

série  
**PRINCÍPIOS**

**ÚLTIMOS LANÇAMENTOS**

- 179 Artigo e crase**  
Maria Aparecida Baccega
- 180 História do negro brasileiro**  
Clóvis Moura
- 181 O Terceiro Mundo e a nova ordem internacional**  
Antonio Carlos Wolkmer
- 182 Articulação do texto**  
Elisa Guimarães
- 183 O império de Carlos Magno**  
José Roberto Mello
- 184 Novas tecnologias em educação**  
Lili Kawamura
- 185 Comunicação do corpo**  
Monica Rector e Aluizio R. Trinta
- 186 Terceiro Mundo — Conceito e história**  
Tullo Vigevani
- 187 Introdução à sociologia do trabalho**  
Augusto Caccia Bava Jr.
- 188 Morfemas do português**  
Valter Kehdi
- 189 Educação, tecnocracia e democratização**  
Mária de Lourdes Manzini Covre
- 190 Evolução humana**  
Celso Piedemonte de Lima
- 191 Neologismo — Criação lexical**  
Ieda Maria Alves
- 192 Amazônia**  
Bertha K. Becker
- 193 Introdução ao maneirismo e à prosa barroca**  
Segismundo Spina e Morris W. Croll
- 194 As duas Argéncias**  
Emanuel Soares da Veiga Garcia
- 195 O Período Regencial**  
Arnaldo Fazoli Filho
- 196 A Antiguidade Tardia**  
Waldir Freitas Oliveira
- 197 Planejamento familiar**  
Gilda de Castro Rodrigues
- 198 Introdução à terapia familiar**  
Magdalena Ramos
- 199 Linguagem e sexo**  
Malcolm Coulthard
- 200 Aristocratas versus burgueses? — A Revolução Francesa**

**PRINCÍPIOS**

# Samira Nahid de Mesquita

Livre-docente em Literatura Brasileira  
Professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## O ENREDO

*Pedro Manoel Monteiro*



3.ª edição

**ea**  
editora ática

**Direção**  
Benjamin Abdala Junior  
Samira Youssef Campedelli

**Preparação de texto**  
Pedro Cunha Jr.

**Arte**  
**Coordenação e**  
**Projeto gráfico (miolo)**  
Antônio do Amaral Rocha

**Arte-final**  
Joseval Sousa Fernandes  
René Etienne Ardanuy

**Capa**  
Ary Normanha

**Parâmetro**  
Impressão e acabamento

ISBN 85 08 02396 0

1994

Todos os direitos reservados  
**Editora Ática S.A.**  
Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507-900  
Tel.: PABX 278-9322 — Caixa Postal 8656  
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146  
São Paulo (SP)

## Sumário

<b>1. Considerações gerais</b> _____	<b>7</b>
Enredo e história_____	7
Enredo e mito_____	9
Enredo e gênero_____	11
Enredo e sentido_____	13
Enredo e realidade_____	14
Enredo e narração_____	16
Enredo e linguagem_____	18
<b>2. O enredo enquanto estruturação</b> <b>da narrativa</b> _____	<b>20</b>
A questão da terminologia_____	20
O que se narra: a história_____	22
O que se narra: o núcleo dramático_____	28
O que se narra: o universo representado_____	31
<b>3. Como se narra</b> _____	<b>33</b>
O discurso que narra_____	33
Quem narra_____	38
A quem se narra_____	39
<b>4. Um enredo de Oswald de Andrade</b> ____	<b>41</b>
Modernismo e Modernidade_____	41
A prosa modernista_____	44
<i>Memórias sentimentais de João Miramar</i> _____	48
Alguns dados gerais, <b>48</b> ; O texto e sua relação com outros textos, <b>50</b> ; A estruturação, <b>52</b> ; A história, <b>53</b> ; A trama da linguagem, <b>55</b> ; A linguagem da trama, <b>58</b> ; Os núcleos temáticos, <b>63</b> .	
<b>5. Vocabulário crítico</b> _____	<b>65</b>
<b>6. Bibliografia comentada</b> _____	<b>69</b>

# 1

## Considerações gerais

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

Guimarães Rosa

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

Dalcídio Jurandir

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

Dona Ivone Lara

### Enredo e história

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

Contar e ouvir histórias são atividades das mais antigas do homem. Pessoas de todas as condições sócio-culturais têm prazer de ouvir e de contar histórias. Um romancista e ensaísta inglês, E. M. Forster<sup>1</sup>, chama essa atividade de atávica, isto é, transmitida desde a idade mais remota da humanidade, ligada aos rituais pré-históricos do Homem de Neanderthal, força de vida e de morte, con-

<sup>1</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

forme sua capacidade de manter acordados ou de adormecer os membros de um grupo, nas noites dos primeiros dias... O mesmo autor cita ainda a protagonista de *As mil e uma noites*, Xerazade, que se salvou da morte contando histórias que, a cada noite, eram interrompidas em momentos de calculado *suspense*, a fim de motivar a curiosidade do sultão. A tal ponto chegou a habilidade da narradora, que, depois de *mil e uma noites*, o poderoso rei não só não a mandou matar, como também apaixonou-se e com ela se casou. Lembra o autor que todos nós somos como o sultão. Interessamo-nos intensamente pelo desenrolar de uma história *bem contada*. (Estão aí as novelas de TV, impondo a milhares de pessoas em todo o País, e até no Exterior, um tipo massificante de lazer, num horário igualmente imposto.)

Todas as atividades que o inventar/narrar, ouvir/ler histórias envolvem podem ser associadas também à natureza lúdica do homem. O jogo é uma atividade muito presente em todas as situações do homem em sociedade. Sob as mais diversas formas, o fenômeno lúdico mantém um significado essencial. É um recorte na vida cotidiana, tem função compensatória, substitui os *objetos de conflito* por *objetos de prazer*, obedece a regras, tem sentido simbólico, de representação. Como realização, supõe agenciamentos, manipulações, mecanismos, movimentos, estratégias.

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

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

## Enredo e mito

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se a princípio a sucessão dos eventos míticos se bastava como seqüência narrativa, nas transformações poste-

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. *Le degré-zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953. p. 47.

<sup>3</sup> DUMEZIL, Georges. *Du mythe au roman*. Paris, PUF, 1970. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologies — Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1961; Idem, *Du miel aux cendres*. Paris, Plon, 1961; Idem, *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

riores, pela perda do engajamento com um sentido e uma ordem gerais, vai-se introduzindo a necessidade do estabelecimento da relação de *causalidade* entre um *antes* e um *depois*. Uma coisa acontece *porque* outra aconteceu antes.

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

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

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

## Enredo e gênero

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

É indissolúvel a relação *enredo/narrativa*. Porém, você não falará no enredo de um poema lírico, um poema

que seja pura expressão de estados de alma, de uma subjetividade.

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

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

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

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

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

<sup>4</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1964.

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

## Enredo e sentido

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

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

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

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

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

## Enredo e realidade

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

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

“(…) E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma *estória inventada*, e não é um caso acontecido, não senhor.”

(GUIMARÃES ROSA. A hora e vez de Augusto Matraga. In: — . Sagarana.)

“(…) Que sei eu? Se há veracidade e é claro que a *história é verdadeira embora inventada* — que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um.”

(LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela.)

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

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

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

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

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

## Enredo e narração

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

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

Conforme ainda a ordenação dos fatos e situações narradas, o enredo pode apresentar uma organização linear, mais próxima da ordem da narrativa oral, da narrativa tradicional (mitos, lendas, casos, contos populares) em que

<sup>5</sup> JAKOBSON, Roman. Dois tipos de afasia. In: — . *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1964.

se respeita a *cronologia* (narra-se antes o que aconteceu antes), obedece-se à ordem começo, meio e fim, ao *princípio da causalidade* (os fatos são ligados pela relação de causa e efeito) e à *verossimilhança* (procura-se a aparência de verdade, respeita-se a logicidade dos fatos).

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

O processo de transformação por que vem passando o enredo dá-se fundamentalmente no âmbito da chamada "literatura culta", já que nas manifestações da cultura popular, nas narrativas de transmissão oral, a forma de narrar se mantém praticamente inalterada. Respeita-se a ordem cronológica; a lógica temporal é preservada pela presença de nexos narrativos, como por exemplo: "Dois anos depois...", "Enquanto isso, vamos ver o que está acontecendo com Fulano", "Deixemos Fulano na casa de Beltrano e vamos ver o que aconteceu com Cicrano".

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



Em geral, nas narrativas dirigidas ao grande público, arte popular feita *para o povo*<sup>6</sup>, também chamada para-literatura, tipo “Biblioteca das Moças”, livros de aventuras, de mistério, de horror — inclusive fotonovelas, novelas de TV, filmes “água-com-açúcar”, banguê-banguê —, a apresentação pelo discurso que narra, a construção do enredo, quase sempre procura respeitar a tradição narrativa, já que a finalidade é atingir o maior número de consumidores possível, sem “assustá-los”, desacomodá-los dos padrões a que se habituaram no decorrer dos anos. A publicidade dos bens de consumo e a propaganda político-ideológica dos grupos que mantêm o poder, ou o disputam, sabem valer-se do recurso da narrativa tradicional como elemento de difusão e “convencimento” dos respectivos interesses.

## Enredo e linguagem

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

<sup>6</sup> HAUSER, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. 4 v. Madrid, Castilla, 1969.

<sup>7</sup> JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa, org. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

fração dos significados que o texto institui enquanto fato estético e enquanto figuração/transfiguração/desfiguração do mundo.

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

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

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

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

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

A importância da massa verbal vem sendo, progressivamente, objeto de estudos, análises, teorizações. Transpõe-se, cada vez mais, o estudo do enredo da esfera da temática para a dos fatores verbais constitutivos do texto. O escritor francês Jean Ricardou sintetiza essa concepção através da fórmula: o romance tradicional é a escritura de uma aventura; o romance moderno é a aventura de uma escritura<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> RICARDOU, Jean. *Esquisse d'une théorie des générateurs*. In: —. *Position et opposition sur le roman contemporain*. Paris, Klincksieck, 1971.

## 2

## O enredo enquanto estruturação da narrativa

### A questão da terminologia

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

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

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

Modernamente é tanta importância atribuída aos estudos da prosa de ficção, que se propõe o termo geral *narratologia* como designativo de um ramo específico dentro dos estudos teóricos de literatura. Tais estudos se preo-

cupam, por exemplo, com o fato de que uma frase como “Pedro voltou” pode ser considerada uma narrativa mínima, já que expressa um acontecimento, uma passagem de um estado anterior a um estado posterior ou resultante, assim como se ocupam de obras como *Ulysses*, de James Joyce, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

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

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

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

Iluminismo do século XVIII. Em muitas das narrativas do século XX se destrói o enredo.

