

SERIE
FUNDAMENTOS

Carlos Reis
& Ana Cristina
M. Lopes

Professores da Universidade de Coimbra

DICIONÁRIO
DE TEORIA
DA NARRATIVA

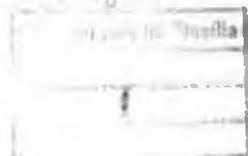
ea
editorial atlantida

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youseef Campedel

Preparação de texto
Ildete Oliveira Pinto

Coordenação de composição
(Produção e montagem em texto)
Neide M. Foyola

Capa
Ary Noronha
Antonio U. Domínguez



ISBN 85 08 02905 5

1988

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguaçu, 110
Tel. (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8868
End. Telegráfica "Bomêvro" — São Paulo

Sumário

Introdução	5
Instruções de consulta	11
1. Conceitos fundamentais	13
2. Comunicação narrativa	101
3. Semântica e sintaxe narrativa	143
4. História	189
5. Discurso	225
Bibliografia	301
A. Obras literárias	301
B. Obras de teoria e crítica	303
Índice de termos	325

Introdução

J. O número 8 da revista *Communications*, publicado em 1966¹, constitui um importante marco no domínio dos estudos literários. Reunindo ensaios de R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, T. Todorov e G. Genette, entre outros, o volume em questão não se limitava, no entanto, ao campo da teoria e crítica literária; do romance policial à narrativa mítica, do cinema à narrativa de imprensa, passando, naturalmente, pela narrativa literária, do que se tratava fundamentalmente era de, perfilhando um modelo operatório fundado na linguística, descrever as dominantes funcionais do relato, adotando um procedimento inevitavelmente dedutivo: como escreveu Barthes, a análise da narrativa "é obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição [...], descendo em seguida, a partir desse modelo, até às espécies que ao mesmo tempo nele participam e dele se afastam: é somente ao nível destas conformidades e diferenças que a análise da narrativa reencontrará, munida de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, a sua diversidade histórica, geográfica, cultural"².

De então para cá, nos últimos vinte anos, as sementes lançadas germinaram e frutificaram: sobretudo com Barthes, Greimas, Genette,

¹ Tradução brasileira: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971.

² BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications*, n. 2, 1966.

Todorov e Bremond, a narrativa encontrou-se invariavelmente no centro de estudos de índole teórica que procuraram, de uma forma nem sempre concordante, atingir e descrever as categorias "universais" que regem a enunciação do discurso. E isto porque, de fato, o legado teórico-metodológico do estruturalismo contemplava de forma muito mais generosa o domínio do *discurso* e das suas condições de produção, relegando categorias como a personagem ou o espaço para uma penumbra que hoje já se esbateu.

2. Não deve, no entanto, hipertrofiar-se a importância cultural e epistemológica daquela iniciativa e dos que a protagonizaram e desenvolveram. De fato, os estudiosos franceses não faziam mais do que, sob a inspiração dos redescobertos formalistas russos e da lingüística saussuriana, recuperar um atraso que em outras paragens não se verificava. Basta lembrar a produção teórica (decerto incipiente em alguns casos, mas inegavelmente estimulante) surgida desde os anos 30, com autores como E. M. Forster, E. Muir, A. A. Mendilow, C. Brooks, R. P. Warren, W. Booth e muitos outros, no campo anglo-americano; com W. Kayser e F. Stanzel, em língua alemã; mesmo com M. Baquero Goyanes, na Espanha. Isto para não falar nos já mencionados formalistas russos (em especial Propp e Tomachevski) ou em Bakhtine, cuja divulgação no Ocidente se processou, por razões variadas, de forma tardia; do mesmo modo, seria injusto esquecer contributos tão relevantes como aqueles que, no meio cultural francês, se ficou devendo a autores como J. Pouillon ou G. Blin, contributos ainda hoje capazes de propiciar fecunda leitura.

