiente para compreender a complexidade da narrativa. O livro analisado neste momento é *Cachorros do Céu* (2005). Para que se possa compreender melhor o texto literário é necessário apresentar um de seus textos curtos, *Artimanhas da Pressa*:

– Adianta nada apressar o tempo... – disse a Lagarta para o Cágado.
– Quem apressa o tempo apressa a chegada da morte... – completou o Cágado.

O Macaco, que a tudo observava perfeitamente sentado debaixo de uma árvore, reticenciou – ainda com menor pressa -, soberbamente filosófico:

– É por isso... então... que os atarantados... não têm... direção...
– Só têm pressa – acusaram, em uníssono, num lento, lentíssimo, como recomendava o momento, a Lagarta e o Cágado, cientes da Vida.

(BUENO, 2005, p. 15)

Percebe-se que esta é uma fábula, pois é uma narrativa que apresenta os animais como personagens, personificados, ou seja, aos quais são atribuídas características ou qualidades humanas (MOISÉS, 2004, p. 374).

Essas seriam então as características que aparentemente fazem com que haja uma relação entre este texto e seus antecedentes. Contudo, intrinsecamente, se constata uma série de divergências.

Uma questão é a ausência da moralidade explícita, o que está claro para o leitor, é um diálogo entre os animais, no qual é constatado que “quem apressa o tempo apressa a chegada da morte” (BUENO, 2005, p. 15), fato este acordado pelos três personagens, sem que seja apresentada nenhuma lição moral ao final, apenas uma

constatação a respeito de um fato da vida, deixando espaço para que o leitor possa pensar a respeito do assunto, sem que tenha que tirar qualquer lição disso.

Wilson Bueno se apropria de um gênero literário apresentando uma nova possibilidade de leitura, um novo caminho de interpretação. *O sapo e o sonho* é um exemplo dessa inesgotável sensação de duplicidade:

O Sapo apaixonou-se perdidamente pela Rã. Achando que esse amor daria em nada e sofrendo muito com isso, decidiu entrar para o convento e ordenar-se padre. É ele, pois, este Sapo que reza e clama, no banhado, toda vez que chove, e a gente pensa que dorme; mas não só dorme, também sonha – com um sapo que, apaixonando-se por uma rã, e, considerando que este amor daria em nada, decidiu ordenar-se padre... E aí, era uma vez, de novo, um sapo que apaixonando-se perdidamente por uma rã...

(BUENO, 2005, p. 51)

Neste pequeno texto, há então uma correspondência entre a personagem Sapo, e a personagem homem, que aparece por meio da palavra “a gente”, apresentando a história, como se não houvesse nenhuma diferença entre esses seres, sendo que os dois são possuidores de sentimentos, e que o primeiro não apenas sonha, mas pratica ações humanas.

Esse texto transmite também a idéia de uma ação contínua, pelo uso das reticências, como se essa miscelânea fosse infinita, assim como a reescrita das fábulas, que a cada período literário sofre modificações, pertinentes ao momento histórico-social, mas está sempre viva e presente, e agora não mais como objeto de ensinamento, mas de reflexão e entretenimento.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

<http://cantinhaliteratura.spaceblog.com.br/76967/Fabulas-Monteiro-Lobato/>

<http://br.geocities.com/turmadajuli/historias.htm#fontaine>

<http://br.geocities.com/turmadajuli/historias.htm#esopo>

COMPLEMENTAR

ARGENTA, Marinice. *Fábulas Esopo*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

BUENO, W. *Cachorros do Céu*. Ilustrações Ulysses Bôscolo. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

LAJOLO, Marisa. *A narrativa na literatura para crianças e jovens*. Disponível em <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005/nl/meio.htm>>. Acesso em 01 maio 2006.

LOBATO, M. *Edição Centenário: 1882 – 1982*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

RESUMO DA ATIVIDADE 5

Com o propósito de apresentar a importância da fábula como forma narrativa, cujo enredo é elaborado a partir do imaginário popular e com fundo moralizante, e para levá-lo(a) a melhor compreender esse gênero, apresentamos o conceito de fábula, proveniente do latim *fari*, cuja definição é “contar algo”. É importante ressaltar a relevância alegórica dessas narrativas, em que os animais personificam uma situação humana e o epílogo apresenta um conteúdo moralizante, expondo o comportamento virtuoso contrário à conduta dos vícios. Essa moralidade é expressa em lições finais nas fábulas.

DA NARRATIVA

OS ELEMENTOS

u n i d a d e 3

NARRADOR

a t i v i d a d e 6

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a importância do narrador para a narrativa literária;
- identificar os tipos de narrador que podem aparecer na narrativa literária;
- distinguir as variantes dos tipos de narrador da narrativa literária.

Na Unidade 1, apresentamos conceituações básicas de narrativa e de narrativa literária. Enfatizamos que, para haver narrativa ficcional, além da ficcionalidade, são necessários os elementos articulados: ação, personagens, intriga, tempo, espaço e narrador. Vamos ao estudo desses elementos, começando pelo narrador que, conforme dissemos na Unidade 1, aparece como elemento fundamental para a constituição da narrativa ficcional e já foi analisado sob outra nomenclatura.

Iniciando o percurso

Tradicionalmente, o narrador é identificado, nos manuais de teoria literária, como *ponto de vista*, *foco narrativo*, *foco de narração*, *visão*, *focalizador*, para responder não apenas à pergunta “quem narra?” como à “de que perspectiva narra?”. Nas discussões teóricas, entre enredo e personagens, ganhou notoriedade, conforme a narrativa ficcional foi se aprimorando tecnicamente. Isso se deu a partir do século XIX, principalmente a partir do **Realismo**, quando as formas em prosa – como o romance, a novela, o conto – foram acrescidas de muita inovação na técnica de narrar. Veja o que Moisés (1979, p.177) diz:

REALISMO

Um dos principais movimentos literários da segunda metade do século XIX. Opõe-se, habitualmente, à idealização do romantismo, optando pela realidade tal como é. No Brasil, teve início em 1881, com a publicação dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo.

“O ponto de vista ou foco narrativo tem-se constituído numa das traves mestras da ficção moderna, a ponto de alguns estudiosos a considerarem o eixo em torno do qual gira toda a problemática ficcional dos nossos dias”.

Os avanços técnicos das formas literárias em prosa revelam o avanço técnico do homem e a mudança em seu modo de perceber as coisas e de se relacionar com elas. Leite (1985, p. 6) diz que “se narrar é coisa muito

antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é” e historia os acréscimos paulatinos, nos estudos literários, às primeiras reflexões sobre o ato de narrar que remontam aos gregos

Platão e Aristóteles, na Antigüidade clássica, sistematizadas que foram, no século XIX, por Hegel, e a partir dele retomadas por uma série de estudiosos, no séc. XX.

Tecendo conhecimento

Além dessas informações, antes de discorrermos sobre os tipos de narradores que podem aparecer nas narrativas literárias e as variações que cada tipo pode assumir, faz-se necessário destacar dois pontos importantes para a construção desse conhecimento. É necessário assinalar, primeiramente, que narrador não é sinônimo de autor. Vejamos o verbete *narrador*, no dicionário de teoria da narrativa de Reis e Lopes (1988, p. 61-62):

Narrador

1. A definição do conceito de *narrador* deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de *autor*, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o *autor* corresponde a uma entidade real e empírica, o *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*), como protagonista da *comunicação narrativa*. Atente-se no seguinte exemplo: “Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa” (M. de Assis, *Quincas Borba*, p. 35). A entidade que toma a palavra é tão fictícia como a personagem (Rubião) de quem fala; trata-se de um sujeito com existência textual, “ser de papel” (cf. Barthes, 1966: 19-20), tal como a segunda pessoa (“vos”) a quem se dirige. Confundir este *narrador* com Machado de Assis seria tão abusivo como identificá-lo com o próprio Rubião, Eça de Queirós com o *narrador* Teodorico Raposo de *A relíquia* ou Albert Camus com Meursault de *L'étranger*.

Note, nas palavras dos autores, que, enquanto o autor é uma entidade real e empírica (baseada na experiência), o narrador é uma entidade fictícia, faz parte do mundo ficcional instaurado pela narrativa literária. Autor designa o escritor, o homem que existe social e juridicamente. Já o narrador é um sujeito da narrativa, criado pelo escritor com a função de contar a história. É uma das vozes do texto, tão importante que temos sobre ele afirmações como a de Tacca (1983, p. 65): “basicamente, a voz do narador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance”. Estabele-

PLATÃO

Filósofo grego, nasceu em Atenas, em 428 ou 427 a.C. e morreu em 347 a.C. Deixou reflexões importantes para a Retórica, a Arte e a Literatura.

ARISTÓTELES

Discípulo de Platão, Aristóteles nasceu em Estagira, na Calcídica (384 a.C. - 322 a.C.). É considerado um dos maiores pensadores de todos os tempos e criador do pensamento lógico.

HEGEL

Filósofo alemão (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), nasceu em Estugarda, em 27 de agosto de 1770, e morreu em Berlim, em 14 de novembro de 1831. Considera-se que seu pensamento influenciou, profundamente, o materialismo histórico de Karl Marx.

L'étranger

O estrangeiro, romance do argelino Albert Camus (1913-1963), publicado em 1942, traduzido para muitas línguas e filmado por Luchino Visconti, em 1967.

cida essa diferença entre autor e narrador, cabe a advertência de que, ao analisar uma narrativa de ficção, não devemos buscar no autor explicações para as atitudes e posturas do narrador.

Outro ponto a destacar é o conceito de narratário, que, para Culler (1999, p. 88), responderia ao questionamento “quem fala para quem?”:

Quem *fala para quem*? O autor cria um texto que é lido pelos leitores. Os leitores inferem a partir do texto um narrador, uma voz que fala. O narrador se dirige a ouvintes que às vezes são subentendidos ou construídos, às vezes explicitamente identificados (particularmente nas histórias dentro de histórias, onde um personagem se torna o narrador e conta a história encaixada para outros personagens). O público do narrador é muitas vezes chamado de *narratário*. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica. Uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar. A crítica feminista está especialmente interessada na maneira como as narrativas européias e norte-americanas frequentemente postulam um leitor masculino: elas se dirigem implicitamente ao leitor como alguém que partilha uma visão masculina.

Assim como autor e narrador não podem ser confundidos, narratário e leitor também não. Tal qual na primeira díade, o leitor pertence ao mundo real, enquanto o narratário é um ser fictício, do universo ficcional. Quanto ao narrador, é comum estabelecê-lo de acordo com a pessoa do discurso utilizada para narrar, ou seja, a primeira e a terceira pessoas do singular. Entretanto, é muito simplificador e não esclarecedor apenas querer identificar em uma narrativa se o narrador é de primeira ou de terceira pessoa. Por isso, observa-se, também, sua participação na história narrada. Ainda assim, Franco Júnior (2003) nos adverte que, embora relevantes, esses dois aspectos são insuficientes para o estudo da complexidade e da importância (estética, ideológica etc) que o narrador assume na narrativa.

Partindo, pois, dessas duas pessoas do discurso, comumente temos:

1) “O clássico relato de terceira pessoa” (TACCA, 1983, p. 62-63), em que o narrador está fora dos acontecimentos narrados; refere os fatos sem nenhuma alusão a si mesmo. Tende à imparcialidade, mas também à onisciência (sabe tudo da história) e à onipresença (está em todos os lugares). Esse narrador pode, entretanto, aparecer na variante de *narrador “intruso”*: aquele que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento das personagens. Gancho (2006) cita um trecho de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco para exemplificar este tipo de narrador. Veja-se:

[...] Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é toda gala no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo. (29. ed. São Paulo, Ática, 2002. p. 67.)

Essa forma de narração era muito comum nas narrativas do século XVIII e em muitas do século XIX, mas vai perdendo lugar à medida que o Realismo tende a produzir narrativas em que a onisciência e a onipresença do narrador se fazem tão constantes que as narrativas parecem narrar-se sozinhas.

2) O narrador em primeira pessoa que participa dos acontecimentos narrados. Como personagem que é, não pode ter onisciência, tampouco onipresença. Tem seu campo de visão limitado. Em suas variações, pode assumir o papel de protagonista, isto é, a personagem central. Entre os inúmeros exemplos, Gancho (2006) nos dá dois célebres:

Paulo Honório, narrador do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, homem duro, que tenta entender a si e a sua vida após a morte da esposa Madalena; Bentinho, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, célebre por dar sua versão sobre a possível traição de Capitu, seu grande amor. Nos dois casos, temos um narrador que está distante dos fatos narrados e que, portanto, pode ser mais crítico de si mesmo.

Assim como pode ser protagonista da história, o narrador em primeira pessoa também pode ser uma personagem secundária, ou ainda uma mera testemunha presencial dos fatos. Veja o que diz Gancho (2006) :

Narrador testemunha: geralmente não é a personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque. Um exemplo deste tipo de participação do narrador personagem é o romance *Amor de salvação*, de Camilo Castelo Branco, no qual o narrador é amigo de Afonso de Teive, personagem principal; do reencontro dos dois depois de alguns anos decorridos da amizade na época da universidade, nasce a história tentando aproximar o jovem boêmio idealista Afonso, do pai careca e barrigudo, que o narrador vê diante de si.