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

A *fábula* representa um conjunto de vivências de personagens, em suas conexões internas, em sua seqüência temporal, causal.<sup>1</sup>

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

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

## O que se narra: a história

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

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

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

<sup>1</sup> TOMACHEVSKI. Temática. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 169-204. FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

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

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

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

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

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

A narrativa propriamente dita inicia-se no capítulo II, já que o capítulo I é um recurso retórico em que o narrador/autor "vê" a jangada de Martim com o filho e

<sup>2</sup> PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 245-67.

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

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

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

vai-se perturbar. É curioso observar que a função tradicional do herói romântico é, geralmente, a de recuperar o equilíbrio perdido. Recompôr a harmonia do seu mundo, a da Idade de Ouro, da mitologia grega, desde Homero, é função primordial do herói, que assim também passou para a narrativa popular.

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

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

Já que tratamos, embora rapidamente, da função do herói, devemos referir-nos, também rapidamente, ao conceito de *anti-herói*, que não deve ser confundido com o de *antagonista*, enquanto aquele que se opõe ao protagonista, pois na verdade não é essa a acepção corrente na teoria da narrativa. *Anti-herói* será aquele protagonista que, por diferentes razões, não recupera uma ordem perdida, uma

<sup>3</sup> BENVENISTE, Emile. L'appareil formel de l'énonciation. *Langage*. Paris, (17): 12-8, mar. 1970.

perda, um dano sofrido. Ou porque suas forças não são suficientes e ele acaba derrotado pelo mundo (por exemplo Isaías Caminha em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto); ou porque, embora reconhecendo a degradação do mundo à sua volta, não deseja mudar nada, é cético, irônico (Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis); ou porque não tem consciência do que acontece à sua volta (Leonardo em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida); ou porque conhece as regras do jogo duro do mundo e, longe de querer modificá-las, julga que a saída é jogar o jogo, tal qual o vê ser jogado (Paulo Honório em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos).

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

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

A matéria narrada é disposta horizontalmente em unidades sintagmáticas, mais ou menos autônomas de sentido, a que podemos chamar *seqüências* (S). À reunião de várias seqüências<sup>4</sup> designa-se *Macrosseqüência* (MS). Cada seqüência pode ainda ser “pulverizada” em *microsseqüências* (mS). Tais unidades se compõem de episódios, situações, incidentes, que, trabalhados pelo discurso narrador, constituem o enredo. Se se examinar o enredo no plano paradigmático, depreender-se-á o seu *tema*, tecido pelo

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: — et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1976.

conjunto dos *motivos*, que são as unidades menores nesse plano (amor à primeira vista, viagem, rivalidade entre irmãos são exemplos de motivos). Essa designação foi utilizada pelos formalistas russos, especialmente por Tomachevski<sup>5</sup>, que os classifica em *livres e associados*. Os últimos são articulados pela lei de causalidade e agem sobre o eixo da narrativa, orientando-lhe o rumo. Se pensarmos em *Iracema*, poderemos recontar os motivos associados, como *proibição do amor para Iracema*, *transgressão por parte da heroína* (que ama Martim), *Punição pela transgressão*, *morte de Iracema*.

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

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

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

<sup>5</sup> TOMACHEVSKI. Op. cit.

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. Op. cit.

décadas, vêm predominando como fontes de conceitos, métodos e modelos de abordagem da obra literária.

## O que se narra: o núcleo dramático

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

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

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

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

Em muitos casos, a trajetória existencial do herói, do herói problemático<sup>7</sup> ou do anti-herói, constitui o próprio núcleo do enredo.

Na procura do autoconhecimento, na busca de sua identidade, da verdade do outro, da comunicação intersubjetiva e do conhecimento das regras do jogo do mundo, tece-se a teia do enredo, que, ao se concluir, terá apre-

<sup>7</sup> LUKÁCS, Georges. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, s.d. GOLDMAN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964.

sentado um ou vários ciclos de vida do protagonista. É o chamado *romance de aprendizagem*.

As vezes o núcleo dramático pode parecer um e, a uma leitura mais atenta, revelar-se outro. Por exemplo, em *Grande sertão: veredas* todas as perguntas do protagonista parecem feitas para responder se o diabo existe, mas o grande enigma é a sua própria identidade. “Quem sou eu?” é a questão básica que Riobaldo, narrador autogigético, se propõe. A nosso ver, esta é a questão fundamental de toda narrativa em primeira pessoa.

Assim como a ênfase da motivação conflitiva pode recair no indivíduo, pode também ser posta no contexto social dentro do qual as personagens se situam. As relações entre o trabalho e o capital, a luta pelo prestígio ou pelo poder, as questões de propriedade da terra, os direitos do indivíduo ou do cidadão podem constituir a principal motivação dramática da narrativa. É o que ocorre nas narrativas do chamado *romance social* ou *romance de tese*.

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

Ainda no século XIX, no Realismo e no Naturalismo, a ênfase dos enredos desloca-se para o coletivo. No

espaço urbano, a degenerescência social, a marginalização, os aspectos mórbidos da realidade vão ser focalizados como forma de reação à idealização romântica. A filosofia idealista do Romantismo se opõe uma visão materialista do mundo. Novos fatos, novas correntes de pensamento, novas teorias científicas, mudanças na sociedade, com o surgimento e desenvolvimento da máquina, iriam resultar em diferentes concepções do mundo e da arte.

O homem, então, é concebido como produto do meio. Daí a importância do contexto, explicação do indivíduo. A narrativa pós-romântica, ainda quando narrando a história de um indivíduo, enfatiza o contexto, causa primeira dos seus sentimentos, de suas ações, de seu caráter.

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

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

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

## O que se narra: o universo representado

Ainda dentro dessa massa que chamamos *matéria narrada* encontramos o que se pode chamar de *universo representado*. Trata-se da materialidade do espaço físico — mundo vegetal, mineral, animal, pessoas, objetos, em seu inter-relacionamento, em diferentes significações, nas situações em que são apresentados pelo discurso narrador. Se considerarmos cada um desses elementos um signo, veremos que às vezes um mesmo signo pode ter diferentes significações em momentos diferentes do texto. Em *Iracema*, por exemplo, podemos verificar esse fenômeno através do canto das aves: ora significa momentos positivos ora pressagia acontecimentos infelizes para a protagonista. O mesmo, com relação às águas da lagoa onde se banhava a heroína no início e no final da história. Idem, com certas referências às árvores — o cajueiro, por exemplo (sugerimos aqui o exercício dessa descoberta que, para aquele que se inicia nos estudos literários, vai oferecer bastante proveito). Lembremos ainda um outro exemplo do mesmo fenômeno em *O Ateneu*: a descrição que o narrador-protagonista faz de uns anjinhos que decoram as paredes do colégio. Ao entrar para o Ateneu, ainda cheio de ingenuidade, em pleno “ciclo da inocência”, “lê” os

anjinhos como figuras inocentes, puras, lindas. No final da narrativa, com “as ilusões perdidas”, vivido o doloroso aprendizado do primeiro “ciclo da experiência”<sup>8</sup>, o protagonista faz uma “releitura” dos mesmos signos, e estes agora lhe parecem a expressão do cinismo, da hipocrisia, da impudência. Seja na *narração* das transformações por que passam situações e personagens, seja na *descrição* de objetos, personagens ou quadros, representa-se todo um universo dentro do texto através dos signos verbais que o compõem.

# 3

## Como se narra

### O discurso que narra

Visto em linhas gerais o plano da *matéria narrada*, da *história* passemos a examinar o plano do *discurso que narra*.

Insistimos em que essa divisão tem por fim iniciar didaticamente os estudos sobre o *enredo*. Nenhum dos planos referidos pode ser dissociado de outro. *História*, *ação*, *discurso* são interdependentes e o *enredo*, *trama* ou *intriga* é resultante dessa interdependência.

Fora da obra, podemos ter um assunto, uma fábula, uma sucessão de episódios, com registro na História, na Imprensa, na memória de um indivíduo ou de uma sociedade. Como já foi afirmado antes, esse assunto, por si só, não constitui a *obra literária*. É o tratamento verbal que um poeta, um escritor dá a esse material que recorta a sua forma, compõe o poema, o conto, o romance, a peça de teatro.

Na narrativa, esse tratamento aparece/se oculta no plano da *instância narrante*, *voz do narrador*, *discurso*, *enunciação*.

<sup>8</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard, 1957.



Esse plano “administra” a narração, ordena os fatos, decide a perspectiva, o *ponto de vista*, o *foco narrativo* a partir do qual se focaliza a matéria narrada.

É aí ainda que se articulam as categorias de *tempo* e de *espaço*; impõe-se o ritmo, mais lento ou mais acelerado, da narrativa. O enredo é arquitetura do tempo e arquitetura do espaço, já que o tempo é espaço vivido.

Se há uma cronologia respeitada, isto é, se se narra antes o que aconteceu antes e depois o que aconteceu depois, o ritmo será mais rápido. Se, ao contrário, há idas e vindas no tempo/espaço — *flashbacks* (retrospectivas), *flashforwards* ou *prolepses* (antecipações) —, mistura de planos temporais, tecnicamente chamada *analepse*, o ritmo se retardará.

Em função de a narrativa voltar-se mais para os acontecimentos exteriores, privilegiando o *tempo cronológico*, ou para os estados interiores das personagens ou do narrador, com o predomínio do *tempo psicológico*, o seu ritmo será afetado e o enredo se situará tipologicamente.

Sendo a enunciação o *ato* lingüístico, a atitude de quem emite o enunciado (que é o *fato* lingüístico), é também nesse plano que se imprime o *tom*, a *dicção*, ao discurso que narra. Esse tom pode ser neutro ou se revestir de acento irônico, caricatural, patético, elegíaco, pi-cesco etc.

Igualmente aí se estabelece a proporção entre narração propriamente dita (*diegesis*) e descrição (*mimesis*).

A *ação* em uma narrativa se desenvolverá à proporção que as situações se vão modificando.

Tal processo pode fluir sem interrupções ou pode ser retardado por *descrições* de objetos, quadros, paisagens, detalhes, gestos, traços físicos ou morais de personagens etc.

Além da *descrição*, outros procedimentos podem retardar o desenrolar da estória, da ação, da matéria narrada.