3. Não se trata aqui, como é óbvio, de historiar o nascimento e desenvolvimento da *narratologia*, definida por M. Bal como "a ciência que procura formular a teoria dos textos narrativos na sua narratividade"¹. Trata-se, em vez disso, de evidenciar pelo menos dois fenómenos

¹ BAL, M. *Narratologie; essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris, Klincksieck, 1977, p. 4. Sobre os objetivos e etapas de constituição da narratologia, vejam-se, entre outros: C. Segre, *Crítica bajo control* (Barcelona, Planeta, 1970), p. 65-100, e *La structure et le temps* (Torino, Einaudi, 1974), p. 3-77; S. J. Schankler, "Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire" (in: CHAMON, C., ed. *Semiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973), p. 137-54; P. Harmon, "Narrative semiotics in France" (*Style*, VIII (1), 1974), p. 34-45; M. A. Seixó, "Romanos, narrativos e texto. Notas para a definição de um percurso" (prefácio a *Categorias de narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1977), p. 9-19; D. W. Folkema e E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX* (Madrid, Círculo, 1981), p. 80-91; G. Prince, "Narrative analysis and narratology" (*New Literary History*, XIII (2), 1982), p. 179-88.

de desiguais conseqüências no plano científico: que a multiplicidade dos estudos de teoria da narrativa, sugerida pela simples menção dos autores citados, constitui a base de apoio em que, sob a égide da teoria semiótica, se sustenta a *narratologia*; que dessa multiplicidade decorrem dificuldades de sistematização nocional e de prática crítica, dificuldades por sua vez suscitadas pela diversidade de posicionamentos teóricos, epistemológicos e até ideológicos que vêm desembocar na *narratologia*.

Esclareça-se desde já que não cabe no horizonte deste trabalho — fundamentalmente por força da sua propensão descritiva — a intenção de adotar atitudes seletivas, de optar por um paradigma teórico-metodológico em detrimento de outro(s). Não que se rejeite aqui a formulação de juízos sobre a validade de termos, conceitos ou procedimentos operatórios; sempre que necessários, tais juízos surgirão como componente insubstituível de uma reflexão metateórica que não dispensa, como é óbvio, um componente epistemológico. Por outro lado, não parece legítimo também tentar a conciliação do inconciliável, isto é, a harmonização forçada de conceitos ou estratégias metodológicas provenientes de áreas teóricas diversas; fazê-lo seria ignorar a coerência interna e a racionalidade científica que tais áreas teóricas perseguem.

4. Do exposto infere-se naturalmente que a *narratologia* configura-se como domínio teórico dotado de incidências operatórias indisfarçáveis, cuja legitimidade e coerência interna são indissociáveis do contributo de dois outros âmbitos teórico-metodológicos: o estruturalismo e a semiótica. Daí que não seja aceitável entender a *narratologia* como simples pretexto para a atribuição de nomes novos a conceitos antigos. Se em alguns casos se justifica tal procedimento (o termo *flashback* cedeu lugar ao termo *analepse*), de um modo geral deve dizer-se que à *narratologia* incumbe muito mais do que isso: trata-se de empreender uma tarefa de sistematização conceptual e de renovação de estratégias de abordagem do texto narrativo, tendo presente que ele resulta de uma dinâmica de produção regida pela interação código(s)/mensagem. Preparada pela progressiva aquisição de racionalidade científica que tem caracterizado os estudos literários nas últimas décadas, tal tarefa dificilmente se compreende se for deslocada de um adequado enquadramento histórico: é este que, em última instância, permite perspectivar o sentido de progresso (e, portanto, a gradual, por vezes árdua, superação do precário pelo estável) que inspira todo o trabalho científico.