Conforme nos referimos acima, as tipologias nem sempre dão conta da complexidade do assunto. Entre os estudiosos sobre o narrador, há um destaque a Norman Friedman, que, em 1955, sistematizou as classificações que o antecederam e criou uma tipologia, das mais completas, que tenta rastrear o mais possível as formas de narrar. Reproduziremos essa tipologia, seguindo Leite (1985), que lhe dedicou um capítulo de seu livro. Nele, ela enuncia que Friedman primeiro levantou algumas questões necessárias para se tratar do narrador:

1) Quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a história ao leitor? (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) A que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (FRIEDMAN, 1955 apud LEITE, 1985, p. 25).

A seguir, a autora trata dos conceitos de *cena* e *sumário*, distinção que norteia a tipologia de Friedman, uma vez que estabelece a proximidade ou a distância entre a

história narrada e o leitor. Na *cena*, o diálogo das personagens é representado por meio do discurso direto, mais próximo do leitor, praticamente sem a presença de um narrador que, no *sumário*, conta, resume ou expõe os eventos da narrativa, por meio do discurso indireto. O sumário estabelece maior distância entre o leitor e a história narradas.

Eis a classificação de Norman Friedman para o foco narrativo, tratadas por Leite (1985) e sumarizadas por Franco Júnior (2003, p. 41-42):

1) *“Autor” onisciente intruso* - Esse foco narrativo caracteriza o narrador que adota um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço. Tal narrador cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático. Ele usa preferencialmente o sumário, suprimindo ou minimizando ao máximo a voz das personagens. “Como canais de informação predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 26-27). O “narrador que utiliza esse foco narrativo se interpõe entre o leitor e os fatos narrados, elaborando pausas frequentes para a apresentação de sua opinião e de seu posicionamento, seja em relação à história e aos elementos que a constituem, seja em relação aos comportamentos e/ou valores sociais aos quais a história narrada faz referência e com os quais dialoga;

2) *Narrador onisciente neutro* - Esse foco narrativo caracteriza-se pelo uso da 3.^a pessoa do discurso. Tende ao uso do sumário, embora não seja incomum que use a *cena* para a inserção de diálogos e para a dinamização da ação e, conseqüentemente, do conflito dramático. Reserva-se, normalmente, o direito à caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando-as para ao leitor. Distingue-se do foco narrativo anterior “pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara” (FRIEDMAN, 1955, *apud* LEITE, 1985, p. 32);

3) *“Eu” como testemunha* - Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra de perspectiva menos exterior em relação ao fato narrado do que os anteriores. Faz uso da 1.^a pessoa do discurso, mas ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra. Isso, no entanto, não impede que possa “observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 37). Seu ângulo de visão, entretanto, é necessariamente limitado. Por situar-se na periferia dos acontecimentos, esse narrador tem de restringir-se à sua condição de testemunha, ou seja, não sabe de fato senão aquilo que presenciou, limitando-se a fazer suposições, inferências, deduções, etc. daquilo que lhe escapa. Pode utilizar tanto a *cena* como o sumário para narrar;

4) *Narrador protagonista* - Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra necessariamente em 1.^a pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é o protagonista da história

narrada. Pode valer-se tanto da cena como do sumário, aproximando ou distanciando o leitor da história narrada;

5) *Onisciência seletiva múltipla* - Esse foco narrativo marca-se pela utilização predominante do discurso indireto-livre. Tal recurso cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens. Como tais percepções, pensamentos, sensações, sentimentos, etc. ganham o primeiro plano da voz narrativa e estão ligados a várias personagens, não há mais um centro fixo como responsável pela articulação da história narrada, mas uma multiplicidade de ângulos de visão e, conseqüentemente, múltiplos canais de informação. Há, aqui, um predomínio quase absoluto da cena. Esse foco não deve ser confundido com o foco narrador onisciente neutro, pois “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente resume depois de terem ocorrido” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 47);

6) *Onisciência seletiva* - Esse foco narrativo é semelhante ao anterior, mas com a diferença de que se restringe a uma só personagem. Narra de um centro fixo, seu ângulo é central, e os canais de informação limitam-se aos pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., do personagem central, que são apresentados diretamente e sem mediação ao leitor. Marca-se, como o foco anterior, pelo predomínio do uso do discurso indireto-livre e, não raro, pelo recurso ao fluxo de consciência;

7) *Modo dramático* - Esse foco caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena, logo, pelo predomínio quase absoluto do discurso direto. A história é narrada a partir do encadeamento de cenas nas quais somos informados, pelo discurso direto, sobre o que pensam, fazem, sentem e objetivam as personagens. A história é narrada de um ângulo frontal e fixo – o que cria o efeito de estarmos presenciando os fatos no momento em que eles acontecem. É o foco que caracteriza o gênero dramático, o texto de teatro e, de certo modo, o roteiro de cinema e das telenovelas;

8) *Câmera* - Esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária mecanicamente” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 62). Tal propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre, alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo, selecionando o que deve ou não ser representado. Pense-se, por exemplo, no fotojornalismo, que nunca é neutro no tratamento que confere às imagens que veicula vinculadas ao texto e aos interesses do jornal. Vale o mesmo para o telejornalismo.

Convém lembrar que, apesar das tipologias, nada impede que um narrador se comporte de mais de um modo para narrar, por isso costuma-se advertir para a precariedade das classificações. Leite (1985) lembra que no romance *Memorial de Aires*, de Machado

de Assis, publicado em 1908, a personagem Aires assume dois papéis, o de narrador protagonista e o de testemunha. Ele é um dos protagonistas da história, tanto que o livro recebe o nome de *Memorial de Aires* e sua história é narrada. No entanto, ele, Aires, concomitante a sua história, em que é protagonista, narra a do casal romântico, Tristão e Fidélia, desde que se conhecem até o casamento e de cuja história é testemunha.

EXERCÍCIO

Leia os contos *Teoria do medalhão*, *O enfermeiro* e *O espelho*, de Machado de Assis, e discuta o tipo de narrador e as possíveis variações que assume nessas narrativas.

LEITURA COMPLEMENTAR

A seguir, você tem o texto de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1979, p.266-270), que, no capítulo sobre o *romance*, discorre sobre o narrador e sobre o narratário, segundo a terminologia de Gérard Genette. Leia-o com atenção.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

Professor universitário, escritor e investigador português, nasceu em 1939, em Braga. Licenciou-se na Universidade de Coimbra, onde também obteve o seu doutoramento, em 1971, com a tese *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Dos seus vastos trabalhos publicados, destaca-se *Teoria da Literatura* (1967), *A Estrutura do Romance* (1974), *Teoria e Metodologia Literárias* (1990), *Camões: Labirintos e Fascínios* (1994)

4.1 — Entre as personagens de um romance, há duas que se particularizam pela função específica que desempenham no processo narrativo: o *narrador* e o *narratário*.

O narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem.

A instância narrativa pode situar-se fundamentalmente em dois níveis narrativos bem distintos: pode ser uma instância narrativa de primeiro grau, produtora, por conseguinte, de uma narrativa primária; ou pode ser uma instância narrativa de segundo grau, introduzida por outra instância narrativa e situada dentro de uma narrativa primária. No primeiro caso, temos um narrador *extradieético* (por exemplo, o narrador de *O Monge de Cister* de Alexandre Herculano, ou Teodorico Raposo, o narrador de *A Relíquia* de Eça de Queirós); no segundo caso, estamos perante um narrador *intradieético* (por exemplo, o narrador Dês Grioux na *Manon Lescaut* de Prévost, o narrador Silvestre da Silva de *Coração, cabeça e estômago* de Camilo Castelo Branco) ⁽³⁷⁾.

Há romances em que o narrador não está concretamente representado, fundindo-se a sua função com a do autor *implícito*, esse «segundo eu» do autor que está «escondido nos bastidores, na qualidade de encenador, de titereiro, ou de um deus indiferente, limando silenciosamente as suas unhas» ⁽³⁸⁾. Como exemplos deste tipo de narradores, mencio-

naremos o narrador de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. Seguindo a terminologia proposta por Gérard Genette, chamaremos *heterodiegético* a este tipo de narrador ausente da história narrada.

Noutros romances, pelo contrário, o narrador está presente na história narrada, sob a forma de um «eu» que pode assumir características várias. Designaremos este narrador, ainda segundo a terminologia de Genette, como *homodiegético*.

O narrador homodiegético reveste formas diversas. Pode este narrador constituir a personagem central do romance, como acontece, por exemplo, *n'A Relíquia* de Eça, no *Jogo da cabra cega* de José Régio ou na *Aparição* de Vergílio Ferreira. Qualificaremos este narrador de *autodiegético*. Pode o narrador homodiegético, porém, ser uma personagem secundária, como sucede *n'A cidade e as serras* de Eça de Queirós e *n'O grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, ou ser apenas um observador que conhece pessoalmente e analisa as personagens e que com algumas delas pode ter relações de convivência, falar, etc., sem que, todavia, venha a influenciar, de qualquer modo, o curso dos acontecimentos narrados (caso do narrador de *O Delfim* de José Cardoso Pires).

Noutros romances, o narrador não intervém como personagem na história, não entra em relação de convivência, sob qualquer forma, com as outras personagens — o narrador de *O Delfim*, por exemplo, pode saborear, juntamente com o herói, “chouriça assada e broa quente, da que fumeja quando se abre — embora a sua presença seja constante, no plano do discurso como um «eu» que emite opiniões e comentários, que formula juízos, que se expande em digressões, etc.(....)

O *narratário* constitui o receptor do texto narrativo, aquela criatura ficcional a quem se dirige o emissor/narrador. A análise do seu estatuto, da sua natureza e das suas funções, encontra-se ainda em fase incoativa ⁽³⁹⁾.

Tal como acontece com o narrador, também o narratário pode ser extradiegético e intradiegético. O narratário extradiegético pode identificar-se com o leitor virtual, embora, rigorosamente, o leitor que um narrador escolhe para narratário não seja qualquer leitor, um leitor fora do tempo e do espaço. *Este* narratário extradiegético pode permanecer invisível e pode não ser sequer mencionado, mas a sua presença denuncia-se facilmente. Os esclarecimentos que o narrador concede acerca de uma personagem, de uma coisa ou de um acontecimento, por exemplo, dirigem-se primordialmente ao narratário.

O narratário extradiegético pode, todavia, ser mencionado pelo narrador, que o invoca, o interpela, o esclarece, o critica, etc.: «Em verdade lhes digo, meus sensíveis leitores, que eu desejava ter assim um painel, para serem dois os painéis da minha estimação» ⁽⁴⁰⁾; «Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verosimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição» ⁽⁴¹⁾; «eu, que percorri linha a linha toda a *Monografia* do Abade Domingos Saraiva, que transcrevi inclusivamente algumas páginas num caderno que trouxe comigo e que por acaso está acolá, naquela mala, eu, leitor impuro, garanto com a mão na mesma piedosa obra que jamais encontrei nela o menor traço de qualquer fidalgo de bom coração» ⁽⁴²⁾.

O narratário intradiegético apresenta o estatuto de uma personagem concreta, mais ou menos extensa e profundamente caracterizada, a qual pode desempenhar apenas a função específica de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance (e, neste último caso, teremos um narratário intradiegético e homo-diegético). Na *Manon Lescaut*, M. de Renoncourt é o narratário a quem o narrador Dês Grieux conta a história dos seus amores com Manon e não

interfere como personagem nessa história. Pelo contrário, em *Lê noend de vipères* de François Mauriac, Isa, além de ser o narratário a quem se dirige o narrador Louis, é também uma personagem relevante na história narrada.

NOTAS

⁽³⁷⁾ Adoptamos, nesta matéria, a terminologia proposta por Gérard Genette na sua obra *Figures III* (Paris, Éditions du Seuil, 1972), pp. 238-241.

Em relação ao romance *Coração, cabeça e estômago*, observe-se que o narrador intradieético é completado e comentado pelo narrador extradiegético.

⁽³⁸⁾ Cf. Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, p. 151. Veja-se, também, o ensaio do mesmo autor publicado na revista *Poétique*, 1970, 4, pp. 511-524, sob o título de «Distance et point de vue».

⁽³⁹⁾ Sobre o narratário, veja-se: Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 265-317; Geral du Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», in *Poétique*, 1973, 14, pp.178-196.

⁽⁴⁰⁾ Camilo Castelo Branco, *O bem e o mal*, 19.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, pp. 27-28.

⁽⁴¹⁾ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1960, p. 39.

⁽⁴²⁾ José Cardoso Pires, *O Delfim*, 2.^a ed., Lisboa, Moraes Editores, 1968, p. 41.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CULLER, Jonathan. *Teoria literária; uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

GANCHO, Cândido Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

COMPLEMENTAR

ASSIS, Machado. Contos. Fonte: www.bibvirt.futuro.usp.br

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

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

RESUMO DA ATIVIDADE 6

Com o objetivo de encaminhá-lo para a identificação do narrador e de suas variações em uma narrativa literária, discorreremos sobre as díades *autor/narrador* e *narrador/narratário*, cuja distinção é necessária para se entender as tipologias sobre o narrador. Verificamos as duas maneiras comuns, mas incompletas, de se tipificar o narrador, aquelas marcadas pelas primeira e terceira pessoas verbais, bem como as variações dessa tipificação. Antes de reproduzir a tipologia criada por Norman Friedman (1955), seguimos, com Ligia Chiappini de Moraes Leite (1985), as questões levantadas por Friedman para se tratar o narrador e tratamos de outra díade: *cena/sumário*. Em seguida, trouxemos os oito tipos de foco narrativo propostos por Friedman e sumarizados por Arnaldo Franco Júnior (2003). Como leitura complementar, trouxemos o texto de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1979) para mostrar o enfoque dado por Gerard Genette ao *narrador/narratário*

O ENREDO

a t i v i d a d e 7

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a importância do enredo para a narrativa literária;
- conhecer a nomenclatura da teoria literária sobre a composição do enredo.
- compreender como se compõe o enredo da narrativa literária;

Na Atividade 6, vimos a importância do narrador para a narrativa ficcional, os tipos e variações de narradores, a partir dos quais se criaram tipologias. Dentre elas, resumimos, junto com alguns estudiosos, a tipologia de Norman Friedman (1955), um trabalho bastante abrangente e, por isso, muito citado nos manuais de teoria literária. Vamos, agora, verificar outro componente importante para a narrativa ficcional, o enredo.