A *digressão*, ou desvio da seqüência narrativa pelo discurso, é um desses procedimentos. O discurso pode apresentar reflexões, diálogos com o leitor, opiniões, considerações filosóficas, avaliações, comentários sobre aquilo que narra ou sobre a própria maneira de narrar, estilo etc. (Neste último caso, pode-se falar em metadiscurso, metaliteratura, quase sempre como efeitos antiilusionistas, a lembrar ao leitor que está diante de uma obra de ficção.) Tais recursos são, entre outros, meios de “controlar” o ritmo, tornar o texto mais ou menos *tenso* e, logicamente, interferir no sentido do mesmo.

A tal ponto esses procedimentos são importantes que chegam, muitas vezes, a caracterizar a obra de determinados autores ou movimentos literários. Na literatura brasileira, é notório o exemplo de Machado de Assis, em cuja obra o plano do discurso que narra se desenvolve em progressão bem mais volumosa do que o da matéria narrada.

Na medida em que o texto vai-se tornando mais complexo na sua estruturação, vai-se tornando menos transparente. Entre o leitor e os acontecimentos e peripécias narrados, o texto se interpõe, exigindo atenção participante do seu destinatário. Daí a denominação que se dá a esse tipo de construção poética: *texto opaco*. Na literatura brasileira, exemplos de textos que se constroem opacamente podem ser encontrados em autores como Guimarães Rosa (toda a obra), Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*), Mário de Andrade (*Macunaíma*), Clarice Lispector (*A hora da estrela*), Ignácio de Loyola Brandão (*Zero*), Márcio Souza (*Galvez, imperador do Acre*), Antonio Calado (*Reflexos do baile*, *Sempre viva*) entre muitos e muitos outros.

O enredo necessariamente sofrerá, na sua estruturação, conseqüências, efeitos diversos, a partir dos diversos procedimentos do discurso. Poderá ser mais concentrado ou mais disperso; mais cerrado ou fragmentado. Poderá

Assim, as correntes filosóficas, as teorias e descobertas científicas, as manifestações discursivo-culturais de uma época, ou de épocas anteriores, constituem matérias literárias e condicionam a “escritura” de um enredo nos seus procedimentos e na sua estrutura ético-estética.

No século XX, as grandes mudanças de concepções, valores, o advento de importantes fatos sócio-históricos e de novas teorias e descobertas, como a Teoria da Relatividade, a Física quântica, a desestruturação do átomo, a Psicanálise, a razão dialógica, o “novo espírito científico”, afetarão a construção da obra de arte em geral e da literatura em particular.

Novos procedimentos seguem e revelam uma nova concepção estética. Esta se expressa através de um discurso elíptico, fragmentado, carregado da tensão dialética entre a dispersão e a unificação do sentido, entre a ordem e a desordem, a medida e a desmedida.

## Quem narra

O narrador, ou a instância narrante, é a voz que articula a narração. É o sujeito da enunciação, tão ficcional quanto qualquer personagem.

“Quem narra não é quem escreve, quem escreve não é quem é.” Com essa afirmativa, Roland Barthes, na “Introdução à análise estrutural da narrativa”<sup>1</sup>, questiona a concepção de uma “entidade psicológica” para o narrador. Diz que o discurso em terceira pessoa é impessoal e opõe a ele o pessoal, no qual, por diversos indícios, o narrador se identifica e/ou se presentifica.

O narrador pode-se “identificar”, dar-se um nome, constituir-se o protagonista do seu enredo. Usa a primeira

<sup>1</sup> In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1976.

pessoa, conta suas experiências, estabelece com o leitor um pacto de leitura — o de uma autobiografia romanesca, uma pseudoautobiografia. Nesse caso, diz-se que é um narrador homodiegético e autodiegético. Se usa a primeira pessoa, se está na história mas não é a personagem principal do enredo, é apenas homodiegético. Se, ao contrário, o *ponto de vista* é em terceira pessoa, o narrador não se identifica enquanto personagem, e “vê” de fora os acontecimentos, dos quais se distancia, mais ou menos; poderá ou não comentar, avaliar, dirigir-se ao leitor. De qualquer modo, situado fora da história, o narrador será *heterodiegético*.

Há ainda a possibilidade de haver mais de um detentor do *foco narrativo*. O ponto de vista pode ser duplo, triplo ou múltiplo (ver, por exemplo, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, em que personagens diferentes narram, cada uma de seu ponto de vista, a mesma estória).

Várias são as alternativas de procedimentos quanto ao ponto de vista. O foco narrativo pode, em alguns momentos, transferir-se do narrador e passar para uma ou outra personagem.

O ângulo de visão, o foco narracional é responsável por muitos dos sentidos e significações que se podem extrair de uma narrativa.

## A quem se narra

Já nos referimos a uma corrente da crítica contemporânea que defende a chamada Estética da Recepção, cujo objeto é a relação possível entre um texto e seu destinatário, ou receptor, também denominado narratário. Este também se situa no plano da ficção, é virtual, e não se confunde com o leitor “real”, que lê a narrativa, ou com o “ideal”, aquele que o autor gostaria que lesse.

Um leitor “real”, ao ler atentamente um texto, torna-se também um autor. Insere no enredo de sua experiência de vida o enredo que lê. Através de suas informações, projeções, identificações, idiossincrasias, vai construindo um metaenredo: o seu e o da humanidade — essa eterna Xerazade, que, inventando e contando, lendo e ouvindo enredos, tenta esquecer, adiar e até — o que seria seu mais ansiado *happy end* — matar a morte, e viver feliz para sempre.

# 4

## Um enredo de Oswald de Andrade

### Modernismo e Modernidade

Obedecendo ao espírito da presente coleção, que é o de expor em termos didáticos e acessíveis o assunto de que se ocupa cada um dos volumes, aproximemo-nos mais do nível da prática na abordagem do tema *enredo*, apresentando uma leitura da narrativa modernista, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade.

Para tanto, começamos por situar a referida narrativa dentro do processo literário brasileiro, isto é, como uma manifestação do Modernismo, marcado “oficialmente” pela realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, acontecimento que hoje pode ser visto como um momento privilegiado de renovação e enriquecimento da nossa cultura, mas também como um “espasmo” que realizou autoritariamente um corte violento num processo de amadurecimento e busca natural de caminhos de nossa literatura e de nossa identidade cultural.

As obras produzidas na década de 20, em torno da Semana de Arte Moderna, são marcadas não só pelo Modernismo mas também pela Modernidade. Fazemos tal

afirmação a partir da distinção teórica formulada por Henri Lefebvre, no capítulo "Qu'est-ce que la Modernité?", do seu livro *Introduction à la Modernité*<sup>1</sup>.

Para Lefebvre, o Modernismo é a consciência que tomam de si mesmos os períodos, as épocas, as gerações sucessivas. É um fato sociológico. É um fenômeno de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muito de ilusão e pouco de perspicácia. É uma autodescoberta em estado nascente com suas pretensões e projetos fantásticos.

Ao contrário, por Modernidade esse pensador contemporâneo entende uma reflexão que abre um espaço mais ou menos profundo de crítica e de autocritica sobre a vivência de determinado grupo social.

Os textos da Modernidade trazem a marca da sua época mas vão mais além, ultrapassando os limites da moda e a excitação da novidade. A Modernidade está no despojamento das aparências e das ilusões do Modernismo, entendido por Lefebvre como consciência exaltante/exaltada do novo. Toda reflexão sobre as contradições, crises, dramas, catástrofes, cada vez mais frequentes no nosso mundo, traz uma contribuição para o conceito de Modernidade.

A história do Modernismo não se pode escrever sem o conceito de Modernidade e vice-versa. Ambos são aspectos do mundo moderno, no qual se produziu a literatura moderna, que, a nosso ver, contém tanto a certeza orgulhosa que caracteriza o Modernismo, enquanto euforia do novo, repúdio ao passado, idéia de começo, quanto a inquieta incerteza que se contém na visão de Modernidade do momento vivido. É claro que nesse momento de busca, de compreensão e interpretação da realidade, o passado tem de estar presente e se confunde com o presente

<sup>1</sup> LEFEBVRE, Henri. *Introduction à la Modernité*. Paris, Minuit, 1962. p. 169-234.

e com o futuro e neles se difunde. A propósito, se compararmos o Manifesto Futurista, de Marinetti, com os manifestos Pau-Brasil e Antropófago, de Oswald de Andrade, deduzimos que o primeiro se cunha dentro de uma euforia francamente modernista, enquanto os outros dois já são expressões de Modernismo e de Modernidade. Não há aqui juízo de valor, já que temos que nos situar dentro de uma perspectiva histórica e compreender os respectivos momentos em que aqueles manifestos foram produzidos.<sup>2</sup>

É verdade que toda obra de arte testemunha seu tempo. A amplitude e o aprofundamento desse testemunho é que distinguem umas das outras.

É conveniente lembrar que, em outros momentos do nosso processo literário, podemos detectar textos "modernos" com relação à sua contemporaneidade, isto é, textos que demonstram uma "poética de oposição", de opção por novos procedimentos de linguagem, por "novidades", e, ao mesmo tempo, refletem uma visão crítica do contexto que os circunda no real empírico. Podemos citar alguns exemplos como a poesia de Gregório de Matos, a de alguns poetas do chamado Grupo mineiro, Sousândrade e vários outros poetas românticos, o romance de Alencar e, principalmente, a obra em prosa, conto e romance, de Machado de Assis. Não pretendemos um levantamento diacrônico, mas é importante lembrar também Lima Barreto, Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, entre outros, que, já às portas do Modernismo, foram modernos.

Cabe ainda nesse comentário uma referência especial a Adelino Magalhães, precursor, nos anos 10, de todas as técnicas adotadas pelos modernistas. Escritor ainda bastante impregnado de sensibilidade do Simbolismo, do Decadentismo, do Impressionismo e do Expressionismo, mas inovador pelo estilo singular, dono de uma obra originalís-

<sup>2</sup> TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1979.

sima, embora irregular, tem de certa forma sido marginalizado pela crítica e pelos cursos de letras.

## A prosa modernista

Podemos citar duas obras como das mais representativas enquanto expressão de nosso Modernismo e de nossa Modernidade: *Memórias sentimentais de João Miramar*<sup>3</sup> (1923), de Oswald de Andrade (da mesma maneira, poderíamos falar de *Serafim Ponte Grande*, do mesmo autor) e *Macunáima*<sup>4</sup> (1928), de Mário de Andrade. Dentro do mesmo período e da mesma ótica podemos focalizar a obra de Antônio de Alcântara Machado, autor de contos, crônicas, novelas. Entretanto, o romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, embora também de 1928, já abre um novo ciclo dentro do processo do Modernismo, e não caberia ser incluído no mesmo grupo, apesar da coincidência cronológica.

