

JOSÉ FERNANDES DA SILVA

O CARÁTER SEMIÓTICO
DO TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO



1910001384



JOSÉ FERNANDES DA SILVA



T. 1384/05

**O CARÁTER SEMIÓTICO
DO TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas – Unesp, Campus de
São José do Rio Preto, como parte das
exigências para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Teoria da Literatura).

Orientador: Prof.^a Dr.^a Tieko Yamaguchi Miyazaki

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2005



10/05

+8,015
5586c

80205003

04/04/2005

Doação

R\$ 24,00

AUTOR(A)

076/2005

110/05

Silva, José Fernandes da.

O Caráter Semiótico do Texto Narrativo Literário / José Fernandes da Silva. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2005
101 f.; 30 cm.

Orientador: Tieko Yamaguchi Miyazaki

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Semiótica. 2. Literatura - História e Crítica - Teoria, etc. 3. Teoria literária. I. Miyazaki, Tieko Yamaguchi. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0



Ele respirava duma mesma vida com a natureza,
Do ribeiro *aprendia o murmúrio*,
E o falar das folhas das árvores *compreendia*,
E sentia o impulso das ervas:
O *livro* das estrelas era para ele límpido,
E com ele *falava* a vaga marinha.

Baratynski

O templo desmoronou-se,
e das ruínas o seu descendente
Não penetrou a linguagem.

Baratynski

Sabemos que a história da humanidade não pôde
organizar-se sem produção, sem conflitos sociais, sem
lutas políticas, sem mitos, religião, ateísmo, êxitos
científicos. Teria ela podido organizar-se sem arte?

Lotman

À minha esposa,
Benedita Alves Rêgo,
e filhos: Fabiana, Muriel e Simone

SILVA, José Fernandes da. *O Caráter Semiótico do Texto Narrativo Literário*. Tese de Doutorado (Teoria da Literatura) apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto, 2005.

RESUMO

A perspectiva semiótica adotada nesta tese é a de Charles Sanders Peirce, combinada com a da tradição vinda de Ferdinand de Saussure, denominada Semiologia. O signo caracteriza-se, com base na visão de Peirce, como qualquer coisa que representa alguma coisa para alguém. No texto narrativo literário, distinguem-se três planos fundamentais: o da escritura, o da narração e o do enredo, entendidos como sistemas discursivos verbal grafo-visual, verbal fono-auditivo e figurativo ou extraverbal, respectivamente. O enredo constrói-se segundo um processo em que se combinam dois outros processos: um processo paradigmático, que origina os paradigmas ou modelos de possibilidades, e um processo sintagmático, que engendra os sintagmas ou modelos de realizações. Os textos analisados e ilustrativos dos princípios e esquemas semióticos foram extraídos, na forma de fragmentos ou narrativas curtas, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e de obras da literatura brasileira contemporânea: *Sagarana*, de Guimarães Rosa, *A Estranha Máquina Extraviada*, de José J. Veiga, *Os Subterrâneos da Liberdade*, de Jorge Amado, e *Detalhes em Preto e Branco*, de Lacordaire Vieira.

Palavras-chave: *semiótica, narrativa, enredo, escritura*.

SILVA, José Fernandes da. *O Caráter Semiótico do Texto Narrativo Literário*. Doctor's Dissertation (Theory of Literature) presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2005.

ABSTRACT

C. S. Peirce's semiotics and F. Saussure's semiology constitute the perspective adopted in this dissertation. According to Peirce, the sign is characterized as anything which means something for someone. In the literary narrative text there are three fundamental levels: writing, narration, and plot, respectively understood as visual-graphic verbal, phono-auditive verbal, and figurative or extraverbal discursive systems. Plot is built according to a process in which two other processes are combined: a paradigmatic process, which originates the paradigms or possibility models, and a syntagmatic process which engenders the syntagms or realization models. The analyzed texts, which illustrate the principles and semiotic schemes, were excerpted, as fragments or short narratives, from *Dom Casmurro* by Machado de Assis and from contemporary Brazilian Literature: *Sagarana* by Guimarães Rosa, *A Estranha Máquina Extraviada* (The Strange Lost Machine) by J. J. Veiga, *Os Subterrâneos da Liberdade* (The Undergrounds of Freedom) by Jorge Amado, and *Detalhes em Preto e Branco* (Details in Black and White) by Lacordaire Vieira.

Key-words: *semiotics, narrative, plot, writing*.

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	
A SEMIÓTICA COMO TEORIA DOS SIGNOS E DOS PROCESSOS INTERPRETATIVOS E REPRESENTATIVOS EM GERAL	4
1.1 - O conceito de signo na concepção de Peirce e de Saussure	4
1.2 - Divisão dos signos em verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais	6
1.3 - O conceito de interpretante como aquilo que determina e, ao mesmo tempo, condiciona o processo interpretativo	7
CAPÍTULO 2	
O TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO COMO UM SISTEMA DE SIGNOS DE DIFERENTES CATEGORIAS	20
2.1 - Os signos verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais, no texto narrativo literário	20
2.2 - O caráter sistêmico da distribuição dos signos no texto narrativo literário	27
CAPÍTULO 3	
O TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO COMO CONSTRUÇÃO SEMIÓTICA GLOBAL	32
3.1 - O texto narrativo literário em seus principais aspectos: textual, narrativo e literário	32
3.2 - A relação, no texto narrativo literário, entre foco narrativo e ponto de vista, como manifestação da relação entre narração e enredo	39
3.2.1 - Focalização e visualização	57
3.2.2 - Ponto de vista e ângulo de visão e de focalização	41
3.3 - Homologia, do ponto de vista do enredo, entre os modelos do texto narrativo literário e os do discurso verbal (ou da frase)	43
3.4 - O caráter literário e, ao mesmo tempo, narrativo, do texto narrativo literário	45
CAPÍTULO 4	
A CONSTRUÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO ENREDO NO TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO	48
4.1 - O enredo visto como uma hierarquia entre unidades de diferentes níveis	48
4.2 - A trama ou sintaxe narrativa	53
4.3 - A trama ou sintaxe narrativa segundo os modelos lingüísticos elaborados por Ferdinand de Saussure	55
4.3.1 - Processos paradigmático e sintagmático	55
4.4 - O mecanismo da sintaxe (ou da trama) narrativa no conto <i>Duelo</i>	57
4.5 - A relação entre tema e assunto em <i>Detalhes em Preto e Branco</i> , de Lacordaire Vieira	65
4.6 - O Enredo em <i>A Hora e Vez de Augusto Matraga</i> em seus vários aspectos vistos conjuntamente	72
CONCLUSÃO	83
BIBLIOGRAFIA	87

INTRODUÇÃO

Quando Edward Lopes, em sua obra *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*, diz que “a ciência que estuda os sistemas de signos, quaisquer que eles sejam e quaisquer que sejam as suas esferas de utilização, chama-se *Semiologia ou Semiótica*” (LOPES, 1995. p. 15), está considerando os dois termos como sinônimos e, além disso, atribuindo às duas disciplinas uma competência que, na verdade, é apenas da semiótica.

Ferdinand de Saussure (1969) havia de fato concebido a semiologia como uma ciência de âmbito geral, da qual a lingüística seria um ramo particular.¹ No entanto, a corrente mais responsável por seu desenvolvimento – o estruturalismo francês – acabou mudando o sentido das indicações feitas por Saussure, a ponto de um de seus principais representantes, Roland Barthes (1971, 1972), ter chegado, em determinado momento, a sugerir inclusive inverter o que havia sido proposto por Saussure, dizendo:

a lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a semiologia é que é uma parte da lingüística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso.²

Com isso, a semiologia nem seria mais a teoria geral dos signos; seria, quando muito, a teoria geral do discurso ou, mais propriamente, do discurso em termos verbais e, por conseguinte, idiomáticos. Pelo visto, tais afirmações surtiram realmente efeito; porque, mesmo em estudos em que o objeto da investigação não é propriamente o discurso verbal, mas o referente a outras formas de linguagem, como a mitológica ou antropológica, por exemplo, o caráter subordinativo permanece. Em nosso entendimento, uma das principais causas de tudo isso é o fato de os fundadores da semiologia, ao reivindicar para ela o status de ciência geral dos signos, em vez de elaborar para dita ciência o seu próprio conceito de signo, como fez Peirce em relação à semiótica, ter ido tomá-lo de empréstimo justamente à lingüística, que é um de seus ramos particulares.

Em autores como Todorov (1982), uma evidente demonstração do caráter subordinativo da semiologia (ou do estruturalismo) à lingüística é o fato de, ao falar do que se passa em relação aos fatos e às ações num texto narrativo literário, em vez de usar termos para isso

-
1. Sob o nome de *Semiologia*, Saussure (1972) concebia uma disciplina que seria “parte da Psicologia Social e, conseqüentemente, da Psicologia Geral” (Lopes, op. cit., p. 15-16).
 2. R. Barthes, *Elementos de Semiologia*, tradução de Izidoro Blidstein, Editora Cultrix, 1971

realmente adequados, lançar mão de denominações como “verbo”, “substantivo”, “advérbio”, “adjetivo” etc. Uma das razões pelas quais decidimos nos orientar pelos princípios não da semiologia ou do estruturalismo, mas na semiótica propriamente dita, ainda que nos valendo às vezes de esquemas e mesmo de conceitos muitos deles vindos justamente destas correntes teórico-metodológicas, decorre sobretudo disso.

O objeto desta da tese é o *caráter semiótico do texto narrativo literário* e o seu *modo de existência como modelo interpretativo e representativo de uma realidade situada exteriormente, segundo uma dada perspectiva de visão*. Dado que as outras concepções tradicionalmente conhecidas e mais próximas de uma visão semiótica do texto narrativo literário, tais como a formalista, a estruturalista e a semiológica, não costumam conceber o texto narrativo literário desta maneira, uma vez que sempre estiveram mais interessadas no texto enquanto mecanismo em si mesmo e em suas relações internas do que em seu funcionamento enquanto modelo interpretativo do que se passa fora de si mesmo, fica de antemão descartada a possibilidade de as tomarmos, na elaboração deste trabalho, como indicadores fundamentais.

Embora muitas das indicações, tanto teóricas quanto metodológicas, venham não só da semiótica propriamente dita, mas também destas outras teorias, é dela que virão as principais determinações. O ponto fundamental é o referente ao conceito de *signo*, com suas principais divisões.

A idéia básica, como tese a ser defendida no decorrer da investigação, é a do texto narrativo literário como *modelo interpretativo e representativo de uma realidade situada fora de si mesmo*, no contexto desta ou daquela realidade ou mesmo de uma determinada consciência, segundo uma dada perspectiva de visão, *configurado num sistema de signos de diferentes categorias*, dentre elas as dos signos *verbais* e *não-verbais*, *simbólicos*, *icônicos* e *indiciais*. Embora haja muitas outras categorias (como as dos *quali-signos*, *sin-signos* e *legi-signos*, por exemplo), todas elas com possibilidades de serem incluídas no sistema de um texto narrativo literário, não as levaremos em conta, para não tornar o processo de análise demasiadamente complexo.

A abordagem que vai ser realizada no decorrer deste trabalho distancia-se, por conseguinte, em muitos aspectos, da abordagem estritamente semiológica, segundo a tradição francesa, mas se aproxima, em muitos outros aspectos, de uma abordagem como a das tradições checa e russa (da chamada, neste último caso, escola de Tartu-Moscou), representadas por autores como Jan Mukarovsky (1981), Iuri Lotman e B. Uspênski (1979).

O trabalho desenvolve-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata da caracterização da semiótica como teoria dos signos e dos processos informativos e comunicativos em geral: define o conceito de signo segundo Peirce e segundo Saussure, enquanto fundadores das duas principais tradições, que são a semiótica e a semiológica; fala da divisão dos signos em suas mais importantes categorias, que são as dos signos verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais; analisa o conceito de *interpretante*, caracterizando-o como aquilo que determina e, ao mesmo tempo, condiciona o processo interpretativo em qualquer tipo de interpretação. O segundo apresenta o texto narrativo literário como um sistema de signos de diferentes categorias: aborda o caráter sistêmico da distribuição dos signos no texto narrativo literário. O terceiro é dedicado a uma visão do texto narrativo literário como construção semiótica global: coloca em destaque os aspectos textual, narrativo e literário do texto narrativo literário; a relação, no texto narrativo literário, entre foco narrativo e ponto de vista, como manifestação da relação entre narração e enredo; a homologia, do ponto de vista do enredo, entre os modelos do texto narrativo literário e os do discurso verbal (ou da frase); o caráter literário e, ao mesmo tempo, narrativo, do texto narrativo literário. O quarto capítulo busca desenvolver um estudo do enredo no texto narrativo literário, tomando-o a partir de vários ângulos de visão, assim caracterizados: o enredo visto como uma hierarquia de unidades de diferentes níveis; a trama (ou a sintaxe) narrativa; a sintaxe (ou a trama) narrativa segundo os modelos lingüísticos saussureanos; o mecanismo da trama (ou da sintaxe) narrativa em *Duelo*, de Guimarães Rosa; a relação entre tema e assunto, em *Detalhes em Preto e Branco*, de Lacordaire Vieira; o enredo em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, em seus diferentes aspectos vistos conjuntamente.

Em razão do tipo de abordagem aqui adotada, a *unidade* do que vai ser visto no decorrer destes capítulos será, antes de tudo, uma *unidade na diversidade*: *diversidade* em relação ao *material* analisado, vindo em muitos casos de simples fragmentos de textos narrativos literários e de narrativas curtas tomadas às vezes em termos apenas esquemáticos; *unidade* no tocante tanto ao *tema* geral da investigação quanto à *teoria* e ao *método* de análise.



CAPÍTULO 1

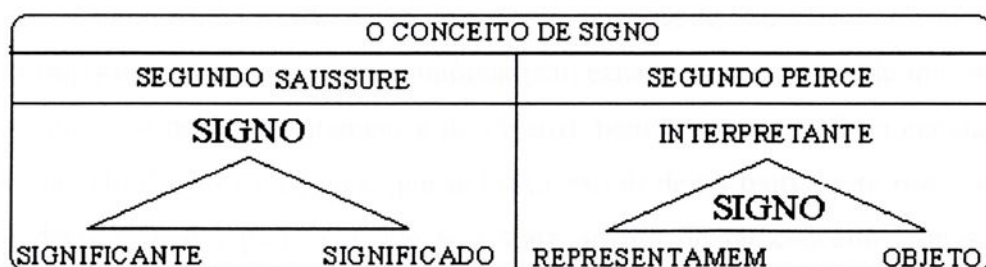
A SEMIÓTGICA COMO TEORIA DOS SIGNOS E DOS PROCESSOS INTERPRETATIVOS E REPRESENTATIVOS EM GERAL

A semiótica pode ser definida como teoria dos signos e dos processos interpretativos e representativos em geral, ou da semiose, caracterizada como ação dos signos. E já que o conceito de signo liga-se atualmente a duas diferentes concepções, que são a de Ferdinand de Saussure (1969), na condição de criador da lingüística moderna e de introdutor dos princípios fundamentais da semiologia, e a de Charles Sanders Peirce (1993), na de fundador da semiótica propriamente dita, vamos iniciar este estudo falando justamente da diferença entre tais concepções, em relação ao conceito de signo.

1.1 - O conceito de signo na concepção de Peirce e de Saussure

A diferença básica entre as duas concepções está sobretudo no fato de que, se para Saussure o conceito de signo é sobretudo o do signo verbal, para Peirce, é o do signo em geral. Se para aquele o signo é, antes de tudo, a *palavra* (principalmente oral), para este, é *qualquer coisa* que representa alguma coisa para alguém. E, em decorrência disso, se na visão do primeiro o signo é um elemento no qual se correlacionam apenas *dois* outros elementos, os quais ele chama de *significante* e de *significado*, na visão do segundo ele é um elemento no qual se correlacionam não apenas dois, mas *três* outros elementos, os quais ele chama de *representamen*, de *objeto* e de *interpretante*.

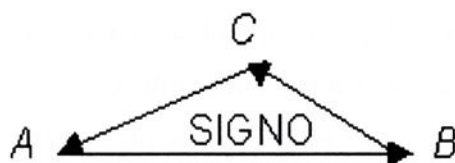
Como ilustração do conceito de signo segundo as duas concepções, podemos apresentar o seguinte esquema.



Na concepção de Saussure, se o signo é uma unidade entre um som verbal (ou uma imagem acústica) e uma idéia (ou uma imagem conceptual), o *significante* é justamente este som verbal (ou esta imagem acústica), e o *significado*, esta idéia (ou esta imagem conceptual).

Na concepção de Peirce, se o signo é qualquer coisa que representa alguma coisa para alguém, o *representamen* é aquilo no qual ele se acha configurado, enquanto representação de alguma outra coisa; o *objeto* é aquilo que nele se representa; e o *interpretante*, aquilo que, surgindo na mente do intérprete no momento em que ele percebe aquilo em que o signo se acha configurado (o seu *representamen*), faz com que ele o interprete como tal, quer dizer, não como coisa em si, mas como coisa na qual se representa alguma outra coisa.

A correlação entre os três elementos é, no entanto (como o próprio Peirce sempre procurou demonstrar) *dinâmica*; e, em vista disso, devemos representá-la deste outro modo:



Neste esquema, temos o seguinte: se *A* (o *representamen*) representa *B* (o *objeto*) é porque *C* (o *interpretante*) faz com que ele seja percebido e, ao mesmo tempo, interpretado desta maneira, quer dizer, como sendo de fato uma *representação* de *B*. Neste sentido, se *C* (o *interpretante*) não existisse, *A* (o *representamen*) não apareceria como uma representação de *B* (o *objeto*).

E a explicação para isso é simples: uma coisa só aparece como signo de uma outra coisa se, na mente de quem a percebe, houver uma terceira coisa (quer dizer, um interpretante) a partir da qual (ou em referência à qual) ela possa ser interpretada desta maneira (quer dizer, como sendo de fato uma representação daquela outra coisa). E é justamente por isso que, na visão de Peirce, o signo é uma *triade*, e não uma *diade*, como na de Saussure.

Dada a importância que, na teoria semiótica peirceana, tem o conceito de interpretante (ao lado dos conceitos de representamen e de objeto), bem como a sua funcionalidade em relação a um método de análise como o que se busca extrair de tal teoria, será reservado um item no fim desta primeira parte em que se tratará apenas de tal conceito. Antes disso, falaremos das principais divisões dos signos, de suas definições e, em seguida, de suas aplicações, por meio de determinados exemplos.

1.2 - Divisão dos signos em verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais

Os signos são divididos, segundo Peirce, em muitas categorias; mas, no âmbito deste trabalho, falaremos de apenas duas, consideradas como as mais importantes para os nossos objetivos. A primeira (que, na verdade, não entra nos esquemas de Peirce, segundo o modo como ela é aqui abordada) é quanto à *natureza* das *coisas* nas quais os signos se manifestam; a segunda é quanto à *natureza* da *relação* entre as *coisas* nas quais eles se manifestam e as *coisas* que neles se representam. No primeiro caso, eles se dividem em signos *verbais* e *não-verbais*; no segundo caso, em signos *simbólicos*, *icônicos* e *indiciais*.

Os signos são *verbais* quando as *coisas* nas quais eles se manifestam são *palavras* ou *construções* delas derivadas; são *não-verbais*, quando tais *coisas* são não propriamente palavras, mas *outros fenômenos* diferentes de palavras, ou *construções* deles decorrentes.

Num texto narrativo literário, os elementos que compõem os planos da *escritura* e da *narração* são signos *verbais* (*verbais grafovisuais*, num caso, e *verbais fonoauditivos*, no outro caso); os que constituem o plano do *enredo* (quer dizer, do todo ficcional em que se correlacionam a estória contada pelo narrador e o contexto em que ele se desenvolve) são (pelo menos em sua predominância) signos *não-verbais* (de caráter *figurativo* ou *imagético*).

Os signos são *simbólicos* quando a relação entre as coisas nas quais eles se manifestam e as coisas que neles se representam (quer dizer, entre o representamem e o objeto) é de caráter convencional e, por conseguinte, dependente apenas de um acordo entre os sujeitos comunicantes, no sentido de que, independentemente de qualquer outro fator, isto (não importa o quê) deve representar aquilo (também não importa o quê). Ex.: a palavra cachorro, perro, dog, hund etc., para representar o animal cachorro; o objeto bandeira, para representar o fenômeno nação; a configuração (objectual ou pictorial) cruz, para representar a instituição catolicismo ou cristianismo, e assim por diante.

Os signos são *icônicos* quando a relação entre as coisas nas quais eles se manifestam e as coisas que neles se representam (vale dizer, entre o representamem e o objeto) é de caráter imitativo, ou seja, fundada não mais na simples convenção, mas numa dada semelhança, não importa em que termos, entre os dois tipos de coisas, no sentido de que, se isto parece com aquilo, de modo que, ao se perceber isto, se lembra imediatamente daquilo, então o primeiro pode ser tomado como representação do segundo. Ex.: a fotografia ou o desenho de um cachorro, como representação do animal cachorro; o verde, o amarelo e o azul (com pintinhas brancas), que compõem o colorido de nossa bandeira, como representação de nossas riquezas

vegetais e minerais e, ao mesmo tempo, do céu (também azul e, além disso, estrelado) que, lá em cima, paira sobre tudo isso.

Os signos são indiciais quando a relação entre as coisas nas quais eles se manifestam e as coisas que neles se representam (ou seja, entre o representamen e o objeto) é de caráter não mais convencional e, nem tampouco, imitativo, mas associativo, no sentido de que, se isto costuma vir sempre associado (quer dizer, junto, conectado ou vinculado) àquilo, de modo que, percebendo-se isto, lembra-se imediatamente daquilo, então o primeiro pode ser tomado como representação do segundo. Ex.: os rastros deixados no chão pelas patas de um cavalo como representação não apenas das patas do cavalo, mas também do próprio cavalo e da direção em que ele se deslocou e, às vezes, até mesmo do cavaleiro, como sujeito que o fez andar de determinada maneira; as nuvens que começam a aparecer no céu e a se tornar cada vez mais escuras, como representação da chuva que, daí a pouco, possivelmente irá cair; os sons que vêm de um local à beira de uma estrada por onde passamos, como representação de uma cachoeira que, provavelmente, ali existe; o cheiro, agradável e provocativo, que vem dos fundos de uma casa situada ali por perto, como representação de um churrasco que, com certeza, está sendo assado em tal lugar naquele instante; o sabor da bebida que, no momento em que estamos fazendo uma visita, nos é trazida lá da cozinha, como representação do tipo de erva utilizada em seu preparo, e mesmo da habilidade de quem a preparou, e assim sucessivamente.

Um texto narrativo literário é constituído de signos pertencentes a todas estas categorias, além de muitas outras. Mas, sobre isso, falaremos no segundo capítulo. Antes disso, vamos falar do conceito de interpretante (que é uma das três componentes do signo na definição de Peirce) e de sua importância no estudo dos processos interpretativos e representativos em termos gerais e em relação ao texto narrativo literário em termos particulares.

1.3 - O conceito de interpretante como aquilo que determina e, ao mesmo tempo, condiciona o processo interpretativo

Peirce, na mais conhecida de suas afirmações a respeito do interpretante, o caracteriza como aquilo que o próprio signo, ao ser percebido por alguém, cria na mente deste alguém. Só que, neste caso, surge uma dúvida: como pode uma determinada coisa, ao ser percebida por alguém, criar ela mesma, na mente deste alguém, aquilo a partir do qual ela será por ele

interpretada? Noutras passagens, as afirmações são relativamente diversas, e o interpretante aparece: ora como “a cognição de certo espírito”, ora como “os sentidos ou memória da pessoa para quem ele atua como um signo”, e ora como “mera qualidade de sentimento” (op. cit. pp. 100 e 42), e assim por diante. E, neste caso, a dúvida tende a desaparecer.

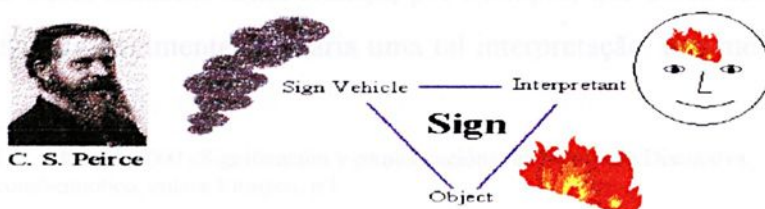
Lúcia Santaella (2000, 2004), cujo estudo da obra de Peirce é (pelo que sabemos), dos mais complexos e profundo já alcançados em nosso país, extrai das várias definições peirceanas sobre o conceito de interpretante justamente aquela que, além de ser a menos ambígua, é a mais coerente, sobretudo em termos de possibilidade aplicativa, como ela bem o demonstra em diferentes passagens de sua obra *Semiótica Aplicada* (2004), analisando textos concretos. Referimo-nos àquela que o defini como efeito interpretativo produzido pelo signo na mente do sujeito perceptor e, conseqüentemente, do intérprete. Mas, efeito interpretativo em que sentido? Só pode ser no de fazer aparecer, na referida mente, aquilo a partir do (ou em referência ao) qual a interpretação se realizará. Quer dizer, *suscitar* tal aparecimento.

Robert Marty (1999), por sua vez, depois de uma pesquisa realiza a partir das várias passagens em que aparece o mencionado conceito, diz-nos o seguinte, redefinindo-o à sua maneira:

El interpretante es a la vez una norma social o un hábito colectivo ya instalado y la determinación aquí y ahora de una mente que interiorice esta norma¹.

Sendo “uma norma social ou um hábito coletivo já instalado”, então não se trata – pelo menos neste caso – de algo que o próprio signo, ao ser percebido por alguém, cria na mente deste alguém, mas de algo que, achando-se já de antemão registrado na mente deste alguém, como resultado de experiências vindas do passado, no momento em que o signo é por ele percebido, atualiza-se (em virtude do efeito por ele produzido) e, atualizando-se, faz com que ele o possa interpretar.

A figura abaixo, vinda de Alexei Sharov (1999), embora ilustre muito bem a noção de signo, deixa ainda meio confuso o conceito de interpretante:



Em conformidade com as nossas próprias interpretações, o que de fato funciona aí como interpretante do objeto fumaça não é apenas a idéia do objeto fogo, mas a idéia da correlação entre o objeto fumaça e o objeto fogo, enquanto resultado de experiências ocorridas anteriormente e, por conseguinte, já registradas na mente do sujeito perceptor. De modo que, se tal sujeito, no momento em que percebe o objeto fumaça, não é capaz de relacionar em sua própria mente a idéia do objeto fumaça com a idéia do objeto fogo, no sentido de que o primeiro elemento faz prever o segundo elemento, o objeto fumaça não é, evidentemente, interpretado como signo do objeto fogo.

Segundo Eduardo Serrano Orejuela,

Parece razonable afirmar que la interpretación semiótica comienza cuando el observador convierte los perceptos resultantes del acto perceptivo en significantes de determinados significados.¹

E, para confirmar isto, cita uma passagem de um texto de Umberto Eco:

Quando se dice que el humo es signo del fuego, ese humo que se divisa no es todavía un signo; (...) el humo se convierte en signo del fuego no en el momento en que se percibe, sino en el momento en que se decide que está en lugar de otra cosa. Para pasar a este momento se debe salir de la inmediatez de la percepción y traducir nuestra experiencia en términos proposicionales, haciendo que se convierta en el antecedente de una inferencia semiótica: (I) hay humo, (II) si hay humo, (III) entonces hay fuego. El paso de (II) a (III) es materia de inferencia expresada proposicionalmente, mientras que (I) es materia de percepción (ECO, 1997: 146-147).²

Quer dizer, ocorrendo a percepção de uma determinada coisa, como uma fumaça levantando-se ao longe, para que esta coisa seja interpretada como a representação de uma outra coisa, e que neste caso seria um fogo concreto alastrando-se em determinado lugar naquele momento, o observador tem que ser capaz de formular aquele raciocínio lógico: se há ali uma fumaça, há também um fogo a se alastrar. Mas, para que isso aconteça, um outro fator tem que, evidentemente, ser levado em conta: as experiências a partir das quais tal sujeito aprendeu a raciocinar desta maneira. Uma criança, por exemplo, que ainda não assimilou um tal tipo de experiência, possivelmente não faria uma tal interpretação. E o mesmo se poderia

1. SERRANO OREJUELA, Eduardo. 2000 «Significación y comunicación», en *Semiótica Discursiva*: <http://www.geocities.com/semiotico>, enlace Ensayos, p.1.