Iniciando o percurso

Tal como acontece com o narrador, tradicionalmente, nos manuais de teoria literária, o enredo aparece como equivalente a ou próximo de vários termos: intriga,

história, assunto, argumento, plot, trama, fábula, ação, estória. Essa variação indica não só diferenças entre teóricos e acepções teóricas, mas certas aproximações e diferenças que merecem ser explicitadas. Antes disso, vejamos como dois autores falam sobre o enredo em seus estudos. O primeiro deles, Antonio Candido, em um trabalho sobre a personagem do romance; a segunda, Samira Nahid de Mesquita, na introdução de um livro sobre o enredo.

ASSUNTO

O mesmo que enredo, mas pouco utilizado.

ARGUMENTO

Equivalente à fábula; mais utilizado, porém, para roteiros de filmes ou de narrativas para a TV.

PLOT

Do inglês, o mesmo que enredo.

1 - Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 1981, p.53-54)

2 - A palavra *enredo* pode assumir (...) algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de *arranjo* de uma história: a apresentação/representação

de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final — o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa. (MESQUITA, 2003, p.7)

Note, em ambos os textos, a correlação entre enredo e personagem(ns), mas perceba, também, os termos e expressões “fatos organizados”, “arranjo de uma história”, “apresentação/representação de situações”.

Tecendo conhecimento

Nas expressões acima destacadas, podemos alinhar as palavras “fatos”, “história”, “situações” de um lado e, de outro, as palavras “organizados”, “arranjo de” e “apresentação/representação”, o que nos leva a dois grupos de termos que, enquanto agregados em um conjunto unitário, mantêm certa sinonímia, mas com o outro conjunto não mantêm essa sinonímia, apenas uma correlação. A cada conjunto corresponde uma indagação, de modo que ao primeiro ligamos a pergunta “o que se narra?” e ao segundo, “como se narra?”. Explicando mais, para refletirmos sobre o enredo de uma narrativa ficcional, temos que lembrar desses questionamentos como complementares um do outro, sem estabelecer um limite demarcador, uma fronteira entre os dois planos. Em todo caso, é importante atentar para a dissociação conceitual que se faz entre alguns grupos de termos e ficar com os mais utilizados.

Assim, temos uma terminologia ligada aos acontecimentos da narrativa: fábula, história, estória (do inglês *story*), ficção, e, mais recentemente usada, diegese e enunciado. Uma outra terminologia ligada à ordenação ou apresentação desses acontecimentos: trama, enredo, intriga, narração, discurso (ou discurso narrativo) e enunciação. Por isso é comum vermos esses termos alinhados em pares, como fábula/enredo; história/enredo; fábula/trama; ficção/narração; história/discurso; diegese/discurso; enunciado/enunciação.

Convém trazer os conceitos a que se referem tais termos. Peguemos as distinções mais utilizadas. Uma delas implica fábula/trama, sendo que trama é usado como equivalente a intriga, e nós chamaremos de enredo. Tomemos, primeiramente, os conceitos de fábula e trama de Tomachevski (1976, p. 173), **formalista russo** citado pela grande maioria dos estudiosos da área.

FORMALISTA RUSSO

Ligado ao formalismo russo.

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra.

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. [...] Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento [do que se passou].

Apoiado nos formalistas russos, Silva (1979, p. 281-282) diz que à fábula correspondem os “acontecimentos considerados em si mesmos, os não trabalhados esteticamente e com os quais se constrói a narrativa”; à trama ou intriga corresponde “a história dos acontecimentos tal como é apresentada no texto narrativo.” “A fábula, por conseguinte, representa um elemento pré-literário; a trama constitui um elemento especificamente literário.” Mais adiante, resume: “a fábula, ou a história, ou a diegese, teriam existência autônoma, independente da intriga, ou do discurso, ou da narração” (1979, p. 283).

Franco Júnior (2003, p. 36-37) explica, com mais detalhes, esses dados:

A fábula exige do leitor a capacidade de realizar uma síntese da história narrada. (...) Ao reconstituirmos a fábula de uma história presente em um texto narrativo, organizamos naturalmente a síntese da história a partir das relações de causa-e-consequência que facilitam a sua compreensão por outras pessoas, sejam as que nos ouvem contar, por exemplo, a história de um romance, de um filme, de um conto, de uma novela de televisão em poucas palavras, sejam as que venham a ler os textos nos quais analisamos e interpretamos um texto narrativo.

(...) A trama de uma narrativa revela, ao ser identificada, o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história desta ou daquela maneira, criando este ou aquele efeito, afirmando um determinado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da organização das palavras sob a forma de texto. Isso significa que o(s) sentido(s) e os efeitos presentes em um texto foram construídos pelo escritor por meio da estruturação, da composição, da construção daquele mesmo texto de um modo determinado (*aquele ali objetivamente registrado pela escrita sob a forma de texto, e não outro*), cuja especificidade deve ser levada em consideração. (...)

A trama, diferentemente da fábula, não é passível de síntese. Ela é identificada quando o leitor investiga e define as relações que unem os diversos elementos que, articulados pela escrita, compõem o texto narrativo.

Trabalhada tal nomenclatura, consideremos, junto com Mesquita (2003, p. 21), “o enredo como a própria estruturação da narrativa de ficção em prosa; o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra”.

Pensemos, a partir de agora, na forma como o enredo pode se estruturar. Tradicionalmente, costuma-se dividir o enredo de uma narrativa em apresentação (ou exposição, ou introdução), complicação (ou desenvolvimento), clímax e desenlace (ou conclusão, ou desfecho). Embora ordenadas, essas partes não aparecem necessariamente nessa sequência na narrativa, mas, geralmente, atribui-se ao conflito a estruturação dessas partes do enredo. Entenda-se por conflito “a

oposição, a luta, entre duas forças ou personagens. No geral, o conflito passa-se entre o protagonista e uma força externa, representada pela natureza, pela família ou pela sociedade, ou por outra personagem” (Moisés, 1978).

PROTAGONISTA

O mesmo que personagem principal.

Vejamos como Gancho (2006, p.13-14) comenta as partes que estruturam o enredo:

Exposição (ou introdução ou apresentação): coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, as personagens, às vezes, o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler. Em geral, fica clara a intenção do enredo, vinculada ao desejo ou necessidade da personagem principal.

Complicação (ou desenvolvimento): é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos — na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa). A complicação constitui a maior parte da narrativa, na qual agem forças auxiliares e opostas ao desejo da personagem e que intensificam o conflito.

Clímax: é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele.

Desfecho (ou desenlace ou conclusão): é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc.

MESQUITA (2003, p. 25) sumariza essa terminologia:

(...) o enredo de uma narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*) se desenrola a partir de uma *situação inicial* (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre uma primeira *transformação*. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora (...). Chega-se, então, a uma *situação final*, que corresponde a um outro equilíbrio.

É necessário assinalar que essa estrutura pode ser melhor percebida nas narrativas tradicionais, em muitas modernas e em muitas contemporâneas. Nem sempre podemos perceber essa estrutura no enredo, inclusive porque, muitas vezes, tudo se passa no interior da personagem ou, às vezes, as personagens se apresentam, no início do enredo, já em uma situação de desequilíbrio, e praticamente não há uma complicação, apenas o desequilíbrio tende a se intensificar e, ao final, nada se resolve ou as coisas se complicam mais. Temos, como exemplo disso, as obras do paraense Dalcídio Jurandir (1909/1979), que pertencem ao ciclo *Extremo Norte*. Em quase todos os romances que compõem o ciclo, Alfredo, a personagem central, abre e fecha o enredo em situação de tensão, de conflito existencial.

Em todo caso, quer possamos ou não identificar a estrutura do enredo por aquelas partes tradicionalmente descritas, o que vale é o seu traço de verossimilhança:

O termo verossimilhança foi utilizado por Aristóteles quando estudava as grandes obras teatrais de seu tempo, as tragédias. Segundo o filósofo, o que permitia a empatia do público com a peça era uma ilusão de verdade que fazia parte da estrutura narrativa da peça teatral, mais que a veracidade dos fatos narrados. Assim, chamou essa peculiaridade da narrativa de *verossimilhança* e a definiu como lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; verossimilhança é, pois, a essência do texto de ficção.

Este conceito se aplica hoje às narrativas. Assim, os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros (no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto), mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da relação entre os vários elementos da história. Cada fato da história tem uma motivação (*causa*), nunca é gratuito, e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (*consequência*). Na análise de narrativas, a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência (GANCHO, 2006, p.12)

Antes de encerrar nosso estudo sobre o enredo, convém alertar que, apesar de o conceito de verossimilhança ter sido colocado como elemento que advém da lógica interna dos acontecimentos da narrativa, também denominada economia da obra, ele é aplicado ao que se localiza de modo externo à narrativa. Desse modo, quanto maior a verossimilhança externa, maior o tom realista da narrativa. E gostaríamos de terminar essa atividade concordando com Mesquita (2003, p. 14): “por mais ‘inventada’ que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico”. Por essa razão, mesmo as narrativas fantásticas ou surreais partem de algum ponto da realidade.

EXERCÍCIO

Releia o conto *O enfermeiro*, de Machado de Assis, e siga as seguintes instruções:

- 1- sintetize a fábula de que fala o conto;
- 2- descreva a estrutura de seu enredo;
- 3- analise se a verossimilhança interna é assegurada.;
- 4- responda: a história narrada tem vinculação com a realidade? Por quê?

LEITURA COMPLEMENTAR 1

Leia, agora, parte do verbete *A narrativa de ficção*, do *Dicionário de análise do discurso*, de Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 342-345):

História ou Diegese (Contada)

Desde Soriau, no sentido da *Poética* de Aristóteles, a palavra ‘diegese’ designa, no vocabulário da análise fílmica, “tudo o que pertence [...] à história contada no mundo suposto ou proposto pela ficção do filme” (1953). Estendida à narratologia geral, esse termo recobre, para além dos universos ficcionais, a história contada como conteúdo e mais amplamente o mundo que propõe e constrói cada narrativa: o espaço e o tempo, os eventos, os atos, as palavras e os pensamentos das personagens. O universo diegético de uma narrativa é interpretativamente construído pelo leitor/ouvinte a partir do que está dito e do que está pressuposto pelo texto. A propósito, em *Lector in Fabula*, Eco (1985a) trata o texto como “máquina preguiçosa” e insiste sobre o fato de que a “cooperação interpretativa” do leitor é indispensável para preencher os vazios, brancos, elipses de uma história contada.

LECTOR IN FABULA, ECO

Livro do italiano Umberto Eco, publicado em 1979. Na edição portuguesa, de 1993, recebeu o título *Leitura do Texto Literário, lector in fabula*. Umberto Eco nasceu em Alessandria, Itália, em 1932. É professor da Universidade de Bolonha e conhecido por seus trabalhos na área de estudos literários, mas também como romancista. É autor do famoso romance *O nome da rosa*, de 1980.

Textualização da narrativa (Contando)

Genette chama de “narrativa” a camada verbal que assume a textualização da história. É nesse nível textual que a ordem cronológica da história contada é ou não revelada (ordem), que os fatos são resumidos ou, ao contrário, desenvolvidos (rapidez). É nesse nível da textualização, igualmente, que podem se intercalar descrições, diálogos ou comentários. A expansão dos diálogos aproxima a narrativa do teatro, a multiplicação das seqüências descritivas emperra a narrativa, as interrupções com comentários de todos os tipos, de *Jacques le Fataliste* de Diderot à obra romanesca de Beckett, por exemplo, chegam a reduzir a intriga a pouca coisa.

Elaboração da Intriga

A *Poética* de Aristóteles é uma teoria da arte de compor intrigas (“muthos”). Como o nota Ricoeur (1983:570), trata-se mais de uma operação do que de uma estrutura. A elaboração da intriga deve ser assim compreendida como a síntese dos três componentes enumerados abaixo. Contar é construir uma intriga, isto é, colocarem uma certa ordem textual (contando) a continuidade dos eventos e das ações que constitui a história contada. Encontra-se desde Aristóteles uma definição de intriga centrada binariamente sobre o par nó/desfecho (próprio à estrutura da tragédia) e sobre uma idéia da unidade da ação estruturada ternariamente em começo, meio e fim. Os teóricos clássicos fazem corresponder ao começo, um prólogo-exposição; ao meio, um nó e ao fim, um desfecho. A intriga toma, então, a forma de uma estrutura de base. Uma narrativa aberta por um prólogo-exposição já em tensão (caso da tragédia analisado por Aristóteles) será seguida por um nó, que tentará apagar essa tensão, e por um desfecho, marcado pelo sucesso ou fracasso dessa transformação. Por outro lado, uma narrativa aberta por um prólogo-exposição não problemático será seguido de um nó que introduzirá uma tensão de um desfecho que conseguirá ou não apagar essa tensão. O característico de um núcleo narrativo (seqüência) é introduzir essa dinâmica da intriga fundada sobre o par nó/desfecho. (...)