Por que, ao refletirmos sobre a prosa modernista, privilegiamos *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunáima*? Primeiro, porque ambas as obras são a confluência das tendências e das descobertas expressivo-estéticas de sua contemporaneidade; segundo, porque seus autores foram, sem dúvida, as duas maiores forças do movimento modernista. Versaram os diferentes gêneros, escreveram manifestos, formularam conceitos, propostas, fundaram revistas, lideraram grupos. Mário de Andrade, principalmente, desempenhou, através de incomparável atuação intelectual e humana, o papel de ator, autor, pú-

<sup>3</sup> ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. In: —. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1979. v. II, p. 13-94.

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunáima*; o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telé Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, LTC, 1978.

blico e crítico, não só do seu momento cultural como de todo o processo que em nosso país se desenvolvia e até hoje se desenvolve.

Na estruturação do enredo das duas obras referidas podemos depreender os procedimentos formais indicadores de uma estética modernista.

A consonância com os movimentos da vanguarda europeia em torno da Primeira Guerra (1914-18), conhecidos por alguns intelectuais e artistas brasileiros diretamente ou por via indireta, se expressou nos primeiros embates do movimento modernista, através, principalmente, da poesia: desestruturação do verso, abolição da rima convencional e da métrica rígida, valorização das assonâncias e do ritmo livre, das analogias sonoras, das dissonâncias, o anticonvencionalismo de vocábulos, de motivos, de temas, a exaltação das palavras em liberdade, desautomação e reaproveitamento de clichês e frases-feitas, humor, ironia, paródia, ludismo, flexão do discurso poético sobre si mesmo, instigação à inteligência e à participação do leitor, a surpresa, o estranhamento, a “metáfora lancinante”, a elipse e portanto a metonímia, a tensão logicidade/ilogicidade, “o estilo telegráfico” — são algumas das proposições e realizações que caracterizam a poesia do Modernismo.

Na prosa de ficção, pode-se depreender também uma série de recursos que a vão diferenciar do discurso do romance tradicional. Assim como na poesia se desestruturou a logicidade e a medida do verso, na prosa se pulverizou o *enredo*, na medida em que se desestruturaram as categorias de tempo e espaço. Anatol Rosenfeld, num estudo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”<sup>5</sup>, associou a desestruturação do enredo ao abandono da pers-

<sup>5</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: —. *Texto e contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 73-95 (Col. Debates).

pectiva realista nas artes plásticas, o que levou à destruição da figura “realista”, e até à pintura abstrata.

No discurso verbal, o processo análogo conduziria ao discurso “transracional”, ao *nonsense*, ao absurdo, ao monólogo interior, ao fluxo de consciência<sup>6</sup> — em suma, ao desprezo pela lógica, pela verossimilhança, pela “estória com começo, meio e fim”. Jean Ricardou, romancista e teórico do *nouveau roman*<sup>7</sup> francês, formulou, como já vimos, o seguinte conceito, a propósito do novo romance: o romance tradicional é a escritura de uma aventura; o romance moderno é a aventura de uma escritura — expressando que todo o risco que se impõe ao romancista moderno está no nível do discurso, na maneira de narrar, na enunciação, e não na história, nas situações, naquilo que é matéria para o enunciado. (Diga-se de passagem que achamos bastante discutível o radicalismo de tal formulação, mas, ao mesmo tempo, é útil como elemento para reflexão.)

Ora, se lemos as duas obras, de Oswald e de Mário, logo de início constatamos a natureza tanto de Modernidade quanto de Modernismo do discurso narrativo de ambas. Nas duas, a prática textual absorve, na sua maioria, todas as características que, linhas atrás, atribuímos ao discurso poético do nosso Modernismo. Além dos traços pertinentes ao gênero épico anteriormente referidos (tempo, espaço, enredo), acrescentamos ainda a deseroicização do herói, a visão crítica da realidade extratextual como tônica da enunciação, da voz que narra.

Ludismo com os sons, as palavras, as situações, sátira, humor são recursos que tornam, em ambos os textos, mais eficaz e contundente aquilo que as faz expressão da Mo-

<sup>6</sup> HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, University of California Press, 1968.

<sup>7</sup> RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971; Idem. *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967.

dernidade e não só do Modernismo brasileiro. Em ambas, o objeto da crítica é a sociedade brasileira, a sociedade industrial, a deterioração das relações humanas, a indisciplina para o trabalho, as instituições sociais, a falsa cultura, a supervalorização do dinheiro, em suma a sociedade burguesa e capitalista. Embora portadoras desses elementos comuns, são altamente marcadas pela singularidade expressiva e pelo modo com que se articulam com a realidade criticada. O texto de *Miramar* se relaciona de forma imediata, contígua, portanto metonímica, com o real empírico, enquanto que *Macunaíma* estabelece essa relação em nível metafórico, utilizando estruturalmente procedimentos narrativos de mito, da lenda, da fábula. Da mesma maneira, em *Miramar* o espaço e o tempo guardam sua logicidade; em *Macunaíma*, ao contrário, essas categorias ultrapassam os limites da lógica e entram no universo do tempo e do espaço míticos. Idem, com relação ao herói/anti-herói: o primeiro é um cidadão burguês, vive na cidade de São Paulo, viaja, casa-se com uma prima rica, tem amantes, pretensões intelectuais, faz malogradas investidas comerciais e industriais, vai à falência, termina viúvo e com um filho. O segundo é índio “preto retinto”, vive na selva, é preguiçoso, inteligente, mentiroso, libidinoso, amoral; viaja para São Paulo, onde sua “inteligência fica muito perturbada”. Vive com os dois irmãos em São Paulo e volta à selva, onde tudo é destruído, inclusive o “herói”, que morre e vira constelação.

No nível da *história* existem, em ambas as obras, vários elementos de crítica à realidade brasileira. A nosso ver, entretanto, essa crítica se aprofunda na medida em que se cria um *discurso* inovador, de ruptura com o discurso convencional. É através do questionamento do comportamento verbal de determinado grupo — quando se criam novos significados através de novas combinatórias, associações, recarregamento semântico de lugares-comuns e uma série de procedimentos formais — que se tornam

mais contundentes as denúncias veiculadas pelo texto literário. Nesse sentido, com essas duas narrativas, estamos diante de dois momentos exponenciais de todo o nosso processo literário contemporâneo. Se comparamos, por exemplo, o discurso de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928), com o de *Macunáima*, que é sua contemporânea, depreendemos que o discurso bem mais “comportado” da primeira é menos contundente e, portanto, menos eficaz na concretização de intenções denunciadoras de que, sem dúvida, está carregado.

*Memórias sentimentais de João Miramar e Macunáima*, pelas razões acima expostas, constituem o que hoje se chama “romance-texto”.

## Memórias sentimentais de João Miramar

### Alguns dados gerais

Trata-se, como indica o título, de um livro de memórias. A não-coincidência do nome do protagonista com o nome do autor indica o gênero romanesco, ficcional dessa narrativa. O pacto de leitura que se estabelece a partir dessa não-coincidência é, portanto, o de um romance, o de pseudomemórias.<sup>8</sup> João Miramar diferente de Oswald de Andrade; este, portanto, pseudo-autor.

O ponto de vista da narrativa é de 1.<sup>a</sup> pessoa. O narrador é, ao mesmo tempo, pseudo-autor, narrador e protagonista.

O texto se constrói pela confluência de tendências e descobertas expressivo-estéticas do seu tempo, como as da vanguarda européia e aquelas que nasciam do sentimento de que a literatura brasileira precisava articular uma nova

<sup>8</sup> LEJEUNE, Phillip. *Le pacte antibiographique*. Paris, Seuil, 1979.

linguagem, que fosse a expressão criativa e criadora de novo tempo. O texto é espaço de pesquisa de linguagem.

Através de novos procedimentos técnicos que atingem desde o nível do vocábulo, da frase passando pela imagística, até a construção do discurso da narração, “além da frase”, exploram-se no texto as virtualidades que a língua portuguesa oferece.

Os recursos que predominam como marca da singularidade, da estilística do texto são a metonímia (a elipse, a fragmentação), as metáforas “lancinantes”, isto é, contundentes, novas, imprevisíveis, os neologismos, estrangeirismos e, sobretudo, a paródia, que é a utilização de um texto preexistente, com inversão do significado. O tom distanciado do humor e da ironia configura todo o texto como sátira, visão crítica de uma realidade sócio-histórica, contemporânea do autor.

Caracterizamos o romance ora focalizado como expressão do nosso Modernismo e ora de nossa Modernidade: linguagem nova, novos procedimentos estético-estilísticos e visão crítica da sociedade dos novos tempos. Essa visão crítica tanto mais se aprofunda quanto mais atinge a própria formulação lingüística, no nível do significante. Quando um texto se apresenta atingindo contundentemente a sintaxe, a morfologia, atinge mais profundamente a estrutura semântica; isto é, ao propor novas combinações de signos, novas composições de palavras, inventando, re-combinando, renovando clichês e imagens desgastadas pela repetição, propõe, necessariamente, novos significados. Ao questionar o comportamento verbal de determinado grupo social, o texto também questiona os valores aí predominantes. Como “linguagem dos interstícios da ciência”<sup>9</sup> e da história, desvendará e criticará a ideologia subjacente a todas as práticas significantes (todas as formas de ex-

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1980. p. 18.

pressar-se através da linguagem, não só verbal, mas qualquer outra manifestação simbólica) desse mesmo grupo, tanto em seus aspectos éticos quanto estéticos.

A importância da obra de Oswald de Andrade, dentro do processo cultural brasileiro, pode ser medida pela excelência de estudos que já existem sobre a mesma. Enumeramos, então, alguns cuja leitura julgamos indispensável para sua melhor compreensão<sup>10</sup>.

### O texto e sua relação com outros textos

Há no romance de Oswald, ora focalizado, uma relação de transcendência que se estabelece com outros textos da prosa de ficção brasileira. A partir do título, já o associamos a uma obra que teve, no seu momento histórico (1881), a mesma função inovadora, iniciadora de novos caminhos da linguagem ficcional no Brasil. Trata-se de

<sup>10</sup> ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão — sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976; Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924); Manifesto Antropófago (1928); *Ponta de lança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976; ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942. O texto se encontra também nos ensaios do próprio autor, reunidos em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1974; BARBIERI, Ivo. Oswald naïf e a paródia. *Contacto*, Rio de Janeiro, ano 4, n.º 40, p. 81-2, 1981; CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978. p. 107-24; CAMPOS, Haroldo de. Estilística miramarina. In: —. *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1967; Idem. *Miramar na mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. p. xiii-iv; Idem. Serafim: um grande não-livro: In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. p. 101-27; Idem, org. e introdução. *Oswald de Andrade*; trechos escolhidos. Rio de Janeiro, Agir, 1967; LUCIA HELENA. *Totem e tabus da modernidade brasileira*; símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/CEUFF, 1985; ÁVILA, Affonso, org. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

*Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Em outra oportunidade, e em outro contexto, detalharemos essa relação transtextual. Por ora, apontaremos alguns elementos que confirmam a transtextualidade<sup>11</sup> que se observa entre os dois romances.