2. Idem, p. 1

dizer de um animal que vive na floresta; porém não na floresta onde, constantemente, ocorre o fenômeno das queimadas; porque, neste caso, entre outras lições, ele poderia ter aprendido a da relação acima, em que a presença de fumaça significa, necessariamente, a presença de fogo.

Neste caso, o conceito de interpretante está diretamente relacionado com o que Orejuela chama de competência interpretativa. Entretanto, já que uma coisa, para ser interpretada, tem que ser, primeiramente, identificada; e já que, para ser identificada, tem que ser, primeiramente, percebida, a competência interpretativa pressupõe, em primeiro lugar (como ponto de partida), uma competência perceptiva e, em segundo lugar (como ponto de intermediação), uma competência identificatória. No entanto, a competência perceptiva pressupõe, por sua vez, uma certa capacidade, que é a que tem todo ser vivente de captar e reagir a estímulos do meio exterior. Um aspecto que, como mostra Benito Damasceno no fragmento abaixo, pode ser observado a partir inclusive dos seres unicelulares:

A capacidade de captar e reagir a estímulos do meio externo é uma propriedade essencial dos organismos vivos, de alto valor adaptativo, capaz de assegurar a sobrevivência. Sua forma mais primitiva e elementar é a irritabilidade, sensibilidade e tropismo, observados já em seres unicelulares, capazes de reagir a estímulos físico-químicos diretamente oriundos do objeto ou fenômeno externo que satisfaz alguma necessidade ou ameaça a vida desses seres. Os chamados reflexos incondicionados ou inatos dos seres pluricelulares são de mesma natureza. A partir daqui é que se desenvolvem formas mais complexas (psíquicas) de captação do (e reação ao) mundo externo, com a detecção de estímulos ("sinais") que não aqueles direta ou imediatamente ligados ao objeto ou fenômeno vitalmente importante. O surgimento, primeiro, de receptores para substâncias químicas e, depois, dos sentidos da visão e audição constitui marco decisivo nesse processo. O fenômeno psíquico surge com os reflexos condicionados, quando o ser passa a reagir a algum estímulo que, em si mesmo, não se origina do (nem tem nada a ver com o) objeto ou fenômeno externo vitalmente importante, mas que costuma vir antes deste e, portanto, anuncia ou sinaliza sua ocorrência imediata, por exemplo, quando o cão saliva ao ouvir o barulho de seu dono abrindo a porta (estímulo condicionado ou "sinal"), antes mesmo de o alimento atingir diretamente sua boca (estímulo incondicionado, ou inato).¹

Se o estímulo incondicionado (ou inato) é um signo, não sabemos ao certo (deixemos isto para os biossemiotistas); mas, de que o estímulo condicionado é um signo, não temos dúvida. E o próprio Damasceno, ao chamá-lo de 'sinal', o confirma. Pois, se é um sinal, é um signo. Um signo é, como vimos no início deste trabalho, uma coisa percebida não como tal, mas como representação de uma outra coisa. Mas, para que uma coisa (como o som de uma

1. DAMASCEMO, Benito Pereira. *Desenvolvimento das Funções Corticais superiores*. Ensaio inédito. UNICAMP, 2002.

campainha) seja interpretada como signo de uma outra coisa (um alimento, por exemplo), como se vê nos experimentos realizados por Pavlov com a conduta de um cão, uma terceira coisa tem que, de antemão, estar registrada em sua mente. Esta terceira coisa, que corresponde ao que chamamos de interpretante, é justamente aquilo que, repetindo várias vezes o mesmo experimento, Pavlov tentou (e de fato conseguiu) introduzir na mente do referido animal. E, como o principal objetivo era verificar o que é que, em tais circunstâncias, de fato se fixava na mente do cão, Pavlov foi levado a realizar a mesma experiência servindo-se de vários outros tipos de instrumento, inclusive o choque elétrico. E o resultado foi o mesmo: assim que o cão era estimulado (não importa através do quê), ele começava a salivar. E, a partir deste resultado, chegou-se a uma conclusão: para o cão (pelo menos nestas circunstâncias) não havia nenhuma diferença entre este ou aquele tipo particular de estímulo. Mas, se houvesse possibilidade de ele fazer uma escolha (e se ele tivesse de fato capacidade para isso), será que não iria optar pelo som da campainha em vez do choque elétrico? É claro que iria; pois, é evidente que, mesmo para um cão, a união do útil com o agradável é melhor que com o desagradável.

Em presença, por exemplo, de um cachorro que está olhando para nós, podemos arreganhar os dentes, fazendo careta ou sorrindo para ele, e ele não alterará em nada o seu comportamento em relação a nós. Mas basta colocarmos algo em nossa boca e começarmos a mastigar (ou simular que estamos mastigando), para ver o que acontece. Entretanto, se quem arreganha os dentes para ele é não um de nós (que ele sabe que não morde), mas um outro cachorro, a sua reação é imediata, seja no sentido de se afastar ou de contra-atacar.

De modo que, se a partir das reações de um cachorro em relação a algo situado exteriormente é possível deduzir o que se passa em sua própria mente em tal momento, o resultado (em termos semióticos) será então a descoberta do próprio tipo de interpretante a partir do qual ele interpreta aquilo que se encontra exteriormente e em relação ao qual ele reage no momento.

Mas é no exemplo seguinte – fornecido por um dos mais conceituados semioticistas da atualidade, que é John Deely (1999) – que o conceito de interpretante tornar-se-á de fato esclarecido. Trata-se de um osso fóssil, encontrado por um jardineiro no próprio jardim. No exato momento em que o jardineiro, identificando-o como um mero bloco de pedra (em virtude do estado de fossilização em que ele se encontrava), encaminhava-se com ele rumo ao monte de lixo, chega um estudante de paleontologia e, percebendo aquilo em sua mão, diz: deixe-me ver. E, observando-o mais atentamente, conclui: isto não é um simples bloco de

pedra; é um objeto raro, o osso de um dinossauro. E dirige-se com ele para a universidade, para exames mais profundos através de laboratório.

Como na mente do jardineiro estavam registradas e em maior disponibilidade experiências relacionadas antes com a esfera da jardinagem que com a da paleontologia, daí o sentido da interpretação por ele realizada, bem como da conduta por ele assumida naquele momento; e como na mente do paleontólogo estavam registradas e em maior disponibilidade experiências relacionadas antes com a esfera da paleontologia que com a da jardinagem, daí o sentido, essencialmente diverso, da interpretação que ele realiza, bem como da conduta que ele assume naquele instante.

Com o exemplo acima, John Deely quis mostrar que, frente a um objeto como o acima indicado (um osso fóssil), uma determinada interpretação pode diferir radicalmente de uma outra. Segundo ele, num caso como o mencionado, para que uma interpretação como a do paleontólogo possa ser realizada,

é necessário um interpretante mais desenvolvido, mais exatamente, correspondente àquilo com que o osso se relaciona em seu passado vivo. Mesmo assim, um osso fóssil é apenas aquilo que é. O interpretante necessário ao seu reconhecimento não existia na Idade Média, vamos dizer, mas é agora propriedade comum dos especialistas no período Pleistoceno (DEELY, 1990, p.67)

E, para caracterizar o que seja de fato tal interpretante, ele faz uma pergunta e, em seguida, dá-lhe uma resposta:

O que é esse interpretante? Certamente não uma idéia considerada em termos psicológicos. É, ao contrário, uma idéia no sentido semiótico, modelada publicamente através do treinamento dos paleontólogos de tal modo que aqueles que a adquiriram possuem em suas mentes um fundamento do qual resultará, em condições apropriadas, uma rede de relações que inclui aquele osso. Mas, primeiro, pelo menos um deles terá de ver o osso em questão (Idem, p. 68).

E, penetrando ainda mais na essência do fenômeno, formula Deely uma outra pergunta e, em seguida, a responde:

O que aconteceu aqui? Uma relação física, reconhecida como tal, graças à interação dinâmica de seu fundamento (o osso), produzindo mudanças físicas no nervo ótico do estudante de paleontologia, tornou-se, no mesmo momento, um signo do que tinha sido. Uma relação transcendental, o osso de um dinossauro, que teve uma vez uma relação física com aquele dinossauro (mas não mais a tem, estando o dinossauro morto), fez surgir uma relação objetiva algo correspondente ao que tinha

sido a relação física. A pedra do jardineiro tornou-se o signo do paleontólogo (Idem, p. 68).

Fica evidente que, para que o interpretante de um signo venha a existir, o fator de primeira importância é a existência de experiências já adquiridas e, por conseguinte, armazenadas na mente do intérprete.

Na época em que iniciei os meus estudos universitários (ainda no curso de História, e não no de Letras), um de meus colegas – o Altair Sales Barbosa – costumava sair pelos campos e, depois, voltar trazendo montes de pedras para dentro da escola (numa atitude portanto justamente ao contrário daquela do jardineiro). Para nós, que nada entendíamos daquilo que ele entendia, tal atitude era simplesmente absurda e, ainda mais absurda, a dos professores que permitiam isso. Tempos depois, ficamos sabendo do que é que realmente se tratava: o que ele estava trazendo para dentro da universidade não eram propriamente pedras: eram signos de um mundo já desaparecido. De forma que, se no interpretante a partir do qual nós interpretávamos aqueles objetos já se encontrassem os mesmos tipos de experiências que se encontravam no interpretante a partir do qual ele próprio os interpretava, não haveria entre os dois tipos de interpretação maiores discrepâncias.

Uma coisa não pode ser um signo de si mesma, mas pode muito bem ser um signo da categoria à qual ela pertence. Uma coisa, para ser um signo da categoria à qual ela pertence, tem que apresentar, a partir de seus próprios caracteres e da forma em que estes caracteres se acham aí correlacionados, uma certa correspondência com os caracteres e as formas de outras coisas já conhecidas e, por conseguinte, já identificadas como tais, isto é, como pertencentes a tal categoria. Vejo uma determinada coisa e, em seus próprios caracteres, assim como na forma em que eles se acham aí correlacionados, uma certa correspondência com outros objetos já vistos anteriormente e, ao mesmo tempo, já identificados, e digo: isto é uma cadeira. Que caracteres são estes? São, antes de tudo, os correspondentes ao que chamamos de assento, pernas e encosto. E que forma é esta? Antes de tudo, a correspondente àquilo que seria a configuração de uma pessoa que, estando sentada numa cadeira, a cadeira fosse retirada de debaixo de si, sem que a sua posição se modificasse; ou se tornasse, simplesmente, um objeto invisível.

Mas a interpretação que se faz de uma coisa desta natureza não decorre apenas dos caracteres e da forma em que ela se acha configurada; decorre também da função que, no contexto em que ela teve a sua origem, ou em que ela existe, ela costuma desempenhar. Neste

caso, se for feita a pergunta: o que é uma cadeira? A resposta será: é um objeto para sentar-se. Quer dizer, um objeto destinado a satisfazer um determinado tipo de necessidade, impossível de ser satisfeito por um outro objeto qualquer: a necessidade que, em determinado momento, tem o indivíduo humano de um descanso para as pernas. E, neste caso, se a própria cadeira, enquanto coisa global, desempenha uma função de caráter bastante específico, o mesmo ocorre com cada uma de suas partes. E, aí, ser for feita a pergunta: para que serve cada uma delas? A resposta será: as pernas servem para substituir as pernas do próprio indivíduo, deixando-as em liberdade; o assento serve para substituir, através de uma forma mecânica, a conexão natural que existia antes entre as pernas naturais e corpo também natural; o encosto, por sua vez, serve – embora isto pareça um absurdo – para substituir o cérebro do próprio indivíduo que nesta cadeira irá sentar-se. Mas em que sentido? No sentido de que: se, estando de pé, para permanecer nesta posição e não cair para um dos lados, ele terá que estar o tempo todo pensando nisso e, deste modo, cansando-se não apenas fisicamente, mas também mentalmente, estando sentado e, além disso, com o tronco apoiado no encosto, não mais terá que pensar nisso e, em vista disso, poderá deixar o cérebro em descanso e, portanto, livre para outros tipos de atividade, como o da leitura de um livro ou da meditação sobre alguma coisa. E é por isso que a atividade de um professor, quando está lecionando, é mais cansativa que a de um aluno, quando está assistindo à aula.

Num dos diálogos que aparecem em *A República* de Platão, Sócrates, tendo em vista depreciar a arte e, através dela, os próprios artistas, que num Estado realmente perfeito nem deveriam existir (como na República dos Talibans), desenvolve um processo argumentativo no qual o objeto de discussão refere-se a três espécies particulares de cama: a da cama enquanto idéia, produzida (segundo ele) por Deus; a da cama enquanto objeto, produzida pelo artesão; e a da cama enquanto imagem, produzida pelo pintor. No fim de tal processo, ele chega à seguinte conclusão: se a primeira (a produzida por Deus) corresponde ao que é de fato verdadeiro, a segunda corresponde ao que é apenas uma imitação do que é verdadeiro, e a terceira, a uma imitação do que é uma imitação do que é verdadeiro e, por conseguinte, a algo situado a um terceiro grau de distanciamento em relação à verdade realmente verdadeira.

No entanto, para quem, chegando em casa “quase morto de cansaço”, deseja livrar-se do incômodo que está sentindo, o que é que vale mais: a cama enquanto objeto ou a cama enquanto idéia, ainda que concebida não por um simples mortal, mas por Deus? Numa cama enquanto objeto, o indivíduo que está cansado pode, evidentemente, esticar-se de corpo inteiro e, deste modo, satisfazer de fato a sua necessidade do momento. E numa cama enquanto idéia,

ele pode fazer isso? É provável que nem mesmo um louco, que vive no mundo da imaginação, o consiga. Mas, se a necessidade é, em vez desta, a que têm certos indivíduos de, estando reunidos para tratarem de determinado assunto, se referirem constantemente a isso que se chama de cama, é evidente que a cama enquanto idéia vale muito mais que a cama enquanto objeto; pois, se em cada instante em que tivessem que ilustrar o que estavam dizendo, em vez de lançar mão da idéia abstrata de cama, tivessem que agarrar esta ou aquela cama concreta e mostrá-la uns para os outros, não seria isso a própria loucura de fato em ação? No entanto, se a necessidade que tem este ou aquele indivíduo é, por exemplo, não a de um descanso para o corpo, nem tampouco a de argumentar sobre coisas abstratas, mas a de contemplar, nas cores e nas formas de determinados objetos, a presença e a manifestação daquilo que, no contexto de nossas vivências enquanto seres humanos, chamamos comumente de belo, o que é que tem mais valor, senão a cama que, tendo sido produzida não por um marceneiro, mas por um pintor, se percebe enquanto configuração estampada num quadro que se acha pendurado numa parede enfeitando o ambiente?

Em suas argumentações, Sócrates leva-nos ainda (juntamente com seus interlocutores) a entender que, se a cama enquanto objeto é uma imitação da cama enquanto idéia, e a cama enquanto imagem, uma imitação da cama enquanto objeto, é então a cama enquanto idéia que, na escala da existência, vem primeiro, vindo depois as outras duas, em termos sucessivos. Mas, será que isso corresponde de fato à verdade? Será que foi a cama enquanto idéia que, surgindo primeiro, deu origem à cama enquanto objeto e, logo em seguida, à cama enquanto imagem? O que é uma cama? Uma cama é, antes de tudo, um objeto destinado a satisfazer um dado tipo de necessidade: a necessidade que tem o indivíduo humano (e também o animal) de, estando cansado (ou com sono), estirar o corpo inteiro sobre uma superfície plana em horizontal e deixa-lo em repouso por determinado tempo. E aí vem outra pergunta: será que, antes do surgimento da cama propriamente dita, tal necessidade não era satisfeita? É claro que era. Mas de que modo? Evidentemente, realizando tal estiramento sobre o próprio chão. E, dado que ao nível do chão tudo é mais perigoso e desconfortável, não é difícil imaginar o que é que os indivíduos humanos (ou em vias de se humanizarem) fizeram para que tal situação fosse pouco a pouco sendo modificada, no sentido da passagem do mais perigoso e menos confortável para o menos perigoso e mais confortável. E já que, com a repetição em diferentes circunstâncias e situações das mesmas tentativas de melhorias, ligadas todas elas ao mesmo objetivo, algo foi sendo paulatinamente fixado na memória, a partir desta fixação é que deve ter surgido, necessariamente, a idéia de cama. E, com base neste raciocínio, podemos

concluir: o que veio primeiro nem foi a própria cama; foi um determinado tipo de necessidade, que é a de um repouso não apenas para as pernas, como no caso da cadeira, mas para todo o corpo. A partir desta necessidade é que surgiu, de imediato, não a cama propriamente dita, mas a cama enquanto chão; e, com o tempo, como resultado de experiências realizadas através de várias tentativas, em circunstâncias e situações as mais diversas, a cama no sentido real e verdadeiro do termo, fabricada pelo artesão ou marceneiro.

Em relação ao texto narrativo literário, o conceito de interpretante diz respeito ao que se passa na *mente*:

- em primeiro lugar, do próprio *escritor*, enquanto produtor da obra e intérprete do que acontece no contexto de uma realidade situada exteriormente, de existência real e concreta;
- em segundo lugar, do *narrador* propriamente dito, enquanto intérprete do que ocorre no contexto de uma realidade situada interiormente, de existência fictícia ou imaginária, funcionando como modelo interpretativo e representativo do que acontece no contexto daquela outra realidade;
- em terceiro lugar, deste ou daquele *personagem*, enquanto participante da estória contada pelo narrador e, conseqüentemente, intérprete do que aparece no contexto da mesma realidade;
- em quarto lugar, do *leitor*, enquanto intérprete não apenas do que acontece no interior da obra, enquanto universo fictício ou imaginário, mas também da própria obra, como objeto esteticamente concebido e, ao mesmo tempo, como instrumento utilizado pelo escritor para interpretar e representar o que foi por ele percebido no contexto daquela outra realidade, na qual ele mesmo, juntamente com o leitor, se acha inserido.

Para completar o raciocínio até aqui desenvolvido e, ao mesmo tempo, ilustrar o uso do conceito de interpretante (juntamente com o de representamem e o de objeto) como ferramenta de análise, vamos tomar a seguir um fragmento de uma das narrativas de José J. Veiga (*Acidente em Sumaúma*, da coleção *A Estranha Máquina Extraviada* (1981, p. 9-18)).

Um mascate viaja para o interior em busca de compradores para suas bugigangas e, chegando a uma fazenda, depara-se com uma cena das mais estranhas: um animal amarrado

num poste e sendo torturado, de forma brutal, por um grupo de homens, acompanhados de alguns cachorros. À primeira vista, trata-se de um cachorro, mas o animal – diz o narrador, interpretando o que está sendo visto pelo mascate – “não latia nem rosnava”, apenas “soltava uivos compridos entremeados de bufos secos” (destaque nosso).

Na construção signica que aí aparece, temos:

- como *representamem*, a forma na qual aquele animal (na categoria de um signo) se apresenta, neste instante, para a visão não dos outros indivíduos aí presentes, que o vêem certamente de um outro modo, mas do mascate;
- como *objeto*, o sentido que, na visão do mascate, isto assume no momento;
- como *interpretante*, uma certa correspondência entre aquilo que ele percebe no momento e aquilo que, no decorrer de outras experiências, ele foi levado a perceber, enquanto elemento em referência ao qual ele identifica e interpreta, neste instante, aquilo que está sendo por ele percebido.

Se, em conformidade com as experiências do próprio mascate, um cachorro é um animal que, além de outras coisas, late e rosna, e aquele que ele está vendo não late nem rosna, apenas solta uivos compridos e bufos secos, entre aquilo que ele vê (*representamem*) e aquilo que, no momento, vem à sua mente (*interpretante*), não há, por conseguinte, plena correspondência, e o resultado (*objeto*) torna-se, em vista disso, ambíguo. De modo que, em vez de um reconhecimento, o que se tem é um estranhamento, onde o referido animal surge, em parte como um cachorro e, em parte, como um não-cachorro.

Mas esta ambigüidade permanece na mente do mascate apenas por um instante. Um indivíduo que estava ao lado explica o problema: o animal não era um cachorro, era um lobo. E, então, se era um lobo (e não um outro animal qualquer), o mascate não estava completamente enganado: um lobo é realmente, de certa forma, um cachorro, ao mesmo tempo em que um não-cachorro. E talvez seja por isso que, em vez de latir e rosnar, ele apenas bufava e soltava uivos compridos.

Quer dizer: como na mente do mascate se encontrava registrada ou em maior disponibilidade a correspondente apenas do cachorro, e não a do lobo (*interpretante*), daí a sua confusão, ao tentar identificar um animal que, apenas em parte, é de fato um cachorro; e como na mente do outro indivíduo se encontrava registrada ou em maior disponibilidade a

correspondente não só do cachorro, mas também do lobo (interpretante), para ele não há nenhuma confusão.

Um outro aspecto que, nesta mesma cena, chama a atenção, refere-se, por um lado, ao modo brutal, minucioso e metódico com que se põe em prática aquele processo de tortura; e, por outro lado, às técnicas aí empregadas:

Amarrado com corda curta ele só podia defender-se rodando em volta da estaca – defesa ilusória porque as pancadas e ferroadas vinham de todos os lados. Quando ele parava os cachorros aproveitavam para mordê-lo na entrepernas, onde a carne é solta e mole, os dentes perversos trincando, sacudindo e puxando; o lobo desistia do descanso e voltava a girar (VEIGA, 1998, p. 10).

Esta barbaridade continua por mais alguns parágrafos, em um processo contínuo e cada vez mais requintado, até à morte do pobre e inocente animal. E a ênfase dada a este aspecto é significativa. Mas, como explicá-la? Extraíndo aquele acontecimento do contexto em que ele é mostrado e interpretando-o desde um outro contexto, agora segundo uma outra perspectiva de visão, que é a de nossa própria visão, enquanto leitores da obra e intérpretes da realidade nela representada. Referimo-nos, em especial, ao contexto das ditaduras civis-militares de épocas como a de Getúlio Vargas e de Castelo Branco, onde este ou aquele indivíduo, caracterizado como um subversivo, de um momento para outro, era preso e levado para um recanto qualquer de um quartel ou mesmo de uma propriedade rural e submetido às mais bárbaras torturas, às vezes até à morte, como no caso do lobo.

E a correlação é perfeita. Por aquilo que representam, um subversivo é realmente, de certa forma, um lobo; um lobo é realmente, de certa forma, um subversivo. Um lobo, até mesmo por oposição ao cachorro, o não-lobo, é parecido com o subversivo. Pois, se por oposição ao cachorro, o lobo é um animal que, não aceitando as regras impostas por aqueles em cujos quintais se encontram as galinhas, subverte-as o mais que pode, tentando tornar comum aquilo que é privado, assim também é o subversivo, em oposição aos outros indivíduos, os não-subversivos.

E se o leitor quer ter uma idéia ainda mais exata desta correspondência, é só ler o texto anterior (e mais a sua continuação) fazendo as devidas adaptações. Quer dizer, substituindo o animal que aí aparece pelo subversivo; os homens que põem em prática o processo de tortura, pelos militares daquela época; os cachorros que os auxiliam, pelos bate-paus (ou soldados rasos) que, naquele tempo, faziam o trabalho de frente, enquanto os mais graduados dirigiam

a execução; e o contexto (ou situação) em que esta cena se desenrola por um dos contextos (ou situações) em que, naquele período, ocorriam acontecimentos idênticos.

O que temos aí é, pois, um modelo interpretativo e representativo da realidade construído com base nos princípios não apenas do realístico (como se vê nas obras realistas e regionalistas em geral), mas também do estranho e do alegórico, enquanto trampolim para o fantástico. Vale dizer: um modelo interpretativo e representativo no qual se interpreta e representa o que se passa no contexto de uma realidade situada exteriormente (como a das ditaduras civis-militares, por exemplo) mostrando-o a partir não desta mesma realidade, mas de uma outra, essencialmente diversa, no tocante a determinados aspectos, e essencialmente idêntica, no tocante a outros aspectos. Um procedimento que, em *A Hora dos Ruminantes*, assim como noutras narrativas do mesmo autor, fica também bastante evidente. E o processo de adaptação antes sugerido é também aí perfeitamente cabível. Pois, o que significa de fato aquela torrente primeiro de cachorros e depois de bois que, de um momento para outro, inunda – em *A Hora dos Ruminantes* – a pacata cidadezinha de Sumaúma, rompendo com os hábitos da população e desarticulando todo o sistema de relacionamento humano aí reinante, senão as invasões civis-militares que se davam em épocas como as de Napoleão, de Hitler, de Mussolini e mesmo, atualmente, de Bush e seus antecessores, em várias regiões de nosso planeta, em que as ocorridas no Afeganistão e no Iraque são, em nossos dias, os mais ilustrativos exemplos.

Quando José J. Veiga, em resposta a determinados críticos, dizia que não se considerava propriamente um autor de narrativas fantásticas, ele não estava, por conseguinte, apenas tentando despistá-los, como se poderia entender. Pois, na verdade, elas só são realmente fantásticas até a um determinado momento, enquanto não se descobre do que é que elas realmente falam.

Tendo evidenciado, no decorrer deste primeiro capítulo, o caráter específico da semiótica como teoria geral dos signos e dos processos informativos e interpretativos em geral; e falado das suas principais divisões e, por último, acentuado o papel do interpretante como aquilo que possibilita e, ao mesmo tempo, condiciona o processo interpretativo de um modo geral, podemos passar agora, no próximo capítulo, a uma abordagem na qual o aspecto a ser posto em destaque será, antes de tudo, o de sua constituição e funcionamento como modelo interpretativo e representativo configurado num sistema de signos de diferentes categorias, de conformidade com o que vimos anteriormente.

CAPÍTULO 2

O TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO COMO UM SISTEMA DE SIGNOS DE DIFERENTES CATEGORIAS

Em nossa perspectiva de análise, o texto narrativo literário é um sistema de signos de diferentes categorias e, como neste caso as coisas nas quais eles se manifestam são, antes de tudo, palavras e fatos, as categorias nas quais eles aparecem são, sobretudo, a dos signos *verbais* e a dos signos *não-verbais*: a dos signos *verbais* como constituintes da escritura (verbais grafovisuais) e da narração (verbais fonoauditivos); e a dos signos não-verbais como constituintes do enredo (não-verbais figurativos ou imagéticos). Dado, todavia, ao fato de que, nestas diferentes categorias, o modo pelo qual se expressa a relação entre o *representamem* e o *objeto* (ou aquilo que representa e aquilo que é representado) é, ora o de uma simples *convenção*, ora o de uma dada *semelhança* entre as duas coisas, e ora o fato de, na prática, uma delas costumar vir sempre *junto* ou *vinculada* à outra, os mesmos elementos acima mencionados (as palavras e os fatos), ao funcionarem como signos *verbais* ou *não-verbais*, podem funcionar ao mesmo tempo como signos *simbólicos*, *icônicos* ou *indiciais*, ou como as três coisas ao mesmo tempo. E é justamente disso que falaremos a seguir.