LEITURA COMPLEMENTAR 2

Selecionamos um trecho do texto de Culler (1999, p. 85-86) – do capítulo 6, *Narrativa* – em que ele aborda a estruturação do enredo.

Quais são os requisitos de uma história, do ponto de vista dos elementos? Aristóteles diz que o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter um começo, meio e fim e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação. Mas o que cria a impressão de que uma série específica de acontecimentos tem essa configuração? Os teóricos propuseram diversas explicações. Essencialmente, entretanto, um enredo exige uma transformação. Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa. Algumas teorias enfatizam tipos de paralelismo que produzem enredos satisfatórios, tais como a mudança de uma relação entre personagens para seu oposto, ou de um medo ou previsão para sua realização ou sua inversão; de um problema para sua solução ou de uma falsa acusação ou deturpação para sua retificação. Em cada um dos casos, encontramos a associação de um desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma transformação no nível do tema. Uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história. Deve haver um final que se relacione com o começo - de acordo com alguns teóricos, um final que indique o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos que a história narra.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária; uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: TODOROV, Tzvetan (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COMPLEMENTAR

ASSIS, Machado. Contos. Fonte: www.bibvirt.futuro.usp.br

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

RESUMO DA ATIVIDADE 7

Com o propósito de encaminhá-lo para o reconhecimento da importância do enredo para a narrativa literária, trouxemos a nomenclatura usualmente utilizada para se referir aos fatos retratados e ao modo de apresentação desses fatos em uma narrativa ficcional. Foram trabalhados os conceitos de fábula/trama (ou intriga ou enredo). Para melhor compreensão do assunto, verificamos como se costuma estruturar o enredo e a importância do conceito de verossimilhança. Como leitura complementar, trouxemos partes do verbete “A narrativa de ficção”, do *Dicionário de análise do discurso*, de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2004) e um trecho do texto *Narrativa*, de Jonathan Culler (1999), em que ele aborda a estruturação do enredo.

A PERSONAGEM

a t i v i d a d e 8

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- conhecer a nomenclatura da teoria literária sobre a personagem literária;
- reconhecer a importância da personagem para a narrativa literária;
- conhecer a classificação da personagem;
- identificar os elementos de caracterização da personagem.

Na Atividade 7, apresentamos a importância do enredo para a narrativa ficcional, a nomenclatura usualmente utilizada para se referir aos fatos retratados e ao modo de apresentação desses fatos. Foram tratados os conceitos de fábula/trama (ou intriga ou enredo). Verificamos como se costuma estruturar o enredo da narrativa literária e trouxemos o conceito de verossimilhança. Nesta atividade, vamos estudar a importância da personagem, terceiro elemento fundamental na tessitura da narrativa literária.

Iniciando o percurso

Iniciemos nosso estudo sobre a personagem, retomando as palavras de Antonio Candido (1981, p. 53-54), utilizadas na atividade anterior: “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem (...). O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”.

Indaguemos: que vida podem viver as personagens? Podemos dizer que uma vida igual, pior ou melhor que a nossa, seres de carne e osso, com a grande diferença de que elas não são pessoas, são seres inventados e, por mais parecidas que sejam com alguém da vida real, existem apenas no mundo ficcional. Conforme frase conhecida, na literatura, a personagem é um “ser de papel”.

Tecendo conhecimento

A propósito da discussão sobre a aproximação personagem/pessoa, Beth Brait (1985, p.11) salienta dois aspectos fundamentais: “1 - o problema da personagem é, antes de tudo, um problema lingüístico, pois a personagem não existe fora das palavras; 2 - as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”. Depois, complementa:

Na aparente simplicidade desses dois enunciados residem os núcleos essenciais da questão. Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção.

É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

Aproveitando as palavras da pesquisadora, vejamos as ferramentas que podemos utilizar para verificar a maneira encontrada pelo autor para dar forma às suas criaturas e, a partir daí, analisarmos a representatividade desses seres. O primeiro passo diz respeito à classificação das personagens. Convencionalmente, costuma-se classificá-las conforme a importância que desempenham no conflito dramático; desempenho também chamado de função que exercem no enredo ou, em linguagem mais recente, sintaxe das personagens. Uma outra forma de classificá-las segue o modo de caracterizá-las, ou seja, “o seu grau de densidade psicológica”, conforme Franco Júnior (2003, p. 38-39), que traça em dois quadros essas formas de classificação. Vamos ao primeiro.

Principal	A personagem é classificada como principal quando suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha a função de <i>herói</i> na narrativa, reivindicando para si a atenção e o interesse do leitor. Não é incomum que um mesmo texto apresente mais de uma personagem principal.
Secundária	A personagem é classificada como secundária quando suas ações <i>não</i> são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático. Geralmente, desempenha uma função subalterna, atraindo menos a atenção e o interesse do leitor. Pode acontecer, no entanto, de a personagem secundária revelar-se, por um artifício do enredo ou por uma reviravolta nos acontecimentos da história, fundamental para o desenvolvimento do conflito dramático presente na narrativa.

Quadro 1 – Classificação da personagem por sua importância no conflito dramático

A personagem principal pode, também, ser denominada protagonista e, não necessariamente, ser alguém com características boas, ou demonstrar um modelo de conduta. Às vezes, pode ter um parceiro(a) que desempenha o mesmo papel que ela, quer represente, no universo ficcional, uma pessoa boa ou ruim. Como exemplo, lembremos dos famosos casais de grandes histórias de amor. **Romeu e Julieta**, dois jovens apaixonados, representando pessoas boas, protagonizam a história de Shakespeare. Já as personagens **Bonnie e Clyde**, dois assaltantes de banco e assassinos, protagonizam o filme de Warren Beatty.

ROMEU E JULIETA

Uma das mais famosas tragédias do dramaturgo inglês, William Shakespeare (1564-1616), retrata o amor de dois jovens que, impedidos pela rivalidade de suas famílias, armam um plano de simularem a morte de um deles para poderem terminar juntos. Algo dá errado e os dois acabam morrendo. Traduzida para diversos idiomas, teve centenas de adaptações teatrais e muitas cinematográficas.

BONNIE AND CLYDE

Baseado na história real de Bonnie Parker e Clyde Barrow, assaltantes de bancos, o filme norte-americano, de 1967, foi produzido por Warren Beatty e dirigido por Arthur Penn. Considerado um dos mais importantes filmes da época, responsável pela mudança na linguagem cinematográfica de Hollywood na década seguinte.



(Foto do filme, *Romeu e Julieta*, de 1968, dirigido por Zeffirelli e Luhrmann).



Da galeria de fotos do filme, de 1967.

Quando, no entanto, uma personagem se opõe ao protagonista da história, “seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características diametralmente opostas às do protagonista” (GANCHO, 2006), temos a personagem antagonista. Nas histórias maniqueístas, em que há um representante do bem e outro do mal, geralmente, o bom é chamado de protagonista e o mau, de antagonista.

Acima nos referimos às personagens Bonnie e Clyde, da narrativa fílmica, como caso de personagens protagonistas que não representavam o bem. É hora de falarmos de *herói* e de *anti-herói*. No verbete do *Dicionário de termos literários*, Moisés (1978) assinala que, na origem, herói/heroína significava homem divinizado, filho de descendente de deuses.

Na Antiguidade clássica, o apelativo “herói” era destinado a todo ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximassem dos deuses. Equivalia aos semideuses, produto da aliança entre um deus e uma mortal. Ser primário, elementar, força indômita da Natureza, além de protagonizar as epopéias e as tragédias clássicas, acabou recebendo o culto das massas. Hércules, protótipo do herói, detinha privilégios divinos, que simbolizavam os instrumentos mediante os quais a Mãe Terra manifestava a sua plenitude, da mesma forma que procedia por meio dos vulcões, dos imensos rios, das florestas ciclópicas, etc. (...). Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se impelido por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital. A sua semelhança, o herói literário se caracterizava pela valentia, a coragem física e moral. Ulisses peregrina longo tempo em terras estranhas, à mercê de mil perigos, até regressar à Pátria e à esposa, vitoriosa de todos os inimigos que enfrentou.

Durante a Idade Média, a poesia épica e a prosa de ficção acusavam, no tocante ao herói, a relativa persistência de padrões greco-latinos. Assim, Galaaz alcança a graça prometida a quem encontrasse o Santo Vaso depois de uma série de aventuras, em que a sua crença e o seu valor físico e moral foram submetidos a duras provas (...).

E na ficção do século XIX contemplamos a permanência residual e equívoca do herói, ao mesmo tempo que o surgimento do anti-herói. O primeiro confunde-se com a própria estética romântica, e o outro, com a realista e naturalista. Desse modo, teríamos heróis românticos e anti-heróis realistas e naturalistas. No primeiro caso estão alguns dos protagonistas das novelas de Camilo, como, por exemplo, Carlota Angela, que representa o instinto, o sentido heróico da existência; o amor espontâneo e natural. No segundo, as personagens de Eça de Queirós, como, por exemplo, a Luísa do *Primo Bastião* (1878), produto do vício e do requinte, flor de estufa da civilização e da cidade.

Apesar de Moisés associar a figura do herói ao Romantismo e a do anti-herói ao Realismo, devemos lembrar que há uma certa relatividade nisso, pois é longa a existência de narrativas/obras famosas protagonizadas por anti-heróis. Basta lembrar, para não ir muito longe, a obra **Decamerão**, do séc. XIV, em que se registram muitos homens enganadores, esposas adúlteras, mulheres, homens e clérigos bastante libidinosos, etc. Também, no séc. XVI, os protagonistas dos **romances picarescos** são anti-heróis. Em todo caso, a partir do Realismo se propagou mais a presença do anti-herói nas narrativas, e, no século XX, quando

DECAMERÃO

Obra escrita por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353, composto de cem contos que refletem a crise das concepções do mundo religioso, naquele período conturbado da Idade Média.

ROMANCE PICAresco

Gênero narrativo que surgiu na Espanha do século XVI, época de grande crise. Lazarillo de Tormes, de autor anônimo, publicado em 1554, é considerado o primeiro romance desse gênero, cuja personagem central, conhecida como Pícaro, de origem humilde, tangido pela fome, se move de espaço a espaço, de amo a amo.

o enredo perdeu a complicação que o caracterizava antes, em função da densidade que a personagem ganhou, os protagonistas estão mais para anti-heróis do que para heróis. Isso acontece porque a representação do homem *versus* mundo se adensou na passagem do século XIX para o XX e o anti-herói ganhou ampliação semântica, representando, sobretudo, o homem impotente diante do universo ou da sociedade em que vive. Por isso, costuma-se, independente de sua caracterização, se densa ou não em sua psicologia, chamar a principal personagem de herói ou heroína da narrativa.

Vamos ao segundo quadro traçado por Franco Júnior (2003, p. 38-39), sobre a classificação da personagem segundo o seu grau de densidade psicológica.

<p>Plana é aquela que apresenta baixo grau de densidade psicológica. Em geral, tal personagem marca-se por uma linearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações) (FORSTER, 1974). Tal classificação inclui dois subtipos: a <i>personagem tipo</i> e a <i>personagem estereótipo</i>.</p>	<p>Personagem Tipo é aquela cuja identificação se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social. A enfermeira, o pirata, o criminoso, o açougueiro, a adolescente, o estudante... são alguns dos possíveis exemplos. Se a personagem é caracterizada a partir de uma categoria social e se suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhe são atribuídos, estamos diante de uma personagem tipo.</p>
	<p>Personagem Estereótipo é aquela cuja identificação se dá por meio de acumulação excessiva de signos que caracterizam determinada categoria social. Exemplos: o pirata com perna de pau, olho de vidro, cara de mau, barba por fazer, brinco de argola, lenço na cabeça, gancho na mão, chapéu preto com caveira, papagaio no ombro, bebedor de rum etc; a enfermeira de roupa, sapatos e touca brancos, cabelo preso, unhas curtas, bijuterias, relógio e maquiagem discretos, prancheta na mão, caneta e termómetro no bolso da camisa ou do avental etc. A personagem estereótipo é, pois, uma cristalização máxima dos lugares-comuns e dos valores socialmente atribuídos às diversas categorias sociais. Pode-se dizer que, no texto literário, sua psicologia e suas ações são como que determinadas pela categoria social à qual pertence - fato: normalmente construído por meio da descrição dos seus atributos físicos e de seu figurino.</p>
<p>Plana com tendência a redonda é aquela que apresenta um grau mediano de densidade psicológica, ou seja, embora se marque por uma linearidade predominante no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações), tal personagem não se reduz totalmente à previsibilidade. Isso significa que suas ações podem, ainda que de maneira limitada, contrastar com a sua acterização psicológica - o que pode vir a surpreender o leitor (CÂNDIDO, 1976).</p>	
<p>Redonda é aquela que apresenta um alto grau de densidade psicológica, ou seja, marca-se pela ailinearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações). Noutros termos: apresenta maior complexidade no que se refere às tensões e contradições que caracterizam a sua psicologia e as suas ações. Tal personagem é imprevisível, surpreendendo o leitor ao longo da narrativa, pois representa de modo denso a complexidade, os conflitos e as contradições que caracterizam a condição humana e, nesse sentido, não é redutível aos limites de uma categoria social (FORSTER, 1974).</p>	

Quadro 2. Classificação da personagem segundo o grau de densidade psicológica e suas ações (ser + fazer)

É importante assinalar que essa tipologia foi criada por E. M. Forster, em livro publicado ainda no ano de 1927. De lá para cá, apesar de muitas outras tipologias terem sido criadas, a de Forster é sempre citada, mas nem sempre de modo completo, posto que se fala mais em personagem plana e redonda, esquecendo-se a plana com tendência a redonda. De qualquer modo, gostaríamos de lembrar que, na narrativa contemporânea, a tendência é de se encontrar mais personagens redondas, uma vez que, conforme já dissemos, as personagens ganharam mais densidade. Nas narrativas menos complexas e em muitas do século XIX encontramos maior número de personagens planas, ou de planas com tendência a redondas.