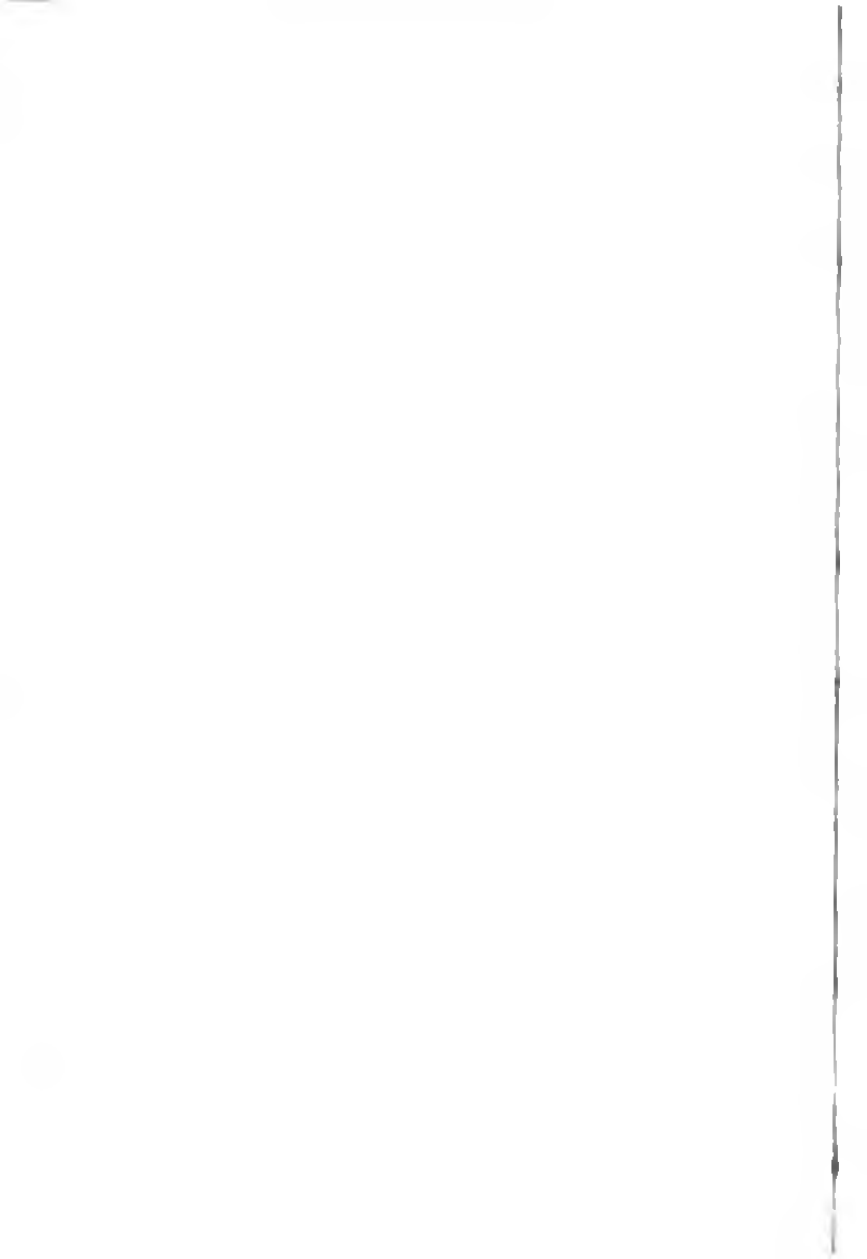
Mas se é assim, não é menos certo que a *narratologia* deve evitar as tentações de um tecnicismo terminológico-nocional que, de fato, levanta mais dificuldades do que as que resolve; do que se trata, afinal, e de procurar uma situação de equilíbrio que W. C. Booth indiretamente propõe com estas palavras: "Nunca se pode estar certo de que o fato de enriquecermos a nossa terminologia melhora o nosso trabalho crítico; contudo, podemos estar absolutamente seguros de que os termos com que fomos obrigados a trabalhar durante muito tempo não podem ajudar-nos a estabelecer uma distinção relativamente a efeitos sutis (como o são todos os efeitos literários), demasiado sutis para serem apreendidos em redes com malhas demasiado largas"⁴.

5. O nível de especificação que a *narratologia* atinge depende de fatores tão diversos como o raio de alcance dos conceitos com que opera ou o estado de desenvolvimento da teoria em si mesma. Fundamentalmente importa distinguir os conceitos que consentem já uma definição precisa (por exemplo, *paralepse* ou *sumário*), daqueles que se encontram ainda em progresso (por exemplo, o conceito de *signo* e a postulação dos *signos narrativos*); por outro lado, se conceitos como *encaixe* ou *catálise* permitem, pela sua particularidade, uma descrição praticamente exaustiva, outros (como *tempo*, *personagem* ou *espaço*) recomendam, pela sua amplitude, uma abertura de pistas para aprofundamento subsequente. Nada disto significa, como é óbvio, que a *narratologia* se configure como uma área fechada sobre si mesma: conceitos que transcendem o espaço da teoria semiótica da narrativa (como *autor*, *código*, *representação* etc.) não podem ser esquecidos, sob pena de se consumir esse enclausuramento a todos os títulos pernicioso.