Entre os títulos, verifica-se um perfeito paralelismo sintático:

### MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS / MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR

O prefácio (À guisa de prefácio) de *Miramar* é assinado por Machado Penumbra, o que para alguns críticos representa uma alusão a Machado de Assis e à época em que se encontrava a própria literatura brasileira antes do Modernismo (chamada Penumbismo). No plano das personagens, os protagonistas de ambas as obras filiam-se a uma (anti)linhagem que tem seu ancestral brasileiro em Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*. Os capítulos sintéticos de *Brás Cubas* são, em *Miramar*, reduzidos às vezes até a uma única linha. No correr deste estudo, outros aspectos dessa relação serão ainda referidos.

Lembremos outros textos que se sucedem ao de Oswald de Andrade, e que guardam com este de que tratamos e, conseqüentemente, com os anteriores a ele, uma relação de transtextualidade ou de intertextualidade, isto é, que implícita ou explicitamente contêm elementos comuns: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, *João Ternura*, de Aníbal Machado e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

<sup>11</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982. p. 7. Onde consta a seguinte nota: "Transtextualidade do texto ou transcendência textual do texto (...) é tudo aquilo que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos".



## A estruturação

*Miramar* é constituído de 163 capítulos (segmentos ou fragmentos) nada convencionais, correspondentes aos episódios vividos/narrados pelo protagonista e narrador. Vêm precedidos de um prefácio, o qual, por sua vez, é precedido de duas epígrafes de autores clássicos, dos séculos XVII e XVIII (o que também estabelece um tipo de transtextualidade, aí já em nível de paratexto — designação de prefácios, epígrafes, títulos, posfácios etc., que complementam um texto literário).

O último segmento de *Memórias sentimentais de João Miramar* não apresenta uma conclusão, no sentido de “desfecho”, “desenlace” de uma estória, mas, sob a forma de uma “entrevista-entrevista”, nada mais é do que a interceptação, o corte do discurso que narra.

Tanto em *Miramar* como em *Brás Cubas*, nota-se a presença da categoria de *ironia romântica*, de *antiilusionismo* da obra de arte, da sua desmistificação.<sup>12</sup> O texto se impõe opacamente, e lembra ao leitor que é uma construção de linguagem, a qual pode ser interrompida no momento em que o sujeito da enunciação assim decidir. Não há que esperar por uma conclusão lógica, regida pelas leis da causalidade, que vinculariam um episódio a outro até o final, quando o último capítulo se transformaria em “destino” das personagens, tal como ocorria na narrativa tradicional, cujo enredo se estruturava através da seqüência apresentação, complicação, clímax, desenlace — segundo classificação do romancista Henry James, vista anteriormente.

<sup>12</sup> CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*, tese em vias de publicação, onde a autora estuda magistralmente essa categoria como uma das marcas caracterizadoras da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Lembremos ainda o conceito de carnavalização, de Mikail Bakhtine.<sup>13</sup> Dentro dessa perspectiva, a literatura carnaliza-se quando mostra o mundo às avessas, o caos, a liberação dos códigos e dos modelos vigentes. O carnaval é sobretudo festa em que a desordem é permitida. Possui um rei que é entronizado no início da festa e é primeiro e único. Seu reinado é limitado. Entroniza-se, é coroado no início do carnaval e é desentronizado no último dia. Se o texto de *Miramar* exhibe as contradições, os equívocos, os erros, as falsas aparências, desmitificando e desmistificando as elites da época, sob a ótica do humor e da sátira, com uma linguagem que “vira pelo avesso” o comportamento verbal literário prestigiado no seu tempo, pode-se incluí-lo no rol das obras que expressam o mundo carnavalizadamente.

Desse ponto de vista ainda, em *Miramar*, o prefácio de Machado Penumbra corresponderia à entronização de João Miramar como “autor”, e o último capítulo, entrevista-entrevista, seria a autodesentronização. Acabou o carnaval. O rei depõe voluntariamente sua coroa. Silêncio.

Apesar da natureza anticonvencional de sua estrutura, há no enredo de *Memórias sentimentais de João Miramar* um fio de cronologia (o que não se verifica, por exemplo, na obra seguinte do mesmo autor — *Serafim Ponte Grande* —, mais radical em termos de sua distinção com os modelos anteriores).

## A história

Como dissemos, cada segmento de *Miramar* constitui um episódio. Os cortes externos correspondem a cortes

<sup>13</sup> BAKHTINE, Mikail. *La poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970.

internos entre os episódios. Praticamente todos têm autonomia. Poderiam ser remontados em outra ordem que não aquela em que se encontram no livro. Por analogia, chamaremos de Macrosequência(MS) a reunião de alguns segmentos que possam constituir uma unidade maior dentro do texto.

A primeira Macrosequência, MS<sub>1</sub>, designaremos INFÂNCIA; assim temos:

MS<sub>1</sub> — INFÂNCIA/no lar e na escola — Os segmentos de 1 a 20 se ocupam da infância do protagonista: sua situação familiar, tipo de educação que recebe, escolas que frequenta, os professores, as relações criança/adulto. Corresponde ao que Northrop Frye chama “ciclo da inocência” do “herói”<sup>14</sup>.

MS<sub>2</sub> — JUVENTUDE/na rua — Focaliza a relação do “herói” com seus pares. Do segmento 21 ao 27, dá-se a iniciação do “herói” no “ciclo da experiência (sugerimos como conceito operatório para “experiência” o de Peirce: experiência como toda modificação de consciência<sup>15</sup>). Vida noturna, secreta (Maçonaria — 22), relações fora do âmbito da família, primeiras aventuras de amor, o desejo de viajar. Esse seria um tempo de iniciação, um primeiro giro no “ciclo da experiência”.

MS<sub>3</sub> — JUVENTUDE/no mundo — Quando, no segmento 20, a mãe do “herói” lhe apressa o “conhecimento viajante do mundo”, encerra-se o que chamamos primeiro giro no “ciclo da experiência”. A VIAGEM, que preenche os segmentos de 28 a 55, constituirá o segundo giro desse ciclo. Dela temos a IDA, que compreende narrações e descri-

<sup>14</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard, 1969.

<sup>15</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1952.

ções de pessoas, cenas, situações, a vida a bordo, a vida no MAR, cidades, países, situações em TERRA FIRME no estrangeiro.

Do tempo de MAR se ocupam os segmentos de 28 a 34. Do tempo de TERRA ESTRANGEIRA, de 35 a 47. Nos segmentos que encerram essa MS, de 48 a 55, já estamos com a terceira etapa da VIAGEM: o percurso da VOLTA.

MS<sub>4</sub> — JUVENTUDE/a volta ao lar — Do segmento 56 ao 64, outro giro do “ciclo da experiência”. A integração à terra, à sociedade, a retomada do contato familiar. O namoro, o noivado, o casamento do “herói”, que entra, assim, na MATUREZADE.

MS<sub>5</sub> — MATUREZADE/o casamento — Nos segmentos 65 a 69, o casamento traz para o primeiro plano da narrativa João Miramar e Célia na sua rotina conjugal, relações de amizade, adultérios etc.

MS<sub>6</sub> — MATUREZADE/a vida em sociedade — Do segmento 66 ao 162, verifica-se uma panorâmica da vida social e familiar em que todos são flagrados nas suas práticas de relação nos diferentes planos da vida em sociedade: negócios, amores, atividades “culturais”, atividades de lazer, paternidade, viuvez do herói.

Encerra-se o texto com o segmento 163, já comentado.

As designações acima, é óbvio, têm caráter apenas didático, e são apresentadas, conforme se vê, em função da maior ênfase em um motivo ou núcleo temático.

### A trama da linguagem

A divisão proposta, conforme o leitor percebeu, repetimos, foi feita a partir da construção da história, da maté-

ria narrada, da fábula. Nesse nível, lembramos que uma das singularidades do texto oswaldiano é a maneira nova como essa matéria é apresentada (cf. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, antecipador de várias das características do romance do século XX). As personagens, em *Miramar*, mais do que por ações, se definem pelos seus discursos.

Se há uma “trama”, essa é mais de linguagem do que de peripécias. Mais importante do que os atos e fatos pessoais são os atos e fatos de linguagem.

É o discurso de cada um que lhe vai revelando o tipo, o caráter e a função no contexto social em que se inscreve. Quanto ao protagonista, que se desdobra em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado (é narrador e é personagem principal), além de “agir mais”, é, através do seu discurso e do tom com que o enuncia, quem se posiciona, implicitamente muitas vezes, diante dos fatos, das situações e das demais personagens.

Assim é que temos, nos primeiros segmentos, as personagens referidas pelo narrador, através do discurso indireto: a mãe; o pai; D. Matilde (professora); Maria da Glória (ama); Seu Carvalho (professor); Monsieur Violet (professor); Madô (primeiro deslumbramento); O diretor do colégio; Seu Peixotinho (professor); a “malta” (colegas, tia Gabriela; Gustavo Dalbert, companheiro; José Chelini, colega de colégio) etc. Tais personagens não se expressam pelo discurso direto, mas, apesar da extraordinária economia do discurso do narrador, são nitidamente indicadas quanto ao tipo e o papel que representam dentro do contexto da vida familiar e social. Os valores, padrões de comportamento, tipo de educação que impõem ou recebem, a obediência à convenção, a atuação, repressora ou corruptora, de uns sobre outros, o código ideológico a assegurar e transmitir, tudo transparece.

Até o segmento 15, é o narrador o exclusivo detentor da palavra. No segmento 16, reinicia-se um procedimento

que começara no prefácio de Machado Penumbra. Aqui também o sujeito da enunciação cede a palavra (mas não o tom geral do discurso, que permanece em “vibração” ininterrupta durante toda a narração), e o seu discurso se refrata através do discurso do outro, que é sério enquanto “do outro”, mas é paródico, satírico enquanto perpassado pela atitude do primeiro sujeito da enunciação, que é João Miramar.

Assim, a série de discursos diretos, na maioria escritos (o que pode ser elemento de maior nitidez para a caricatura), que se inicia no prefácio de Machado Penumbra é retomada no segmento 16 por uma carta da prima Nair ao primo Pantico. Este é a terceira personagem que se apresentará pelo discurso indireto. É ainda uma carta que a presentificará diante do leitor (segmentos 18 e 68). O prefaciador Machado Penumbra volta (segmento 69) com inflamado discurso, oratória pomposa, com imagens tipo grandiloquentes e clichêizadas.