2.1 - Os signos verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais, no texto narrativo literário

As palavras e as construções delas derivadas são, em essência, signos simbólicos. No entanto, dependendo do uso que delas se faz, bem como da perspectiva de visão a partir da qual elas são consideradas, podem funcionar não apenas como signos simbólicos, mas também como signos icônicos e indiciais. Quando funcionam como signos *simbólicos*, elas apenas *designam* o que acontece. Quando elas funcionam como signos *icônicos* elas, em vez de designar, *imitam* – através de seus caracteres e das formas nas quais eles são correlacionados – algo relacionado com o que acontece.

No fragmento abaixo, vindo da narrativa *Corpo Fechado*, da coleção *Sagarana*, de Guimarães Rosa,

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas, procurei, procurei, e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam. Casas no

escuro, rua deserta. Raro, o pataleio de um cavalo no cascalho. O resposno pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerros fonfonando. E pronto (ROSA, 1984, p. 276).

temos o seguinte:

- por meio das palavras, assim como das construções delas derivadas, *designa-se* algo que ocorre no contexto de uma realidade situada exteriormente, segundo a visão que dela tem um determinado sujeito, que é justamente o que a descreve no momento: o arraial com a sua monotonia, com apenas alguns ruídos vindos dos arredores, a decepção do mencionado sujeito em relação às suas expectativas, ao procurar, procurar e “quebrar a foice”, quer dizer, não encontrar nada do que esperava: signos *simbólicos* – representações com base na simples convenção;
- por meio dos sons das palavras, assim como da melodia, do ritmo, da cadência etc., proporcionados pelo uso que deles se faz, *imita-se* ou algo relacionado com isso que está sendo designado: o modo daquela procura, que é o de uma repetição; a natureza daquela sonoridade produzida pelo contado das patas do cavalo com o terreno duro, no decorrer de sua marcha, que é como uma batucada; as características daqueles *zumbidos* e daqueles *mugidos* (*finfininhos* e *fonfonando*), enquanto configurações não apenas das vozes, mas também das fisionomias, respectivamente, do grilo (que, sendo magrinho, canta fininho e num tom repetido) e do bezerro (que, sendo robusto, berra grosso e também num tom repetido), imitando por sua vez a *sanfoninha-oito-baixos* (assim como o modo como ela faz: *fom-fom*) que, nas festas de fins de semana no sertão, costuma “berrar” à noite inteira: signos *icônicos* – representações com base na similaridade;
- por meio de um vínculo associativo entre o que está sendo aí designado e, ao mesmo tempo, imitado, aponta-se para algo ao qual, na realidade concreta, isto costuma estar conectado, e que, se no caso de “finfininhos” e “fonfonando”, são os tipos de animais acima indicados (os grilos e os bezerros) e ainda os contextos em que eles são geralmente percebidos, no caso do “pataleio” são, em primeiro lugar, as patas de um cavalo em movimento e, em segundo lugar, o próprio cavalo, enquanto ser que as está fazendo movimentar e, por dedução, inclusive o cavaleiro que, com certeza, era quem o estava fazendo andar daquela maneira, como se estivesse dançando e, ao mesmo tempo,

tocando o batuque de seu dançar, como os foliões num desfile carnavalesco: signos *indiciais* – representações com base na contigüidade ou associatividade.

E é justamente a partir de signos desta última espécie (a dos indiciais) que profissionais como o médico, o psicanalista, o detetive, o antropólogo etc., desenvolvem suas atividades. E é também a partir daí que, nas sociedades tecnologicamente desenvolvidas, se constroem sistemas informativos de previsão meteorológica, enquanto meios através dos quais se torna possível dizer para a população, periodicamente, o que irá ocorrer, do ponto de vista climático, nos dias subseqüentes.

E é assim que, estando-nos às vezes sentados num sofá no interior de nossa própria residência, assistindo a um programa de televisão, surge de repente um indivíduo com uma varinha em punho e, apontando para certas regiões num mapa, diz-nos: amanhã choverá neste e naquele local, naqueles outros fará sol. E, com base em tais informações, podemos planejar o que faremos nos dias posteriores.

Suponhamos agora que não sabemos, nem temos a mínima idéia, donde aquele sujeito extrai tais informações. Ele seria então, para nós, não um indivíduo comum, mas um mágico ou vidente. E é assim que, possivelmente, nasce nas sociedades primitivas a figura do feiticeiro.

Mas não é apenas o homem das sociedades tecnologicamente desenvolvidas que pode contar com um tal sistema. O homem da roça, ou do meio rural, também pode. E é isto que, indiretamente, mostra Guimarães Rosa em uma passagem do conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, da coleção *Sagarana* (1984), ao descrever, através de determinados fatos, as mudanças que vinham ocorrendo no destino e na vida do herói Nhô Augusto, em um momento em que ele tentava recuperar-se das derrotas sofridas anteriormente, e que o narrador, na descrição de tal processo, o define como *a passagem do tempo das secas para o tempo das águas*:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: - “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... – Apareceu uma jia na horta, e

pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correção das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu (Op. cit., p. 363-364).

Enquanto componentes de um processo informativo mediante o qual se prevê a vinda das chuvas e, por conseguinte, se identifica a transição do tempo das secas para o tempo das águas, os fenômenos que aí aparecem são, todos eles, signos indiciais e, por conseguinte, unidades constitutivas de um processo representativo igualmente indicial (representação com base na associatividade ou contigüidade). Se, em praticamente todos os anos, assim que ocorrem fenômenos como esses, o clima começa a se modificar, com o tempo seco transformando-se em tempo chuvoso, a relação entre as duas coisas – a ocorrência de ditos fenômenos e a vinda das chuvas – acaba associando-se na mente de tais indivíduos e, deste modo, se constituindo como interpretante a partir do qual, a cada ano, mais ou menos na mesma época, eles são levados a fazer interpretações mais ou menos parecidas com a que faz o narrador no fragmento acima, em conformidade com a visão do herói Nhô Augusto e, por conseguinte, de toda a comunidade sertaneja da qual ele é aí um representante. Mas, enquanto componentes de um processo informativo mediante o qual, ao se interpretar a transição do tempo das secas (tempo quente) para o tempo das águas (tempo fresco), interpreta-se ao mesmo tempo as mudanças que vinham ocorrendo em relação ao destino e à vida do herói Nhô Augusto (passagem do tempo de suas derrotas para o tempo de suas possíveis vitórias), os mesmos fenômenos são, todos eles, signos simbólicos e, por conseguinte, unidades constitutivas de um processo representativo igualmente simbólico: representação com base na convenção ou arbitrariedade. E, neste caso, é o próprio leitor que, enquanto intérprete da obra, interpreta-os desta maneira. E os interpreta porque, tendo lido toda a narrativa e, em vista disso, obtido um conhecimento integral do que se passa tanto em suas particularidades quanto em sua globalidade, acaba descobrindo, mediante um processo de abstração e de generalização, este sentido simbólico.

Por outro lado, a maneira pela qual se configura, por meio dos sinais enviados pelos elementos da natureza, o processo referente às mudanças que vinham ocorrendo ao nível da realidade exterior (passagem do tempo das secas para o tempo das águas), em direto paralelismo com as mudanças que vinham ocorrendo no destino e na vida de Nhô Augusto (passagem do tempo de suas derrotas para o tempo de suas possíveis vitórias), faz daquele

processo um processo representativo de caráter essencialmente icônico: representação com base na semelhança ou imitação, no sentido de que o processo das mudanças que vinham ocorrendo no contexto da realidade exterior (passagem do tempo das secas para o tempo das águas) *é como* (ou *parecido com*) o processo das mudanças que vinham acontecendo na vida e no destino de Nhô Augusto.

Uma coisa é o desenrolar dos fatos que aí aparecem enquanto denúncia das mudanças que vinham ocorrendo no seio da própria natureza (passagem do tempo das águas para o tempo das secas), cuja função por eles conjuntamente desempenhada é o de um processo representativo indicial: representação com base na associatividade ou contigüidade; outra coisa é o desenrolar destes mesmos fatos enquanto manifestação indireta das mudanças que vinham ocorrendo no destino e na vida de Nhô Augusto (passagem do tempo de suas derrotas para o tempo de suas possíveis vitórias), cuja função por eles conjuntamente desempenhada é a de um processo representativo simbólico (representação com base na simples convenção); e ainda outra coisa é o desenrolar destes mesmos fatos (os referentes às mudanças que vinham ocorrendo ao nível da natureza), enquanto imitação do desenrolar de outros fatos (os referentes às mudanças que vinham ocorrendo na vida e no destino de Nhô Augusto), cuja função por eles conjuntamente desempenhada é a de um processo representativo icônico (representação com base na semelhança ou imitação).

Retomando aquele fragmento a partir de alguns de seus segmentos particulares, podemos aprofundar ainda mais a nossa investigação e, deste modo, confirmar ainda mais a eficácia do método de análise.

A) 1º segmento:

“Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!...

Se, para os camponeses, sempre que os sapos coxam no tempo das secas, as chuvas estão para chegar, o papel desempenhado pelo coaxar dos sapos, em relação à chegada das chuvas, é o de um signo indicial (representação com base na associatividade ou contigüidade).

Por outro lado, se coaxar é uma seqüência sonora que, reproduzida pela voz do sapo, é depois imitada pela voz do homem, através da palavra coaxar, o papel por esta desempenhado é, ao mesmo tempo, o de um signo simbólico (representação com base na convenção), e o de

um signo icônico (representação com base na semelhança ou imitação), bem como um procedimento estilístico onomatopaico.

Além disso, a própria forma na qual aquela frase se acha construída – sugerindo, através do modo como se relacionam as duas orações, o modo como se relacionam os dois fenômenos nelas representados – constitui um processo representativo ao mesmo tempo, indicial: o que vem antes como *indicação* do que vem depois (*sapo na seca coaxando* > *chuva beirando*); e icônico: o que vem ao nível da relação entre as duas orações (*1ª oração* > *2ª oração*) como *imitação* do que vem ao nível da relação entre o primeiro fenômeno e o segundo fenômeno (*o coaxar dos sapos* > *a vinda das chuvas*).

Se a relação entre a 1ª oração (*sapo na seca coaxando*) e a 2ª oração (*chuva beirando*) é, em conformidade com a lógica do esquema gramatical e sintático em que a frase foi construída, uma relação de caráter associativo, no sentido de que, com o aparecimento da primeira oração, a segunda surge como que indicada por ela, assim também ocorre com a relação entre o 1º fenômeno (*o coaxar dos sapos*) e o 2º fenômeno (*a chegada das chuvas*). Daí a consideração de ambos os processos representativos, um desenvolvido ao nível da própria frase, outro desenvolvido ao nível dos fenômenos nela representados, como processos representativos indiciais (representação com base na associatividade ou contigüidade). E, como o desenrolar do que se passa através do primeiro processo representativo é, do ponto de vista da forma (*1ª oração* > *2ª oração*), *parecido* com o desenrolar do que se passa através do segundo processo (*1º fenômeno* > *2º fenômeno*), daí a consideração do primeiro processo representativo (*1ª oração* > *2ª oração*), em relação ao segundo processo representativo (*1º fenômeno* > *2º fenômeno*), como um processo representativo icônico (representação com base na semelhança ou imitação), no sentido de que, se a *1ª oração* faz prever a *2ª oração*, da mesma forma que o *1º fenômeno* faz prever o *2º fenômeno*, então o primeiro processo (o da relação entre a 1ª e a 2ª oração) é um processo imitativo do segundo (o da relação entre o 1º fenômeno e o 2º fenômenos).

Mas o mesmo raciocínio pode ser expresso numa forma ainda mais simplificada. Suponhamos que a relação entre a *1ª oração* e a *2ª oração* seja substituída pela relação entre *A* e *B*, e a relação entre o *1º fenômeno* e o *2º fenômeno*, pela relação entre *C* e *D*, e que o símbolo > signifique *faz prever*. Aí, teríamos o seguinte: se na relação entre *A* > *B* e *C* > *D*, *A* faz prever *B*, da mesma forma que *C* faz prever *D*, então o processo (*A* > *B*) é, do ponto de vista do fator previsão (>), uma imitação do processo (*C* > *D*). Logo, o primeiro processo (*A*

$> B$) é, enquanto representação do processo ($A > B$), um signo icônico (representação com base na semelhança ou imitação).

B) 2º seguimento:

No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras.

O fato de, num dado momento, começar a haver “nuvens maiores, mais escuras”, é indicação de que vai ou pode, daí a pouco, chover. Logo, processo representativo indicial: relação com base na associatividade ou contigüidade. O fato, todavia, de que são “maiores, mais escuras”, é indicação de que pode, inclusive, ser chuva das pesadas, ou mesmo tempestade. Logo, processo representativo não só indicial (representação com base na associatividade ou contigüidade), como também icônico: representação com base na semelhança ou imitação. E, além disso, em termos quantitativos e, ao mesmo tempo, em sentido diretamente proporcional: o mais como previsão do mais. O exemplo contrário, do mais como previsão do menos (sentido indiretamente proporcional), é o do ditado: *Muito vento, é sinal de pouca chuva!*

C) 3º segmento:

Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite.

“Peixe-frito” é um pássaro que, para os camponeses, sobretudo no interior de Minas Gerais, costuma cantar assim: *peixe-frito!... peixe-frito!...* Logo: enquanto sonoridade que, reproduzida pela expressão verbal, imita o que – na visão dos camponeses – aquele pássaro costuma “dizer”, é um signo icônico; mas, enquanto fenômeno que, em conformidade com aquela mesma visão, faz prever um outro fenômeno, que é a vinda das chuvas, é um signo indicial.

D) 4º segmento:

A casca de lua, de bico para baixo, “despejando...”

Se a lua, em tal momento, é vista não propriamente como lua, mas como casca, de bico para baixo, ‘despejando’, isto é um signo icônico. Mas, se por meio deste “despejando...”., configurado pela lua, prevê-se a vinda da chuva, isto é um signo indicial.

E) 5º segmento:

Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu.

A “saracura” é um pássaro brejeiro que, também segundo a maneira de ver do homem sertanejo, costuma “cantar” da maneira acima indicada. Se tal “canto”, na visão do homem do campo, faz prever a vinda das chuvas, isto é um signo indicial. E, se por meio desta construção verbal assim três vezes repetida, imita-se este mesmo canto, bem como o modo como ele é entendido, isto é um signo icônico.

No interior de Minas Gerais, havia um pássaro (possivelmente ainda há) que – segundo o povo – cantava assim: *Vai p’ro toá!... Vai p’ro toá!...*

E, se havia alguém doente, ai dele!... Porque “toá” era o cemitério (onde havia, em abundância, uma espécie de rochas com este nome). E a única saída era ir até ao fogão (que era de barro e pedra, e tocado a lenha) e virar o tição! Isto é, colocar para o lado de fora a parte que estava do lado de dentro, e para o lado de dentro a parte que estava do lado de fora. Porque, se não, ele (aquele doente) ia mesmo p’ro toá.

O nome do pássaro era, para nós, “cõã” ou, mais precisamente, “cõã” (mas o dicionário diz araquã).

Aí está, pois, um último exemplo da combinatória que viemos examinando:

- signo *simbólico*: a “cõã”, ou cõã, ou “araquã”, enquanto pássaro agoureiro ou prenunciador da morte;
- signo *indicial*: o “canto” da “cõã” como previsão da ida de quem está doente para o cemitério (ou p’ro toá), satisfazendo assim a vontade de alguém outro;
- signo *icônico*: a expressão verbal “Vai p’ro toá!... Vai p’ro toá!... como imitação do “canto” da “cõã”, assim como o “canto” da “cõã” como imitação daquilo que um indivíduo humano, desejoso de que isso viesse de fato a acontecer, poderia estar dizendo ou simplesmente pensando.

2.2 - O caráter sistêmico da distribuição dos signos no texto narrativo literário

O texto narrativo literário é, como toda obra de arte, uma construção referente a um todo essencialmente orgânico e, ao mesmo tempo, sistêmico, cuja distribuição e organização dos elementos que o compõem – os signos e as seqüências em que eles são encadeados – se dá através de diferentes planos. Para falar desta organicidade e sistematicidade, tomaremos como ponto de partida os signos simbólicos, deixando os icônicos e indiciais para depois.

Num texto narrativo literário, distinguimos diferentes tipos de signos simbólicos. Em primeiro lugar, os referentes às palavras escritas, enquanto representações de palavras orais, compondo o plano da escritura. Em segundo lugar, os referentes às palavras orais, enquanto representações dos fatos fictícios internamente manifestos, compondo o plano da narração. Em terceiro lugar, os referentes a estes mesmos fatos fictícios, enquanto representações de fatos reais, compondo o plano do enredo.

O texto narrativo literário aparece, em vista disso, como um sistema discursivo simbólico de caráter global no qual se correlacionam três sistemas discursivos simbólicos de caráter particular: um sistema discursivo simbólico verbal de caráter visual, funcionando como instrumento manejado pelo próprio escritor, enquanto produtor da obra e intérprete da realidade que nela se representa; um sistema discursivo simbólico verbal de caráter auditivo, funcionando como instrumento manejado pelo narrador propriamente dito, enquanto sujeito que descreve os fatos internamente representados e conta a estória na qual eles são encadeados; e um sistema discursivo simbólico extraverbal de caráter fictício, funcionando como modelo interpretativo e representativo no qual se processa a distribuição e organização interna dos fatos, enquanto configurações do que se passa no contexto do mundo real aí interpretado e representado artisticamente.

Nos processos tradicionais e não semióticos de análise, o texto narrativo literário nunca é considerado desta maneira. Os fatos nele representados nunca são interpretados como signos, os três planos acima indicados – da escritura, da narração e do enredo – nunca são considerados como sistemas discursivos particulares dentro de um sistema discursivo global; e o caráter simbólico de tais processos representativos (representação com base na convenção ou arbitrariedade), nem sempre é posto em destaque. Fala-se, às vezes, dos mesmos aspectos, porém não em obediência à sistematicidade imposta pelo próprio texto em sua globalidade.

Ainda em referência ao caráter sistêmico da distribuição e organização dos signos enquanto componentes fundamentais do texto narrativo, observamos o seguinte. Como, no decorrer do processo narrativo, o aparecimento de cada conjunto de palavras, enquanto constituintes da narração, e de cada conjunto de fatos, enquanto constituintes do enredo,

corresponde, por um lado, à atualização de determinadas informações e, por outro lado, a uma motivação em relação a outros conjuntos de palavras ou de fatos que deverão vir depois, enquanto atualização de outras informações que, juntando-se às informações anteriores, constituirão conjuntamente uma seqüência informativa imediatamente mais complexa e de nível superior, os papéis desempenhados por tais palavras e por tais fatos são, no primeiro caso (dependendo do modo de representação), os de signos simbólicos ou icônicos (representação com base na convenção ou na imitação), e no segundo caso, os de signos indiciais (representação com base na associatividade ou contigüidade).

No entanto, se o mesmo processo pode ser analisado tanto em referência ao plano da narração quanto ao do enredo, é mais interessante analisá-lo em referência ao plano do enredo que em referência ao da narração. A seguir, vamos analisá-lo do ponto de vista apenas do enredo e, além disso, pondo em destaque apenas os signos indiciais, enquanto fatores que, de certa forma, são os mais responsáveis pelo impulsionamento do processo narrativo e, ao mesmo tempo, pela suscitação das expectativas. Começaremos pelo conto *O Burrinho Pedrês*, da coleção *Sagarana*.

Em *O Burrinho Pedrês*, há inicialmente uma certa *insistência* na caracterização do burrinho Sete-de-Ouros, fazendo sobressair principalmente a sua inteligência e as experiências por ele adquiridas. E esta caracterização, sendo feita de forma minuciosa e sistemática no início do processo narrativo, é depois complementada em todo o seu desenrolar, agora através de suas próprias ações, em diversas circunstâncias. Ao chegarmos ao final, ficamos sabemos o porquê de tal *insistência*: numa catástrofe provocada por uma enchente (na viagem de volta e já sem o gado), a maioria dos vaqueiros (muitos deles completamente bêbados) morre afogada, salvando-se apenas dois, graças às façanhas e habilidades do burrinho (do qual, no começo, ninguém queria se servir, devido à sua velhice): um montado nele e outro pendurado em seu rabo.

No início da narrativa *São Marcos* (da mesma coleção), diz o protagonista-narrador: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (p. 241). Esta informação é uma *motivação* e, por conseguinte, um *indício* de tudo o que irá desenrolar-se daí para frente, cujo eixo fundamental é um conflito entre dois diferentes pontos de vistas ou maneira de conceber as coisas de nosso mundo: o ponto de vista de um indivíduo vindo de fora, que está residindo temporariamente no contexto acima mencionado (a região de Calango-Frito); e o do feiticeiro e curandeiro local, João Mangolô, e seus seguidores. Em *Minha Gente*, aparece, logo na primeira frase, a seguinte informação: “Quando vim, nessa

viagem, ficar uns tempos na fazenda do meu tio Emilio, não era a primeira vez” (p. 191). Também neste caso, basta observarmos o que é representado no decorrer da narrativa, para concluirmos que, como no caso anterior, o papel desempenhado pelo que é dito inicialmente é o de um signo indicial e, por conseguinte, o de uma motivação em relação a tudo o que irá ocorrer futuramente, onde o eixo fundamental de construção do enredo é igualmente o de um conflito, porém em termos essencialmente diversos, entre dois distintos pontos de vista ou perspectivas de visão: o dos indivíduos habitantes aí na fazenda, enquanto contexto do qual eles não arredaram o pé (com exceção da mocinha Maria Irma, que havia saído para estudar num colégio); e o de um indivíduo (justamente o protagonista-narrador) vindo do mundo urbano, na condição de uma pessoa que, tendo estado várias vezes naquele outro mundo (inclusive naquela fazenda), mais uma vez a ele está de volta; e, como aí quase tudo está agora profundamente modificado, daí os choques que, a cada momento, aparecem; e não só no tocante às suas expectativas em relação aos demais e às coisas que os cercam, como também no concernente às expectativas deles mesmos em relação à conduta por ele assumida em cada momento. E é justamente neste ponto que, em nosso entender, está o principal interesse desta narrativa.

Em *Duelo*, há um momento em que Turíbio Todo, em suas tentativas de alcançar o adversário Cassiano Gomes, deslocando-se por várias regiões do contexto em que este se desenvolve, acaba desnordeando-se. Para caracterizar o sentido de tal desnordeamento, aparece a seguinte descrição:

Veio subindo. Subiu até onde as cercas de arame farpado cediam lugar a tapumes de pau-a-pique – magras estacas negras fazendo-se umas às outras muitas medidas. Subiu mais. Agora avistava muramentos de pedras pretas, trabalho dos negros cativos. As pequenas fazendas não tinham mais varandas, somente escadinhas de pedras, com lajes empilhadas formando o patamar. E o povo comia feijão preto, em vez de feijão mulatinho. E era gente boa, mas ainda mais desconfiada do que a sua (ROSA, 1984, p. 174).

E, com base nas informações dadas por tudo o que foi aí observado pelo próprio Turíbio, enquanto sujeito a partir de cuja visão e ponto de vista a descrição é feita, emite o narrador a seguinte conclusão:

E, então, ele viu que tinha entornado outra cabeça de léguas, e que havia espichado mais mundo para trás.

De sorte que estava no começo da zona a que chamam de Oeste de Minas (ROSA, 1984, p. 174).

De maneira que, se tudo isso funcionou para Turíbio como indício de que a região na qual ele se deslocava no momento já não mais pertencia ao contexto por onde ele vinha antes se deslocando, e que o sentido do deslocamento ocorrido neste instante era o de um desnorteamento, para nós que lemos a narrativa e, por conseguinte, interpretamos os fatos nela representados, tudo isso funcionou ainda como indício de que tal deslocamento, ocorrendo num momento presente e num espaço atual, representa não só o referido desnorteamento como também uma volta do presente ao passado, no sentido histórico do termo, à época do Brasil Colônia e, conseqüentemente, do período da escravidão, quando os tipos de construções e os costumes acima indicados eram atuais.

Em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, há um momento em que Nhô Augusto, tendo passado por um longo período de reclusão e prática de misticismo, começa a apresentar, paralelamente às mudanças climáticas, algumas mudanças em seu próprio comportamento:

Deu uma invernada brava, mas para Nhô Augusto não foi nada: passava os dias debaixo da chuva, limpando o terreiro, sem precisão nenhuma. Depois, entestou de pôr abaixo o mato, que conduzia até à beira do córrego os angicos de casca encoscorada e os jacarandás anosos, da primeira geração. E era cada machadada bruta, com ele golpeando os troncos, e gritando. E os pretos, que se estavam dando muito bem com o sistema, traziam-lhe de vez em quando um golinho, para que ele não apanhasse resfriado (ROSA, 1984, p. 372-373).

Este euforismo e estas machadadas sobre os troncos de madeira são indícios tanto do que ele pensa e sente no momento quanto de seus desejos em relação ao futuro: os de fazer com os seus inimigos – sobretudo Ovídio e o Major Consilva – algo parecido com o que ele faz no momento com aqueles troncos de madeira.

E com isso vai-se comprovando perfeitamente a nossa tese inicial, da existência do texto narrativo literário, ao mesmo tempo, como um signo e como um sistema de signos e, além disso, de diferentes espécies: verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais (além de outros que não serão aqui analisados).

Tendo em vista que o texto narrativo literário, além de ser um sistema de signos de diferentes categorias, é também uma construção de caráter global, referente à sua configuração enquanto modelo interpretativo e representativo de uma realidade situada exteriormente, segundo uma dada perspectiva de visão, é deste aspecto que falaremos no capítulo que vem a seguir.

CAPÍTULO 3

O TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO COMO CONSTRUÇÃO SEMIÓTICA GLOBAL

Embora isso nem sempre seja ressaltado, o conceito de texto narrativo literário é, por definição, de natureza composta, uma vez que envolve três outros conceitos, que são precisamente os de texto, de narrativo e de literário. De modo que, tendo isso em conta, é neste sentido que ele será abordado no decorrer deste capítulo, que tem por objetivo sobretudo colocar em destaque a sua essência quanto a estes aspectos.

3.1 - O texto narrativo literário segundo os fatores textual, narrativo e literário

O texto narrativo literário é um texto que é, ao mesmo tempo, uma narrativa e, além disso, de caráter literário. Mas, o que é um texto? Tendo em vista o fato de que, no presente caso, o conceito de texto não é apenas o de texto verbal, mas o de texto, ao mesmo tempo, verbal e não-verbal, posto que constituído não só de palavras, mas também de fatos, ainda que representados por meio de palavras, ao tentarmos definir o que é um texto, temos que levar em conta todos estes aspectos, além de outros, dentre eles os referentes aos conceitos de narrativo e de literário.

Etimologicamente, o conceito de *texto* é o de um *tecido* (do lat. *textu*, 'tecido', segundo o *Dicionário Aurélio*). E, na verdade, a sua essência é realmente a de uma espécie de tecido. Só que, nesta espécie de tecido, o que realmente se tece (entrecruza), para o formar enquanto tal, não são propriamente fios, mas seqüências informativas e representativas. E, neste caso, a sua analogia é antes com o tecido da pele (inclusive em termos internos) que com o tecido no sentido comum do termo. Porque é justamente o tecido da pele (inclusive o chamado epitelial) que é capaz de, como o texto, registrar o que vem de fora, conservá-lo por um determinado tempo e, em seguida, transmiti-lo ao cérebro (ou, no caso de um organismo como a célula, ao seu mecanismo que, em seu interior, funciona como uma espécie de processador de mensagens).