Antes de terminar o assunto, vale lembrar, com Silva (1979, p. 274-275) que o nome é um elemento importante na caracterização da personagem, pois “funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente”. Os nomes podem indiciar aspectos psicológicos e sociais da personagem, como podem soar irônicos, às vezes, denunciando oposição ao modo como a personagem age, ou com relação a seu destino. Temos, como exemplo do primeiro caso, a personagem Cândido Neves, do conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis. Apesar de seu nome remontar a pureza e delicadeza, ele é caçador de negro fugido, no contexto imperial brasileiro, e não é nada cândido, nem puro. Com relação ao segundo caso, temos em *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, a personagem Felícia, uma pobre prostituta, cuja pobreza já lhe revela a tragicidade da vida e não a felicidade. Finalizemos o assunto lembrando que Brait (1985) escreve um capítulo sobre a construção da personagem em que lista como recurso de construção os modos como o narrador se comporta. E nós declaramos: isso é uma questão de foco narrativo. Volte à Atividade 6 e pense no assunto.

EXERCÍCIO

Retome o conto *O enfermeiro*, de Machado de Assis, e analise como as personagens aparecem, como podem ser classificadas e como podemos pensar no comportamento humano por meio delas.

LEITURA COMPLEMENTAR

Leia o texto de Beth Brait (1985, p.18-27) em que ela analisa os seis primeiros parágrafos do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888, e demonstra com que recursos de linguagem o autor constrói as personagens fictícias daquele universo criado por ele.

**“Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!”**

(...) Neste item, (...) o objeto de estudo será o texto literário, concebido como o espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção.

O fragmento escolhido para análise pertence ao romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e sua escolha, neste momento, prende-se ao fato de estarmos interessados em verificar as estratégias que o autor utiliza para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade.

No primeiro capítulo de *O Ateneu*, reconhecido romance de crítica social articulada a partir de técnicas não apenas realistas-naturalistas, mas também expressionistas e impressionistas, encontra-se o trecho aqui destacado para observação. São seis parágrafos que formam uma unidade: momento em que o narrador caracteriza pela primeira vez o colégio Ateneu. Na verdade, essa primeira caracterização do colégio acaba funcionando como um pretexto para a apresentação da personagem Aristarco, que desempenha, como o espaço configurado pelo Ateneu, uma significativa função no romance. Uma leitura desse trecho, parágrafo por parágrafo, ajuda a perceber os recursos linguísticos utilizados por Raul Pompéia para criar a realidade ficcional.

1.” § *Duas vezes fora visitar o Ateneu antes da minha instalação.*

Esse primeiro parágrafo, composto por um período simples, funciona ao mesmo tempo como introdução ao fragmento escolhido e como elemento de ligação, como conexão, entre o que foi narrado antes e o que vai ser narrado agora. Para o enfoque proposto aqui — verificar (como são construídas as personagens —, ele é importante pois, independentemente do restante do texto, informa ao leitor (por meio da inclusão de um pronome possessivo, “minha”) que a narrativa é feita em primeira pessoa, ou seja, o narrador é também personagem.

2.” § *Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o leitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomeçar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da meninada, a cercar de aclamações o bombo vistoso dos anúncios.*

Nesse segundo parágrafo começa a caracterização, processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens. O objeto da caracterização é focalizado no início do parágrafo, por meio de uma síntese dos aspectos que o narrador considera importantes: “*Ateneu era o grande colégio da época*”. A simples decomposição da frase demonstra que elementos foram selecionados e de que maneira foram combinados pelo narrador para colocar o leitor no ângulo exato de sua visão:

- inicialmente, um substantivo, um nome próprio, individualiza e confere existência ao espaço evocado;
- em seguida, reforçando essa existência, a utilização do verbo “ser”, na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, confere ao substantivo Ateneu o estatuto de sujeito da proposição;
- finalmente, um predicativo do sujeito, formado pelo adjetivo “grande” antecedido do artigo definido masculino “o”, mais o substantivo “colégio” seguido do

adjunto adnominal “da época”, atribui ao sujeito as qualidades que o narrador quer transmitir.

Dessa forma, nessa síntese de caracterização, o leitor enxerga sob a ótica do narrador não as características físicas do espaço evocado, mas “o grande colégio da época”, uma entidade educacional destacada por sua importância, por sua maneira de *ser* num dado momento.

A fim de dar continuidade à caracterização desse espaço, visualizado sob uma perspectiva temporal que, necessariamente, implica elementos sociais e culturais do momento evocado, o narrador utiliza alguns recursos linguísticos que deslocam o foco da descrição para um outro objeto, diretamente ligado a esse primeiro. No desenvolvimento do segundo parágrafo, é possível flagrar, na construção sintática das frases, a estratégia de deslocamento que possibilita passar para o primeiro plano um outro sujeito: o sujeito de um *fazer* que provoca, que é causa da existência e da subsistência do colégio Ateneu, caracterizado como sujeito do verbo “ser”.

Os dois primeiros traços desses deslocamentos encontram-se na utilização dos termos “afamado” e “mantido”. Do ponto de vista morfológico, esses dois termos podem ser analisados como particípio passado: “afamado”, particípio passado de “afamar”, verbo transitivo direto, empregado no sentido de “dar fama”, “celebrizar”, “notabilizar”; “mantido”, particípio passado de “manter”, verbo transitivo direto, empregado no sentido de “prover do necessário para a subsistência”.

Como se sabe, o emprego do particípio desacompanhado de auxiliar exprime fundamentalmente o estado resultante de uma ação acabada. Além disso, o particípio dos verbos transitivos tem valor passivo. Portanto, ao utilizar esses dois termos, o narrador consegue, ao mesmo tempo, caracterizar um estado do sujeito “Ateneu” e apontar a ação e o agente que provocam esse estado. Por meio dessa estratégia linguística, facilmente verificável pela análise gramatical, o sujeito do verbo “ser” torna-se passivo de uma ação que tem o seu agente declarado: “afamado por um sistema de nutrido reclame”; “mantido por um diretor que. . .”. Em seguida, confirmando essa lógica combinatória que desloca o foco da caracterização de um sujeito do ser para um sujeito do fazer, encontra-se a oração “pintando-o jeitosamente de novidade. . .”, que tem como sujeito o termo diretor, declarado anteriormente pelo agente da passiva, e o colégio como objeto direto, recuperado por meio do pronome pessoal “o”.

Daí em diante, ainda que na conclusão do segundo parágrafo o narrador apresente considerações sobre o sujeito do verbo ser, o foco da descrição já está deslocado para o sujeito do fazer, agente provocador das condições, selecionadas como fundamentais para caracterizar o “Ateneu”, que ganha a partir desse momento o primeiro plano na dicção do narrador e, conseqüentemente, na recepção do leitor. Assim sendo, a caracterização da personagem Aristarco não começa no terceiro parágrafo desse trecho, como poderia pensar um leitor menos atento, mas tem seu início ainda nesse segundo parágrafo. Essa síntese radical apresentada nessas linhas iniciais do romance, e conseguida através de recursos linguísticos precisos, oferece elementos a respeito da personagem que são, no conjunto da obra, essenciais para a construção, a função e as interpretações possíveis a respeito de Aristarco e do livro O Ateneu.

Essa leitura, iniciada aqui através de minúcias gramaticais que correm o risco de cair em desgraça se o texto for conduzido somente nesse sentido, mas que de resto ajudam a perceber que a questão da personagem é, também sob este ângulo, um problema linguístico, poderá ser confirmada a cada linha do romance. Entretanto é possível,

sem crucificar gramaticalmente cada centímetro do texto, encontrar a pertinência e as consequências dessa abordagem no restante do texto escolhido para demonstrar as estratégias usadas por Raul Pompéia para criar o mundo da ficção.

Considerando o parágrafo como uma minisseqüência, uma unidade de composição que permite fragmentar o texto conforme um critério do autor, pode-se perceber o seguinte caminho na construção da personagem Aristarco, no segundo parágrafo:

- a personagem aparece como o agente de um fazer, não como um ser; sua existência está condicionada a uma outra existência (colégio);
- a personagem é designada através do termo “diretor”, substantivo masculino que indica uma junção — “aquele que dirige”;
- o fazer da personagem está ligado a um sistema publicitário, à divulgação de uma imagem (“afamado por um sistema de nutrido reclame”, “como um comerciante que...”).

3.º § *O Dr. Aristarco Argolo de Ramos, da conhecida família do Visconde de Fiamos, do Norte, enchia o império com o seu renome de pedagogo. Eram boletins de propaganda pelas províncias, conferências em diversos pontos da cidade, a pedidos, à sustância, atochando a imprensa dos lugarejos, caixões, sobretudo, de livros elementares, fabricados às pressas com o ofegante e esbaforido concurso de professores prudentemente anônimos, caixões e mais caixões de volumes cartonados em Leipzig, inundando as escolas públicas de toda a parte com a sua invasão de capas azuis, róseas, amarelas, em que o nome de Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos esfaimados de alfabeto dos confins da pátria. Os lugares que os não procuravam eram um belo dia surpreendidos pela enchente, gratuita, espontânea, irresistível! E não havia senão aceitar a farinha daquela marca para o pão do espírito. E engordavam as letras, à força, daquele pão. Um benemérito. Não admira que em dias de gala, íntima ou nacional, festas do colégio ou recepção da coroa, o largo peito do grande educador desaparecesse sob constelações de pedraria, opulento a nobreza de todos os honoríficos berloques.*

- apresentação da personagem, anunciada anteriormente através de uma função;
- individualização através do nome e sobrenome duplo, antecédidos de um título, “Dr.”, e de um artigo definido;
- referência à ascendência aristocrática (“da conhecida família. . .”);
- referência a sua atuação como “renomado pedagogo”, por meio da enumeração exaustiva de sua forma de atuar;
- identificação da figura da personagem com o sistema publicitário por ela engendrado;
- utilização de uma linguagem excessivamente retórica, carregada sintática e semanticamente por termos e expressões que, ao mesmo tempo, esboçam e engordam uma figura moldada na caricatura parasita de um fazercomercial, sustentado unicamente pelas aparências;
- isomorfismo personagem-linguagem caracterizadora, através do abuso da caracterização positiva, ironizada pela remotivação de ditados (“e não havia como não aceitar a farinha daquela marca para o pão do espírito”) e pela insistência de identificação personagem-propaganda.

4.º § *Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei — o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que e/ e fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a crispação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes — era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhoado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas — era a educação moral.*

A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui este um grande homem... não vêem os cevados de Golias?!... Retorça-se sobre tudo isto um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito, — teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua. Como tardasse a estátua, Aristarco interinamente satisfazia-se com a afluência dos estudantes ricos para o seu instituto. De fato, os educandos do Ateneu significavam a fina flor da mocidade brasileira.

- construção da figura física da personagem;
- declaração, pela primeira vez, do ser da personagem (“Aristarco todo era um anúncio”); o ser da personagem aparece, definido coerentemente com o que foi mostrado pelo narrador até aqui, como uma mensagem de propaganda, elaborada e veiculada com finalidades comerciais e institucionais — divulgação de imagem;
- levantamento dos traços que compõem a figura física, seguidos sistematicamente por uma parafernália de atributos excessivos, de elementos caracterizadores de uma aparência vultosa, impositiva, conseguida, como no parágrafo anterior, através da abundância da adjetivação, da remotivação de ditados e de outros recursos característicos da retórica da sedução publicitária;
- síntese da figura física e moral da personagem: o narrador declara a impressão causada pela figura da personagem, resumida nos termos “enfermo”, “obsessão da própria estátua”;
- caracterização do sucesso do fazer da personagem, que atinge seus objetivos: seu público-alvo, definido como “a fina flor da mocidade brasileira”.

5.º § *A irradiação da reclame alongava de tal modo os tentáculos através do país, que não havia família de dinheiro, enriquecida pela setentrional borracha ou pela charqueada do sul, que não reputasse um compromisso de honra com a posteridade doméstica mandar dentre seus jovens, um, dois, três representantes abeberar-se à fonte espiritual do Ateneu.*

- atuação e participação da personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente;
- personagem não mais nominalizada, mas identificada, confundida com o sistema publicitário (“A irradiação da reclame alongava de tal modo os tentáculos...”);
- o narrador abandona a retórica excessiva, paródica e ironizada, e assume um tom crítico mais direto, não deixando de filtrar uma referência ao afrancesamento através do emprego de um termo da língua francesa, “a reclame”, quando ele já havia utilizado o termo português reclame, considerado arcaico na linguagem publicitária, e anúncio, substituto desse arcaísmo;
- a permanência da ironia pode ser percebida na utilização de um termo francês em franco contraste com a expressão “posteridade doméstica”;
- introdução de um sujeito coletivo, “família de dinheiro”, mantenedor do sistema.