Desse modo, quase todas as personagens que falam ou escrevem, o fazem como para servir de instrumento à sátira que visa à sociedade do tempo, como um todo.

Seja pela oratória, pelos erros, pelos vulgarismos, a pretensão, a falsa cultura, o esforço de parecer culto, de “falar difícil”, pelo coloquial pomposo, pelo discurso pessoal, formal, o do jornalismo — se constitui o que chamamos *a trama da linguagem* nesse extraordinário testemunho histórico-sócio-cultural que é o enredo de *Memórias sentimentais de João Miramar*.

Note-se ainda que não é só através do discurso verbal que se vai “construindo” cada personagem. No segmento 70, por exemplo, a prima Célia, agora esposa de Miramar, “expressionava Prière d’une vierge e o fox-trot Salomé ao piano”. Ou, Célia “monotocava Shimmys e Mozart” e os “dias ronronavam” “nas noites iguais”. Se o caráter monótono da vida conjugal é denunciado pelo discurso do narrador, a seleção e a combinação das peças musicais

executadas por Célia dão ao leitor uma clara visão da pretensa “cultura” da personagem, filha de família rica, sem que o narrador explicita qualquer juízo avaliativo sobre o assunto.

### A linguagem da trama

A linguagem que organiza/desorganiza o universo do texto é um espaço de tensões que exige do leitor atenção e participação constantes. No seu aparente *nonsense* opera a doação de um sentido novo. A sua ilogicidade corresponde à visão de um mundo igualmente ilógico.

Na impossibilidade de, no momento, analisarmos minuciosamente todo o texto, focalizemos os primeiros capítulos e alguns procedimentos que marcam a sua singularidade.

Observemos o segmento 1. No título — O PENSIE-ROSO — um italianismo indicia o estado em que se encontra o sujeito da enunciação, que, pensativo, evoca seu passado; o discurso presentifica a “ação”, sem o intermédio de uma voz explicitada de um narrador.

A disposição gráfica das primeiras linhas se confunde com a de uma estrofe, um poema. Já nesse nível o texto, que é de narrativa em prosa, foge ao convencional.

O capítulo consta de quinze linhas e dez parágrafos. Podemos dividi-lo nas seguintes partes: do parágrafo 1 ao 6, o discurso é descritivo; no parágrafo 7 inicia-se o discurso narrativo. O verbo no imperfeito indica ação repetida, habitual. É importante observar que a descrição, no texto narrativo, normalmente não movimenta a ação (há exceções, como por exemplo em *Memórias de um sargento de milícias*, que Antonio Candido chama de “romance de moto-contínuo”, apesar de tantas descrições).

Ainda no segmento 1, a descrição dos primeiros parágrafos compõe-se de uma enumeração, sem verbos; só no

parágrafo 6 aparece um verbo, assim mesmo na forma nominal.

A enumeração apresenta outros elementos dignos de nota; inicia-se por um sintagma “Jardim desencanto”, em que o segundo substantivo desempenha função adjetiva (remetemos o leitor para o Manifesto Futurista, de Marinetti<sup>16</sup>).

Além da forma “substantivo mais substantivo igual a substantivo mais adjetivo”, note-se ainda a fusão do concreto e do abstrato. O substantivo espacial — jardim — determinado pelo outro, designativo de estado anímico — desencanto.

Nos termos seguintes da enumeração, note-se a associação “O dever e procissões com pálios” e cônegos “Lá fora”, indicadores da impregnação religiosa na infância agora evocada. Segue-se a referência a um “circo vago e sem mistério”, em que o adjetivo “vago” é também estranhamente associado a “circo”. O parágrafo 6, “Urbanos apitando nas noites cheias”, introduz na evocação visual-afetiva a sensação auditiva — na referência ao som dos apitos dos guardas-noturnos.

No parágrafo 7 inicia-se a narrativa propriamente. Segue-se o texto da oração mecanicamente recitada, em discurso direto: “— O Anjo do Senhor (...)”. Novamente a descrição no parágrafo 9 — descrição impressionista, visual, sensorial. No último parágrafo retoma-se o discurso direto, pelo início de uma oração que, num fluxo da fala (cf. o “automatismo psíquico”, forma de expressão proposta pelos manifestos surrealistas), presentifica o pensamento da criança que reza e que, através da visão de um manequim, associada à das mulheres, indicia o desper-

<sup>16</sup> TELLES, Gilberto. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1982. Nesta obra encontram-se todos os textos dos manifestos dos movimentos de vanguarda, europeus e brasileiros.

tar da sexualidade do menino que hoje o narrador adulto evoca.

Resumindo, a recordação, em monólogo interior, reconstitui o espaço físico que, do jardim, da rua, do circo, vai-se internalizando em direção à casa e ao oratório. Com extraordinária capacidade de síntese, focalizam-se simultaneamente um espaço exterior e um estado interior do narrador/personagem. Sem explicações, verbos *dicendi*, subordinação dos períodos. Como um *flash*, se ilumina, se presentifica o tempo e o espaço outrora vividos e agora narrados.

Dá-se o corte e se justapõe outro segmento — ÉDEN — em que, a partir do título, cria-se a expectativa da descrição de um *locus amoenus*, um lugar paradisíaco, o que não se confirma com a leitura do texto. A relação entre este e o título é metafórica e irônica. O ambiente descrito é o anti-Éden. Ao contrário de um espaço natural, o espaço focalizado é urbano, “a cidade de São Paulo”.

A sintaxe é imitativa da sintaxe infantil, o que, em certos momentos, pode coincidir com as propostas dos manifestos da vanguarda do tempo, como a das “palavras em liberdade”, do Futurismo, ou a do simultaneísmo, a da síntese do Cubismo. A apresentação simultânea do real sob diversas perspectivas diferentes, a referência ao “livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história” ainda no mesmo segmento, pode ser entendida como a superposição de imagens de um livro de história, talvez, histórias bíblicas, com ilustrações do paraíso, um contraste com a cidade barulhenta em que os bichos são grilos, baratas. Imagens visuais e auditivas se associam na expressão da revivência do passado.

Além da sintaxe, em que a metonímia provoca a referida superposição de sentidos e imagens, chegando à ilogicidade da organização da frase, note-se ainda o espírito lúdico com que se elabora a camada sonora. Acintosamente, rimam-se palavras dentro da frase, o que, para os

pruridos do estilo parnasiano, seria verdadeiro “sacrilégio”: “verões dos serões” (em que também se inverte a ordem esperável “serões dos verões”).

A criação de vocábulos, a metáfora “campo aviatório”, os coloquialismos, como “berros” — tudo concorre para a visão dessacralizadora do ambiente familiar aí descrito e do próprio discurso literário que o descreve. A alusão ao “invencível São Bento” pode referir-se a um colégio, a um time de futebol ou, se o leitor houver lido o livro de memórias e confissões de Oswald de Andrade, ele mesmo, *Um homem sem profissão — sob as ordens da mamãe*, terá sido informado do intenso sentimento de religiosidade da família do autor e da função de São Bento, com cuja invocação as pessoas se protegiam das baratas, além de vários outros santos aos quais se recorria nas horas dos perigos e das coisas desagradáveis.

No segmento 3 — GARE DO INFINITO — também se vê a mesma relação metafórica entre título e texto. Só após a leitura do capítulo é que se resgata o sentido de “gare do infinito” igual a morte. Os três parágrafos que o compõem também presentificam, através da sintaxe, o discurso infantil. No primeiro, é a parataxe, a coordenação, com a repetição da conjunção “e”. No segundo, a metonímia provoca a superposição de imagens evocadas: “uma casa velha que fazia doces” pode ser a aglutinação de elementos de “uma casa velha onde uma velha fazia doces”, ou “uma casa velha onde alguém fazia doces”, ou “uma casa onde uma velha fazia doces” etc. O mesmo processo se verifica com a frase seguinte: “nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela” — a memória afetiva, o tempo psicológico vai estruturando a linguagem, numa demonstração de que não há compromisso com uma lógica que estaria fora do texto, com a verossimilhança clássica e realista.

Note-se ainda, nesses primeiros segmentos, a linguagem como expressão de uma percepção predominantemente

mente sensorial, que é natural na relação criança/mundo e no processo de evocação, de memória, de re-coração. Toda a narrativa vai-se marcar por esse sensorialismo.

As elipses que resultam nas construções sintáticas já examinadas vão ser a marca (talvez a mais forte) de toda a estrutura textual. Às vezes, tornam mais difícil a decifração do texto. No segmento 12 — CIDADE DE RIMBAUD — há uma série de imagens auditivas. O barulho da cidade, do futebol dos garotos, a campanha “badalo de sonoridades”, a “grita meridiana”, da cidade anti-Éden, lembrariam o título do poema de Rimbaud, “Uma temporada no inferno”?

O ludismo sonoro do discurso do narrador se faz presente também em jogos de palavras (segmentos 63, 64), onomatopéias (61), designações de partes da narrativa como se fossem de um gênero dramático (129), estrangeirismos (57, 59).

É o ludismo que preside muitas vezes a própria economia da narrativa na organização dos capítulos. Por exemplo, o segmento 61 — CASA DA PATARROXA —, entre NAMORO (60) e COMPROMETIMENTO (62), sem maiores explicações, mais representa do que “narra”, presentifica a frequência à casa da namorada, no tempo que precede o do “noivado”. É ainda lúdica a maneira como desfaz/refaz a linguagem formal, as participações oficiais, como em NATAL (75): “Minha sogra ficou avó”. A linguagem formal, às vezes, é reproduzida tal como usada, ocupando todo um segmento, sem uma palavra do narrador: BATAM SINOS POR D. CÉLIA (156); com um toque de humor negro, o necrológio é cheio de lugares-comuns, clichês pretensamente literários. É a atitude do sujeito da enunciação que mostra o ridículo daquele discurso, reproduzido tal e qual, como é utilizado, a sério, nas publicações da imprensa diária.

O discurso do narrador, ao apresentar cenas e personagens do navio em que viaja para a Europa, assim como

nas descrições das paisagens, cidades e países visitados nos capítulos seguintes, é pleno dos recursos até aqui apontados.

### Os núcleos temáticos

A trama da linguagem se entretetece por entre alguns motivos e núcleos que vão estruturar semanticamente o texto, cujo tema central o título indica: *Memórias sentimentais de João Miramar*. Muitos desses motivos são frequentemente encontráveis em autobiografias, sejam ou não ficcionais. A maneira de abordar e desenvolver tais núcleos é o que singulariza cada obra. Relembremos, para concluir este breve estudo, os principais núcleos que organizam a temática do texto de que tratamos:

A FAMÍLIA/A EDUCAÇÃO — em que são acen-tuados a religiosidade, os falsos conceitos de cultura, a ineficácia das escolas, a hipocrisia, as relações opressoras, o falso poder do dinheiro, o falso conceito sobre as escolas de ricos como as melhores, formadoras de pessoas “cultas”, “educadas” etc.