6. Interessando-se pela narrativa de um modo geral, independentemente do seu suporte expressivo ou do seu prestígio sociocultural, a *narratologia* não tem que limitar a sua atenção aos textos narrativos literários. Mas é verdade que aqui são sobretudo esses os privilegiados: sabendo-se que é na narrativa verbal que se tem apoiado o desenvolvimento da *narratologia* e que a narrativa literária desfruta de uma projeção que não se pode ignorar, não se estranhará

⁴ BOOTH, W. C. *Distance et point de vue. Poétique*, 4: 514, 1970.

que os conceitos com ela relacionados apareçam largamente contemplados. O que não significa que não se pudesse, ou até que não se devesse, ter ido mais longe, tanto no que respeita à narrativa não-literária como até no que toca à própria narrativa literária, susceptível de um alargamento conceptual decerto superior ao que aqui se observa (por exemplo, visando uma área dotada de certa autonomia, que é a da teoria dos gêneros); noutra oportunidade esperam e desejam os autores proceder a esses desenvolvimentos.



Instruções de consulta

1. Os termos e conceitos que integram esta obra encontram-se distribuídos por cinco domínios fundamentais e foram adotados a partir do que os autores entendem ser as designações correntes e, tanto quanto possível, estabilizadas. Procura-se assim propiciar duas modalidades de consulta: uma *horizontal*, que é a que lê o texto seguindo o desenvolvimento interno de cada um desses domínios, depois de uma breve introdução de enquadramento; outra *vertical*, que é a que procura esclarecer certos conceitos de forma isolada, consulta esta que partirá, em caso de dúvida quanto à localização dos termos, do índice colocado no final da obra. Em caso de dúvida ou oscilação terminológica, recorre-se a remissões.

2. No corpo de cada artigo encontram-se também abundantes remissões destinadas a fazer circular a reflexão teórica além dos limites de cada conceito.

3. A bibliografia teórica aparece indicada de forma sucinta, devendo o leitor recorrer à lista bibliográfica que se encontra no final do volume, para completar cada referência, a partir do nome do autor e da data. Assim, SACRE, 1974: 3-77 refere-se a Cesare Segre, *La struttura e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

4. Nas citações de textos literários opta-se pela indicação do título da obra, por parecer conveniente uma identificação imediata da obra em causa. Na bibliografia final encontra-se a referência completa de cada título utilizado.

1

Conceitos fundamentais

A constituição da *narratologia* como subdisciplina assente na teoria semiótica e nos seus vectores metodológicos e epistemológicos parte da postulação de certos conceitos fundamentais, entendidos como campos de diversificação terminológica e conceptual. *Comunicação narrativa* e *narratividade* são, neste contexto, noções basilares: a primeira por implicar, no processo que desencadeia, entidades que decisivamente interferem na *representação da história pelo discurso*, a partir de uma concreta instância de *narração*; tais entidades (*narrador* e *narratório*) solicitam uma inequívoca clarificação distintiva, relativamente a outras entidades (*autor*, *autor implicado*, *lector*, *leitor implicado*) e comportamentos (*leitura*) cuja intervenção no processo de comunicação narrativa é, quando muito, distanciada e mediata.

Configurada a *narrativa* e traduzidas as suas dominantes modais em particulares *gêneros* e *subgêneros*, constitui-se uma *modelização secundária*, representação artística da *diegese*. É no quadro do estatuto ontológico da *ficcionalidade* e no desenvolvimento de uma *superestrutura* narrativa, que deve entender-se o labor de entidades como o *narrador* e o *editor*, os procedimentos que desse labor decorrem (p. ex.: *redundância*, *sintaxe narrativa*, opções de *descrição* ou *narração*, delimitação de *episódios*, etc.) não se esgotam na representação dos sentidos nucleares da narrativa: participando na configu-

ração da sua *estrutura*, eles comportam também uma vertente *pragmática*, na medida em que contribuem para uma prática narrativa entendida como ação exercida sobre o receptor (mesmo que pela mediação do *narratório*), assim se apontando para uma inscrição do discurso da narrativa no discurso da História.