Uma definição extremamente radical do conceito de texto é a sugerida por Kalevi Kull (1998), em relação ao que se passa no contexto da evolução biológica, ao caracterizar o organismo vivo, até mesmo ao nível celular, como *texto de auto-leitura* (*self-reading text*), quer dizer, como um texto capaz de interpretar a si mesmo em seu funcionamento e, deste

modo, se transformar e, ao mesmo tempo, evoluir, a ponto de dar origem a outros, situados em níveis superiores, como os dos órgãos intermos e, através deles, o do indivíduo, como totalidade orgânica. Uma concepção que, como ele mesmo o demonstra, tem os seus fundamentos sobretudo em estudos realizados por biólogos como Jakob von Uexküll, criador do famoso conceito de *Umwelt* (que quer dizer o universo exterior do ponto de vista dos animais), e Martin Kramp, que é um dos principais responsáveis pela extensão dos estudos semióticos a esferas como a das plantas, através da chamada fitossemiótica, enquanto ramo particular da biossemiótica.

Tendo em vista os objetivos desta investigação, dentre eles o referente à existência do texto narrativo literário em seus aspectos tanto verbais quanto não-verbais, e tendo como ponto de partida os princípios indicados pela semiótica de Peirce em relação ao conceito de signo e, por dedução, também de texto (já que todo texto é constituído de signos), podemos dizer o seguinte, a respeito de tal conceito: *um texto é qualquer conjunto de elementos que, podendo ser captados por pelos sentidos (visão, audição, tato, olfato e gustação), sejam capazes de funcionar, assim conjuntamente, como um meio de registro, conservação e transmissão de informação.*

Uma definição que, por conseguinte, está em perfeito acordo com o que, na chamada Semiótica da Cultura, da escola Tartu e Moscou, autores como Lotman, Uspênski e muitos outros consideram como um texto cultural. Segundo Lotman,

mesmo quando tratamos com os assim chamados monumentos da cultura material, por exemplo, com os meios de produção, é preciso ter em mente que todos estes objetos desempenham, na sociedade que os cria e utiliza, uma dupla função. Por um lado eles servem a objetivos práticos e, por outro lado, concentrando em si a experiência da atividade de trabalho precedente, eles se constituem um meio de conservação e transmissão de informações.¹

Quer dizer, se os objetos e fenômenos da cultura são vistos neste caso não como tais, mas como elementos portadores de informação, o papel por eles desempenhado é, individualmente, o de signos e, conjuntamente, o de textos. E é precisamente neste sentido que eles, deixando de serem vistos apenas como objetos relacionados com as atividades práticas, passam a ser vistos como objetos vinculados a ciências como a antropologia, a arqueologia e a semiótica.

1. *Semiótica Russa*, 1979, p. 32.

Se a primeira condição para que um dado conjunto de elementos venha a se constituir como texto é, como dissemos naquela definição, poderem ser captados por nossos sentidos, a conclusão a que se chega de imediato é a de que, em vista disso, só podem existir cinco espécies particulares de texto, que são as dos textos visual, auditivo, tátil, olfativo e gustativo.

Não é comum falar de texto olfativo e gustativo; mas, mesmo assim, eles existem e, existindo, podem ser não apenas identificados como também analisados. Se – conforme o que vimos outro dia através de uma brincadeira num programa de televisão – uma pessoa é capaz de, na medida em que, de olhos vendados, vai experimentando uma série de tipos de sucos, ir dizendo para alguém que está aí ao lado: este é de caju, este outro é de manga, e assim por diante, até alcançar cerca de quinze destas espécies, qual foi o papel desempenhado pelos fatores correspondentes aos seus sabores, senão (conjuntamente) o de um meio de registro, conservação e transmissão de informação e, por conseguinte, o de um texto? E, além disso, não só gustativo como também olfativo; por que – ao levá-los à boca – ela, evidentemente, além de os degustar, os cheirou.

E, se um cachorro, valendo-se apenas dos odores deixados por uma caça nas coisas do contexto por onde ela se deslocou, é capaz de, em dado momento, agarrá-la, é evidente que, também neste caso, o papel desempenhado por tais elementos, tomados conjuntamente, não pode ser outro senão o de um texto, enquanto meio de registro, conservação e transmissão de informação.

Numa passagem de uma narrativa de Jorge Amado (*Agonia da Noite*, da trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade* (1973)), aparece a seguinte descrição:

Um cheiro doce de maçãs maduras se misturava ao salgado odor do mar, na lânguida noite tropical, envolvente e morna, cortado por um vento fino chegado de distantes paragens. Também a melodia melancólica de uma canção marítima se mesclava ao barulho ensurdecedor dos guindastes, dos gritos de marinheiros e estivadores, dos apitos saudosos dos navios abandonando a orla do cais em busca do mar-oceano mais além do porto (AMADO, 1973, p. 9).

Enquanto meio de registro, conservação e transmissão de informação, o que temos aí é uma espécie de texto – que é o da própria narrativa literária – em cuja

constituição se correlacionaram várias outras espécies de textos: a de um texto verbal grafovisual, compondo o plano da escritura; a de um texto verbal fonoauditivo, formando o plano da narração; e a de um texto figurativo ou imagético, constituindo o plano do enredo; e, no plano do enredo: a de um texto sensorial em termos gerais, enquanto configuração de todos os tipos de imagens e de formas nas quais os objetos e fenômenos que aí aparecem são por nós percebidos e identificados; a de um texto sensorial ao mesmo tempo olfativo, gustativo e tátil, suscitado pelas informações: “Um cheiro doce de maçãs maduras se misturava ao salgado odor do mar, na lânguida noite tropical, envolvente e morna, cortado por um vento fino chegado de distantes paragens”; e a de um texto sensorial auditivo, sugerido pelas informações: “Também a melodia melancólica de uma canção marítima se mesclava ao barulho ensurdecido dos guindastes, dos gritos de marinheiros e estivadores, dos apitos saudosos dos navios abandonando a orla do cais”.

E, com isso, fica evidente a existência de uma combinatória, no texto narrativo literário, entre signos não apenas verbais como também não-verbais e, entre os não-verbais, os visuais, os auditivos, os táteis, os olfativos e os gustativos; às vezes, inclusive numa certa mistura, como no caso das informações: “Um cheiro doce de maçãs maduras se misturava ao salgado odor do mar”.

Se, em conformidade com aquela definição, um texto – não importa de que espécie – é qualquer conjunto de elementos que, sendo capazes de serem captados por nossos sentidos, possam funcionar assim conjuntamente como meio de registro, conservação e transmissão de informação, um texto narrativo literário é, de sua parte, um texto no qual tais elementos, além de serem palavras (escritas e orais), são também fatos nelas representados, um configurando uma estória com início meio e fim, falando do que acontece em relação a determinados personagens, outros reproduzindo o contexto em que ela se desenvolve.

Um texto narrativo literário é, essencialmente, um texto no qual os fatos nele representados, em vez de se manifestarem diretamente, como num texto narrativo teatral, cinematográfico ou carnavalesco; ou por meio apenas de uma narração, como

num texto narrativo folclórico (aquele que é produzido oralmente), manifesta-se por meio de uma narração que, por sua vez, manifesta-se por meio de uma escritura.

E, em vista disso, a diferença básica, entre o texto narrativo literário e os outros tipos de texto acima mencionados, pode ser mostrada a partir deste esquema,



que pode ser lido assim:

- o texto narrativo literário possui uma escritura, uma narração e um enredo;
- o texto narrativo folclórico (aquele que é feito oralmente e de memória) possui uma narração e um enredo, mas não possui uma escritura;
- o texto narrativo teatral ou cinematográfico e outros mais ou menos da mesma espécie, possui um enredo, mas não possuem nem uma narração nem uma escritura.

No caso da distinção entre o texto narrativo literário e o texto narrativo teatral, é possível, apesar desta diferença, estabelecer uma certa aproximação entre eles, sobretudo no tocante à representação, tomando como ponto de partida a *correlação* entre determinados fatores, presentes em ambos os tipos de representação. Referimo-nos, antes de tudo, à *correlação*:

- em primeiro lugar, entre o papel desempenhado pelo edifício, enquanto lugar onde vai haver a representação teatral, e o desempenhado pelo livro,

enquanto lugar onde vai haver a representação literária; neste caso, entrar no edifício é o mesmo que abrir o livro;

- em segundo lugar, entre o papel desempenhado pelas cortinas, enquanto elemento que, na representação teatral, intermedeia e, ao mesmo tempo, separa o mundo da não-representação, de existência real e concreta, onde ficam os espectadores, do mundo da representação, de existência puramente fictícia, onde ficam os atores, enquanto configurações dos personagens, e o desempenhado pela escritura, enquanto elemento que, na representação literária, intermedeia e, ao mesmo tempo, separa o mundo da não-representação, de existência concreta e real, onde fica o leitor, do mundo da representação, de existência fictícia, onde ficam os personagens; neste caso, abrir as cortinas é o mesmo que decifrar a escritura (ou ler o livro);
- em terceiro lugar, entre o papel desempenhado pela iluminação, enquanto elemento que, na representação teatral, torna perceptível o que acontece, e o desempenhado pela voz do narrador (ou pela narração), enquanto elemento que, na representação literária, torna perceptível o que acontece; neste caso, alcançar a iluminação é o mesmo que ouvir a voz do narrador.

Os conceitos de *foco narrativo* e de *ponto de vista*, bastante utilizados em teoria literária, decorrem justamente daí. E, já que no uso que se faz destes conceitos, há geralmente muita confusão, porque são tomados ora apenas como sinônimos e ora como significando a mesma coisa, vamos aproveitar a oportunidade para tocar neste assunto e, ao mesmo tempo, tentar desfazer os equívocos. Mas, em vez de tomá-los como algo em si mesmo, vamos tomá-los como meio através do qual falaremos ao mesmo tempo da relação entre a narração, enquanto instrumento manejado pelo narrador, e o enredo, enquanto modo de distribuição e organização do que é mostrado pelo narrador.

3.2 - A relação, no texto narrativo literário, entre foco narrativo e ponto de vista, como manifestação da relação entre narração e enredo



Falar da relação, no texto narrativo literário, entre foco narrativo e ponto de vista, como vínculo da relação entre narração e enredo, é falar da relação entre a voz do narrador, enquanto sujeito que descreve os fatos internamente representados e conta a estória na qual eles são encadeados, e a visão a partir (ou em função) da qual a representação se realiza. Trata-se de conceitos surgidos precisamente de uma analogia como a da correlação anteriormente indicada, entre o que se passa na representação literária e o que se passa na representação teatral.

Se o que o foco luminoso realmente faz, na representação teatral, é tornar perceptível o que acontece, o que a voz do narrador realmente faz, na representação literária, é também tornar perceptível o que acontece. Logo, o papel desempenhado pela voz do narrador, na representação literária, é como o desempenhado pelo foco luminoso, na representação teatral. E, em vista disso, para caracterizar o efeito produzido pela voz do narrador e, conseqüentemente, pela própria narração, enquanto meio de tornar perceptíveis as coisas que aparecem no interior do enredo no texto narrativo literário, podemos usar o termo *foco narrativo*.

A expressão *foco narrativo* é muitas vezes confundida, inclusive por especialistas no assunto, com a expressão *ponto de vista*.¹ Mas não há razão para isso. Pois, se a expressão *foco narrativo* é (ou deve ser) utilizada para designar o efeito produzido pela voz do narrador enquanto meio de tornar perceptível o que acontece, a expressão *ponto de vista* é (ou deve ser) utilizada para designar não a mesma coisa, mas a perspectiva de visão a partir (ou em função) da qual os fatos são focalizados. O exemplo que vamos tomar em seguida, ainda que fora da literatura, ilustra e esclarece perfeitamente o que estamos tentando mostrar.

Um indivíduo entra num cinema para assistir a um filme. Dado que o ambiente já se encontra em plena escuridão, vem então um funcionário com uma lanterna e, acionando-a, mostra-lhe o lugar, ainda desocupado, onde ele deverá sentar-se. Pois bem: quem *focaliza* o referido *objeto* é o funcionário que está com a lanterna, mas o *ponto de vista* em função do qual ele focaliza é não o dele próprio, mas o daquele

1. Sobre este assunto, cf.: L. Chappini Morais Leite. *Foco Narrativo*. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1987; e T. Todorov. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo, Cultrix, 1968.



outro indivíduo. E é justamente isso que ocorre num texto narrativo literário. Só que, se no caso aí indicado (ou na representação teatral) a focalização é feita por meio de um foco verdadeiro, produzido num caso por uma lanterna e no outro pelos refletores ou pelas lâmpadas colocadas no teto ou nos arredores, no caso do texto narrativo literário ela é feita por meio não de um foco verdadeiro, mas de um foco correspondente aos efeitos produzidos pelos sons configurados na voz do narrador, como elementos portadores de informação e, por conseguinte, enquanto meios de reprodução do que está sendo representado. Daí a impossibilidade de se confundir uma coisa com a outra.

Em relação ao texto narrativo literário, *focalizar* é o mesmo que *narrar*, que *descrever* o que acontece, com o objetivo de torná-lo perceptível. E, neste caso, se quem focaliza é, de um modo geral, o próprio narrador, como sujeito situado do lado de fora ou do lado de dentro do enredo ou de uma das histórias nele incluídas, na condição portanto de narrador extra- (ou intra-) diegético, o ponto de vista a partir (ou em função) do qual ele focaliza pode ser, quer o dele mesmo, quer o de um personagem ou grupo de personagens. De modo que, uma coisa é a focalização (o ato de mostrar), outra é a visualização (a maneira de perceber o que é focalizado). E isto deverá ficar ainda mais claro nas páginas seguintes, ao falarmos da relação entre focalização e visualização.

3.2.1 - Focalização e visualização

O processo representativo num texto narrativo literário combina em si dois outros processos: o da focalização e o da visualização. Se o processo da focalização é o do ato executado pela voz do narrador no sentido de tornar perceptível o que acontece, o processo da visualização é o referente à maneira de perceber em função da qual a focalização se realiza. Nele distinguimos três elementos básicos:

- o sujeito da focalização;
- o sujeito da visualização; e

- o objeto, ao mesmo tempo, da *focalização* e da *visualização*

O modo pelo qual estes três elementos se correlacionam no decorrer do processo representativo pode ser indicado da seguinte forma:



Se o sujeito da focalização é aquele que focaliza, o sujeito da visualização é aquele que percebe o que é focalizado, e o objeto, ao mesmo tempo, da focalização e da visualização, aquilo que, sendo focalizado pelo sujeito da focalização, é visualizado pelo sujeito da visualização.

Nesta perspectiva de entendimento, se o sujeito da focalização é geralmente o próprio narrador, o sujeito da visualização pode ser ele mesmo ou um outro sujeito, referente a um personagem ou grupo de personagens.

Já que, num texto narrativo literário, o processo de visualização em função do qual a realidade é focalizada refere-se geralmente à correlação entre os mais diferentes pontos de vista, entre estes pontos de vista se estabelece geralmente uma certa hierarquia, onde um deles é trazido a um primeiro plano e os demais deixados, uns em um plano intermediário, outros em um plano secundário.

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1983), exemplifica isto muito bem. Neste romance, o ponto de vista que é trazido ao primeiro plano é o de Bentinho, caracterizado como o herói da narrativa e o próprio narrador dos fatos que aí aparecem. Os pontos de vista que são deixados num plano intermediário são: o de Capitu, o de Escobar, o da mãe de Bentinho e o do agregado José Dias (protetor moral não só de Bentinho como também de toda a sua família, na categoria de uma espécie

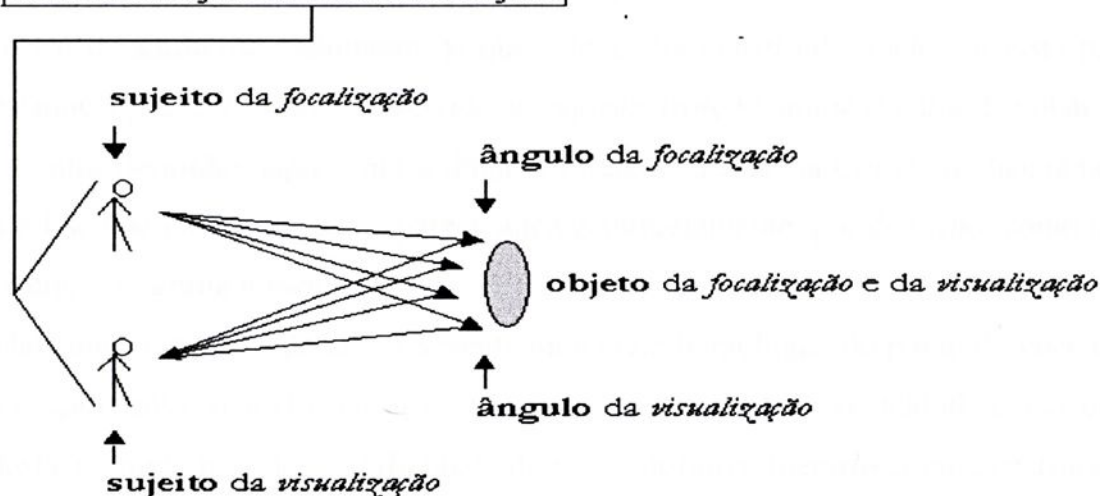
de substituto do pai, que já havia morrido). Os que são deixados num plano secundário são: o de Pádua (pai de Capitu), o do pároco local (protetor espiritual de Bentinho), e ainda muitos outros.

O fato de, num texto narrativo literário, o autor escolher mostrar este ou aquele acontecimento sempre a partir de um determinado ponto de vista, que pode ser ou o do próprio narrador ou o de um personagem ou grupo de personagens, tem – no que se refere à construção da obra enquanto modelo interpretativo e representativo do que se passa exteriormente – várias conseqüências, dentre elas a referente ao fator *coerência*. Por exemplo, a visão de uma criança não é idêntica à de um adulto; a de uma pessoa do sexo masculino não corresponde exatamente à de uma pessoa do sexo feminino; a de um indivíduo que nasceu e sempre viveu na cidade não é igual à de um indivíduo que nasceu e sempre viveu no campo; um indivíduo que é originário de um contexto onde predomina a raça branca não tem a mesma visão que tem um indivíduo originário de um contexto onde predomina a raça negra, e assim por diante.

3.2.2 - Ponto de vista e ângulo de visão e de focalização

Nas argumentações anteriores, a expressão ponto de vista referia-se, antes de tudo, ao *ângulo donde parte* quer a focalização, quer a visualização; mas (dependendo da perspectiva em que é utilizada) pode referir-se também ao *ângulo, não donde parte, mas sobre o qual incide* tanto a visualização quanto a focalização. De modo que, se num caso o conceito de *ponto de vista* responde à pergunta: *do ponto de vista de quem?* – no outro ele responde à pergunta: *do ponto de vista do quê* (ou *de que aspecto*)? De maneira que, se no primeiro caso a nossa atenção (na condição de quem faz a pergunta) estará voltada para o *sujeito* da focalização ou da visualização, no segundo ela estará voltada para o *objeto*, ao mesmo tempo, da focalização e da visualização. E, em vista disso, o esquema anteriormente mostrado deve ser substituído por este outro, correspondente a um processo que, por conseguinte, engloba o daquele.

FOCALIZAÇÃO X VISUALIZAÇÃO



Na figura acima, temos:

- à esquerda, os *sujeitos* (um em cima outro em baixo), respectivamente, da *focalização* e o da *visualização*;
- no centro (na figura oval), o *objeto*, ao mesmo tempo, da *focalização* e da *visualização*;
- no lado que está voltado para os dois sujeitos, o *ângulo*, ao mesmo tempo, da *focalização* e da *visualização*;
- nas *setas* que, partindo do primeiro sujeito, incidem sobre o objeto, os *raios luminosos* que o irão tornar perceptível;
- nas *setas* que, partindo-se do objeto, convergem para o segundo sujeito, os *reflexos dos raios luminosos* que, incidindo-se sobre o objeto, voltam-se, de regresso, para tal sujeito, fazendo com que o objeto se torne perceptível para ele.

Já que a realidade a ser representada num texto narrativo literário refere-se geralmente a um objeto no qual se distinguem os mais diferentes ângulos, o escritor escolhe, na maioria das vezes (ou em dado momento), apenas um deles, e focaliza-o a partir deste ângulo.

No referido romance (*Dom Casmurro*), o fenômeno tomado como objeto da representação é, antes de tudo, o referente a uma relação de *infidelidade*. A *infidelidade* aparece aí como um objeto constituído não apenas de *um*, mas de *dois* diferentes *ângulos*: o *ângulo* referente à *traição* cometida por Escobar e Capitu contra Bentinho, através de um suposto ato de adultério; e o *ângulo* referente à *traição*

cometida por Capitu e Escobar contra Sancha (esposa de Escobar), através do mesmo suposto ato de adultério. Entretanto, já que o texto foi construído tendo em vista pôr em destaque apenas o *ângulo* referente à suposta *traição* praticada por Escobar e Capitu contra Bentinho, aquele outro *ângulo*, referente à suposta *traição* praticada por Capitu e Escobar contra Sancha, aparece apenas indiretamente, por dedução, como no caso de uma fotografia a *meio-corpo*.

Havíamos estabelecido anteriormente uma certa homologia, do ponto de vista da representação, entre o texto narrativo literário e o texto narrativo teatral, tendo em vista destacar ainda mais a especificidade do texto narrativo literário como construção semiótica global e, ao mesmo tempo, como espécie que se opõe a outras espécies, não-literárias. A homologia que vamos estabelecer agora, tendo em vista reforçar ainda mais esta visão do texto narrativo literário, é a de uma certa correspondência entre os modelos do texto narrativo literário e os do discurso verbal, do ponto de vista de um de seus aspectos mais importantes, que é o referente ao enredo.

3.3 - *Homologia, do ponto de vista do enredo, entre os modelos do texto narrativo literário e os do discurso verbal (ou da frase)*

A sugestão para esta homologia vem de Roland Barthes, segundo o qual o modelo da narrativa literária é, de certa forma, como o de uma grande frase, do mesmo modo que o de uma frase é, de certa maneira, como o de uma pequena narrativa.¹ Mas, nesta homologia, de uma coisa não podemos nos esquecer: se uma frase é constituída de palavras, uma narrativa (mesmo literária) é constituída não propriamente de palavras, mas de fatos, ainda que (no caso de um texto narrativo literário), manifestos por meio de palavras; quer dizer, de palavras orais, compondo o plano da narração, reproduzidas por meio de palavras grafadas, compondo o plano da escritura. E, em vista disso, o ponto de partida do processo comparativo será, em referência ao texto narrativo literário, o enredo e, em referência à frase, o período.

1 Cf. Introdução à Análise estrutural da Narrativa, 1972, p. 24.



Se o período é constituído quer de uma única oração, quer de duas ou mais orações, o enredo é constituído quer de uma única fábula¹, quer de duas ou mais fábulas. Se ao período que é constituído de uma única oração, podemos chamar de período simples ou unioracional, ao enredo que é constituído de uma única fábula podemos chamar de enredo simples ou unifabular. E se ao período que é constituído de duas ou mais orações, podemos chamar de período composto ou plurioracional, ao enredo que é constituído de duas ou mais fábulas podemos chamar de enredo composto ou plurifabular.

O enredo que é constituído de uma única fábula é, de um modo geral, o do conto e o da crônica (também caracterizados como narrativas curtas); o enredo que é constituído de duas ou mais fábulas é, de um modo geral, o do romance e o da novela (também caracterizados como narrativas longas). Logo, o modelo do conto e o da crônica são, do ponto de vista da composição, homólogos ao de um período simples; o modelo do romance e o da novela são, do ponto de vista da composição, homólogos ao de um período composto.

Além disso, se no modelo do período composto ou plurioracional o fator que rege a correlação entre as orações é, predominantemente, o da interdependência ou o da interindependência, que distinguem entre si o período composto por subordinação e o período composto por coordenação, o fator que rege a correlação entre as fábulas no enredo composto ou plurifabular é também, predominantemente, o da interdependência ou o da interindependência, que distinguem entre si o modelo do romance e o modelo da novela. E, em vista disso, se o modelo do romance parece com o de um período composto por subordinação, o da novela parece com o de um período composto por coordenação.

Depois desta analogia entre os modelos do texto narrativo literário e os do discurso verbal ou da frase, tendo como ponto de partida a correspondência entre enredo e período, fábula e oração, podemos voltar ao texto narrativo literário segundo

1. o conceito de *fábula* é, neste caso, o de *estória*: relato fictício que funciona como ponto de partida para a construção do enredo (cf. Tomachevski, *Temática*, in: Formalistas Russos, 1973).

aquela perspectiva inicial, tentando descobrir quais os fatores que, de um modo geral, o caracterizam realmente como texto, ao mesmo tempo, narrativo e literário.

3.4 - O caráter literário e, ao mesmo tempo, narrativo, do texto narrativo literário

Partimos do princípio de que, na análise de um texto narrativo literário, para pôr em destaque o seu caráter propriamente literário e, ao mesmo tempo, narrativo, é importante assinalar o papel desempenhado pelo discurso escrito em relação ao discurso oral, bem como pelo discurso oral em relação aos fatos nele representados e, ao mesmo tempo, por estes mesmos fatos, como fenômenos puramente fictícios, em relação aos fenômenos reais neles representados, enquanto manifestações, respectivamente, da escritura, da narração e do enredo.

Neste caso, o que o discurso escrito realmente faz (e isto se dá não só no texto narrativo literário, mas no texto escrito em geral) é – ao contrário do que às vezes somos levados a imaginar – não propriamente substituir, mas reproduzir e, ao mesmo tempo, tornar presente o discurso oral, que é o instrumento por excelência da comunicação em qualquer processo comunicativo de caráter verbal e, ainda mais, num caso como o do texto narrativo literário. E, para comprová-lo, basta fazer a experiência, lendo um texto escrito qualquer. Porque, neste caso, a conclusão não poderá ser senão esta: não é possível ler um texto escrito senão pronunciando-o (ainda que apenas imaginariamente, como na leitura silenciosa (que apenas à primeira vista, e numa visão superficial, é de fato silenciosa)). E o que é ler um texto escrito pronunciando-o, senão transformando-o de texto escrito em texto oral?

E, neste caso, sem perder de vista o fato de que o conceito de literário é atribuído às vezes até mesmo a textos orais (como no caso da chamada “literatura” folclórica), podemos inferir o seguinte: o conceito de *literário* – ou de *literariedade* (em relação ao texto narrativo literário) – decorre, nesta perspectiva de visão, justamente do que foi visto acima: o fato de, embora a essência de sua produção provenha do uso que se faz não propriamente do discurso escrito, mas do discurso oral, este não aparecer aí senão indiretamente, como reprodução feita por meio do discurso escrito. Neste caso, o

conceito de *literário* (ou de *literariedade*) estaria relacionado com o de *letra*: aquilo que é reproduzido com a ajuda de uma caneta ou de uma máquina; da mesma forma que *pictorial* (ou *pictorialidade*) estaria relacionado com o de *pinta* (ou *pigmento*): aquilo que é reproduzido com a ajuda de *tinta* e *pincel*. Neste paralelismo, podemos dizer ainda: se o que os *pigmentos coloridos* (ou as *pintas*) de fato reproduzem são apenas as formas nas quais se configura (em termos icônicos) aquilo que de fato se quer representar, que são determinados tipos de imagens, como conteúdos de ordem mental e espiritual, o que as *letras* (ou os *grafemas*) de fato reproduzem são também apenas as formas nas quais se configuram (agora em termos puramente simbólicos) determinados tipos de imagens, como conteúdos também de ordem mental e espiritual.