A VIAGEM — “o conhecimento viajheiro do mundo”, forma de autoconhecimento.

O contato com outros países e pessoas de diferentes procedências e condições sócio-culturais teoricamente proporcionaria maior “experiência”, a aprendizagem do mundo, ao protagonista. No entanto, suas ações e reações após a viagem, enquanto personagem, sujeito do enunciado, são as de um burguês como qualquer outro. Apenas possui visão lúdica, distanciada, irônica, com relação a tudo e a todos, agora, quando narra o seu passado, nada problematizado por ele. Como personagem, um anti-herói que não se dispõe a consertar o mundo, mas a gozá-lo, usufruir

dele. Como narrador, alguém que, pela enunciação, pelo “tom” com que apresenta o “enredo”, denuncia e critica um mundo desumanizado, hipócrita, caótico.

AS RELAÇÕES SOCIAIS — a rotina conjugal e familiar, as aventuras amorosas, os negócios, as atividades culturais/pseudoculturais, as atividades profissionais se expõem sob a mesma ótica de crítica irônica em todo o texto.

Em tudo, em todos os momentos, esses motivos e núcleos temáticos são desenvolvidos pelo discurso do narrador, que — através do humor, da ironia, da paródia, do ludismo, dos jogos sonoros, dos jogos de palavras da síntese fragmentária e elíptica, metonímica, de imagens imprevisíveis, neologismos, estrangeirismos, reproduções imitativas, paródicas ou diretas de discursos sobredeterminados — constrói uma narrativa que, tanto na relação com o social quanto na relação com os modelos literários que a antecedem, é obra contra-ideológica. Tanto no seu projeto estético como no seu projeto social marca-se muito mais pela diferença do que pela identidade. Insere-se na nossa literatura como obra experimental, de vanguarda, e se relaciona com outras obras de outros momentos do processo literário brasileiro. É Pau-Brasil e é Antropofagia. É Modernismo e é Modernidade.

## 5

### Vocabulário crítico

**Ação:** transformações por que passam as situações vividas pelas personagens no curso da estória.

**Analepse:** quebra da linha temporal no enredo. Se se volta ao passado, denomina-se *flashback*; se se antecipa, se se projeta para o futuro, *flashforward* ou *prolepse*.

**Enredo:** organização artística da *fábula*, da *história*; a maneira como a matéria narrada é apresentada ao leitor; encadeamento global das seqüências no interior de um texto narrativo, resultante da articulação e interdependência dos planos do discurso que narra e da estória que é narrada. Também chamado *trama*, *intriga*.

**Enunciação:** situação do discurso. Em geral, toda manifestação verbal, oral ou escrita. Ato verbal, atitude, tom — tudo o que se pode imprimir ao enunciado. É a emissão do narrador, que se constrói enquanto locutor imaginário, a partir de elementos verbais. Na narrativa, é aí que situamos o plano do *discurso*, o da *narração*. Chama-se *situação de discurso* o conjunto das circunstâncias no meio das quais se desenvolve um ato de enunciação.

**Enunciado:** é o fato lingüístico. A atualização da enunciação. Por analogia considera-se, na narrativa, como o plano da história, da matéria narrada.

**Episódio:** unidade narrativa do nível dos acontecimentos narrados, sucessão temporal de um conjunto de seqüências.

**Fábula:** empregado em nossa exposição na acepção de Tomachevski: “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”. Exige um índice temporal e um índice de causalidade. Quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância. A fábula pode ter existência fora da obra literária. *História* é outro termo que designa a matéria narrada.

**Jogo:** “Uma ação ou atividade, cumprida dentro de certos limites fixos de tempo e de espaço (. . .) acompanhada de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser outra coisa que não a vida corrente” (J. Huizinga). “O jogo é por definição uma atividade sublimada” (Philippe Gutton).

**Mito:** “O mito é o conhecimento na sua origem” (Gennie Luccioni). “Narrativa de uma *estória fundamental*, de onde o grupo tira a justificação de seu ritual e a textura de sua existência, pondo em cena deuses-heróis ou ancestrais, dá num ‘universo concreto’, os começos do tempo e as origens da lei” (André Noiray et alii). “Conjunto organizado de referências imaginárias” (linguagem sobre linguagem) “fortemente ligado com a lógica da realidade” (Lévi-Strauss).

**Motivo:** unidade mínima do tema. Cada proposição, segundo Tomachevski, possui seu próprio motivo. O autor classifica os motivos em: *estáticos*, quando não modificam a situação; *dinâmicos*, quando modificam; *associados*, quando não podem ser excluídos sem destruir a sucessão dos acontecimentos, sem alterar a ligação de

causa e efeito que os une; *livres*, quando podem ser omitidos sem as conseqüências citadas. Os motivos associados constroem a fábula. Os motivos livres têm no enredo função dominante e “determinam a construção da obra”. (Cabe confrontar tais noções com as funções *cardinais* e *catálises*, *índices* e *informações*, de Roland Barthes, na Introdução à análise estrutural da narrativa.)

**Personagem:** *dramatis personae*, agente (*actante*), *sujeito do enunciado*. Modernamente, há a recusa de conceber a personagem como *pessoa* (*character*, em Forster), como *ser*, preferindo-se considerá-la como um *participante*, agente ou paciente, na ação.

**Ponto de vista, foco narrativo:** a perspectiva dentro da qual se estrutura o discurso do narrador. Este pode funcionar como uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que narra de um ponto de vista superior, como um Deus: “está ao mesmo tempo no interior e no exterior das personagens”. É onisciente, narra em 3.<sup>a</sup> pessoa. Pode também o sujeito da enunciação narrar em 1.<sup>a</sup> pessoa, do ponto de vista interior. O ponto de vista traz conseqüências altamente significativas para o enredo e para a relação do texto com o leitor.

**Seqüência:** série lógica de momentos de transformação das situações. As seqüências compõem os episódios, conduzem a linha da ação. Possuem autonomia de sentido. Podem ser nomeadas, como sugere R. Barthes; por exemplo: fraude, traição, luta, sedução etc. A reunião de várias seqüências, num bloco, também relativamente autônomo, chama-se *Macrosseqüência*. Podem-se ligar as seqüências por encadeamento, 1.2. . . ; por encaixe, 1.2.1. . . ; por entrelaçamento, 1.2.1.2. . .

**Tema:** unidade de significação que as frases e elementos particulares de uma obra podem produzir. O processo



literário supõe a escolha do tema e a sua elaboração. É constituído de unidades menores (motivos) dispostas numa certa ordem. Essa disposição vai organizar a *fábula* ou a *trama*.

*Texto*: construção verbal que se define por sua autonomia. Um “modo de funcionamento da linguagem”. Pode ser uma frase, várias ou um livro inteiro. Apresenta o *aspecto verbal* (os elementos propriamente lingüísticos das frases que o compõem); o *aspecto sintático* (a relação entre as unidades textuais — frases, grupos de frases); o *aspecto semântico* (produto complexo do conteúdo semântico das unidades lingüísticas). Todos esses aspectos possibilitam as análises retórica, narrativa e temática do texto. O texto literário é produtor de sentido. Para Jean Ricardou “ler o texto moderno não é ser vítima de uma ilusão de realidade, é mostrar-se atento à realidade do texto (...) às leis de sua produção, às do princípio de sua geração e de sua organização”. É o que o mesmo autor chama de opacidade do texto. Ao texto moderno, *opaco*, opõe o texto da narrativa tradicional, que considera *transparente*.

*Tom, entonação*: fator da comunicação que se dirige tanto ao ouvinte quanto ao objeto do enunciado. “A entonação se encontra sempre no limite entre o verbal e o não-verbal, entre o dito e o não dito. (...) É através dela que o locutor entra em contato com o ouvinte” (Todorov—Bakhtine). É fator de tanta importância na comunicação, que um lingüista já afirmou: “Quando o tom não combinar com as palavras, acredite no tom”.

*Verossimilhança*: aparência da verdade. Provém dos códigos ideológico e retórico, comuns ao emissor e ao receptor, o que assegura a legibilidade da mensagem. As referências explícitas ou implícitas a um sistema extratextual de valores produzem o “efeito de real”.

## 6

### Bibliografia comentada

AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. *Teorias da literatura*. Lisboa, Almedina, 1967.

Obra muito utilizada nos cursos de Letras por apresentar as questões teóricas de forma bastante acessível e organizada. Através de reedições aumentadas, inclusive com bibliografias especificamente indicadas para os diferentes assuntos que interessam aos estudos de Teoria da literatura, revela a preocupação com o aspecto da atualização.

Nos capítulos IV, V e VI estudam-se os gêneros literários em geral, e no VI (5, 5.1 e 5.2) aborda-se particularmente a “análise do enredo”.

Retoma os conceitos de Forster sobre *história e enredo* e afirma:

“O enredo constitui outro elemento fundamental da estrutura do romance, tal como as personagens e o meio. (...) À medida, porém, que o romance se foi desenvolvendo e enriquecendo, a exigência primária de qualquer narrativa (...) transformou-se num problema de arte, intimamente conexionado com a forma de composição do romance, com o modo de conceber as perso-

nagens, com a visão do mundo peculiar do romancista etc.”.

ARISTÓTELES. Poética. In: — . *Obras*. Madrid, Aguilar, 1967. p. 73-105.

Obra básica, cujos conceitos são sempre pontos de referência nos estudos das Ciências Humanas, das artes em geral e da literatura em particular. Além da definição dos diferentes gêneros — poesia lírica, epopéia, comédia, tragédia — discute os conceitos de ação, personagem, peripécias, *mimesis*, *catarsis* entre outros.

BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1976.

Reúne vários artigos de autores franceses, publicados anteriormente nos números 8 e 4 da revista *Communications*. São diferentes propostas de encontrar-se um modelo teórico para a análise da narrativa que pudesse dar conta de cada realização particular, frente a um sistema geral.

BECHARA, Evanildo et alii. *Comunicação e Expressão* (1.<sup>a</sup> série/2.<sup>o</sup> grau). Rio de Janeiro, Francisco Alves/Edu-  
tel, 1977.

Como co-autora da obra, devo explicar que o título original, LÍNGUA E LITERATURA NO BRASIL, EM TEXTO E CONTEXTO, proposto pelos autores e modificado pelos editores, sugeriria bem mais precisamente a concepção da mesma.