6.º § *Fiados nesta seleção aparadora, que é comum o erro sensato de julgar melhores famílias as mais ricas, sucedia que muitas, indiferentes mesmo e sorrindo do estardalhaço da fama, lá mandavam os filhos. Assim entrei eu.*

- encerramento da sequência;
- avaliação do sistema mantenedor da fama da personagem e do colégio, localizado num sujeito coletivo, identificado como “famílias mais ricas”.

- ligação existente entre o personagem-narrador e os demais elementos da sequência.

Na análise dos fragmentos escolhidos, mesmo sem remontar a tudo o que já se disse a respeito de Raul Pompéia e seu significativo romance *O Ateneu*, é possível perceber o requintado trabalho de linguagem desenvolvido pelo autor a fim de construir um mundo ficcional que espelha e aponta para uma realidade exterior ao texto, mas que vale, que se impõe pela sua própria existência.

A personagem que vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si toda uma crítica ao sistema educacional vigente no final do Império. Nesses poucos parágrafos, o autor começa a construir uma personagem que é, ao mesmo tempo, extensão e condição de existência de um sistema educacional calcado apenas nas aparências, na ilusão, na miragem desprovida de consistência.

Para conseguir esse efeito, Raul Pompéia não escolhe o fácil caminho da exposição de ideias, ou de um realismo mimético que visa “copiar” o mundo. Ao contrário, ele vai buscar nas características da linguagem, elemento significativo capaz de dar forma ao real, as características do mundo inventado e retratado. O aspecto caricatural de Aristarco, e, por extensão, do próprio sistema educacional, é conseguido através da utilização de uma linguagem caricaturesca. Antes mesmo do narrador afirmar que “Aristarco todo era um anúncio”, o leitor pode perceber a cada linha um abuso retórico proposital, que, sendo duplamente irônico, vai chamando a atenção para a extravagante maneira de ser da personagem e da linguagem, ambas produzidas pela acumulação de signos que apontam para o mundo da fragilidade oca das aparências. Com um pouco mais de ousadia, mas sem perder de vista o caráter profundamente literário do texto, pode-se até afirmar que Raul Pompéia, pela linguagem acumulativa que vai construindo a personagem e tudo que ela representa, consegue recuperar alguns aspectos significativos de um determinado momento do capitalismo: acumulação e valorização da aparência.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

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

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária; uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

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

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

COMPLEMENTAR

ASSIS, Machado. Contos. Fonte: www.bibvirt.futuro.usp.br

CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2003.

POMPÉIA, Raul. O Ateneu. São Paulo: Ética, 1977.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESUMO DA ATIVIDADE 8

A Atividade 8 teve por objetivo o reconhecimento da importância da personagem para a narrativa literária. Para que esse objetivo fosse atingido, discutimos as formas de classificação e de caracterização da personagem, conforme vários autores que tratam do assunto, e reproduzimos os quadros traçados por Franco Júnior (2003) sobre essa caracterização. Alertamos sobre a necessidade de atentar para não confundir personagem com pessoa do mundo real; discutimos sobre a peculiaridade do conceito de *herói* e sobre a importância do nome que a personagem recebe. O texto complementar de Brait (1985) ajuda a demonstrar que a personagem, um ser de palavras, é construída pela técnica de uso da linguagem do autor que lhe dá vida.

O ESPAÇO

a t i v i d a d e 9

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- conhecer a nomenclatura da teoria literária sobre o espaço;
- reconhecer a importância do espaço para a narrativa literária;
- identificar os elementos de caracterização do espaço na narrativa ficcional.

Na Atividade 8, tratamos da importância da personagem para a narrativa ficcional. Discutimos as formas de classificação e de caracterização da personagem, conforme vários autores discorrem sobre o assunto, e alertamos sobre a necessidade de se não confundir personagem com pessoa do mundo real, uma vez que a personagem é criada como um ser do universo fictício. Veremos, nesta unidade, como o espaço se faz, também, um elemento de importância para a narrativa literária.

Iniciando o percurso

Se a personagem é fundamental para o enredo da narrativa literária, ao ponto de, ao pensarmos nela, simultaneamente pensarmos no enredo e vice-versa, podemos perguntar: e a personagem vive onde? Isso equivale à pergunta: em que lugar se passa a história? São de DIMAS (1987, p. 5), um dos poucos estudiosos a se deter, mais demoradamente, nesse assunto, as palavras “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura.” Em seguida, o autor indica caminhos ao leitor ao dizer que cabe a ele (leitor) “descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (p. 6). Vamos a esses passos.

Tecendo conhecimento

Podemos perceber, pelas palavras de Dimas, reiteradas por vários estudiosos, que o espaço se define como o lugar onde se passa a ação numa narrativa. A essa definição, Gancho (2006, p. 27) acrescenta: quanto mais “peripécias houver no enredo, maior será a afluência de espaços.” A autora delimita como funções principais do espaço: situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, às vezes influenciando suas atitudes, ou emoções, às vezes sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. Na teoria da narrativa, Reis e Lopes (1988, p. 204) assinalam que, em “uma primeira instância, o espaço compreende os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação (relacionados aos cenários geográficos); em segunda,

abarca as atmosferas sociais, como as psicológicas.” Essa segunda instância apontada pelos teóricos nos indica que nem sempre devemos, como analistas, apenas proceder ao levantamento dos lugares onde se movem ou se fixam as personagens, mas sim observar a correlação entre espaço e personagem. Assim, poderemos chegar a aspectos sociais, morais e, sobretudo, psicológicos das personagens. Os termos *ambiente* e *ambientação* nos ajudam a ampliar nossa percepção do espaço em uma narrativa. Franco Júnior (2003, p. 44) assim os conceitua:

Ambiente – o ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes;

Ambientação - a ambientação compreende a identificação do modo como o ambiente é construído pelo narrador e, portanto, ela identifica também o trabalho de escrita do autor do texto, as escolhas que ele faz para construir deste ou daquele modo os ambientes.

Note que o autor diferencia espaço de ambiente e ambiente de ambientação. Outros consideram sinônimos os dois últimos termos. Em todo caso, convém não confundir *espaço* com *ambientação*. É o que nos alerta Dimas (1987, p. 20). Ele diz que se exige do “leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação.” Enquanto o espaço é denotado, a ambientação é conotada; enquanto o primeiro é patente e explícito e contém dados de realidade, que podem alcançar uma dimensão simbólica, o segundo é subjacente e implícito.

Pensemos em um exemplo para ajudar na reflexão. No romance *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir, temos o chalé de Major Alberto, onde moram as personagens centrais, Alfredo e Eutanázio, o Major Alberto (pai dos dois), D. Amélia (mãe de Alfredo) e Mariinha (irmã de Alfredo). Pouco descrito, sabemos que o chalé tem quatro janelas, é de madeira, assoalhado e alto do chão. A princípio, o chalé, com estes aspectos físicos, é um dos espaços importantes da narrativa, posto que nele moram as duas personagens centrais do enredo. No entanto, esses aspectos físicos remetem aos aspectos sociais das personagens, de acordo com o contexto em que elas se inserem. Veja-se: ser assoalhado e alto indica que no inverno da região, a época de cheias, as personagens estão protegidas. Por outro lado, o fato de estar num plano mais alto, na rua onde se situa, simboliza que seus habitantes, embora pobres, são menos carentes que muitos dos demais. Esse espaço denotado, conforme a situação retratada, varia como ambiente. Conotativamente, há momentos em que aparece como lugar de aconchego,

união e tranquilidade; há outros em que a atmosfera é pesada, soturna, gerando intranquilidade no menino Alfredo. Há momentos em que o chalé é personificado na narrativa e, em outros, tratado como metonímia de seus habitantes. Outro dado relevante, nos romances subseqüentes a este, mas pertencente ao ciclo aberto por *Chove nos campos de Cachoeira*, o chalé acaba atingindo a dimensão simbólica de que nos fala Dimas, pois é comparado à ilha fantasma do imaginário social da região, aquela que aparece e desaparece repentinamente aos ribeirinhos.

Os autores geralmente se reportam ao estudo de Osman Lins (1976) que sistematiza três tipos de ambientação; a franca, a reflexa e a dissimulada. Retomemos um quadro traçado por Franco Júnior (2003, p. 44) sobre essas formas de ambientação.

NARRADOR HETERODIEGÉTICO

Narrador que não participa, como agente ou personagem, da diegese ou história narrada.

Franca - É a ambientação produzida por meio do discurso de um narrador heterodiegético ou um narrador que não participa dos eventos fabulares que narra. Esse narrador explicita, compõe o ambiente que caracteriza um espaço e determinada situação dramática. Esse tipo de ambientação é bastante típico nos romances realistas, onde predominam várias pausas descritivas.

Reflexa - Nesse caso, a ambientação é produzida ou composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente onde se desenvolve a ação. O termo “ambientação reflexa” já denota essa ideia de que a ambientação é um reflexo do universo de uma ou mais personagens

Dissimulada ou oblíqua - Nesse caso, o ambiente é construído, por um efeito de sugestão, a partir das ações da personagem.

Franco Júnior (2003, p. 44) nos alerta sobre a recorrência, em determinados estudos, do espaço vinculado aos estados psicológicos da personagem por meio da expressão *espaço psicológico*. Segundo ele, tal expressão é infeliz, podendo causar problemas e equívocos na leitura do texto narrativo, com o que concordamos, pela razão que ele nos dá: “a psicologia da personagem, que é normalmente uma representação da psicologia humana, marca-se, como esta, pela noção de tempo - o que inclui tanto a consciência do presente como os conteúdos da memória e, também, as projeções do desejo e da fantasia.

EXERCÍCIO

Retome os contos *O espelho* e *O enfermeiro*, de Machado de Assis, e verifique como o espaço é trabalhado nessas narrativas. Procure, depois do levantamento dos espaços físicos, observar como eles se correlacionam com as personagens e o que nos indicam sobre elas. Observe como a ambientação se manifesta nesses contos.

LEITURA COMPLEMENTAR

Reproduzimos, como leitura complementar, parte do verbete *Espaço*, do *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 204). Notem que eles usam a expressão ‘espaço psicológico’.

Espaço

1. O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história*, o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* e à movimentação das *personagens*: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*). O destaque de que pode revestir-se o *espaço* atesta-se eloquentemente na concepção de *típo*logias que compreendem o *romance de espaço* como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural.

2. A variedade de aspectos que o *espaço* pode assumir observa-se, antes de mais nada, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado *espaço* interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial; é em função destas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: se Eça é o romancista de Lisboa, Camilo o é do Porto, Machado de Assis do Rio e Dickens de Londres. (...) Num plano mais restrito, o *espaço* da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microcósmico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens (*A ilustre casa de Ramires*, de Eça, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, *A casa grande de Romariões*, de Aquilino Ribeiro, *Casa na duna*, de C. de Oliveira, *Casa da malta*, de F. Namora, etc.). Naturalmente que à medida que o *espaço* vai se particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes: lembre-se o interior do 202 (em *A cidade e as serras*, de Eça) com a sua desmedida profusão de instrumentos de civilização ou a relação conflituosa de Álvaro Silvestre com os objetos de proveniência aristocrática que o rodeiam (o elmo, os quadros, a mesinha holandesa; cf. C. de Oliveira, *Uma abelha na chuva*, p. 79-80).

3. Sem o teor eventualmente estático do *espaço físico*, o *espaço social* configura-se sobretudo em função da presença de *típo* e *figurante*: trata-se então de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade: p. ex., em *O cortiço* de A. Azevedo ou no episódio das corridas de *Os Maias*, não são necessariamente personagens destacadas as que interessam ao *espaço social*, mas antes figuras como Tomás Alencar ou Dâmaso Salcede, nas quais se concentram tiques e hábitos sociais passíveis de crítica. Funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o *espaço psicológico* constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens: o ambiente do seminário em *Manã submersa*, de V. Ferreira (espaço concentracionário propício à humilhação, à angústia e à opressão exercida sobre adolescentes), corresponde a este tipo de *espaço*; por meio de um procedimento técnico-narrativo como o *monólogo interior*

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1986.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

COMPLEMENTAR

ASSIS, Machado. Contos. Fonte: www.bibvirt.futuro.usp.br

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

RESUMO DA ATIVIDADE 9

Na Atividade 9, objetivamos demonstrar que o espaço é um componente importante na narrativa literária. Mas espaço não se resume aos lugares em que ocorrem as ações das personagens. Interessa observar a funcionalidade dele e a relação de significado que estabelece com as personagens. À nomenclatura tradicional ambiente/ambientação acrescentamos a classificação de Lins (1976), que amplia nossa percepção do espaço na obra literária.

O TEMPO

a t i v i d a d e 10

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- reconhecer a importância do tempo para a narrativa literária;
- conhecer como o tempo pode ser elaborado na narrativa de ficção;
- identificar aspectos específicos do tempo na narrativa literária.

Na Atividade 9, vimos que o espaço é um componente importante na narrativa literária, mas não se resume aos lugares em que ocorrem as ações das personagens. Interessa observar a funcionalidade dele e a relação de significado que estabelece com as personagens. Nesta unidade, veremos a importância do tempo na narrativa ficcional e como ele pode ser elaborado.