Tendo isso em conta, o mais correto seria considerar como texto narrativo literário apenas aqueles em que a narração, em vez de se manifestar diretamente, como no caso das narrativas orais, se manifestasse por meio de uma escritura. Neste caso, as narrativas orais só seriam de fato literatura quando, ao serem impressas, a narração deixaria de se manifestar diretamente para se manifestar por meio de uma escritura. No entanto, o que estamos tentando não é propriamente contestar as conceituações já existentes, nem tampouco substituir uma conceituação já tornada tradicional e, de certa forma, aceita por todos, por uma nova conceituação: é apenas servir destas argumentações para pôr a descoberto, em relação ao texto narrativo literário, aspectos que, embora essenciais, às vezes não são sequer percebidos e, não sendo percebidos, a tendência é empobrecê-lo enquanto tal.

Em relação à poesia (sobretudo a versificada), o discurso escrito, além de funcionar como um meio de reprodução do discurso oral, que é de fato o material por excelência de sua produção, funciona ainda, enquanto instrumento manejado pelo próprio escritor, como uma espécie de *controle-remoto* através do qual ele controla, mesmo à distância, não apenas o modo como o texto deve ser lido, correndo as vistas sempre da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas também o ritmo em que deve ser lido, de forma ora mais lenta, ora mais acelerada. E, neste caso, um dos procedimentos por ele utilizados é: por um lado, o referente ao uso dos sinais de pontuação, como elementos que indicam as pausas que, em determinados momentos,

devem ser feitas; por outro lado, o correspondente ao tamanho das linhas referentes aos versos, que sendo menores levam a um ritmo mais acelerado, e sendo maiores levam a um ritmo menos acelerado, em virtude do tempo que se gasta do fim de um verso ao início do verso seguinte.

Em relação à prosa, se se perguntar por que será que, por exemplo, em textos de autores como Guimarães Rosa, o ritmo da leitura tem que ser, necessariamente, mais lento, enquanto que, em escritores como Graciliano Ramos e José J. Veiga, pode ser mais rápido, uma das explicações está, segundo o nosso entendimento, principalmente no fato de que, se no primeiro caso, o uso que se faz dos sinais de pontuação é em termos não apenas amplos e diversificados, mas também sistemáticos, tendo como principal objetivo fazer deles não apenas recursos auxiliares em função do processo representativo, mas também procedimentos de ordem tanto artística quanto estilística, no segundo caso, se isso às vezes ocorre, não é na mesma escala, nem segundo as mesmas intenções.

E, para concluir (e já que a isso somos levados), podemos dizer: a literatura não é apenas a arte da palavra grafada, da mesma forma que a pintura não é apenas a arte da imagem pintada; a literatura é a arte da palavra grafada como representação da palavra falada, representando por sua vez fatos fictícios, como representações de fatos reais.

Tendo caracterizado até aqui a escritura, a narração e o enredo como as três componentes mais importantes do texto narrativo literário e posto em destaque o papel desempenhado por este último como traço fundamental na distinção do texto narrativo literário como texto propriamente narrativo e, ao mesmo tempo, como configuração deste ou daquele modelo genérico, vamos retomá-lo no próximo e último capítulo para falar justamente de sua construção em sua globalidade, bem como de seu funcionamento enquanto meio de interpretação e representação do que se passa exteriormente, segundo determinada perspectiva de visão.

CAPÍTULO 4

A CONSTRUÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO ENREDO NO TEXTO NARRATIVO LITERÁRIO

Num texto narrativo literário, se o conceito de escritura é o de um registro do que é dito pelo narrador e, por conseguinte, do que se passa ao nível da narração; e se o de narração é o de um instrumento por meio do qual os fatos são internamente representados, o de enredo é o do todo ficcional no qual os fatos são distribuídos e organizados internamente, bem como o de um modelo interpretativo e representativo do que se passa no contexto de uma realidade situada exteriormente, segundo uma dada perspectiva de visão.

Tendo em vista que a sua construção se realiza segundo uma hierarquia na qual se combinam unidades dos mais diferentes níveis, vamos iniciar o seu processo de análise partindo desta hierarquia.

4.1 - O enredo visto como uma hierarquia entre unidades de diferentes níveis

O enredo, quer no texto narrativo literário, quer no texto narrativo ficcional em geral, é um todo hierárquico em que se correlacionam unidades de diferentes tipos, pertencentes a diferentes níveis de sua construção. No seio desta hierarquia, as unidades de nível inferior são as dos motivos; as de nível intermediário são as das cenas, dos episódios e de outros tipos de seqüências narrativas ou descritivas; as de nível superior são a da fábula (ou conjunto de fábulas) e do contexto no qual ela (ou tal conjunto) se desenvolve. Mas a noção de enredo inclui ainda, além destes conceitos, o de assunto, o de tema (e de subtemas), o de intriga e de trama, referentes não propriamente a instâncias particulares do enredo, mas a aspectos particulares de sua construção, ou ao material aí utilizado.

Como unidade elementar do enredo, um motivo é um fato, ou um pormenor de um fato, visto como elemento portador de informação e, por conseguinte, como um signo. Neste caso, se um objeto, uma ação ou um acontecimento pode – enquanto elemento portador de informação – ser caracterizado como um motivo, cada um dos traços ou caracteres a partir dos quais ele é descrito pode ser também caracterizado como um motivo. E, já que um enredo é uma totalidade na qual se correlacionam duas subtotalidades, que são a referente à fábula (ou à estória contada pelo narrador) e a correspondente ao contexto (natural, sociocultural e histórico) em que ela se desenvolve, os motivos que entram em sua

constituição só podem ser de duas espécies: fabulares e contextuais.

Tomachevski (1973) dá inclusive uma denominação específica aos motivos destas duas espécies: aos da primeira espécie, ele chama de *motivos associados*, por se acharem relacionados entre si de forma relativamente *dependente*; e, aos da segunda espécie, de *motivos livres*, por se acharem relacionados entre si de forma relativamente *independente*. Os motivos associados são aqueles que, ao se resumir o enredo, não podem – sem destruir a sua essência – ser deixados de lado. Os motivos livres são aqueles que, ao se fazer isso, podem – sem destruir tal essência – ser deixados de lado, como se vê neste exemplo:

Pelo sertão anda um carro de bois: na frente, Tiãozinho, o menino guia; logo atrás, as quatro juntas com os oito bois, e em cima do carro, Agenor Soronho. Eles carregam o caixão com um defunto, o pai de Tiãozinho. Por doença e morte do pai, Tiãozinho ficou totalmente dependente de Agenor, que sustenta sua família, apenas, porém, com o interesse de ter a mãe de Tiãozinho como amante. Constantemente, nesse percurso, Agenor faz tiãozinho sofrer e aguilhoa brutalmente os bois. O menino vai triste e enraivecido. Durante todo o percurso os bois conversam entre si, sobre a opressão dos bois pelo homem e a possibilidade de vencer sua superioridade. Sentem-se solidários com o menino, exausto pelo calor e pelas fadigas do caminho. De repente, jogam-se bruscamente para adiante: Agenor, cochilando, cai e é esmagado pela roda (BOLLE, 1973, p. 67).

Na verdade, para caracterizar a diferença entre os tipos de motivos que aí aparecem, enquanto constituintes da fábula, e os motivos que, na transformação do enredo propriamente dito neste resumo, foram eliminados, o melhor seria, em vez de chamar os do primeiro tipo de motivos associados e os do segundo tipo de motivos livres, chamar aqueles de motivos essenciais ou integrantes e estes de motivos acessórios ou associados, em uma homologia próxima da que se tem quando se analisa os elementos que compõem a oração num período simples, chamando-os de termos essenciais e integrantes, por um lado, e de termos acessórios, por outro lado.

Em *A Morfologia do Conto*, Propp (1978) rejeita o termo motivo em proveito do termo função. Mas achamos mais importante seguir a lição de Tomachevski (1973), que (embora participando do mesmo grupo), em vez de optar pelo termo função, optou pelo termo motivo, definido justamente no sentido em que está sendo aqui empregado. E, neste caso, podemos fazer o seguinte: considerar o motivo como aquilo que, enquanto elemento portador de informação, aparece nas mais diferentes circunstâncias no interior de uma mesma narrativa ou de um conjunto de várias delas (como no caso da coleção *Sagarana*), e o termo função como aquilo que, em cada uma de tais circunstâncias e situações, constitui uma variante particular.

Willi Bolle (1973), ao investigar os mecanismos através dos quais o enredo é construído nas nove narrativas da mencionada coleção, chega à conclusão de que, em praticamente todas elas, o esquema mais comum é o da correlação *delito e sanção*: “o ato agressivo ou delito é seguido de uma sanção”, mortal ou não-mortal (cf. op. cit., p. 59). Segundo ele, neste caso, se o “delito” funciona como ponto de abertura, a “sanção” funciona como ponto de encerramento. Só que, em nosso entendimento, “abertura” e “fechamento” não do próprio enredo, mas da intriga, como eixo da construção da fábula, ou deste ou desta ou daquela seqüência em seu interior.

E, além disso, numa observação mais atenta, somos levados a entender que, na realidade, o esquema realmente completo, em vez de ser apenas o da correlação *delito e sanção*, é o da correlação: *norma, delito e sanção*. Porque, quando ocorre o delito, ele só é entendido como um delito porque viola uma determinada norma, que é o verdadeiro ponto de partida na construção do enredo. E, neste caso, temos o seguinte: se o delito aparece sempre como uma transgressão em relação a determinada norma, a sanção aparece como uma reação da norma sobre o delito, no sentido de reparar um dano aí ocorrido. E é isso que veremos mais à frente, quando passarmos à análise do enredo na narrativa *A Hora e Vez de Augusto Matraga*.

Do conceito de motivo decorrem o de tema e o de subtema. O conceito de tema e o de subtema, na forma como eles são aqui utilizados, vêm também de Tomachevski, como no caso do conceito de motivo; mas, com algumas modificações. Segundo ele,

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. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala) (TOMACHEVSKI, 1973, p. 169).

Neste caso, falando inicialmente do tema como uma idéia nascida da combinatória entre as frases segundo os seus sentidos, passa em seguida a falar do tema como decorrente dos significados dos elementos particulares da obra, sem explicitar que elementos são esses; e, por isso, a definição é ambígua. Tentando extrair de suas formulações o que julgamos mais importante para os nossos objetivos e, ao mesmo tempo, procurando evitar ambigüidades desta natureza, achamos por bem submeter o conceito de tema a uma nova definição tendo em vista derivá-lo dos sentidos não das frases e, muito menos, das palavras, mas dos fatos nelas representados; e isto está em perfeito acordo, se não com as suas

definições, pelo menos com os exemplos por ele utilizados, como se vê na citação abaixo, onde ele fala da decomposição da obra.

A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra. A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. (...) Através desta decomposição, (...) chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas do material temático: “A noite caiu”, “Raskolnikov matou a velha”, “o herói morreu”, “uma carta chegou”, etc. O tema desta parte indecomposta da obra chama-se motivo (Idem, p. 174).

Interpretando o que ele diz aí e, a partir desta interpretação, extraindo as nossas próprias conclusões, podemos dizer que, nos exemplos acima relacionados, o que se deve chamar de motivo, enquanto unidade significativa elementar, é um sentido a ser deduzido não das frases que aí aparecem, e muito menos das palavras que as constituem, mas dos fatos nelas representados. São estes que (independentemente das palavras e das frases na quais eles se representam), ao se manifestarem, como elementos portadores de informação, fazem aparecer o que chamamos de motivos e, ao se combinarem entre si, através de seus sentidos, fazem surgir o que consideramos como tema e como subtema.

Neste modo de entendimento, se os sentidos manifestos através de seqüências narrativas elementares como as das cenas, por exemplo, recebem as denominações de motivos, os sentidos manifestos através de seqüências narrativas intermediárias como as dos episódios, por exemplo, recebem as denominações de subtemas, e o sentido (ou o conjunto de sentidos) manifesto através da seqüência narrativa global, que é a de todo o enredo, enquanto instância superior, recebe a denominação de tema.

Diz-se geralmente, desde os formalistas russos (incluindo Tomachevski (op. cit., p. 173)) que a construção de uma narrativa literária se dá a partir do uso que se faz de uma determinada fábula, enquanto relato que, em muitos casos, em vez de ser criado pelo próprio escritor, é por ele colhido num dado contexto, como no caso das lendas de Medeia e de Édipo, utilizadas por Eurípides e por Sófocles nas peças teatrais que trazem estes nomes. Nas narrativas que compõem a coleção *Sagarana*, de Guimarães Rosa, é possível que muitos de seus enredos tenham sido construídos a partir de relatos colhidos no próprio contexto sertanejo, enquanto universo em referência ao qual tais narrativas foram produzidas. Mas, é bem provável que, em muitos casos, o verdadeiro ponto de partida tenha sido não propriamente um relato já existente, mas uma determinada idéia, relacionada com um dado assunto. Neste caso, tendo em vista que uma idéia é algo puramente abstrato, ao se

relacionar com um assunto, ela recebe uma incorporação e, deste modo, uma certa concreticidade.

No entanto, para que isso realmente ocorra, quer dizer, para que este material se converta de fato num enredo, algo a mais tem que ocorrer, e este algo a mais é, em nosso entendimento, a organização do dito material na forma de um relato, ou seja, de uma estória com início, meio e fim, desenvolvendo-se em determinado contexto. O conceito de fábula provém sobretudo daí: a transformação do material fornecido pelo assunto, como incorporação de uma idéia (que será o tema a ser aí desenvolvido) numa estória com início, meio e fim. O conceito de enredo, por sua vez, que é o da instâncias máxima de distribuição e organização dos elementos internos da obra, provém (em nossa perspectiva de análise) da correlação, no seio de uma mesma totalidade, entre a fábulas (ou a estória contada pelo narrador) e o contexto (natural, sociocultural e histórico) em que ela se desenvolve.

Em teoria literária, o termo intriga é, às vezes, confundido com o termo fábula, e mesmo com o termo enredo, ou com o termo trama (como ocorre nos dicionários não especializados). Mas, na perspectiva em que eles estão sendo aqui analisados, não há lugar para tal confusão.

Tendo em vista que a fábula é uma estória com início, meio e fim, desenvolvendo-se num determinado contexto, o eixo de tal desenvolvimento é geralmente o de uma oposição entre diferentes pontos de vista ou tipos de interesse, e é justamente a este aspecto – o referente à relação opositiva – que se dá o nome de intriga. De modo que, neste caso, uma coisa é a fábula considerada em si mesma, enquanto relato com um início, um desenvolvimento e um desfecho; outra coisa é a fábula considerada do ponto de vista da intriga que lhe serve eixo, quer dizer, como estória que tem por motor de seu desenvolvimento um conflito entre pontos de vista e interesses opostos.

As palavras de Tomachevski são, no tocante a este aspecto, esclarecedoras. Em muitos casos, diz ele:

O desenvolvimento da fábula é (...) conduzido graças à presença de alguns personagens ou heróis ligados por interesses comuns ou por outros motivos (por exemplo, o parentesco). As relações mútuas dos personagens num dado momento constituem uma situação. Por exemplo, o herói ama a heroína, mas a heroína ama seu rival. As ligações são: amor do herói pela heroína e amor da heroína pelo rival. A situação típica é a que contém ligações contraditórias; os diferentes personagens querem modificar esta situação de várias maneiras. Por exemplo, o herói ama a heroína e é amado, mas os pais impedem o casamento. O herói e a heroína aspiram ao casamento; os pais aspiram à separação dos heróis. A fábula representa a passagem de uma situação à outra. Esta passagem pode ser produzida

graças à introdução de novos personagens (a situação se torna complexa), desaparecimento de antigos personagens (a morte do rival) ou à modificação da ligação (TOMACHEVSKI, 1973, p. 176).

E, em vista disso, explica ele,

Podemos caracterizar o desenvolvimento da fábula como a passagem de uma situação para outra, sendo cada uma caracterizada pelo conflito de interesses, pela luta entre os personagens. O desenvolvimento dialético da fábula é análogo ao desenvolvimento do processo social e histórico que apresenta cada novo estado histórico como o resultado de um conflito de classes sociais no estado presente, e ao mesmo tempo como o campo em que se chocam os interesses de grupos sociais que constituem o regime social precedente (idem, p. 177).

Por sua vez, o conceito de trama difere-se não só do de intriga como também de todos os demais; porque, neste caso, o que se leva em conta é o arranjo estrutural em sua globalidade, ou seja, a articulação de tudo o que entra na construção do enredo. Na verdade, o conceito de trama é o da própria sintaxe narrativa. E, dada a importância deste assunto, vamos desenvolver um item para falar, de forma mais aprofundada, sobre isso.

4.2 - A trama ou sintaxe narrativa

Se o conceito de intriga é, como acabamos de ver, o referente ao eixo de oposições em torno do qual a fábula se desenvolve, o de trama é, por sua vez, o do arranjo estrutural através do qual as componentes narrativas, referentes aos motivos e a seqüências como as cenas, os episódios etc., se articulam, formando o enredo. *Tramar* é, neste caso, o mesmo que *tecer*: combinar entre si determinados tipos de fios – que são os encadeamentos de fatos – para formar o tecido, que é o enredo.

Se o enredo – quer num texto narrativo literário, quer num texto narrativo ficcional de uma outra espécie – é, antes de mais nada, um arranjo entre fatos e seqüências de fatos encadeados numa estória com início, meio e fim, desenvolvendo-se num dado contexto, a trama (ou a sintaxe) narrativa é justamente esse arranjo.

E, sendo assim, na análise de um texto narrativo literário do ponto de vista do enredo, falar da trama (ou da sintaxe) narrativa é o mesmo que falar de tal arranjo. Mas, ao assim procedermos, de uma coisa não podemos nos esquecer: o arranjo, no caso, é um arranjo não apenas de fatos ou seqüências de fatos como tais, mas de fatos e seqüências de fatos como elementos portadores de informação e, conseqüentemente, como signos ou construções

sígnicas, correspondentes ao que se chama geralmente de sintagmas. E é sobretudo disso que iremos falar agora.

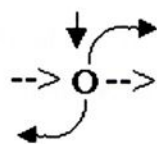
A *sintaxe* ou a *trama*, no texto narrativo literário, assim como no texto narrativo ficcional em geral, pode ser definida como a *correlação*, no desenrolar do enredo, entre o que está acontecendo e o que poderá acontecer, bem como entre o que está acontecendo e o que já aconteceu, enquanto atualização de determinadas informações, vistas como constituintes de uma idéia geral que, por funcionar como eixo semântico global, capaz de unir entre si os sentidos de todos os fatos internamente representados, pode ser caracterizada como o tema que aí se desenvolve.

Considerada desde o processo de leitura, a sintaxe ou a trama narrativa apresenta-se, no geral, da seguinte maneira:

- os fatos que aparecem no *início* do processo narrativo, ao apontarem para o que está acontecendo, bem como para o sentido do que está acontecendo, apontam ao mesmo tempo para o que poderá acontecer, bem como para o sentido do que poderá acontecer, como sugere esta figura:



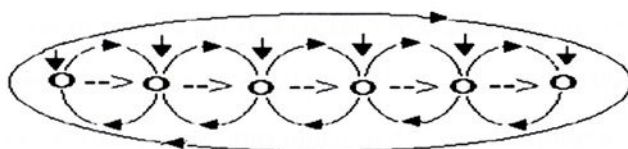
- os fatos que acontecem no *meio* do processo narrativo, ao apontarem para o que está acontecendo, bem como para o sentido do que está acontecendo, apontam ao mesmo tempo para o que já aconteceu e para o que poderá acontecer, bem como para o sentido do que já aconteceu e do que poderá acontecer, como indica esta outra figura:



- os fatos que acontecem no *fim* do processo narrativo, ao apontarem para o que está acontecendo, bem como o sentido do que está acontecendo, apontam ao mesmo tempo para o que já aconteceu, bem como para o sentido do que já aconteceu, como mostra esta terceira figura:



E, em vista disso, ao chegarmos no final do processo narrativo, no decorrer do qual, a cada passo à frente (em termos temporais) corresponde sempre um passo atrás e, ao mesmo tempo, um passo de retorno ao ponto já alcançado (em termos informativos), as configurações parciais acima indicadas formam, conjuntamente, uma configuração global, válida para todo o enredo, que é a que se vê abaixo.

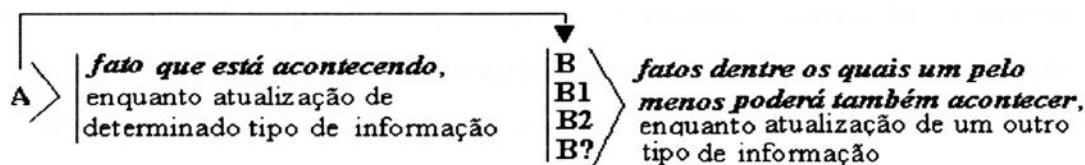


4.3 - A trama ou sintaxe narrativa segundo os modelos lingüísticos elaborados por Ferdinand de Saussure

Podemos falar ainda da *trama* ou *sintaxe* narrativa tomando como referencial os modelos lingüísticos elaborados por Ferdinand de Saussure, através dos conceitos de *processos paradigmáticos* e *sintagmáticos*, de *paradigmas* e de *sintagmas*.

4.3.1 - Processos paradigmático e sintagmático

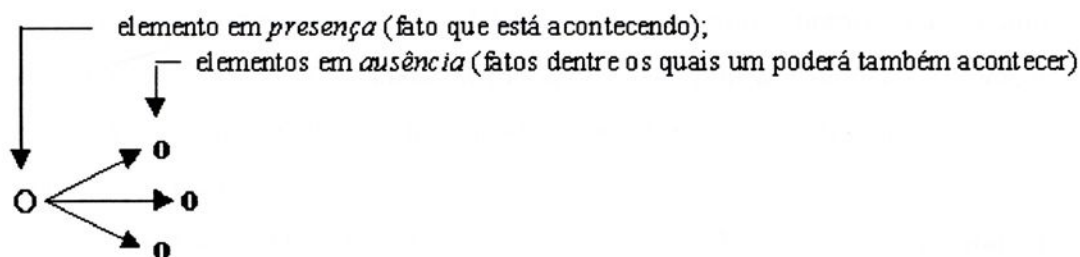
Podemos definir o *processo paradigmático* no texto narrativo literário, bem como no texto narrativo ficcional em geral, como um processo referente à correlação, no desenrolar do enredo, entre um fato que está acontecendo, enquanto atualização de determinado tipo de informação, e vários outros fatos dentre os quais um pelo menos poderá também acontecer, como atualização de um outro tipo de informação, como mostra o esquema abaixo.



Neste esquema, se **A** representa um fato que está acontecendo, como atualização de determinado tipo de informação, **B**, **B1**, **B2**, **B?**, representam fatos dentre os quais um pelo menos poderá também acontecer, como atualização de um outro tipo de informação. Neste

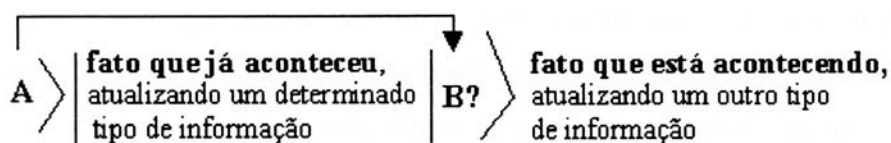
caso, se **B**, **B1** e **B2** representam alternativas, de certa forma, previstas, **B?** representa alternativa, de certa forma, imprevista.

O processo paradigmático é então, como dizem certos teorizadores (sobretudo na esfera da lingüística), um processo referente à correlação entre um elemento *em presença* (o fato que está acontecendo) e vários elementos *em ausência* (os fatos dentre os quais um poderá também acontecer). E, em vista disso, a visão que dele temos é como a de um *leque*, em cujo cabo está o elemento *em presença* (o fato que está acontecendo) e em cujas pontas das varetas sobre as quais ele é formado estão os elementos *em ausência* (os fatos dentre os quais um poderá também acontecer), como indica este outro esquema.



Daí se pode extrair inclusive uma regra: num texto narrativo literário, bem como em qualquer texto narrativo ficcional, quanto mais amplo for o leque de possibilidades em relação ao que poderá acontecer, tanto mais rico será ele como meio de registro, conservação e transmissão de informação e, conseqüentemente, como modelo interpretativo e representativo do que se passa no contexto de uma realidade situada exteriormente; inversamente: quanto mais estreito for este leque de possibilidades, tanto mais pobre será ele no desempenho de tal função. O processo paradigmático é, neste caso, como o de um projeto ainda na fase mental de elaboração, ou como o de uma hipótese a ser demonstrada.

Podemos definir o *processo sintagmático* no texto narrativo literário, assim como no texto narrativo ficcional em geral, como um processo referente à correlação, no desenrolar do enredo, entre um fato que está acontecendo, como atualização de determinado tipo de informação, e um fato que já aconteceu, enquanto atualização de um outro tipo de informação, como está sugerido no esquema abaixo.



Neste caso, se a sequência se construiu segundo a correlação $A > B?$, em vez de $A > B$, $A > B1$ ou $A > B2$, é porque estamos supondo, neste exemplo, um desfecho de caráter imprevisto.

Nesta perspectiva, o processo paradigmático precede e, ao mesmo tempo, engendra o processo sintagmático; o processo sintagmático é precedido e, ao mesmo tempo, engendrado pelo processo paradigmático; o processo paradigmático sempre se transforma no processo sintagmático; o processo sintagmático é sempre o resultado desta transformação; razão pela qual, na análise do processo narrativo, do ponto de vista da sintaxe, não se pode falar de um sem falar do outro.

Neste particular, se o processo paradigmático é, como dissemos anteriormente, como o de um projeto ainda na fase mental de elaboração, ou de uma hipótese a ser demonstrada, o processo sintagmático é como o da transformação de tal projeto num produto, ou de tal hipótese em sua demonstração.

Para ilustrar o que acabamos de ver sobre o mecanismo da sintaxe (ou da trama) narrativa, vamos tomar como exemplo o conto *Duelo*, de Guimarães Rosa.

4.4 - O mecanismo da sintaxe (ou da trama) narrativa no conto *Duelo*

Para efetuar a análise, dividiremos a sequência narrativa global, referente ao enredo visto como um todo, em cinco sequências narrativas particulares, e chamaremos a primeira de *sequência narrativa inicial*, a segunda de *sequência narrativa intermediária 1*, a terceira de *sequência narrativa intermediária 2*, a quarta de *sequência narrativa intermediária 3*, e a quinta, de *sequência narrativa final*.