A obra analisa textos da poesia e da prosa brasileiras, dentro de uma perspectiva cultural-lingüístico-literária. O estudo recai sobre textos produzidos em diferentes momentos do nosso processo cultural. Ao mesmo tempo que se examinam as categorias, os elementos intrínsecos, constitutivos dos textos literários, acrescentam-se textos teóricos e ensaísticos concernentes aos diversos assuntos e aspectos focalizados.

No exame da narrativa ficcional, acrescentamos uma iniciação ao estudo da narrativa poética da literatura de cordel, através do texto *Proezas de João Grilo*.

BOURNEUF, Roland e OVELLET, Rial. *O universo do romance*. Coimbra, Almedina, 1976.

Como indica o título, a obra se dedica ao estudo das partes constitutivas do romance, desde os aspectos mais gerais, até os elementos mais específicos, tais como “a história e a narração”, “o ponto de vista”, “o espaço”, “o tempo”, “as personagens”. Usa de linguagem bastante acessível e organiza bastante didaticamente a exposição.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: — . *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970. p. 15-32.

Através do exame de romances e referências a alguns contos, procura extrair certas constantes nos enredos machadianos, como a relação dialética entre realidade e fantasia, indivíduo e sociedade, ser e parecer etc.

— et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

A obra analisa o estatuto da personagem na literatura, a personagem no romance, no teatro e no cinema. Antonio Candido, ao estudar a personagem no romance, retoma e desdobra os conceitos de E. M. Forster, de personagem plana e personagem esférica, e a distinção entre personagem de ficção e pessoa viva.

CHABROL, Claude et alii. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.

Vários autores focalizam a narrativa teoricamente, enquanto objeto de estudo científico, como gramática narrativa e textual, estrutura narrativa, entre outros, assim como apresentam análises práticas de alguns textos ficcionais de diferentes autores.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: — *Literatura e humanismo*. Ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. p. 139-90.

O autor analisa os enredos dos romances de Graciliano Ramos do ponto de vista da crítica marxista, numa abordagem, portanto, sociológica da obra literária, onde se acentua a relação texto/extratexto.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).

Estudo da categoria *espaço* na ficção. Desde o espaço físico ao social, ao simbólico, ao mítico, analisa a função dessa categoria na estruturação de algumas obras narrativas.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

Considerando a história, as personagens, o enredo, a fantasia, a profecia, o padrão e o ritmo, as principais categorias da estética do romance — comuns, portanto, a todas as obras dessa modalidade do gênero épico —, Forster estabelece uma distinção que nos interessa particularmente: a distinção entre *história* e *enredo*, *trama* ou *intriga* (*story-plot*). Segundo Forster, a primeira apela para a curiosidade do leitor/ouvinte. Satisfaz à pergunta "... e depois?", "... e depois?". É uma narrativa de acontecimentos dispostos em seqüência no tempo. Já o enredo toca a inteligência, uma vez que se estrutura logicamente, pelas leis da causalidade. A história não é o enredo. Apenas pode formar a base de um enredo. Este é um organismo mais complexo. Exemplifica com a diferença que existe entre as frases: "O rei morreu e depois a rainha" e "Morreu o rei e depois a rainha morreu de tristeza". A primeira é uma história; a segunda, um enredo.

No primeiro exemplo há apenas a sucessão temporal. No segundo, embora permaneça a seqüência temporal,

o sentido de causalidade é mais evidente. Pode-se tornar mais complexo o "organismo" do enredo se se introduzir, por exemplo, um mistério, algum elemento passível de ser desenvolvido: "A rainha morreu, ninguém sabia por que, até que se descobriu que fora de tristeza pela morte do rei".

Segundo Forster, diante da *história* perguntamos "... e depois?"; num enredo, perguntamos "por quê?".

GOTLIB, Nádía Battella. *A teoria do conto*. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).

A autora focaliza o conto do ponto de vista teórico, levanta algumas questões e faz a leitura de alguns textos que ilustram diferentes problemas tais como a questão do gênero, do enredo, da classificação do conto, da função do acontecimento dentro do conto etc. Retira os exemplos com que faz as referidas ilustrações de autores de contos de diferentes literaturas — latino-americana, russa, americana, brasileira, francesa.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).

Como indica o título, o livro desenvolve o estudo do conceito de herói e os diversos tipos de heróis em diferentes épocas e obras. Analisa as concepções de herói/anti-herói nas relações entre as obras de ficção e a realidade extratextual em que se inscrevem.

LIMA, Luís Costa. Sob a face de um bruxo. In: — *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. p. 57-123.

Nesse capítulo, o autor enfoca a ficção machadiana e tenta demonstrar, através do estudo dos romances de Machado, que este, como primeiro sujeito da enunciação, teria articulado, sob diversas formas, um núcleo comum de sua visão do homem e do mundo. Estuda as diferentes maneiras como o mundo extratexto é representado, construído, na obra de Machado, aí incluindo

o leitor e as relações do texto de cada romance com outros textos do mesmo autor ou de outros autores, como Sterne.

LUCCIONI, Gennie et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

Vários artigos de diferentes autores, publicados na revista francesa *Esprit* (n.º 402, abril de 1971), são reunidos nesse volume, traduzidos por Carlos Arthur R. do Nascimento. Estudam o mito do ponto de vista antropológico, ao mesmo tempo que o focalizam em suas relações com a literatura, como construção de arte da narrativa, como texto.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária* (poesia). São Paulo, Cultrix, 1984.

Estuda didaticamente, na primeira parte da obra, conceitos genéricos da poesia e também da prosa literária.

PLATÃO. Crátilo; o de la exactitud de las palabras. In: — . *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969. p. 508-54.

Além das questões filosóficas sobre a condição do homem no Universo, sobre a poesia, discute também a questão da *mimesis* e, principalmente, da *linguagem*, que, segundo Crátilo, é a expressão do contínuo fluir do homem no fluir do Universo.

PROPP, Vladimir. As transformações do conto fantástico. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 245-67. Propõe as bases para a análise estrutural da narrativa popular a partir do exame dos contos fantásticos russos. Trabalha com as transformações de situações fundamentais que denomina de *funções*. Prossegue nesse estudo as propostas do seu trabalho *Morfologia do conto*, que muito contribuiu para o método estruturalista desenvolvido há alguns anos, particularmente na França.

RIEDEL, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, São José, 1959.

Estudo da categoria do tempo nos romances de Machado de Assis. Talvez o primeiro trabalho a examinar essa categoria em obras de ficção brasileiras de forma sistematizada. Trata o tempo como motivo dos mais importantes, acentuando a predominância do tempo psicológico na articulação do enredo e suas conseqüências no ritmo e na significação da narrativa.

— . *Meias-verdades no romance*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1980.

Estuda vários aspectos da obra de ficção, dedicando especial atenção à técnica narrativa, à significação do ato de narrar, através de textos de grandes autores da literatura brasileira.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973.

A obra contém duas partes de reflexões teóricas e conceituais e apresenta estudos práticos de abordagem estruturalista em várias obras de ficção da literatura brasileira, tais como *O guarani*, de José de Alencar, *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Laços de família e Legião estrangeira*, de Clarice Lispector.

— . *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).

O autor retoma os conceitos de carnavalização, paródia, paráfrase, estilização, apropriação, para discutir a questão das "influências", a forma como os mesmos vêm sendo interpretados e aplicados, a partir, principalmente, da divulgação da obra de Mikhail Baktine, *Problemas da poética de Dostoiévski*.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

O autor aborda vários temas importantes da literatura brasileira e apresenta um estudo sobre *Dom Casmurro*,

de Machado de Assis, onde se ressalta a importância do ponto de vista, do discurso do sujeito da enunciação enquanto “orientador” do sentido da leitura. O capítulo se intitula “A retórica da verossimilhança”.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1969 (Col. Debates).

O livro aborda teoricamente, epistemologicamente, vários assuntos ligados à narrativa. Aplica seus conceitos a diversas modalidades da narrativa.

No capítulo 4 da primeira parte, PRELIMINARES, e no 4 da segunda parte, ANÁLISES, respectivamente sob os títulos de “Análise estrutural da narrativa” e “A gramática da narrativa”, propõe categorias lingüísticas, particularmente do ângulo da lingüística estrutural, para a análise da narrativa literária. O autor, considerado intermediário entre os formalistas russos e o estruturalismo francês, distingue *poética* de *crítica*, pelo fato de que a primeira visa à *literariedade*, à especificidade do discurso literário, e a segunda, a cada obra em particular.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, Tzvetan, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 169-204.

O autor focaliza, no capítulo Temática, a escolha do tema a partir da idéia de que, “no decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem, através de uma idéia ou *tema* comum” (grifo nosso).

Ao falar da prosa, inclusive na sua comunicação com o leitor, Tomachevski veicula alguns conceitos que são hoje bastante utilizados na abordagem das diferentes modalidades do gênero épico: tema; motivos, que são unidades menores, “elementos temáticos dispostos numa certa ordem, ou segundo o princípio da casualidade, ou numa certa cronologia, ou numa sucessão que não obe-

dece a nenhuma causalidade interna”. No primeiro caso, o autor situa as obras “com trama”: novela, romance, poema épico. Distingue *trama* de *fábula*, concluindo que, “na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento disso”.

Classifica ainda os *motivos* de acordo com a função que exercem na trama e/ou na fábula.

VASSALO, Lígia et alii. A narrativa ontem e hoje. *Revista Tempo Brasileiro* — Comunicação/5, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

O volume contém uma série de artigos de professores da UFRJ e acompanha, como sugere o título, o desenvolvimento das formas e modalidades do gênero épico, desde a Antiguidade até nossos dias.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América, 1955. p. 267-84.

Obra muito conceituada e difundida entre os especialistas, pelo que apresenta de reflexão e informação. Precede a divulgação entre nós dos conceitos da abordagem dos formalistas russos e do estruturalismo francês, ao estabelecer o “estudo extrínseco da literatura” e o “estudo intrínseco da literatura”.

Na parte IV, cap. XVI, estuda “natureza e formas da ficção narrativa”. Trata do enredo sob a seguinte ótica: “No criticismo analítico do romance têm-se habitualmente distinguido três partes construtivas deste: o enredo, a caracterização das personagens e o ambiente (...). A estrutura narrativa de uma peça, um conto ou de um romance tem-se tradicionalmente chamado ‘enredo’ e provavelmente há que manter este termo”. Observa que o termo tem de ser tomado de maneira muito ampla, já que abrange obras muito diferentes em sua estruturação, e conceitua: “(...) O enredo (a estrutura narrativa) é, por sua vez, composto por estruturas narrativas menores (episódios, incidentes)”.