Autor

1. O termo *autor* designa uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria da narrativa e atinentes, de um modo geral, à problemática da criação literária, das funções sociais da literatura, etc. Entendido numa acepção consideravelmente lata, o *autor literário* corresponde à entidade a que R. Barthes chamou *écrivain*, distinguindo assim o *escritor* do *escrevente*: "O escritor é aquele que *trabalha* a sua palavra (desde que esteja inspirado) e absorve-se funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escrita) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição)"; por sua vez, os *escreventes* "são homens 'transitivos'; postulam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra não é mais do que um meio; para eles, a palavra suporta um meio, mas não o constitui" (Barthes, 1964: 148 e 151).

2. O estatuto sociocultural do *autor literário* reflete-se no domínio da teoria e história da narrativa: neste contexto, o *autor* é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um *universo diegético* (v. *diegese*) com as suas personagens, ações, coordenadas temporais etc. A condição do *autor* liga-se estreitamente às várias incidências que atingem a *autoría*: nos planos estético-cultural, ético, moral, jurídico e económico-social, a *autoría* compreende direitos e deveres, ao mesmo tempo que atribui uma *autoridade* projetada sobre o receptor; assim, pode dizer-se que a produção da narrativa "implica não só um emissor, receptor e mensagem, mas também um certo potencial para uma atividade discursiva bem sucedida, a qual depende, para a sua realização, da autoridade do emissor e da validação, pelo receptor, dessa autoridade" (Lanser, 1981: 82).

A atividade do *autor* decorre num certo contexto e de determinadas prerrogativas. No que a este último aspecto concerne, dir-se-á,

com Ó. Tacca, que em literatura "a noção de autor pressupõe [...] um homem de *ofício* (político) estimulado pelo afã de *criar e, sobretudo, de ter criado*. [...] A categoria de 'autor' é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimento e idéias [...] ao serviço do sentido unitário da obra que elabora" (Tacca, 1973: 17). Inserido num específico contexto estético-periodológico e histórico-cultural, o *autor* dificilmente pode eximir-se às suas solicitações e injunções: a criação literária que elabora responde, de forma mais ou menos explícita, às dominantes desse contexto, transparecendo pela, de forma mediana, as suas coordenadas históricas, sociais e ideológicas. É em obediência a tais solicitações, mas operando em princípio pela via de transposições e de procedimentos de codificação especificamente técnico-literários que o *autor* adota *estratégias narrativas* (v.) consequentes: opções de *gênero*, instituição de *narradores* (v.) e situações narrativas adequadas, configuração compositiva, economia actancial, etc. Atentar na especificidade destes procedimentos é, desde logo, uma condição fundamental para se evitar que a relação do *autor* com a narrativa seja dimensionada em termos de rudimentar projeção biográfica.

3. O que fica exposto não impede que entre *autor* e narrativa se admita uma linha de conexão regida pela posição pessoal daquele. Mesmo pela negativa pode observar-se essa conexão: quando romancistas como A. Abelaira ou V. Fretelra afirmam a distância que os separa de obras superadas ("E publicado o livro, o autor enjoa-o, está cansado, é incapaz (tem medo até) de o abrir" — A. Abelaira, *Os desertores*, p. 9), quando E. de Queirós, C. de Oliveira e tantos outros refundem em novas versões romances anteriormente publicados, o que em primeira instância se manifesta é a historicidade da narrativa, a sua vinculação a um tempo preciso, a um momento estético-ideológico, que a evolução literária do *autor* (também de uma entidade necessariamente histórica) veio pôr em causa. Por outro lado, a ligação do *autor* com a sua obra desenvolve-se num outro sentido: no apelo (explícito ou tácito) à receptividade do *leitor* (v.), apelo por vezes expresso num *prólogo* e feito de alusões às circunstâncias da criação, aos intuitos a que obedeceu, até mesmo, em certos casos, aos sentidos em que a leitura deve ser orientada.