A) *Sequência narrativa inicial: relação do que está acontecendo com o que poderá acontecer*



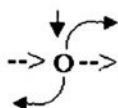
Em tal narrativa, o fato que abre a *sequência narrativa inicial* e com ela o próprio enredo é o referente a um ato de adultério, praticado por Cassiano Gomes e a esposa de Turíbio Todo. A informação nele atualizada refere-se a uma *transgressão* às normas das

relações sociofamiliares e matrimoniais e de uma *desonra* à pessoa de Turíbio Todo. Já que uma transgressão a determinadas normas pressupõe a sua reparação, e a desonra sofrida por alguém, uma reação deste alguém contra quem a causou, o que é que se espera para o futuro, em relação ao desenrolar do processo narrativo? O leque das possibilidades aí indexadas poderá ser mais amplo ou menos amplo dependendo, antes de tudo, de quem será o intérprete destes fatos e, por conseguinte, do tipo de interpretante a partir do qual a interpretação será realizada. Na constituição deste interpretante, dever-se-á levar em conta: em primeiro lugar, o reconhecimento de que o contexto no qual estes fatos estão ocorrendo é o do mundo rural e não o do mundo urbano, onde as regras de conduta (quando existem) são diferentes; em segundo lugar, as próprias experiências do intérprete como tal e, conseqüentemente, a sua inteligência e capacidade interpretativa. Mas, no geral, um ato de adultério costuma levar, como conseqüência, a quê? Num contexto como o do mundo rural, onde os valores morais e as normas a eles relacionadas são geralmente mais fortes, leva comumente a uma vingança, muitas vezes de morte, contra o transgressor. Num contexto como o do mundo urbano, onde os valores morais e as normas a eles vinculadas são geralmente mais frouxas, leva na maioria dos casos à separação e, até mesmo, ao fingimento de que não se percebeu nada, e apenas raramente a uma vingança de morte. Ao se descartar todas as outras possibilidades para ficar com a da vingança, restam ainda duas alternativas: será uma vingança apenas contra um ou contra os dois ao mesmo tempo (como no caso de *A Cartomante*, de Machado de Assis)? E, na prática, como será de fato esta vingança? De modo que, nestas tentativas do leitor, enquanto intérprete do que está sendo representado, quanto mais forem as possibilidades por ele imaginadas como possíveis saídas para a resolução do impasse aí criado, tanto mais rica será esta narrativa como modelo interpretativo e representativo da realidade que está sendo aí representada. E é isso que Guimarães Rosa, ao introduzir um fato no início de uma sequência e motivar o que, em decorrência disso, poderá vir depois, busca na construção de todas as narrativas que compõem a coleção *Sagarana*. E é também por isso que, no desenrolar do processo narrativo, cada fato que vai surgindo funciona ao mesmo tempo como a *atualização* de uma dada informação e como um *indício* (ou potencialidade) de outros fatos a ocorrerem futuramente, cujas informações funcionarão ao mesmo tempo como novas atualizações, como confirmação ou não das expectativas criadas anteriormente e como indícios (ou potencialidades) de novos fatos a surgirem mais à frente, e assim por diante, até o desfecho da narrativa, que será ao mesmo tempo um regresso, do ponto de vista da relação entre os



significados que foram sendo pouco a pouco atualizados, ao ponto de partida não só do enredo enquanto totalidade como também de todas as seqüências que o constituem.

B) Seqüência narrativa intermediária 1: relação do que está acontecendo com o que já aconteceu e com o que poderá acontecer



O fato que abre a *seqüência narrativa intermediária 1* e, deste modo, faz com que o processo narrativo dê um passo mais à frente, é o de uma tentativa de vingança apenas contra Cassiano, e não contra os dois. Interpretando o ponto de vista e as intenções de Turíbio, diz o narrador: “Nem por sonhos pensou em exterminar a esposa (Dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta), porque era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora, e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente” (*Sagarana*, p. 160). E nisso está uma característica fundamental de praticamente todas as narrativas de Guimarães Rosa, em que o adultério é um dos temas principais, bem como a diferença entre o que se passa em suas narrativas (como modelos interpretativos e representativos do que acontece no contexto do mundo rural) e o que se passa nas narrativas de outros autores como Machado de Assis e Eça de Queiroz, onde o culpado é geralmente tanto o homem quanto a mulher, sendo que, no caso de Eça de Queiroz, a mulher é ainda às vezes mais culpada que o homem. No caso de Machado de Assis, há um fator que, em praticamente todas elas, duplicando o sentido da transgressão, agrava ainda mais o da culpabilidade: o transgressor das normas sociofamiliares e matrimoniais é, além disso, amigo íntimo do esposo desonrado.

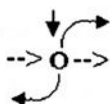
Entretanto, no exato momento em que Turíbio tenta pôr em prática a sua vingança contra Cassiano, ocorre o inesperado: atirando nele pelas costas, através da janela, confunde as aparências e, em vez de matar o próprio Cassiano, mata o seu irmão, Leivindo Gomes, que não tinha nada a ver com a história. E, em vez de uma vingança propriamente dita, comete um assassinato. E com isso o leitor, cujas expectativas desenvolveram-se até a este momento com base provavelmente na primeira possibilidade, vê-se obrigado a modificar a trajetória de seu entendimento, voltando ao fato inicial, o da prática do adultério, e retomando-o da perspectiva desta nova correlação; quer dizer, substituindo a correlação *adultério cometido x vingança a ser praticada*, pela correlação *adultério cometido x crime*

praticado, que faz lembrar os esquemas apresentados por Jean Claude Bremond em seu ensaio *A Lógica dos Possíveis Narrativos* (1972).

Com a transformação da vingança a ser praticada por Turíbio num crime cometido pelo próprio Turíbio, a trajetória que vinha sendo desenvolvida, que previa uma vingança de Turíbio contra Cassiano, interrompe-se, não sabemos se temporariamente ou de forma definitiva, para dar lugar ao surgimento de uma nova trajetória, agora a partir do ato de assassinato, posto em prática, ainda que sem o desejar, por Turíbio. A informação que nele se atualiza: por um lado, é também a de uma *transgressão* a determinadas normas, porém não mais no plano apenas da moralidade, bem como das relações sociofamiliares e matrimoniais, mas no plano da própria existência e, ao mesmo tempo, das relações consanguíneas; por outro lado, é o de uma *perda*, de caráter irrevogável ou definitivo, da parte não apenas de Cassiano como também de todos os membros da família, e mesmo da comunidade inteira da qual eles fazem parte.

Dado o caráter particular deste fato, o que é que poderá vir futuramente? Será que Cassiano vai considerar a perda do irmão simplesmente como uma espécie de castigo pelo prejuízo que causara à pessoa de Turíbio e dar uma coisa pela outra? Ou será que, em vez disso, ele vai buscar uma vingança contra Turíbio? E, no caso de Turíbio, como fica a questão da vingança que, em vez de se realizar como de fato havia sido previsto, se frustrou? Irá ele, por sua vez, considerar a morte do irmão de Cassiano como paga daquilo que foi praticado pelo próprio Cassiano? Em ambos os casos, a narrativa teria que encerrar o seu percurso logo após o seu início. Por isso, contrariamente à alternativa da consideração da morte do irmão de Cassiano como retribuição ao dano causado pelo próprio Cassiano, uma outra alternativa terá que, necessariamente, surgir. Esta outra alternativa poderá ser tanto a da busca de uma vingança de Cassiano contra Turíbio quanto a da continuação da busca de uma vingança, ora interrompida, de Turíbio contra Cassiano.

C) Seqüência narrativa intermediária 2: relação do que está acontecendo com o que já aconteceu e com o que poderá acontecer



O fato que abre a *seqüência narrativa intermediária 2* e, através desta abertura, faz com que o processo narrativo dê mais um passo à frente, é o referente à decisão de Cassiano

de sair em busca de uma vingança contra Turíbio, em reparação à perda do irmão, e do próprio Turíbio de pegar Cassiano de surpresa para vingar a sua própria desonra. No desenrolar desta sequência narrativa o fator mais constante, relacionado com as ações de ambos os adversários, é o das várias tentativas, da parte de ambos, no sentido de eliminar o outro sem ser eliminado. Por isso, a informação que aí se atualiza é, antes de tudo, a referente à *inteligência* e à *habilidade* de cada um deles no uso dos recursos disponíveis, alguns vindos de suas próprias experiências como indivíduos produtos do próprio contexto no qual eles se achavam inseridos, outros dos fatores geográficos e socioculturais com os quais eles foram levados a se relacionar no decorrer da luta. Desta informação decorre a que dá sentido à expressão *duelo*, título da narrativa.

O *duelo* propriamente dito começa, portanto, a partir do início desta segunda sequência narrativa. Mas, na verdade, trata-se de um duelo essencialmente diverso dos conhecidos tradicionalmente. O que caracteriza esta disputa entre Cassiano Gomes e Turíbio Todo é justamente o fato de entrarem em luta como adversários colocados, pelo menos em princípio, em pé de igualdade, com iguais possibilidades de vencer e não ser vencido, e ainda o fato de, da parte tanto de um quanto do outro, o que realmente se põe em jogo é a capacidade, a coragem e a habilidade, numa luta em defesa, na maioria das vezes, da própria honra individual e machista. Contrariamente à maioria dos duelos no sentido tradicional, o duelo que aí se realiza refere-se a uma luta que se desenrola não numa área restrita, como no caso das esgrimas dos tempos medievais, ou dos das lutas de boxes dos tempos atuais, mas numa área que se estende por várias regiões do sertão de Minas Gerais e, inclusive, de numa pequena parte do interior de São Paulo. Neste caso, Guimarães Rosa, visando não só a criação de um enredo complexo, tendo como eixo de seu desenvolvimento uma história bem elaborada, com um início, um desenvolvimento e um desfecho entre si perfeitamente correlacionados, mas também o aproveitamento de tudo isso para alargar o máximo possível as fronteiras do universo sociocultural aí interpretado e representado artisticamente, lança mão daquele conflito, enquanto elemento criador de expectativas, para levar o leitor a acompanhá-lo na busca de tais objetivos.

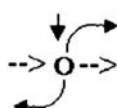
O desenrolar da luta entre os dois duelistas é realmente um processo complicado, onde cada um deles é levado a modificar várias vezes não só as estratégias (planos de longo alcance) como também as táticas nelas introduzidas (planos de pequeno alcance, com vistas aos de longo alcance), servindo-se para isso de técnicas como a dos boatos, dos fingimentos e das ciladas. Há momentos em que Turíbio, por ser mais camponês que Cassiano, leva uma

pequena vantagem, sobretudo em jogar com os fatores do contexto exterior. Mas há outros em que Cassiano, por ser um ex-militar e, por conseguinte, ser mais conhecedor das artimanhas aprendidas no exército, começa a sobressair-se, principalmente em questões de tática e cilada, em relação a Turíbio.

Turíbio sabe que, na verdade, não foi por acaso que Cassiano se aposentou dos serviços militares; que a principal causa foi uma doença cardíaca. E, a partir de um determinado momento, Turíbio decide jogar com isso: valer-se de certos procedimentos, como os referentes às mudanças constantes de tática e mesmo de estratégia, e de esparramar, através dos boatos e de outros meios à suas disposição, informações em sentido contrário aos daquilo que ele estava realmente tencionando ou pondo em prática, para levar Cassiano não só à irritação como também ao cansaço e, através da irritação e do cansaço, à morte. Cassiano, ao descobrir mais esta artimanha, esforça-se por não dar importância ao caso e, deste modo, evitar cair na armadilha. Mas, apenas o fato de começar a pensar nisso já é o suficiente para não conseguir evitar aquilo que Turíbio queria que acontecesse.

De maneira que, se no início desta sequência narrativa era impossível prever o que é que poderia ocorrer futuramente em relação ao destino de Cassiano, uma vez que a alternativa poderia ser, quer a vingança a ser praticada por ele Contra Turíbio, quer a vingança a ser posta em prática por Turíbio contra ele, agora a previsão já se torna possível. Provavelmente, é de ataque cardíaco que Cassiano irá morrer. Mas, se isto acontecer, como ficará a questão da vingança contra Turíbio? De modo que, em vista disso, a expectativa, pelo menos no tocante ao que irá acontecer com Turíbio, permanece indecisa. E é sobretudo isso que motiva a passagem desta sequência narrativa para a sequência narrativa que vem em seguida.

D) Sequência narrativa intermediária 3: relação do que está acontecendo com o que já aconteceu e com o que poderá acontecer



O fato que, fechando a *sequência narrativa intermediária 2*, abre a *sequência narrativa intermediária 3* e, por meio desta abertura, leva o processo narrativo a um passo a mais rumo ao seu desfecho, é o referente à chegada de Cassiano no povoado do Mosquito, local onde ele vai buscar socorro e, ao mesmo tempo, um possível substituto para a

realização da tarefa em relação à qual ele empreendera todos os seus esforços até àquele momento, uma vez que ele já pensava na possibilidade de sua vida findar por ali mesmo. A informação que nele se atualiza é de duplo sentido: por um lado, é o do que Turíbio já havia não apenas previsto como também desejado e, além do mais, trabalhado para que se concretizasse; por outro lado, é o da transformação de Cassiano, no momento em que estava para morrer, num amigo íntimo e, inclusive, compadre do Timpim Vinte-e-Um (por se fazer padrinho de uma criança que acabara de nascer), que – não obstante o estado de pobreza e miséria em que se encontrava – dera-lhe toda a assistência necessária, num sincero esforço de ajudar-lhe a tentar escapar da morte.

Cassiano pede que alguém vá à cidade e traga-lhe um médico (e também um padre, para outras eventualidades). Com a vinda do médico, Cassiano coloca o seu dinheiro à disposição, para que o tratamento fosse não apenas em relação a ele, que na verdade já estava nas últimas, mas também a toda a família, sobretudo à criança recém-nascida e à mãe, que também corriam risco de vida. Assim que Cassiano chegara àquele local, tentara conseguir, através de Timpim, explicando a ele o que havia acontecido com o seu irmão, alguém que pudesse se encarregar, mediante pagamento, da realização da tarefa que, pelo jeito, ele mesmo não iria poder colocar em prática. Mas a vinda do médico (e também do padre) não foi suficiente para impedir que Cassiano encerrasse ali o seu destino como indivíduo e a sua trajetória como um dos heróis desta narrativa. Quando ele percebeu que isto estava de fato acontecendo, o dinheiro que sobrou das despesas com a vinda do médico e do padre (este como um seu possível guia em sua passagem deste para o outro mundo), ele deu ao capiau Vinte-e-Um como recompensa pelo apoio moral e humanitário que, num leito de morte, no seio de uma tão pobre cabana, situada no contexto de uma tão miserável região, onde não havia recurso para quase nada, fora-lhe humildemente oferecido. Além desta informação, atualiza-se ainda uma outra: a referente à transformação do coração de Cassiano – que antes funcionara como um de seus adversários – num aliado de Turíbio, ao permitir que, atuando sobre ele, através dos diversos procedimentos antes mencionados, o levasse a isso que aí realmente aconteceu.

Tendo em vista o que aí se passou, o que é então que, em consequência, poderá acontecer futuramente? Esperava-se, até a um determinado momento, que o próprio Cassiano, possivelmente, iria matar Turíbio. Mas, estando Cassiano morto, isto não mais poderá ser. Resta então, como possível saída para a resolução deste último impasse e, por conseguinte, para se chegar ao desfecho final da narrativa, uma provável decisão de Timpim

Vinte-e-Um, não obstante à recusa anterior, de assumir o papel de um aliado e substituto de Cassiano. E é sobretudo isso que constitui o fator que nos motiva em relação à passagem desta seqüência narrativa para a seqüência narrativa final.

E) *Seqüência narrativa final: relação do que está acontecendo com o que já aconteceu*



O fato que dá início à *seqüência narrativa final* e, por conseguinte, leva ao encerramento tanto do processo narrativo quanto do enredo através do qual ele veio se desenvolvendo, é portanto o da busca de uma vingança contra Turíbio não mais pelo próprio Cassiano, mas por Vinte-e-Um, na categoria de um aliado e, ao mesmo tempo, substituto. Guimarães Rosa, na construção deste desfecho narrativo, parece ter tido um certo escrúpulo, ao ter que levar um pobre e humilde capiau como Timpim Vinte-e-Um, que não era capaz de matar sequer um mosquito, a se converter de um momento para outro no praticante de um assassinato. E talvez seja justamente por isso – tendo em vista fazer com que a eliminação de Turíbio não surgisse como uma execução pura e simples por parte de quem não tinha nada a ver com o que ele havia feito antes – que surge no decorrer do encontro entre Timpim e Turíbio todo aquele diálogo e, através dele, aquelas reações em termos ora educados e ora ásperos, com críticas e ironias sobretudo da parte de Turíbio.

O estado de pobreza em que em que Timpim se encontrava era tal que, ao sair em busca de Turíbio, nem roupa propriamente dita ele estava tenso para se vestir e, em decorrência disso, fura três buracos num saco de aniagem, um no fundo e dois de lado, e o enfia no corpo. Para Turíbio, isso o fazia aparentar antes um fantasma que um indivíduo humano, o que lhe provocava a vontade de rir. E as provocações de Turíbio em relação a Timpim, à sua pessoa, às coisas a ele relacionadas (inclusive o cavalo) continuaram por um longo tempo, como se a intenção fosse justamente a de irritá-lo. Num dado instante, diz Timpim: “– Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar!” (p. 186). Turíbio, embora assustado, não acredita no que presencia. Mas, pela seriedade do capiau, vê que não se trata de uma simples brincadeira. E, com a repetição da ordem: “– Se apeie depressa, seu Turíbio!...” (p. 186), Turíbio reage, dizendo: “– Deixa de unha, cachorro, que eu te retalho na taca!...” (p. 187). E, então diz Timpim: “– Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre

Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d'ele fechar os olhos..." (p. 187). No momento em que o capiau aponta-lhe a garrucha, ele tenta puxar o revólver, mas – como diz o narrador – “a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa” (p. 188).

Com isso o enredo se fecha definitivamente, do ponto de vista tanto do processo narrativo (o encadeamento dos fatos e das seqüências nas quais eles se correlacionam) quanto do processo temático (o encadeamento das informações neles manifestos), sintetizados na noção geral de duelo.

O próximo item é destinado à abordagem do mesmo fator (o referente ao enredo) do ponto de vista de um ângulo relativamente diverso, que é o da relação, no interior do enredo, entre o tema e o assunto, enquanto ponto de partida de sua construção. O objeto da análise será o conto *Detalhes em Preto e Brando*, do professor Lacordaire Vieira, construído com base num tema dos mais atuais e, além disso, bastante sugestivo, que é o do *preconceito racial*.

4.5 - A relação entre tema e assunto em *Detalhes em Preto e Branco*, de Lacordaire Vieira

Fora do contexto propriamente literário, os conceitos de *tema* e de *assunto*, às vezes, se confundem. Em pesquisa científica, significam geralmente a mesma coisa: aquilo a partir (ou em torno) do qual o processo investigatório se desenvolve. Em teoria literária, significam coisas essencialmente diversas: o assunto¹ significa aquilo a respeito do qual fala o próprio discurso narrativo, como instrumento manejado pelo narrador; o tema² significa aquilo a respeito do qual fala não o próprio discurso narrativo, mas os fatos nele representados, enquanto componentes do enredo e, por conseguinte, como fenômenos fictícios por meio dos quais se interpreta e, ao mesmo tempo, representa o que se passa no contexto de uma realidade situada exteriormente, extrafictícia, segundo uma dada perspectiva de visão. O papel desempenhado pelo discurso narrativo, neste caso, é o de um significante ao qual se une (ou unem) não um, mas dois tipos de significados, e de natureza essencialmente diversa: o de um significado de sentido *imediato*, referente àquilo a respeito do qual fala o discurso

1. Embora o termo *assunto* seja bastante comum, o conceito que estamos dando a ele é, neste caso, vindo antes de uma adaptação feita por nós mesmos do que de teorias já existentes.

2. Essa noção de *tema* vem de Tomachevski, porém reinterpretada livremente segundo os objetivos de nossa própria análise (Cf. *Temática*. In *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1973, p. 169-204).

narrativo (e que corresponde ao assunto); e o de um significado de sentido *mediato*, referente àquilo a respeito do qual fala não o discurso narrativo, mas os fatos nele representados (e que corresponde ao tema).

Trata-se, na verdade, de uma forma discursiva na qual se correlacionam duas outras formas discursivas: uma correspondente a signos de natureza verbal (as palavras do narrador); outra correspondente a signos de natureza não-verbal (os fatos em geral, representados por meio de tais palavras). De modo que, neste caso, se o assunto é um tipo de conteúdo (ou significado) que tem por expressão (ou significante) o próprio discurso narrativo (ou as palavras do narrador), o tema é um tipo de conteúdo (ou significado) que tem por expressão (ou significante) não o discurso narrativo (ou as palavras do narrador), mas os fatos nele representados.

Em *Detalhes em Preto e Branco* (VIEIRA, 1998), temos: como discurso narrativo, a *fala de um narrador interno ou intradieético*; como assunto, o *passeio de um indivíduo* (que é este mesmo narrador) e *sua filha a um parque zoológico*; como tema, o *preconceito racial*, como sentido manifesto a partir da visão deste mesmo indivíduo em relação a um terceiro que aí aparece (caracterizado como de descendência africana) e às outras coisas do parque, que também funcionam, direta ou indiretamente, como reflexos desta maneira de ver.

O discurso narrativo, neste caso, fala: diretamente, do passeio dos dois indivíduos (o pai e a filha) ao parque zoológico; indiretamente, do preconceito racial. E, deste modo, tem dois objetos: um – *o passeio dos dois indivíduos ao parque zoológico* – manifesto diretamente, como conteúdo do próprio discurso narrativo (objeto direto); outro – *o preconceito racial* – manifesto indiretamente, como conteúdo não do discurso narrativo, mas dos fatos que ele descreve (objeto indireto).

Enquanto objeto manifesto diretamente, como conteúdo do próprio discurso narrativo (objeto direto), o passeio dos dois indivíduos ao parque zoológico é algo que pode ser captado a partir da simples observação (captação direta); enquanto objeto manifesto indiretamente, como conteúdo não do próprio discurso narrativo (objeto indireto), mas dos fatos por ele descritos (objeto indireto), o preconceito racial é algo que, ao contrário, só pode ser captado a partir de uma inferência ou dedução, mediante uma interpretação, por conseguinte, não mais do discurso narrativo, mas dos próprios fatos que ele representa. Quer dizer, a partir não do que mostra o discurso narrativo (objeto direto), mas do que, ao mostrar, ele – ainda que à revelia do sujeito – revela (ou deixa-se revelar).

Tendo em vista que a interpretação a ser realizada por um indivíduo sobre aquilo que ele percebe depende do que já existe em sua mente, como ponto de partida para o processo interpretativo, e que no caso do fenômeno que estamos analisando o que já existe na mente do indivíduo é uma maneira preconceituosa de conceber as pessoas da raça negra, podemos dizer que aquilo que está em jogo nas interpretações do o narrador-personagem faz no decorrer desta narrativa, como ponto de partida para tais interpretações, só pode ser um *interpretante* de caráter ideológico, que em nosso país tem as suas origens no período colonial, quando os africanos eram trazidos para cá na condição de escravos, como acontecia na mesma época em vários outros países do mundo.

Assim que os dois, entrando no recinto do parque, se aproximam do local onde estão os animais, a primeira coisa que o protagonista-narrador percebe é justamente a *fala* de um indivíduo de cor negra que está aí a observá-los,

– Quantos hipopota será que tem aí? (VIEIRA, 1998, p. 13)

configurando não um fato objetivo: a existência de tal tipo de fala como manifestação de uma *variante idiomática* (à maneira de um dialeto), surgida do contato das línguas vindas da África com o idioma vindo de Portugal, mas um fato subjetivo e, além disso, enquanto reflexo de caráter ideológico, que nos leva a perceber tal tipo de fala não propriamente como uma variante idiomática, mas como uma deformação do idioma predominante no país, como variante oficial. E trata-se, na verdade, do mesmo fato que, não propriamente em relação ao homem de cor, mas ao caipira do interior, em obras de regionalistas, embora atuais, retardatários do período pré-modernista, a exemplo de Bernardo Élis, que representa a maneira de agir e de falar do homem do sertão, como na charge do narigudo: se o indivíduo tem o nariz meio grande, o caricaturista espicha-o ainda mais, para mostrar não propriamente o quanto ele é grande, mas o quanto é vergonhoso tê-lo em nossa própria cara.

E o pai da menina, ao ouvir tais palavras, parece assustar-se:

Olhei vacilante para o rapaz que estava ao meu lado, à beira da cerca do paquiderme. Moreno brilhoso, cabelos lisos à força, dentes claros e risonhos. Comigo, apenas a Tatiana, na pontinha dos pés, admirando a cabeçorra sobrenadante do animal. Orelhas pequenas demais e focinho exageradamente grande atraíam os seus olhinhos verdes. Festivos. À minha volta ninguém mais. Seria comigo? Ergui minha filha nos braços, aconcheguei os seus cinco aninhos junto a mim e disse a ela qualquer coisa que também servia a ele como resposta:

– Parece que tem mais dois lá na frente (VIEIRA, 1998, p. 13).

No fragmento acima, o que realmente se procura caracterizar é, primeiramente, o mencionado indivíduo e, em seguida, o hipopótamo; mas, dado a sutileza da transição do primeiro para o segundo momento, bem como as maneiras como, em nossa sociedade, costuma-se caracterizar a figura do homem de cor negra, é como se o protagonista-narrador, ao passar da caracterização do negro para a caracterização do hipopótamo, estivesse caracterizando, neste segundo momento, não apenas o hipopótamo, mas também o próprio negro, como indivíduo visto à imagem do hipopótamo; ou como se, ao descrever o hipopótamo, o estivesse fazendo com a mente voltada para a imagem não apenas do hipopótamo, mas também do próprio indivíduo, como configuração do hipopótamo. Fato que, neste outro fragmento, torna-se ainda mais evidente:

Indiferente, narinas flutuantes, monstruosamente encoberto, enigmático, africano, o gorduroso não se move. Mas seu compatriota espectador agora gargalha, seu sorriso rindo, continuado. Quase conversa com o animal, querendo de mim a resposta. Aproveito a chegada de alguém e, à sua distração, momentânea, fujo para a esquerda, com minha Tate (VIEIRA, 1998, p.13,14).

O que Lacordaire procura pôr aí em destaque é, na verdade, algo bastante comum em nossa sociedade, não obstante às tentativas (por parte sobretudo das autoridades) de encobri-lo. Guimarães Rosa, em *São Marcos* (narrativa da coleção *Sagarana*, 1984), toca no mesmo problema, e pondo a ferida ainda mais à mostra:

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixainha alto, branco amarelado; banguela; horrendo.

- Ó Mangolô!
 - Senh'us' Cristo, Sinhô!
 - Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
 - Isso é graça de Sinhô...
 - ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
 - Ixe!
 - Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe?... "Primeiro: todo negro é cachaceiro..."

- Oi,oi!...
 - "Segundo: todo negro é vagabundo."
 - Virgem!
 - "Terceiro: todo negro é feiticeiro..."

Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta.

- Ó Mangolô!: "Negro na festa, pau na testa!..." (VIEIRA, 1998, p. 245-246).

Entre as duas narrativas há, entretanto, no que se refere ao modo como se interpreta a relação entre discriminador e discriminado, uma diferença fundamental: se em *São Marcos* quem sai vitorioso é o próprio discriminado, através de uma vingança na qual este leva o discriminador (por meio de um feitiço) a um estado temporário de cegueira, obrigando-o a se retratar; em *Detalhes em Preto e Branco*, quem sai vitorioso é não o discriminado, e sim o discriminador e, inclusive, que termina por trucidar (ainda que apenas imaginariamente) o discriminado, aprisionando-o numa caixa de fósforos – depois de havê-lo transformado em uma figura diminuta – e, em seguida, reduzindo-o a cinza e fumaça.

No lago dos cisnes, pousa a manzorra escura na cabecinha loira da minha boneca e lhe faz perguntas:

– Quem te deu esse sapatinho bonito, foi a mamãe? (VIEIRA, 1998, p.14).

A questão do ponto de vista, ou perspectiva de visão, é uma questão fundamental na análise de uma narrativa literária. Vista objetivamente, uma “mão grande” é apenas uma “mão grande” ou, quando muito, uma “mãozona”. Vista subjetivamente, ou seja, do ponto de vista de um preconceito ou de uma rejeição, deixa de ser apenas uma “mão grande” ou uma “mãozona” para se tornar uma “manzorra”, da mesma forma que uma “cabeça grande” deixa de ser uma “cabeça grande”, ou uma “cabeçona”, para se tornar uma “cabeçorra”. Uma característica, pois, não do próprio objeto, mas da maneira de ver a partir da qual ele é representado.