Iniciando o percurso

Ao tratar do enredo na narrativa de ficção, Mesquita (2003, p. 16) lembrou que, conforme a ordenação dos fatos e situações narradas, ele pode apresentar uma organização linear, mais próxima da ordem narrativa oral, da narrativa tradicional (mitos, lendas, casos, contos populares) em que se respeita a cronologia (narra-se antes o que aconteceu antes), obedece-se à ordem começo, meio e fim, ao princípio de causalidade (os fatos são ligados pela relação de causa e efeito) e à verossimilhança (procura-se a aparência de verdade, respeita-se a logicidade dos fatos. Essa ordem dos fatos diz respeito ao tempo da narrativa, objeto desta atividade.

Tecendo conhecimento

Com relação ao tempo da narrativa literária, convém lembrar de que, tradicionalmente, costuma-se classificá-lo em tempo cronológico e tempo psicológico.

Na narrativa de *tempo cronológico*, conforme apontado por Mesquita, o enredo segue uma ordem temporal dos acontecimentos. Costuma ser mensurável em dias, meses, anos, horas, estações do ano. Caso não haja essa demarcação temporal, o que é difícil acontecer, a cronologia ou linearidade será garantida pela *causalidade*, ou seja, um fato estará ligado ao outro pela relação de causa e efeito.

Na narrativa de *tempo psicológico* não se respeita a linearidade dos acontecimentos. Estes estão fora da ordem linear porque o tempo está relacionado com a interioridade ou postura mental das personagens, o tempo diz respeito à experiência subjetiva que vivenciam.

É importante lembrar que os estudiosos distinguem o tempo diegético (da história ou fábula) e o tempo da narração (do discurso construído) e reconhecem que as relações entre eles é de importância capital na organização do romance. Silva (1979, p. 294) observa:

A coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra possivelmente em nenhum romance. Aos desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso daremos a designação de *anacronias*.

Em seu estudo sobre as *anacronias*, o autor se baseia em Gérard Genette (1979) e propõe a seguinte classificação das narrativas:

- 1- Narrativa *in media réis*: o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento que pertence ao desenvolvimento da diegese;
- 2- Narrativa *in ultima réis*: o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento que pertence ao desfecho da diegese;
- 3- Analepses: recuos no tempo, que permitem a recuperação de fatos passados. Corresponde ao que em linguagem cinematográfica é chamado de *flashback*, mas é anterior, como técnica narrativa, a esse recurso;
- 4- Prolepses: antecipações no tempo, que permitem a anteposição, no plano do discurso, de um fato ou situação que só aparecerá mais tarde no plano da diegese. Corresponde ao que, em linguagem cinematográfica, é chamado de *flashforward*.

Silva (1979, p. 299) ainda observa que, “além da anacronia, outra espécie de tensões e desencontros se institui entre o tempo diegético e o tempo narrativo, dizendo respeito à duração dos acontecimentos na sucessão diegética e à duração em que tais acontecimentos são relatados”. Alguns desses efeitos dizem respeito à duração, ou seja, um desencontro entre a duração dos acontecimentos no plano da diegese e a duração do relato desses mesmos acontecimentos no plano do discurso narrativo. As relações de duração implicam a construção dos seguintes e distintos recursos:

- 1- Cena: Coincidência entre os acontecimentos da diegese e o relato dos mesmos acontecimentos na narração. Sua marca mais evidente são os diálogos, marcados pela presença do discurso direto;
- 2- Sumário: Incongruência entre os acontecimentos da diegese e o relato dos mesmos acontecimentos na narração. O narrador resume, no nível do discurso, os acontecimentos que, na diegese, marcam-se por um tempo longo. Sua marca mais evidente é a utilização de discurso indireto pelo narrador na apresentação resumida dos acontecimentos da diegese;
- 3- Elipse: O narrador exclui determinados acontecimentos da diegese no plano do discurso narrativo;

4- Pausa descritiva: O narrador aumenta a temporalidade narrativa por meio da inserção de descrições que “alongam o tempo”;

5- Digressão: O narrador introduz comentários no discurso narrativo, fazendo com que o tempo da diegese pare e o tempo do discurso narrativo (narração) se alongue.

Os recursos de subjetivação da personagem, vinculados ao tempo, dizem respeito a determinados recursos que se vinculam à construção do *tempo psicológico* na narrativa. O tempo psicológico corresponde à organização do tempo interno das personagens, construindo-se a partir do conjunto de referências que responde pela subjetividade das mesmas (o que inclui o narrador). Não é delimitado nem determinado pelo tempo físico, embora estabeleça relações com este. Também não é controlado socialmente, ou seja, corresponde aos afetos, ao imaginário, ao desejo, à fantasia e à memória das personagens. Sua lógica, nesse sentido, pode prescindir das relações de causa-e-efeito e da necessidade de tudo explicar ao leitor. Os três recursos de subjetivação intimamente ligados ao tempo psicológico são o monólogo interior, a análise mental e o fluxo de consciência. Vejamos cada um deles:

a) *Monólogo interior* - Em primeiro lugar, é preciso distinguir *monólogo interior* de *monólogo*. Este último é um recurso característico do gênero dramático (teatro), que pode caracterizar tanto uma cena como uma peça teatral na qual uma personagem dialoga consigo mesma. O *monólogo interior* também implica o diálogo de uma personagem consigo mesma, mas tal processo não se realiza sob a forma de um solilóquio, e sim sob a forma de um processo mental no qual a personagem questiona a si própria numa determinada situação dramática. O monólogo interior evidencia, desse modo, que a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano.

b) *Análise mental* - Trata-se da representação de um processo mental no qual a personagem dá vazão aos seus pensamentos sem perder de vista a sua posição numa dada situação dramática. A diferença entre a análise mental e o monólogo interior reside no fato de que naquela a personagem articula algo como uma dupla perspectiva, por meio da qual tanto vivencia como analisa a sua inserção numa dada situação dramática. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a lógica cotidiana.

c) *Fluxo de consciência* - Trata-se da representação de um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo o que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, idéias, memórias, fantasias, desejos, sensações. Nesse sentido, o fluxo de consciência cria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, um efeito de perda do controle da consciência pela personagem. O fluxo

de consciência é um recurso utilizado para aproximar maximamente o leitor da vida interior da personagem, composta por elementos do consciente, do subconsciente e do inconsciente. Um de seus traços característicos é a fragmentariedade e a dificuldade de avaliar se as referências e as informações apresentadas pertencem à memória, à imaginação ou à fantasia da personagem, bem como a imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados.

EXERCÍCIO

Retome os contos *O enfermeiro* e *O espelho* e observe como se apresenta o tempo nessas narrativas.

LEITURA COMPLEMENTAR

É hora de observarmos como se pode analisar uma narrativa literária, percebendo-lhe os elementos estruturadores. Optamos por um conhecido texto de Salvatore D'Onofrio (1979) sobre o conto *A cartomante*, de Machado de Assis. Observe os passos que o analista usa para proceder à análise.

Análise textual do conto «A Cartomante»

1 — Plano da enunciação

O conto é narrado em terceira pessoa, com uma visão «por detrás»; o narrador sabe mais do que as personagens, pois tem uma visão global de tudo o que vai acontecendo, uma compreensão reflexiva dos sentimentos mais íntimos que movem os atores. Ele não participa dos acontecimentos, mas está presente na narrativa apenas com a função de narrador, vezes em que usa a primeira pessoa, referindo-se ao ato de contar a história:

«Cuido que... e digo mal... vamos a ela... vimos que...»

O narrador deste conto é, portanto, uma personagem *ad hoc*, que está presente apenas para narrar, um demiurgo onisciente que sabe tudo a respeito de todos. A narração em terceira pessoa, porém, é interrompida, volta e meia, pela reprodução das falas das personagens mediante o discurso direto, onde temos a citação *ipsis litteris* de as palavras imaginadas serem proferidas pelas personagens, caso em que o narrador respeita o tipo de linguagem conveniente à condição sócio-cultural da personagem. No trecho transcrito abaixo, temos um exemplo peculiar de discurso, característico do estilo machadiano:

«Tal foi a opinião de Rita, que, por
outras palavras mal compostas, formulou este
pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não
gasta tempo nem papel; só o interesse
é ativo e pródigo».

Aqui não se trata de discurso direto, porque o narrador afirma expressar com palavras suas o pensamento da personagem, que, imaginariamente, se exprimiu «por outras palavras mal compostas»; também não é o caso de discurso indireto porque encontramos os dois pontos e o travessão em lugar do elo subordinativo constituído pela conjunção integrante «que». Resta a terceira modalidade de discurso que os gramáticos, impropriamente, a nosso ver, chamam de «indireto livre», visto que se trata mais de um discurso «direto», com a ausência do verbo introdutor *dicendi*. Também o caso não é este, do momento que, no exemplo acima, temos a presença do verbo introdutor («formulou») e os sinais de pontuação do discurso direto, mas é negada à personagem a autoria da expressão. Estamos perante um típico caso de discurso «neutro», isto é, nem direto nem indireto, ou, melhor, direto (quanto ao plano do conteúdo) e indireto (quanto ao plano da expressão), ao mesmo tempo. É que Machado, neste como em casos similares, quer salvar a dramaticidade da ação, dada pelo discurso direto, sem comprometer a verossimilhança da fala, salientando que a personagem seria incapaz de pronunciar frases bem acabadas.

De um modo geral, o conto apresenta uma plurifocalização: ao discurso em terceira pessoa do narrador, que dá um tom de objetividade à narrativa, se alterna o discurso em primeira pessoa das personagens que assumem momentaneamente o papel de narradores, cada qual expressando com palavras próprias ações, pensamentos e sentimentos. Quando lança mão do discurso direto ou do chamado «indireto livre», Machado reduz o papel do narrador ao de diretor de cena, que se mantém distanciado dos atores, apenas organizando suas falas.

2 — Plano do enunciado

2.1 — *Fábula e trama*

A história ficcional está centrada sobre um fato banal: um triângulo amoroso constituído pelo marido (Vilela), a esposa (Rita) e o amigo de Vilela e amante de Rita (Camilo). Quando Vilela descobre o adultério, mata os dois. É interessante notar que a narração da história não é linear, não havendo coincidência entre início da trama (a história artisticamente apresentada) e início da fábula (a história na ordem cronológica dos acontecimentos): o relato dos fatos começa pelo meio, quando Rita e Camilo já são amantes há tempo e estão preocupados com a possibilidade de sua relação adúltera ser descoberta por Vilela. É através de um olhar retrospectivo (*flashback*) que o narrador informa o leitor da amizade de infância que ligava Vilela e Camilo, do casamento de Vilela com Rita, do afeto que unia os três e do surgir do amor entre Camilo e Rita.

A história não apresenta surpresas: vários índices prenunciam a catástrofe final. O desfecho trágico é sugerido, bem no início da trama, pela referência à tragédia de Shakespeare, *Hamlet*:

«Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra
do que sonha a nossa filosofia».

Esta observação shakespeariana, que abre a pequena narrativa de Machado, se, de um lado, é um indício do final trágico, de outro lado dá o tom de mistério de que é impregnado o conto todo. A ambiguidade artística desta narrativa, mais do que no relato dos fatos, reside, como veremos, na descrição da personagem-título. Consideramos ser a história ficcional apenas um pretexto para a caracterização do tipo humano que exerce a profissão de adivinhador. Seguindo a linha da trama romanesca, apresentamos os seguintes núcleos de dramaticidade narrativa:

2.1.1 — *Situação inicial da trama* (momento estático e conflitivo)

Camilo e Rita se amam e vivem portanto num estado de felicidade. Mas, sendo sua relação amorosa adúltera, esta situação de equilíbrio psíquico apresenta, virtualmente, um motivo de conflito: a possibilidade de serem descobertos e castigados. Daí os protagonistas tomarem as precauções necessárias para evitar a revelação do dano feito a Vilela e à sociedade: encontros secretos na casa de uma comprovinciana de Rita, que funciona como alcoviteira.

2.1.2 — *Atualização do conflito*

Uma carta anônima acusa Camilo da sua relação adúltera e chama-o de «imoral» (transgressor da interdição do adultério e, portanto, traidor das convenções sociais) e «pérfido» (traidor da amizade de Vilela). Em face da revelação de que o caso amoroso é do domínio público, Rita e Camilo são tomados pelo medo da vingança de Vilela, caso este venha a descobrir a traição da esposa e do amigo. Mais medidas de precaução são tomadas: Camilo deixa de frequentar a residência de Rita e Vilela.

2.1.3 — *Paroxismo do conflito*

Camilo recebe o seguinte bilhete de Vilela:

«Vem já, já, à nossa casa: preciso falar-te sem demora».

O jovem desconhece o motivo desta chamada insólita do amigo e o sentimento de culpa o faz acreditar na descoberta da traição e na iminência de uma tragédia. É possuído por um estado psíquico anormal, pois, pela imaginação, sente a presença de Vilela sussurrando-lhe no ouvido as palavras ameaçadoras e vê o amigo lavar a honra com o sangue dos traidores.

2.1.4 — *Pedido de socorro*

A caminho da casa de Vilela, um acidente de trânsito provoca a parada do veículo de praça quase na porta da casa de uma cartomante já consultada por Rita. Camilo, apesar de incrédulo, acossado pelo medo, é induzido a ter uma consulta, na esperança de que a adivinha o liberte da situação de dúvida em que se encontra. Com efeito, a cartomante lhe restitui a paz de espírito, afirmando-lhe que Vilela não sabe de nada.

2.1.5 — *Tragédia final*

Camilo, passando a acreditar piamente nos poderes de adivinhação da cartomante, vai à casa de Vilela com espírito sereno, certo de que o bilhete-convite não se refere ao seu caso amoroso. A expressão

«Vá, vá, *ragazzo innamorato*»,

que é apenas uma fórmula de despedida da cartomante, é relacionada, inconscientemente, com as palavras do bilhete de Vilela:

«Vem já, já, à nossa casa...»