O modo como o indivíduo se dirige à menina

– “Quem te deu esse sapatinho bonito, foi a mamãe?” (VIEIRA, 1998, p. 14)

exprime delicadeza e, inclusive, vontade de fazer amizade. Mas, na visão do pai da menina, isso aparece num sentido justamente ao contrário. E, em vista disso, no momento em que ele vê aquele indivíduo dela se aproximando e tentando dialogar, o que vem em sua mente são: “Polícia”, “Estupro”, “Retrato falado” etc. E, em seguida, ele declara que, apesar de tudo, “é preciso ver” em lugar da feiúra, “a beleza”; “Pensar a paz”; “afastar o medo e recompor o quadro”; “Retocar a pintura”; “Pintar a cena” (que vinha sendo manchada de negro), “com tinta branca.” (p. 14). Tentativa (ou desejo), no entanto, inútil. Pois, mal acabara de pensar

que haviam deixado o negro para trás, está ele aí novamente, e agora em atitude realmente provocativa:

- *Cadê o papaizinho? É aquele barbudinho lá?* (VIEIRA, 1998, p. 14)

O “barbudinho”, embora irritado, procura se disfarçar, desviando a atenção daquilo que, em sua perspectiva de visão, é feio e desagradável, para aquilo que, na mesma respectiva de visão, é belo e agradável; ou seja: primeiro, para a própria filhinha e para si mesmo, em suas maneiras particulares de ser e de se trajar; depois, para as coisas do parque:

Finjo que não vejo, disfarço naturalidade, mas nos afastamos (de mãos dadas), formando um par. Fitinha verde, vestidinho branco, perninhas curtas; jeans desbotado, camisa esporte, tênis quarenta e dois: ela e eu. A placa agora fala dos quelônios. Hábitos, alimentação, família. Estão dispersos. Cágados, tartarugas e jabutis. São pedras espalhadas, querendo ser vida. O jacaré não se move. A sucuri é só um monte de cobra escura. É uma rodilha. Armadilha na certa. O cafuso some (VIEIRA, 1998, p. 14).

Da visão dos animais rasteiros e, por conseguinte, implumes, passa-se à dos voadores e, conseqüentemente, emplumados, e os traços em destaque são ainda (além de outros) os referentes às cores, numa ampliação que vai do preto e do branco, predominantes até agora, a vários outros tipos de colorido:

Livre do negro, nos viveiros das aves, explico os pássaros, cantos e cores. O verde, o azul e o violeta. “Esse é o pavão, aquele o galinho-do-peito-amarelo. Essa é a rolinha, e periquito é esse outro. A arara é a grande, papagaio é o médio. Cegonha não tem no Brasil. Elas vêm aqui só de vez em quando para trazer as crianças. Acho que as garças também podem fazer isso. O sabiá, o curió e o canário são músicos. Mas os outros também têm a sua própria voz e a sua cantoria (VIEIRA, 1998, p. 14,15).

Mas, logo em seguida, agora numa transição dos animais que são emplumados e que voam para os que são peludos e que, embora não voem, trepam em árvores (os macacos), a figura do negro vem outra vez à lembrança, com aquela analogia entre o homem e o animal mudando apenas de forma:

Nesse aqui não tem nada, está vazio, deve ter fugido. É um prisioneiro que se evadiu. Igual os crioulos que fogem da cadeia. Na jaula dos chimpanzés, o espaço externo é mais disputado. As pessoas se misturam e se perdem. Próximas, não se vêem nada. Distraído, de lá, o negro ri do nariz do macaco, esparramado pela cara, sobancelha cabeluda, dentes miúdos e testa quadrada. Malabarismo, negaceios e gestos. Em tudo o homem (VIEIRA, 1998, p. 15).

E, para completar:

O homem vem do macaco (VIEIRA, 1998, p. 15).

Depois, ele faz mais esta observação, acentuando ainda mais a analogia:

O macaco achando graça do macaco. Descasca banana, lambe a casca, faz que joga e come sorrindo. Safado e saltitante, abraça a fêmea e rola no cimento, beijando na boca (VIEIRA, 1998, p. 15).

E, mais uma vez:

- Joga o chocolate pro macaco – diz, sem reservas, colocando o doce na mão da minha espiguinha loira (p. 15).

E a revolta, que vinha crescendo desde o início, com isso aumenta ainda mais, e a forma pela qual ele procura se vingar é ainda a da caricatura, numa imagem ainda mais deformadora:

Já se julga íntimo. Já não faz rodeios. Dirige-se a nós sem subterfúgios. O nariz alargado. Ventas abertas. Língua vermelha, beijo roxo, às avessas. Braços longos e pernas tortas. Quer erguê-la mais alto para lhe mostrar melhor os amigos prisioneiros. Tatiana choraminga, não se deixa engambelar e me chama para ir embora (VIEIRA, 1998, p. 15).

À noite, no final do passeio, a menininha não consegue dormir, porque a figura daquele indivíduo, que não para de vir à sua lembrança, não o permite; e a estratégia engendrada pelo pai para livrá-la de tal situação é das mais exemplares e merece ser transcrita textualmente:

Olho seu quartinho rodeado de cinderelas e princesas encantadas. O lobo mau, simpático, disfarçado por entre flores. Gato de Botas, Ali Babá, Os Três Porquinhos, pôsteres de Xuxas e bonequinhas rosadas.

- Você está com medo de quê?

- Daquele homem preto!...

Contemplo por mais alguns instantes os quadros nas paredes. Os caçadores estão matando o lobo, o coelho vence a onça, a princesa encontra o príncipe. No canto, o pianinho de brinquedo, um pedaço de porcelana quebrada e uma caixinha de fósforo vazia.

- Sabe, filha, o papai é mágico!... Ele vai prender o negro nessa caixinha de fósforo. Veja como é que ele consegue fácil.

Contraio os músculos, pego o monstro, esmurro-lhe a venta, derrubo o canalha, amarro-lhe os pulsos e o deixo imóvel por alguns instantes. Depois, suavemente, começo a encolher o inimigo, a diminuir-lhe o tamanho, a reduzi-lo, até caber na caixinha Beija-Flor, para pendê-lo definitivamente ali, para sempre.

Para finalizar, tomo de um barbante, que enrolo garboso na pequena embalagem, como quem anovela, sem pressa, uma linha qualquer num fuso antigo.

Ponho fogo na caixa para consolidar a minha vitória. Mas já sem necessidade, porque a língua de luz já ilumina, no berço ao lado, o rosto sorrindo de um anjinho que dorme.

Um pouco acima, um patinho feio se encolhe ao lado de um Cristo resplandecente. Dois olhos azuis velam a paz. Serenamente (VIEIRA, 1998, p. 16).

A coerência no jogo com as palavras e seus significados, enquanto meios de configuração e representação dos diversos aspectos de que se compõe a realidade aí artisticamente interpretada, é algo realmente impressionante nesta narrativa de Lacordaire; sobretudo no que diz respeito ao papel desempenhado por certos elementos, como os referentes às cores (sobretudo o preto e o branco), por exemplo, como configurações não dos próprios objetos e fenômenos nelas configurados, mas dos pontos de vista – como expressões de uma certa ideologia – a partir dos quais eles são representados.

Tendo em vista que, numa narrativa literária, o narrador (que é um ser imaginário ou fictício) nunca pode ser confundido com o autor propriamente dito (que é um ser real e concreto), devemos ter o máximo cuidado de, ao caracterizarmos aquele modo de ver as coisas como o de uma visão acentuadamente preconceituosa e racista, não atribuí-lo sem mais nem menos a este último. Mas, já que, além deste traço (o referente à narração em primeira pessoa), existem ainda outros que, somados a ele, apontam justamente no sentido de uma semelhança (vejam, por exemplo, entre outras, a característica “barbudinho”), como evitar, em nossa interpretação, uma certa aproximação entre os dois sujeitos e, conseqüentemente, entre os dois pontos de vista (não obstante o fato de, para quem conhece realmente Lacordaire Vieira – com aquele seu bom-humor todo cheio de camaradagem e humanismo – isto parecer simplesmente um absurdo).

No item a seguir (o último deste capítulo), o objeto da abordagem será uma análise da narrativa *A Hora e Vez de Augusto Matraga* do ponto de vista da construção do enredo em sua globalidade.

4.6 - O Enredo em *A Hora e Vez de Augusto Matraga* em seus vários aspectos vistos conjuntamente

O conto *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, da coleção *Sagarana* (ROSA, 1984, pp. 339 a 386), estrutura-se segundo cinco seqüências fundamentais. O critério desta subdivisão é, dependendo da perspectiva de visão, formal ou semântico (ou ambos ao mesmo tempo).

No primeiro caso, temos uma divisão segundo o roteiro das transformações temáticas e, no segundo caso, o do desmembramento fabular. Em relação ao primeiro critério, a totalidade textual desmembra-se nas seguintes seqüências: a) *o leilão da prostituta Sariema*; b) *a luta de Nhô Augusto como Major Consilva*; c) *o encontro de Nhô Augusto com o padre*; d) *o primeiro encontro de Nhô Augusto com Joãozinho Bem-Bem*; e) *o segundo encontro de Nhô Augusto com Joãozinho Bem-Bem*. Em relação ao segundo critério, temos as seguintes seqüências: a) *pecado*; b) *castigo*; c) *purgação, arrependimento, confissão*; d) *reabilitação x tentação*; e) *juízo final*.

Nos roteiros de seqüências seguidos por essas duas divisões, e que por sinal possuem as mesmas fronteiras, tomou-se como princípio divisor um mesmo fator, que é o referente à conduta do herói no decorrer do processo narrativo, vista como elemento portador de sentido.

Uma primeira abordagem a que poderemos submeter esses dois planos de seqüências é a da aproximação das suas estruturas entre si, inserindo-as numa estrutura mais ampla, que englobe os dois planos, e tentar captar as relações existentes entre os seus pares de elementos. Neste caso, temos o seguinte: por um lado, uma estrutura decorrente de um processo de ordem *distribucional* (*distribuindo* os fatos no interior das diferentes seqüências episódicas e as seqüências episódicas no interior da fábula), de natureza *metafórica* ou *paradigmática*: relação do que está acontecendo, como atualização de determinadas informações, com o que poderá acontecer, enquanto atualização de outras informações; por outro lado, uma estrutura decorrente de um processo de ordem *integratória* (*integrando* os fatos no interior das seqüências episódicas e as seqüências episódicas no interior da fábula), de natureza *metonímica* ou *sintagmática*: relação do que está acontecendo, como atualização de dadas informações, com o que já aconteceu, como atualização de outras informações que, juntando-se às informações atuais, dão origem a uma seqüência informativa imediatamente mais complexa.

Do ponto de vista do primeiro processo (o de ordem *metafórica* ou *paradigmática*), temos o seguinte: os fatos ocorridos no primeiro episódio (o do adro da igreja) estão para o conceito **pecado** como os fatos acontecidos no segundo episódio (o do espaço que vai da residência de Nhô Augusto à fazenda do Major Consilva) está para o conceito **castigo**; os fatos surgidos no terceiro episódio (o da cabana dos pretos) está para os conceitos **purgação, arrependimento e confissão** como os fatos aparecidos no quarto episódio (o do sítio do Tombador) estão para os conceitos **reabilitação x tentação**; os fatos ocorridos no quinto e

último episódio (o do arraial do Rala-Coco) estão para o conceito **juízo final** como os desenvolvidos no decorrer de toda a narrativa (incluindo estes últimos) estão para a idéia geral do **conflito entre o bem e o mal**, que é o tema aí desenvolvido.

Do ponto de vista do segundo processo (o de ordem *metonímica* ou *sintagmática*), temos o seguinte: o **pecado** cometido por Nhô Augusto no primeiro episódio, ao maltratar a prostituta Sariema, o capiau e o leiloeiro e, deste modo, transgredir as normas não só do sistema religioso como também das relações humanas em geral, é pago com o **castigo** que ele sofre no segundo episódio, ao presenciar a fuga da esposa e da filha para ir conviver com um outro, assim como dos próprios jagunços para irem viver com o fazendeiro Major Consilva e, como desfecho de tudo isso, a surra que lhe é aplicada pelos jagunços do Major acompanhados de seus ex-jagunços e, inclusive, do capiau que ele espancara anteriormente; a **purgação**, o **arrependimento** e a **confissão** ocorridos no terceiro episódio, como expressão das transformações pelas quais ele passa em consequência das derrotas que acabara de sofrer, levam-no, no quarto episódio, a um processo suplementar, que é o de suas tentativas de **reabilitação** (em termos não apenas morais e espirituais, mas também físicos), em oposição ao das **tentações**, manifestas através das notícias trazidas por Tião da Thereza e pelas seduições do valentão Joãozinho Bem-Bem, funcionando no sentido de desviá-lo do caminho do bem para o caminho do mal (ou do abandono daquele misticismo para voltar a ser o que ele fora antigamente); e que por isso mesmo o conduz, já no quinto e último episódio, a uma espécie de **Juízo final**, onde as duas tendências que o acompanharam desde sempre – de inclinações ora para o bem, ora para o mal (em conformidade com as normas gerais do sistema ideológico aí predominante) – seriam postas em julgamento.

O conjunto de seqüências a que delimitamos a estrutura textual, e através do qual vimos raciocinando até agora, coincide, no plano fabular, com o conjunto dos episódios, e no plano temático, com o conjunto das transformações do próprio tema. Os episódios, como núcleos centrais da estrutura dramática, estão correlacionados entre si e distribuídos numa certa ordem, dentro do sistema geral das ações, formando uma certa lógica, que é o próprio sentido do conto, configurado no tema antes indicado.

Nesta narrativa, não são as relações existentes entre as seqüências do plano fabular que explicam a lógica dos acontecimentos. Nessa perspectiva, a maioria das seqüências funcionam quase que independentes umas das outras, como pequenas narrativas, tendo cada uma delas início, desenvolvimento e desfecho, formando estruturas completas. Nesta

narrativa, a lógica do encadeamento episódico não decorre da estrutura fabular, mas sim da estrutura temática.

O primeiro episódio, *leilão da prostituta Sariema*, possui uma introdução: a descrição e caracterização do ambiente (a porta da igreja), inserção dos personagens no ambiente, caracterização indireta dos personagens; início e desenvolvimento da trama: nomeação do objeto de disputa (as duas prostitutas), nomeação do anti-herói (o capiau), entrada em cena do herói (Nhô Augusto), aparição do motor do conflito (o leilão); clímax: a tomada da Sariema ao capiau, a surra dada ao capiau; desfecho: constatação por Nhô Augusto da feiúra de Sariema, abandono de Sariema por Nhô Augusto.

É uma narrativa completa este episódio. Inicia-se por uma situação de equilíbrio que, em seguida, se desequilibra, passando por uma situação de conflitos, e voltando a uma situação de equilíbrio novamente. A narrativa chega, portanto, ao fim. Para prosseguir, é necessário que surja um novo conflito, iniciando uma outra narrativa.

Em relação a esse primeiro episódio, e seguindo uma lógica estrutural, o único elemento que poderia germinar um outro conflito seria o capiau, que saiu derrotado em relação a Nhô Augusto. Capiau, entretanto, é um personagem secundário, em relação ao conjunto que estrutura a totalidade dos episódios, e os motivos que desencadeiam o episódio seguinte não decorrem de capiau, mas de outras circunstâncias, como veremos a seguir.

O segundo episódio é o das *derrotas* sofridas por Nhô Augusto. Introdução: a mensagem de dona Dionóra a Nhô Augusto, trazida por Quim Recadeiro; a contra-mensagem de Nhô Augusto a Dona Dionóra, levada por Quim Recadeiro; a dispensa dos capangas, por Nhô Augusto. Desenvolvimento da trama: A mensagem de Nhô Augusto recebida por Dona Dionóra; a fuga de Dona Dionóra com o amante Ovídio, abandonando Nhô Augusto. Complicação da trama: Quim Recadeiro noticia a Nhô Augusto a fuga, primeiro, da esposa e da filha, e em seguida, dos jagunços. Clímax: Nhô Augusto parte ao encontro do Major Consilva; os jagunços do Major aplicam uma tremenda surra em Nhô Augusto. Desfecho: Nhô Augusto é marcado a ferro quente, com o símbolo de propriedade do Major; e, no justo momento em que recebe a marcação, dá um salto para cima e cai no precipício à beira do qual ele foi massacrado.

Fica evidente que, na passagem da primeira para a segunda sequência episódica, o elemento motivador não foi, como se poderia esperar, o capiau, mas os jagunços de Nhô Augusto, que, encontrando melhores propostas de salário, feitas pelo Major Consilva,

abandonam Nhô Augusto e, além disso, o fazem no justo momento em que, tendo em vista a fuga da esposa na companhia de Ovídio, Nhô Augusto deles mais necessitava. O capiau aparece também aqui nessa segunda seqüência, como uma possível ligação entre os dois núcleos de episódio, mas o seu papel em relação à cena toda é secundário. Esse segundo episódio é, portanto, em relação ao primeiro, não sistêmico, não se enquadrando no sistema de expectativas do leitor. Mas a narrativa não termina, e o leitor é levado a reinterpretar a primeira seqüência tendo agora em vista o que se passou através da segunda e, deste modo, tentando encontrar para ela a sistematicidade que, de imediato, não foi encontrada.

Aqui cabe um parêntese, ainda em relação à segunda seqüência. Como vimos, houve aí dois motivos fundamentais: a fuga da esposa com Ovídio Moura e a passagem dos jagunços para os domínios do Major Consilva. No entanto, apenas este último fato (a passagem dos jagunços para os domínios do Major) motivou, realmente, ao nível desta segunda seqüência, o desenvolvimento da narrativa. A fuga da esposa é que, por sua natureza, deveria ter gerado esta segunda seqüência e, como não gerou, deveria gerar uma outra, a vir logo depois. Mas não é isso que acontece. Os fatos do terceiro episódio (o da cabana dos pretos) levam a algo completamente diverso, que é o arrependimento de Nhô Augusto em relação a todos os males até então praticados e a decisão de, a partir deste momento, dar um rumo diferente à sua vida e ao próprio destino. Mas, apesar disso, a perspectiva em relação ao processo de vingança, em vez de desaparecer, continua viva, na consciência do leitor, até o fim do processo narrativo, porque, em vez de ser eliminada definitivamente, ela apenas muda de forma, passando a se manifestar camufladamente.

Pode-se dizer que, neste caso, Guimarães Rosa (e isto é observado em praticamente todas as narrativas da mesma coleção) jogou perfeitamente com o procedimento da motivação tradicional da empatia com o herói vingador para, em seguida, romper com tal expectativa e, deste modo, levá-lo a mudar constantemente de posicionamento, num processo oscilatório que é justamente o de uma espécie de zigue-zague entre o que é tradicional e o que aparece como novo, tendo em vista a levá-lo, desta maneira, do que já é por demais conhecido ao que ainda não é propriamente conhecido, posto que inovador. Um procedimento que, na verdade, é próprio não apenas das narrativas que compõem a coleção *Sagarana*, mas também de toda a sua produção.

A terceira e quarta seqüências possuem, em relação à primeira e à segunda, uma característica que é necessário destacar. As ações que se dão na primeira e na segunda seqüências têm as suas complementações lógicas na quarta e na última seqüências, mas é a

passagem pela terceira e pela quarta seqüências que nos possibilita a interpretação mais profunda da estrutura semântica do texto. Essas duas seqüências (a terceira e a quarta), como expressões dos dois momentos mais marcantes nas mudanças de caráter do herói, são ao mesmo tempo os momentos de maior complexidade pelos quais passam a estrutura geral da narrativa. As ações, que nas outras seqüências (primeira, segunda e última) desenrolam-se no plano externo, aqui se interiorizam na consciência do herói, levando-o às mais profundas mudanças nos planos psíquico e moral.

Como vimos anteriormente, os acontecimentos da primeira seqüência nos introduziriam numa estrutura de expectativa que previa a vingança por parte do capiau. E vimos também que os acontecimentos da segunda seqüência, em vez de confirmar tal perspectiva, a negaram. Mas, se tomarmos a mesma questão apenas do ponto de vista de Nhô Augusto, chegaremos a uma conclusão paralela à primeira, mas diferentes dela, e que nos permitirá dar um passo mais à frente. A conclusão é a seguinte: embora as derrotas de Nhô Augusto na segunda seqüência episódica não tenham nenhuma ligação direta com a derrota do capiau na primeira seqüência episódica, elas se opõem às suas vitórias naquele primeiro momento e, deste modo, se expressam como algo que, embora não corresponda a uma vingança praticada por capiau, satisfazem os seus interesses e, em vista disso, é como se ele tivesse de fato praticado tal vingança.

O leitor, que já se havia habituado a um dado esquema de interpretação, viu-se (nesse caso) obrigado a abandonar a sua primeira perspectiva e deixar-se guiar pelos próprios acontecimentos. Mas o esquema não é de todo abandonado. Nhô Augusto, tendo sido vergonhosamente derrotado, ficado sem a esposa e a filha, sem os próprios jagunços e (mais tarde, também sem as suas fazendas), e completamente desonrado, não abandona de uma vez por todas, não obstante o acordo feito com o padre e consigo mesmo, o desejo de vingança. Por isso, depois de um certo tempo, a perspectiva da vingança ressurgue a cada momento e, com ela, a expectativa anterior, porém num nível agora bem diverso, que é o de uma manifestação indireta.

A terceira seqüência tem início com Nhô Augusto sendo encontrado pelo casal de pretos lá no fundo do precipício e conduzindo-o ao interior da cabana. Os sofrimentos pelos quais ele passa são de natureza não apenas física como também moral e espiritual. Nhô Augusto, assim que recobra os sentidos, começa a delirar e, através do delírio, a confessar os crimes que até então vinha praticando, e mostra-se arrependido. Os seus protetores buscam então um padre, que ouve as suas confissões de um modo realmente autêntico e dá-lhe os

mais sugestivos conselhos. Daí a pouco, Nhô Augusto está transformado no mais místico de todos os místicos, com vontade de dar realmente, como o padre havia indicado, um rumo completamente diverso à sua conduta e, com ela, ao destino que, a partir daquele instante, ele deveria seguir. Ele, que até então nem sabia ao certo o que era realmente o trabalho, porque sempre vivera às custas de outros, deveria não só trabalhar como também praticar o que era bom não apenas para si como também para os demais, quer dizer, “fazer o bem sem olhar a quem”, como geralmente se diz. E rezar. Rezar e ter fé, *que cada um tem a sua hora e a sua vez, e ele também haveria de ter a sua*. Slogan que, no decorrer de sua trajetória daí para frente, ele repete constantemente, como um *leitmotiv*.

A terceira e a quarta seqüências parecem uma com a outra pela predominância do fator psicológico, mas diferem uma da outra pela natureza das ações que nelas se desenvolvem. Se nas cenas da cabana os conflitos psicológicos exteriorizam-se explicitamente, através sobretudo de confissões e de outros tipos de revelações, nas cenas do sítio do Tombador eles passam a se exteriorizar implicitamente, através da conduta e da relação da conduta com certos fenômenos do contexto exterior, que passam neste caso a funcionar como meios indiretos e, conseqüentemente, camuflados de manifestação daquilo que, devido a uma certa proibição, não pode se manifestar abertamente.

A quarta seqüência tem início com a chegada naquele local (o sítio do Tombador), de um momento para outro, de “um homem esquisito, que ninguém não podia entender”. Mas que “todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram para depois” (ROSA, 1984, p. 358). Os seus primeiros momentos naquele local foram, antes de tudo, de tentativas no sentido de afirmação da nova personalidade: dedicação intensa ao trabalho, ao processo de solidariedade e às rezas, acompanhados de um certo esforço no sentido de evitar os vícios e as tendências perniciosas de antigamente. E, fazendo tudo para esquecer que já foi um grande valentão, que causava medo e impunha respeito em toda a região onde morara, chega finalmente a um certo equilíbrio espiritual, de paz consigo mesmo e com o mundo. Sentiu, por fim, que tudo ia muito bem, que estava no caminho certo, e era tocar para frente que, mais cedo ou mais tarde, “a sua hora e a sua vez haveria de chegar”.

Mas, passado um certo tempo, um primeiro incidente veio perturbar-lhe a tranquilidade. Por causa de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruás bravio, saíra por ali, um certo dia, o Tião da Tereza, antigo conhecido de Nhô Augusto, trazendo-lhe venenosíssimas notícias: Dona

Dionóra continuava com o amante Ovídio, e com intenção inclusive de se casarem; a menina crescera e se tornava uma moça muito bonita, mas caíra na prostituição; “o Major Consilva prosseguia mandando no Murici, e arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto...”; Quim Recadeiro, seu antigo camarada, havia sido morto, assassinado, pelo Major Consilva e seu bando, quando tentava vingar a suposta morte de seu patrão Nhô Augusto.

A entrada em cena, no momento presente, de fatos ocorridos naquele tempo, tem o efeito de um terremoto, sacudindo a estrutura moral e ideológica do atual Nhô Augusto, que vinha fazendo tudo para não mais lembrar daquele passado. Por isso, o sentido daquele aparecimento inesperado (de Tião da Thereza) é bem o de uma tentação: o diabo começando a atuar na consciência e na personalidade de Nhô Augusto no sentido de desviá-lo do caminho do bem para o caminho do mal.

O desenrolar dos fatos no decorrer desta quarta seqüência, bem como na transição dela para a quinta e última seqüência, adquire uma sutileza e uma complexidade extremas, tanto no plano fabular (correlação entre os fatos) quanto no plano temático (correlação entre as informações neles manifestas). Nhô Augusto sente que o tempo está mudando realmente para ele, “como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela” (ROSA, 1984, p. 363). E a descrição que vem logo em seguida, numa belíssima representação poética, pode ser vista tanto como símbolo destas mudanças ao nível da personalidade e do destino de Nhô Augusto, quanto como enunciador dos fatos que virão logo depois, no encontro que ele tem com o valentão Joãozinho Bem-Bem e seu bando:

E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram a cantos. Primeiro, os sapos: – “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria”!... Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando...” Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu (ROSA, 1984, p. 363).

E, tendo em vista que os fatos que vêm logo depois são os referentes à chegada de Joãozinho Bem-Bem e às influências que este exercera em relação à conduta de Nhô Augusto, não temos outra explicação para os sentidos dos fatos acima descritos senão a da consideração do papel por eles desempenhados como motivação daquela chegada e de tudo o mais que, no correr do encontro entre os dois, se desenvolve.

Na verdade, se com as notícias trazidas por Tião da Thereza a personalidade de Nhô Augusto é seriamente abalada, dando início a um processo de mudanças em relação à conduta que ele até então adotara, com a chegada do valentão Joãozinho Bem-Bem e as influências que a personalidade de Bem-Bem exerce sobre a sua própria personalidade, tal processo de mudanças aprofunda-se ainda mais.

A vinda Bem-Bem muda, portanto, radicalmente, a situação anterior. As páginas que descrevem a chegada de Bem-Bem e o encontro entre os dois, ambos reconhecidos como valentes e corajosos; a recepção que Nhô Augusto dá ao bando (enquanto os demais estão abandonando as suas casas e correndo de medo); a maneira pela qual o diálogo entre eles se desenvolve; e, por fim, o processo de despedida; é algo realmente paradoxal. Porque, embora a imagem que se tem, do ponto de vista da sociedade como um todo, seja a de homens não apenas valentes e perigosos, como também desordeiros e, por conseguinte, perigosos para a sociedade, posto que capazes das piores atrocidades, o que se percebe no decorrer do referido encontro é a manifestação não só de cordialidade, de solidariedade e de humanismo, como também de obediência a determinadas regras e princípios, inclusive de ordem moral, porém não ao modo das que são ditadas pelas instituições oficiais, em relação às quais eles são vistos como transgressores, mas das que são criadas por eles mesmos, à margem daquelas outras.

O nosso herói, cujo nome “Augusto Matraga” sugere justamente o “conflito entre o Bem e o Mal” (*Augusto* lembra o *Divino*: as influências da avó, que o queria para padre; *Matraga mal-traga*: aquele que veio ao mundo para que, em si mesmo, o *mal-traga*: as influência tanto do pai quanto do tio, que eram uns perdidos), parece ter encontrado aí o seu próprio *símbolo*: os membros do bando, que empunhavam quantidade enorme de armas de todos os tipos e calibres, traziam pendurados nos pescoços uma infinidade de breves e crucifixos – símbolos, portanto, do *bem* quanto do mal, ao mesmo tempo; mas que, para eles (e também para Nhô Augusto, pelo menos naquele instante) poderiam ser *símbolos* apenas do *bem*, posto que em defesa de seus próprios interesses e, inclusive, de suas vidas.

O almoço que Nhô Augusto lhes oferece é, na verdade, um verdadeiro banquete, que faz lembrar algumas passagens da Odisséia, referentes aos encontros de Ulisses com as comunidades no seio do universo por onde ele passara em sua volta da Guerra de Tróia para casa. No decorrer da recepção, Bem-Bem faz-lhe as mais tentadoras propostas, de – por exemplo – entrar para o bando ou se valer de seus serviços para o que ele necessitasse. E, neste caso, também o nome *Bem-Bem* assume um caráter simbólico: símbolo de sua própria

conduta em relação à conduta de Nhô Augusto em termos invertidos (como às vezes ocorre com a conduta e a personalidade do próprio demônio), no sentido de que, caso houvesse com ele uma aliança, isso representaria para Nhô Augusto, que antes fora completamente desonrado e perdera não só a esposa e a filha como também as próprias fazendas, não propriamente um *mal*, mas um *bem*.

As propostas são várias vezes repetidas, mas Nhô Augusto (que ainda se encontrava por demais preso ao misticismo) as rejeita. Mas, à noite (depois que o bando se vai), ele chega a sonhar com o chefe dos jagunços, numa forma camuflada. Sonha com “um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em cima, sem descuido, garantindo tudo” (ROSA, 1984, p. 372).

A quinta e última seqüência inicia-se com Nhô Augusto abandonando o sítio do Tombador em busca de um destino que nem ele mesmo sabia ao certo qual iria ser. Ofereceram-lhe um jegue, para que ele não tivesse que ir a pé, e Nhô Augusto rejeitou a oferta, agradecendo. Mas depois aceitou, “porque Mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (p. 375). Nhô Augusto não tinha destino certo e, por isso, por onde o jumento o levasse ele ia. No caminho, alcançou um cego, puxado, por meio de uma corda, por um bode pintado de preto-e-branco. O bode é, como se sabe, o animal na figura do qual o Demônio, de vez em quando, costuma aparecer. Nhô Augusto estava sendo levado pelo jumento, como o cego estava sendo levado pelo bode. Daí a possibilidade de um engano: em vez de estar sendo levado por um jumento, ele poderia estar sendo levado pelo demônio, disfarçado de jumento.

O local em que chega, depois de muito viajar, é o povoado do Rala-Coco, não muito distante do arraial do Murici, donde ele havia partido inicialmente. Chegando aí, o que ele percebe de imediato é o bando de Joãozinho Bem-Bem estacionado. Bem-Bem, que tem aí o seu alojamento provisório, o recebe como a um velho amigo e, no decorrer do encontro, mais ou menos nos moldes do anterior, as tentações voltam novamente, com Bem-Bem tentando persuadir Nhô Augusto a entrar para o bando ou a dele se valer. E a sedução é tanta que Nhô Augusto chega a pegar uma das carabinas para experimentar (como fizera naquele outro encontro). Mas, neste momento, fica sabendo as razões de Bem-Bem e seu bando estarem ali: é que um rapaz, membro de uma família local, havia matado um de seus jagunços e, em seguida, fugido; e Bem-Bem havia então decidido: um de seus irmãos seria morto. E, quando se preparavam para a execução, chega o velhinho, pai do assassino que iria

dar a vida como paga, pedindo clemência e, inclusive, oferecendo-se para ser morto no lugar do filho. Mas Bem-Bem não aceita a proposta: se o que morreu era um jovem, um velho não pagaria a perda. Então o velho, que se achava de joelho nos pés de Bem-Bem, diz:

– Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!... (ROSA, 1984, p. 382).

E, neste momento, Nhô Augusto, que já está de carabina em mãos, experimentando, entra em ação, e os dois morrem lutando: Bem-Bem no papel de um agente em função das forças demoníacas (ou do Mal), e Matraga no de um agente em favor das forças divinas (ou do Bem), segundo uma interpretação feita a partir do ponto de vista do velhinho e, conseqüentemente, de tudo o que, neste momento, ele representa, em termos de relações familiares e espirituais.

O desfecho narrativo é, neste caso, um verdadeiro *flash-back* (ou *foco-regressivo*). Nhô Augusto morre, porém em luta com o mais valente de todos os valentões da região e, por isso, a sua moral, como homem anteriormente tremendamente derrotado, é finalmente recuperada. Ele morre justamente em defesa de uma família que estava prestes a ser injustiçada e, em vista disso, a reputação que ele trazia consigo mesmo, de indivíduo desagregador da estrutura familiar (incluindo a sua), assume aqui o lado contrário, que é o de defensor de tal instituição. Ele entrara em luta no preciso momento em que o velhinho, pai do rapaz que deveria ser executado, ajoelhando-se aos pés de Bem-Bem, se dirige às forças lá de cima (sob o comando de Deus) contra as forças cá de baixo, dirigidas pelo demoníaco Bem-Bem. E, em decorrência disso, ele morre acreditando que estava indo para o Céu, porque – com certeza – o chefe supremo o havia, neste momento, perdoado de tudo o que, no decorrer de sua existência, fora interpretado como prática do mal.

Com o fim deste capítulo encerra-se o processo de análise que, desde o início, em relação à totalidade do trabalho, vinha sendo dito no sentido de confirmar a tese formulada na introdução, referente à essência do texto narrativo literário como modelo interpretativo e representativo de uma realidade situada exteriormente, segundo uma dada perspectiva de visão, configurado num sistema de signos de diferentes espécies, manifestos conjuntamente.

CONCLUSÃO

A abordagem do texto narrativo literário tendo como ponto de partida o papel por ele desempenhado como modelo interpretativo e representativo de uma realidade situada exteriormente, segundo uma dada perspectiva de visão, e a sua construção como a de um sistema de signos de diferentes espécies (dentre elas as dos signos verbais e não-verbais, simbólicos, icônicos e indiciais), é de fato uma das vias mais importantes para o seu entendimento numa perspectiva semiótica.

Num estudo desta natureza, um dos principais fatores a serem levados em conta é o referente à premissa segundo a qual, num texto narrativo literário, se o papel desempenhado pelas palavras, como constituintes da escritura e da narração, é o de signos (verbais grafovisuais, num caso, e verbais fonoauditivos, no outro), o desempenhado pelos fatos nelas representados, como constituintes do enredo, é também o de signos (figurativos ou imagéticos).

A teoria literária não costuma fazer esta distinção e, não fazendo, considera geralmente o que estamos chamando de signos não-verbais (ou fatos internamente representados) apenas como conteúdo dos signos verbais (às vezes sem sequer distinguir entre signos verbais grafovisuais, como elementos da escritura, e signos verbais fonoauditivos, como elementos da narração). No entanto, num texto narrativo literário, se os fatos internamente representados não são senão representações fictícias de fatos reais, ocorridos externamente, qual poderia ser, neste caso, o papel por eles desempenhado, senão o de signos?

Analisar o texto narrativo literário fazendo estas distinções e, deste modo, deixando transparecer a presença não de apenas uma, mas de três diferentes espécies de signos, além de o caracterizar naquilo que ele realmente é (um sistema complexo de linguagem em que se correlacionam várias espécies de signos e, conseqüentemente, de formas discursivas), o enriquece como tal. Porque, neste caso, o processo de análise é, ao mesmo tempo, um processo de revelação, capaz de fazer aparecer no texto narrativo literário aspectos e mesmo camadas que, de outro modo, não apareceriam e, não aparecendo, não permitiriam vê-lo senão naquilo que ele aparenta ser.

Frente a certas tendências de caráter reducionistas, das quais a mais radical é a que vê no texto narrativo literário um texto puramente verbal, onde os fatos internamente representados não são senão conteúdos manifestos através das palavras, o presente ensaio

assume uma postura amplificadora e, ao mesmo tempo, multidirecional, apresentando uma perspectiva de entendimento na qual o texto narrativo deixa de ser visto como um texto puramente verbal e passa a ser visto como um texto ao mesmo tempo verbal e não-verbal, ou seja, em termos propriamente semióticos, e não mais apenas lingüísticos. Quer dizer, como um texto no qual o verbal e o não-verbal (nas suas mais variadas espécies) não são senão constituintes particulares, onde a constituinte verbal, pelo simples fato de vir em primeiro lugar, através da escritura e da narração, não lhe dá o direito de supremacia em relação ao não-verbal, já que um texto narrativo literário, assim como qualquer outra espécie de texto narrativo ficcional, é um encadeamento, antes de mais nada, de fatos (ainda que, no caso do texto narrativo literário, representados por meio de palavras); e já que, na determinação do modelo genérico ao qual ele pertence (conto, crônica, romance ou novela), o fator realmente decisivo é antes o correspondente ao enredo, como sistema constituído fundamentalmente de signos não-verbais (que são os fenômenos, os acontecimentos, as ações e as condutas internamente manifestos), que o correspondente à narração ou à escritura.

Construído da maneira como foi exposta, o texto narrativo literário, além de se configurar como um sistema discursivo de caráter global no qual se correlacionam três sistemas discursivos de caráter particular, que são os que aparecem aos níveis da escritura, da narração e do enredo, se caracteriza ainda como um mecanismo capaz de até mesmo impor ao processo de seu entendimento (ou de sua leitura) o próprio modo de seu desenvolvimento, o qual não poderá ser senão num duplo sentido. Quer dizer: a) num sentido *vertical e de cima para baixo*: decifra-se o que se passa ao nível da escritura para alcançar o que se passa ao nível da narração; o que se passa ao nível da narração, para alcançar o que se passa ao nível do enredo; e o que se passa no do enredo, para alcançar o que se passa no da realidade exterior aí interpretada e representada artisticamente; e b) num sentido *horizontal e da esquerda para a direita*: decifra-se o que se passa ao nível destes ou daqueles motivos (quer dizer, destes ou daqueles fatos internamente representados, como elementos portadores de informação e, conseqüentemente, como signos), para alcançar o que se passa ao nível destas ou daquelas seqüências elementares (das cenas, por exemplo); o que se passa ao nível destas ou daquelas seqüências elementares, para alcançar o que se passa ao nível destas ou daquelas seqüências imediatamente mais complexas (os episódios, suponhamos), e o que se passa ao nível destas ou daquelas seqüências imediatamente mais complexas, para alcançar o que se passa ao nível da fábula ou dos conjuntos de fábulas; e o que se passa ao nível da fábulas e

dos conjuntos de fábulas, para alcançar o que se passa ao nível do enredo em sua globalidade, como sistema de relações no qual se incluem, além de tudo isso, o contexto (natural, sociocultural e históricos (em termos igualmente fictícios)) em que isso se desenvolve.

Falar do texto narrativo literário do ponto de vista destes dois processos acima indicados (o da decifração em sentido vertical, de cima para baixo e o da decifração em sentido horizontal, da esquerda para a direita) é falar dele do ponto de vista ao mesmo tempo da *semântica* (relação do que representa com o que é representado) e da *sintaxe* (relação do que vem antes com o que vem depois, enquanto unidades da representação e, ao mesmo tempo, componentes do processo representativo).

No primeiro caso (o do processo semântico) é importante destacar o fato de que, na relação entre escritura, narração e enredo, se a escritura aparece um significante ou representamem que tem por significado ou objeto a narração, a narração aparece, por um lado, como um significado ou objeto que tem por significante ou representamem a escritura e, por outro lado, como um significante ou representamem que tem por significado ou objeto o enredo; o enredo, por sua vez, aparece, por um lado, como um significado ou objeto que tem por significante ou representamem a narração e, por outro lado, como um significante ou representamem que tem por significado ou objeto a realidade exterior nele interpretado e representado artisticamente.

No segundo caso (o do processo sintático), é também importante colocar em evidência o fato de que, no encadeamento entre os fatos, bem como entre as seqüências nas quais tal encadeamento se realiza, os elos através dos quais eles são interligados decorrem, antes de tudo, não deles mesmos, mas das informações neles representados. Em outras palavras, é fundamental não perder de vista que, neste caso, o que realmente se encadeia não são os fatos como tais, mas os fatos como elementos portadores de informação e, conseqüentemente, enquanto signos. Daí se poder falar, quando se analisa um texto narrativo literário do ponto de vista da sintaxe (ou da trama narrativa, que é a mesma coisa), de um processo no qual se correlacionam dois outros processos: um processo *paradigmático*, no qual se expressa a relação, no desenrolar do enredo, entre o que está acontecendo e o que poderá acontecer, segundo diversas possibilidades; e um processo *sintagmático*, no qual se expressa a relação, no desenrolar do enredo, entre o que está acontecendo e o que já aconteceu, enquanto atualização de uma daquelas possibilidades.

O conceito de *texto* como a de qualquer conjunto de elementos que, sendo capazes de serem captados por nossos sentidos (visão, audição, tato, olfato e gustação), possam funcionar, assim conjuntamente, como meio de registro, conservação e transmissão de informação é uma estratégia teórico-metodológica de fundamental importância num tipo de abordagem como o realizado por esta tese, que concebe o texto narrativo literário como um modelo interpretativo e representativo configurado num sistema de signos de diferentes espécies.

BIBLIOGRAFIA

1 – Obras citadas e/ou utilizadas

1.1 semiótica, semiologia, hermenêutica e lingüística

BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da narrativa. In: Análise Estrutural da Narrativa*. Vozes, Petrópolis, 1972.

_____, Roland. **Elementos de Semiologia**, tradução de Izidoro Blidstein, Editora ultrix, 1971.

BUYSSSENS, Eric. **Semiologia**. 3ª ed. Tradução, apresentação e notas de Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1967.

DAMASCENO, Benito Pereira. **Desenvolvimento das Funções Corticais Superiores**. Artigo inédito, 2003.

DEELY, John. **Semiótica Básica**. Tradução de Julio C. M. Pinto. São Paulo, Ática, 1990.

FIDALGO, António. *Semiótica Geral*. (online). Universidade da Beira Interior. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 1999.

http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php3?codautor=1. Acessado em janeiro de 2002.

HOFFMEYER, Jesper. *Evolutionary Intentionality*, in **Proceedings from the Third European Conference on Systems Science, Rome 1.-4. Oct. 1996**, eds.: E. Pessa, A. Montesanto, and M.P.Penna, Rom: Edzioni Kappa, pp 699-703, 1996.

_____. The Biosemiotics Group. The Institute of Molecular Biology, [online]. University of Copenhagen, Denmark, 2002.

<http://www.molbio.ku.dk/molbiopages/abk/personalpages/Jesper/BioGroup.html>. Arquivo acessado em janeiro de 2002.

KULL, Kalevi. Organism as a self-reading text: anticipation and semiosis. [online]. Published in: international Journal of Computing Anticipatory Systems, vol. 1, 1998, pp. 93-104.

Disponível em <http://www.zbi.ee/~kalevi/textorg.htm>. Acessado em 20 de novembro de 2002.

_____. *Semiotic paradigm in theoretical biology*. [online]. Published in: Kull K., Tiivel T. (eds.) 1993. Lectures in Theoretical Biology: The Second Stage. Tallinn: Estonian Academy of Sciences, 52-62. <http://www.zbi.ee/~kalevi/artikkel.htm>. Acessado em 20 de novembro de 2002.

_____. Baerian biology. *Evolution by means of organisms' interpretation*. [online]. Published in: Kull K. 1998. Baerian biology: evolution by means of organisms' interpretation. - In: Farré George L., Oksala Tarkko (eds.). Emergence, Complexity, Hierarchy, Organization. Espoo, 197-200. <http://www.zbi.ee/~kalevi/baer.htm>. Acessado em 20 de novembro de 2002.

LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo, Cultix, 1995.

LOTMAN, Iuri; Shnaiderman, Bóris e outros. *Semiótica Russa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Boris Shnaiderman e Lucy Seki. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *O Problema de Uma Tipologia da Cultura*, in *A Linguagem e Os Signos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro nº 29, pp 30 a 44, 1972.

_____. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa, Estampa, 1978.

_____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Tradução da versão francesa de Alberto Carneiro. Lisboa, Estampa, 1978.

MORENTIN, Juan Magariños de. "Interpretant", "Interpretante" "Interpreter", "Intérprete", "Receiver", "Receptor". (Fragmentos traducidos), Vol. 1 (PRINCIPIOS DE FILOSOFÍA) (LIBRO III. FENOMENOLOGÍA), octubre 2001.

MUKAROVSKY, JAN. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa, Estampa, 1981.

MARNER, Anders. *Multimodalitet - medier, kognition och semiotik*. [online]. Texten är en utvidgad version av en föreläsning "Romantisk vs semiotisk bildpedagogik" på ett praktikseminarium 11 aug. 1998 som ingår i Lärande roller, KK-stiftelsens projekt i Umeå, och var arrangerat av Pedagogiska institutionen, Umeå Universitet. http://www2.educ.umu.se/~marner/art_multimod_2.html. Acessado em outubro de 2003.

_____. *Semiotik och reklam*. (online). Artikeln är baserad på ett föredrag den 25 september 1998 på fackmässan "Nordisk reklam och marknadsföring". Föredraget arrangerades av Sveriges marknadsförbund. <http://www.lh.umu.se/~marner/>. Acessado em outubro de 2003.

MARTY, Robert. [online]. Disponível em <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/MARTY/preg39.htm>. Dernière mise à jour le 23/02/99, Par Robert MARTY. Acessado em fevereiro de 2003.

PEIRCE, Sharlés Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultix, 1993.

_____. *Escritos Coligidos*. Seleção de Armando Moura D'Oliveira. Tradução de Armando Moura D'Oliveira e Sergio Pomerangblum (*A Classificação das Ciências e Elementos de Lógica*). São Paulo, Abril Cultural, col. Os Pensadores, 1980.

_____. *Antologia Filosófica*. Tradução e notas de Antônio Machuco Rosa. Porto (Portugal), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto, com direção da coleção de J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2000.

PRINCE, Gerald. (online). Disponível em http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/narratology.html#copyright. 1997. Acessado em dezembro de 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo, Pioneira, 2000.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo, Pioneira Thomson, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, prefácio de Isaac Nicolau Salum. São Paulo, Cultrix, 1969.

SEBEEK, Thomaz A. *Signos: Una Introducción a la Semótica*. Tradución de Pilar Torres Franco. Barcelona, Paidós Comunicación, 1996.

_____. *O Signo de Três*. SP, Perspectivas (Estudos), 1991.

SCHHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica Russa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Boris Shnaiderman e Lucy Seki. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SERRANO OREJUELA, Eduardo. *Acerca de la Competencia Semiótica*. In SEMIÓTICA DISCURSIVA, Cali, Colombia, 2000. [online]. Disponível em <http://www.geocities.com/semiotico/compsemio.html>. Acessado em agosto de 2003.

_____. *Significación y Comunicación*. In SEMIÓTICA DISCURSIVA, Cali, Colombia, 2000. [online]. Disponible em <http://www.geocities.com/semiotico/compsemio.html>. Acessado em outubro de 2003.

SHAROV, Alexei A. *Pragmatism and Umwelt-theory*. Research Scientist, Department of Entomology at Virginia Tech, 2001. [online]. Disponível em <http://www.ento.vt.edu/~sharov/biosemtxt/umwelt.html>. Acessado em setembro de 2003.

_____. *The origin and evolution of signs*. Department of Entomology, Virginia Tech, Blacksburg, Virginia 24061, 1999. [online]. Localizado em <http://www.ento.vt.edu/~sharov/biosemtxt/origsign.html>. Visitado em 20 de fevereiro de 2003.

SONESSON, Göran. *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*. Universidade de Lund, Suécia. [online]. Disponível em <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/SignaTx1.html>. Acessado em novembro de 2003.

1.2 Ficção literária

AMADO, Jorge. *Agonia da Noite*, II vol. de *Os Subterrâneos da Liberdade*. São Paulo, Martins, 1973.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, 37 ed. Rio, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Primeiras Estórias*. 16ª ed. Rio, Nova Fronteira, 1985.

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 2ª ed. Rio, José Olympio, Rio, 1968.

VEIGA, José J. *Acidente em Sumáuma*. In: *A Estranha Máquina Extraviada*, 4 ed. Rio, Civilização Brasileira, 1981, p. 9-18).

_____. *A Hora dos Ruminantes*. Rio, Civilização Brasileira.

VIEIRA, Lacordaire. *Detalhes em Preto e Branco*. In: *Detalhes em Preto e Branco*. 3. ed. Goiânia, Ed. Redentorista, 1998, p. 13-19.

2 – Obras consultadas

2.1 semiótica, semiologia, hermenêutica e lingüística

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discurs: sémiolinguistique (Téorie et Pratique)*. Paris, Classiques Hachette, 1979

CONSTANTINI, Enrico. *Projeto Semiótico: Elementos de Semiótica Geral*. Tradução de Alceu de Lima. São Paulo, Cultix, 1979.

CORTÈS, Joseph; e outros. *Ata Semiótica e Lingüística – Revista Internacional de Semiótica e Lingüística*. Vol. 1, nº 1. São Paulo, Sociedade Brasileira de Professores de Lingüística – SBPL, 1977.

DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e Poética*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Cultrix, 1975.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomaz, A. *O Signo de Três*. São Paulo, Perspectiva, col. Estudos, 1991.

_____. *Obra Aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 2ª ed. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.

GRANDIM, Anabela. *Teoria do Sinal em João de São Tomás*. O projecto semiótico do Tratado dos Signos Sobre a Infinita Abundância dos Sinais. Universidade da Beira Interior. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade da Beira Interior. Novembro de 1998. <http://bocc.ubi.pt/pag/gradim-jst1.html>

GUIRAU, Pierre. *A Semiologia*. 2ª ed. Lisboa, Editorial Presença Ltda, 1978.

KITTANG, Atle; e outros. *Hermeneutik*. Stockholm, Rabén & Sjögren, 1977 (antologia de vários hermeneutas modernos).

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Ed. Arcádia, 1977.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. 2ª ed. Tradução de Jorge Nascimento. Lisboa, Editorial Estampa, col. Teoria, 1975.

LAGERROTH, Erland. *Romanen i din hand – Att läsa, studera och förtå berättarkonst*. Tryckeri AB, Ystad (Sveriges), 1976.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PAULOS, Jean. *Função Simbólica e Linguagem*. Tradução de Glória Maria Fialho Pondé. São Paulo, EDUSP – Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

PRIETO, Luis J. *Mensagens e Sinais*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencine. São Paulo, Cultrix, 1973.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Introdução à Semiótica*. Lisboa, Editorial Presença, 1991.

ROMBERG, Bertil. *Att läsa epik*. Lund, LiberLäromedel, 1977.

THAO, Trân Duc. *Estudos sobre a Origem da Consciência e da Linguagem*. Tradução de F. Reis. Lisboa, Editorial Estampa Ltda, 1974.

2.2 Teoria literária, crítica literária e estética

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1968. AUREBRACH,

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1990

AZEREDO, José Carlos (coordenador) e outros. *Letras e Comunicações*. Petrópolis, Vozes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. Equipe de tradução: Aurora Fononi Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade: São Paulo, Ed. HUCITEC, 1988.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 5ª ed. Prefácio de Roma Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC, 1990.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio, Forence-Universitária, 1981.

BARTES, Roland; BREMOND, Claude e outros. *Análise Estrutural da Narrativa*. 2ª ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ, 1972.



_____. BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. SP, Perspectiva, 1970.

BACHELARD, G. A. *A Poética do Espaço*. SP, Abril.s.d. (Os Pensadores).

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ, Roco, 1987.

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábulas* (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo, Perspectiva, 1973.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *L'univers du roman*. Presses Universitaires de France, 1975.

BREAZU, Marcel, e outros. *Estética y Marxismo*. Traducción de Silvio Sastre. Barcelona, Ediciones Martínez Roca S.A., 1971.

BREOND, Claude, e outros. *Semiologia e Lingüística*. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo e Moacy Cirne. Petrópolis, Vozes, 1971.

BURKE, Kenneth. *Teoria da Forma Literária*. Tradução de José Paulo Paes, s.d.

CÂNDIGO, Antônio, e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

_____. *A. Literatura e Sociedade*. SP, Nacional, 1975.

DAIX, Pierre. *Crítica Nova e Arte Moderna*. Tradução de Hamílcar de Garcia. Rio, Civilização Brasileira, 197.

DUBOIS, Jaques, e outros. Grupo μ . *Retórica da Poesia*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Cultrix, 1980.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

EGORO, A, e vários outros. *Estética Marxista e Actualidade*. Tradução de Filomena Matos. Lisboa, Prelo, 1975.

Eric. *Mimeses*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.

FSCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. 7ª ed. Tradução de Leandro Konder. Rio, Zahar Editores, 1979.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1985.

HAMBURGER, Käte. *A Lógica de Criação Literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Tradução de Eugênia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra, Livraria Almedina, 1971.



- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 2ª ed. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenskian, 1965.
- JOBIM, José Luís. *Palavras da Crítica*. RJ, Imago, 1992.
- LEITE, L. C. Moraes. *O Foco Narrativo*. 3ª ed. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1987.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. 2ª ed. Tradução de Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio, Civilização Brasileira, 1970.
- MARTÍN, José Luis. *Crítica Estilística*. Prólogo de Helmut A. Hatzfeld. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1972.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O Enredo*. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1986.
- MOISES, Massaud. *A Criação Literária: introdução à problemática da literatura*. 6ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. 2ª ed. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, 1975.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- _____. *O Tempo na Narrativa*. SP, Ática, 1985.
- PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. RJ, Nova Fronteira, 1982.
- POMORSKA, krystina. *Formalismo e Futurismo*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- POUILLON, Jean. *Tempo no Romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa, Vega, 1978.
- SÁ, Jorge de. *A Crônica*. 3ª ed. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1987.
- SANTOS, Wendel. *A Construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. *Crítica Sistemática*. Goiânia, Oriente, 1977.
- _____. *Os Três Reais da Ficção*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Ensaios Críticos. 2ª ed. Rio, Paz e Terra, 1981.



SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo, Ática, col. Princípios, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. RJ, Tempo Brasileiro.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 9ª ed. Petrópolis, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. 2ª ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1968.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. *A Gramática do Decameron*. Tradução de Eni Orlandi. São Paulo, Perspectiva, 1982.

TOMACHEVSKI, B, e outros. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1973.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As Idéias Estéticas de Marx*. 2ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio, Paz e Terra, 1978.

WELLEK, René; WARREN, Autin. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Tradução de José Palla e Carmo. Rio, Publicações Europa-América. 1976.

_____. *Filosofia da Praxis*. 3ª ed. Tradução de Luiz Fernando Cardos. Rio, Paz e Terra, 1977.

WIMSATT, William K, Jr.; Brooks, Cleanth. *Crítica Literária: Breve História*. 2ª ed. Prefácio de Eduardo Lourenço. Tradução de Ivete Centeno e Armando de Moraes. Lisboa, Fundação Colouste Gulbenkan, 1980.