A dúvida terrível de Camilo, entre ir e não ir, é dissipada. Mas a verdade é outra: Vilela o espera para matá-lo, como matara a esposa, momentos antes.

— Personagens

O conto pode ser considerado um drama a quatro personagens, das quais duas investem o eixo actancial do «querer» e duas o eixo do «poder»:

CARTOMANTE (ajudante)		RITA (sujeito)	
	CAMILO (objeto)		VILLELA' (oponente)

Rita e Camilo são mutuamente sujeito e objeto do desejo, pois se procuram reciprocamente. *Rita*, por ser mais velha, e portanto mais experiente, é mais ativa do que Camilo. É ela que se apaixona primeiro e, como uma «serpente», instila o veneno do amor adúltero no coração do amigo da família. De caráter decidido, sabe o que quer e procura com todas as forças sua realização existencial, sem escrúpulos: e sem remorsos. Quando está em dúvida sobre o amor de Camilo, não hesita em recorrer à crença na cartomante para sair do estado de angústia.

Camilo, fraco de caráter, o mais jovem do trio, não resiste à sedução de Rita e vence facilmente o problema de consciência da traição da confiança do amigo. Mais tarde, o medo da vingança de Vilela se sobrepõe ao amor que sente por Rita e, se não fosse a insistência desta, estaria pronto a renunciar à relação amorosa. Mesmo a respeito da crença na religião e nas superstições a ela ligadas, o agnosticismo de Camilo é apenas aparente, mais fruto da moda positivista do que de uma convicção profunda. No momento do perigo e da angústia retorna ao nível da consciência a crença infantil, que a mãe lhe inculcara no poder das forças sobrenaturais, e vê na cartomante uma esperança de salvação.

Se Rita e Camilo expressam, no presente conto machadiano, a afirmação da vontade individual, da vida segundo o instinto, pois transgridem os preceitos morais para satisfazerem seu desejo carnal, *Vilela* representa «o herói» dos valores sociais, que repara o dano feito à instituição do casamento, punindo os dois transgressores da ordem constituída. Esposo e amigo dedicado, perante a descoberta da traição, muda seu comportamento habitual e torna-se impiedosa sua vingança. Sua frieza é estarecedora e sua implacabilidade espelha bem a insensibilidade da norma social que não tem em conta os anseios individuais. De enganado torna-se enganador, atraindo o amigo à sua casa para matá-lo a sangue frio. Vingança premeditada e não passional, como seria se fosse provocada pelo flagrante.

A *cartomante*, a nosso ver, é a figura central da narrativa. A ela o autor confere uma maior riqueza de pormenores qualificativos, quer ao nível do ser, quer ao nível do fazer, descrevendo o ambiente físico em que vive em consonância com seu caráter e com suas ações. Dela não conhecemos o nome próprio, sendo apresentada pelo nome da sua profissão, como se Machado de Assis não quisesse referir-se a uma cartomante específica, mas a todas as cartomantes do mundo. O nome «cartomante» já indica um ator que possui uma competência interiorizada, anteriormente à sua performance: é quem quer, sabe e pode adivinhar o futuro, através da leitura de cartas misteriosas. Resta verificar se este «saber» reside no nível do ser ou do parecer, isto é, se a cartomante é realmente um indivíduo dotado de capacidades sobre-humanas referentes ao conhecimento do futuro ou se apenas finge conhecê-lo para enganar os crédulos que a procuram.

O primeiro contato que o leitor tem com esta personagem é indireto, mediante o relato de Rita que afirma lhe ter ela adivinhado o motivo da consulta e restituído a paz de espírito, dissipando suas dúvidas e seus temores. Já nesta primeira apresentação da cartomante evidenciam-se indícios de mistificação: dizer a uma moça bonita, que vai consultar uma cartomante, que o motivo da consulta é uma paixão amorosa e a dúvida de que a pessoa amada lhe corresponda o sentimento, não é adivinhar, mas deduzir o óbvio; quanto a assegurar-lhe que o namorado a ama e lhe é fiel, é um meio profissional de conquistar a simpatia da cliente e receber uma boa recompensa monetária. A cartomante funciona como ajudante de Rita não por adivinhar-lhe o futuro, mas por restituir-lhe a tranquilidade através do efeito psicológico da consulta.

Com a descrição da ida de Camilo à cartomante salienta-se ainda mais a ação mistificadora desta personagem. A casa que habita, «de janelas fechadas», é identificada com «a morada do indiferente Destino». Se ela vive junto com o Destino, que é uma configuração de Deus percebido como doador do bem e do mal, é evidente que a cartomante, conhecendo o futuro, não precisa estar atenta aos acontecimentos exteriores. O espaço onde ela vive é fechado porque ela possui um conhecimento interiorizado. Mais fechado ainda é o espaço reservado para as consultas: o sótão, pequeno compartimento da casa encaixado na armadura do telhado. A altura é também um elemento tópico de relevância semântica: a subida da cartomante e de Camilo até o sótão indica a elevação entre o céu e a terra, a simbolizar o papel mediador da adivinha, colocada a meio caminho entre o saber humano e o saber divino. Além do elemento espacial, devem ser notados os semas referentes à «escuridão» e à «velhice», que também ressaltam a penetração no mundo do mistério:

«A luz era pouca... uma escada mais escura... uma salinha mal alumada...
paredes sombrias... degraus comidos... corrimão pegajoso... velhos trastes...»

Este é o ambiente físico em que vive a cartomante, qualificada ao nível do ser como uma mulher de quarenta anos (adulta, experiente), italiana (estrangeira, misteriosa), de olhos sonsos (fingidos, dissimulados) e agudos (penetrantes, perscrutadores). Quanto ao nível do fazer, as ações da cartomante estão de acordo com seu caráter mistificador, pois visam a persuadir o cliente sobre um conhecimento que ela não possui: faz sentar Camilo num lugar em que a pouca luz da janelinha do sótão bate no seu rosto para poder ler-lhe nas feições o problema que o aflige; olha para ele «não de rosto, mas por baixo dos olhos» e «rapidamente»; fingindo não olhar, portanto. A consulta procede por etapas; cada expressão proferida pela cartomante é seguida por uma pausa fônica indicada pelas reticências, para indagar se está na pista certa e solicitar disfarçadamente a aprovação e a ajuda do cliente. A mesma técnica usada com Rita é aplicada a Camilo; começa com a «adivinhação» do motivo da consulta: «O senhor tem um grande susto...» (o susto estava estampado, naturalmente, no rosto do jovem); depois do aceno de confirmação de Camilo, continua: «E quer saber se lhe acontecerá alguma coisa ou não...» (dedução não adivinhadora, mas apenas lógica). A este ponto Camilo cai na cilada, pois explica: «A mim e a ela», quer dizer, fornece à cartomante uma informação necessária acerca da causa de ele estar assustado: revela, sem querer, que se trata de um caso de amor escabroso. Daí para frente a cartomante facilmente resolve a charada, deduzindo a existência de um terceiro, o marido, que, se conhecesse a relação esdrúxula, poderia vingar-se. A operação com as cartas é apenas um meio de ganhar tempo para pensar na formulação da resposta que dissipasse os temores do jovem.

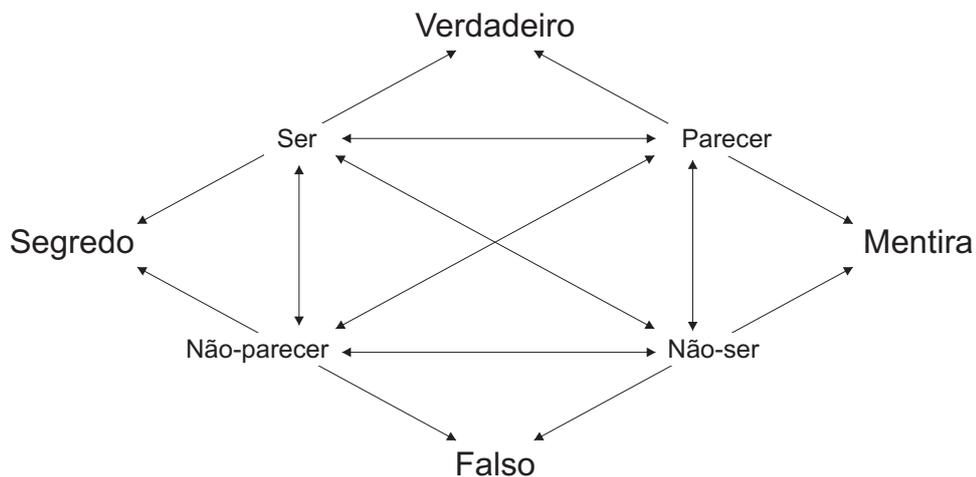
«As cartas dizem-me...»: é a transferência do saber a um poder sobre-humano, a cartomante apresentando-se apenas como intermediária, um ser capaz de ler o que o destino já prescreveu. As cartas dizem que Vilela ignora o adultério e que por isso nada de mal acontecerá a Camilo e Rita. O jovem acredita na cartomante com base numa dedução lógica:

«O presente que se ignora vale o futuro».

Se a cartomante demonstrou ter o poder de adivinhar o motivo da consulta, é competente também para saber o que irá se passar mais tarde com os três personagens. O raciocínio de Camilo não deixa de ser coerente. Em forma de silogismo, temos:

Quem adivinha o presente pode adivinhar o futuro; a cartomante adivinhou o presente; logo, a cartomante pode adivinhar o futuro.

A falha reside na premissa menor, porque a cartomante não adivinhou o presente, mas apenas o deduziu da perturbação de Camilo e das informações que conseguiu sorrateiramente do próprio consultente. É que Camilo, jovem, inexperiente e amedrontado, não atentou, como o narrador e o leitor, para o caráter dissimulado e a ação mistificadora da cartomante. O saber desta só existe ao nível do parecer; pela profissão abraçada ela é obrigada a fingir que sabe o que não sabe. Este «jogo de máscara» pode ser ilustrado pelo seguinte octógono, formalizado por A. J. Greimas (*Maupassant*, pág.81):



Neste octógono semiótico, formado a partir da palavra «ser», distinguimos um eixo principal, o dos termos contrários, que estabelecem entre si uma relação antonímica ou de oposição: «ser» // «parecer». Estes dois termos estabelecem, por sua vez, uma relação de contradição, negando-se a si próprio: «ser» // «não-ser» e «parecer» // «não-parecer». O quadrado semiótico, assim formado, pode ampliar-se num octógono, se se procurarem as relações que ligam entre si as quatro pontas do quadrilátero. Assim, a palavra «verdadeiro» é um semema que engloba os dois termos contrários (ser + parecer), enquanto, paralelamente, «falso» engloba os dois semas contraditórios

(não-ser + não-parecer). O semema «segredo» engloba os termos que compõem o eixo das implicações: ser + não-parecer; enquanto, paralelamente, «mentira» equivale a parecer + não-ser.

É nesta extrema direita do octógono que se instala a figura da cartomante, qualificada como «mentirosa», pois sua caracterização resulta da conjunção do «parecer» (saber o futuro) e do «não-ser» (adivinha). O tema da veredicação, neste conto machadiano, é tratado ao modo deceptivo, porque centrado na negação da possibilidade de conhecer o futuro. O fazer cognitivo apresenta, dentro do conto, um duplice aspecto: o fazer *persuasivo*, por parte da cartomante, destinadora do conhecimento, que equivale a um «fazer acreditar», e o *fazer interpretativo*, por parte do consulente Camilo, destinatário do conhecimento, equivalente ao «acreditar».

4 — Conclusão

A consequência da crença de Camilo no poder adivinhador da cartomante provoca a «peripécia»: a ação produz um resultado oposto ao esperado. A cartomante faz com que Camilo recupere a paz de espírito, transmitindo-lhe a serenidade e a alegria de viver. Saindo para a rua, o que sente em seus ouvidos não são mais as palavras ameaçadoras de Vilela, mas o canto suave da barcarola sussurrada pela cartomante. O ambiente exterior é visto como projeção de seu novo estado de espírito: o céu límpido, as caras joviais e o horizonte, onde o céu e o mar se abraçam, proporcionam-lhe a sensação de um futuro interminável, alegrado pelo amor de Rita. Mas o que encontra, ao chegar à casa de Vilela, é uma morte violenta.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1986.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

COMPLEMENTAR

ASSIS, Machado. Contos. Fonte: www.bibvirt.futuro.usp.br

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

D'ONOFRIO, Salvatore. "Análise textual do conto *A cartomante*". In: D'ONOFRIO, Salvatore e outros. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.

RESUMO DA ATIVIDADE 10

Na Atividade 10, reunimos conceitos importantes para se observar o tempo na narrativa literária. Entre os dois planos, o da história (ou diegese, ou fábula) e o da narração (discurso construído), vimos, além da caracterização básica, tempo cronológico e psicológico, as anacronias e os recursos de subjetivação da personagem. Indicamos, como leitura suplementar, um texto de análise de um conto de Machado de Assis em que o autor aplica muitos dos conceitos tratados nas Atividades 6 a 10.



Gráfica
UFPA

Impresso na Gráfica Universitária - UFPA
Fontes Garamond 11,5/16 e Trebuchet MS.
Papel AP 75 g/m² para o miolo. Papel Triplex
230 g/m² para a capa.