4. No contexto teórico e metodológico da narratologia, a figura do *autor* reveste-se de certa importância, sobretudo por força das

relações que sustenta com o *narrador* (v.), entendido como autor textual concebido e ativado pelo escritor. De um modo geral, pode dizer-se que entre *autor* e *narrador* estabelece-se uma tensão resolvida ou agravada na medida em que as distâncias (sobretudo ideológicas) entre um e outro se definem; em termos narratológicos, não faz sentido analisar a condição e perfil do *autor* sob um prisma exclusivamente histórico-literário (biografia, influências etc.), socio-ideológico (condicionamentos de classe, injunções geracionais etc.), psicanalítico (traumas, obsessões etc.) ou puramente estilístico (dominantes expressivas etc.). O que importa é observar a relação dialógica entre *autor* e *narrador*, instaurada em função de dois parâmetros: por um lado, a produção literária do *autor* e demais testemunhos ideológico-culturais (textos programáticos, correspondência etc.); por outro lado, a imagem do *narrador*, deduzida a partir sobretudo da sua implicação subjetiva no enunciado narrativo, muitas vezes reagindo judicativamente às personagens da diegese, suas ações e diretrizes axiológicas que as inspiram. Do mesmo modo, o *autor* pode também estabelecer um mediato nexa dialógico com as personagens, para além do consabido empenho nos seus comportamentos e emoções, empenho lapidariamente traduzido no "Mme. Bovary c'est moi" confessado por Flaubert; do que neste nexa dialógico se trata é de saber até que ponto *autor* e personagens compartilham concepções e juízos de valor ou, em outros termos, em que medida se aproximam ou distanciam dois pontos de vista: o do *autor* (entendido na acepção corrente de opinião ou visão do mundo) e o da personagem, eventualmente plasmado com o rigor técnico próprio da *focalização interna* (v.) e remetendo também para uma certa atitude de recorte ideológico.

5. Com isto não se põe em causa um princípio inderrogável que não pode deixar de estar presente quando se analisa a atitude do *autor* para com o universo diegético representado: o princípio de que entre o *autor* e as entidades representadas na narrativa (do *narrador* às personagens) existe uma diferença ontológica irreversível. Essa diferença é a que permite distinguir a vinculação do *autor* ao mundo real e a das entidades ficcionais ao mundo possível construído pela narrativa literária; se entre ambos é permitida (e até necessário) que se estabeleçam as conexões mediatas que só uma concepção rigidamente formalista da literatura impediria, também é certo que isso não pode levar a desvanecer por inteiro as margens da *ficcionalidade* (v.). Em certa medida, é o próprio *autor* quem as institui, a partir de ati-

tudes contratuais assentes tanto na vigência sociocultural de certos gêneros (romance, conto etc.) como, mais amplamente, em mecanismos institucionais de validação e preservação do fenômeno literário como prática estética.

É ainda porque o que importa primordialmente são as vinculações ontológicas das diversas entidades aqui mencionadas, que se há de estar atento a confusões eventualmente desencadeadas por certas designações: o *autor* a quem no enunciado narrativo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* reiteradamente se alude é o *narrador*, com as funções que a este, como entidade fictícia, compete, e não o *autor real* chamado Machado de Assis; por sua vez, Jean-Jacques Rousseau, *autor real* de *La nouvelle Héloïse*, permite-se apresentar o romance como recolla epistolar, transmutando-se circunstancialmente em mero *editor* (s.), entidade tão fictícia como o são as cartas editadas e as personagens que as assinam ao no seus *autores textuais*.

Bibliogr.: TACCA, O., 1973: 34-63; BOURNELL, R. & OULIET, R., 1976: 281-94; FORTER, R., 1977: 78 et seqs., 123-33; GELTON, R., 1979: 153-64; LANSER, S. S., 1981: 147 et seqs., 108-48; SILVA, A. C., 1983: 220-31; AYALA, F., 1984: 49-61.

Autor implicado

1. Conceito problemático e complexo, objeto de discussão entre os estudiosos da teoria da narrativa (cf. Booth, 1983: 421-2), a começar pela expressão que em português o designa: vertida do inglês *implied author*, ela aparece normalmente traduzida por *autor implícito*, denominação ambígua a que Getette (cf. 1983: 95) prefere *autor implicado*, por melhor corresponder ao pensamento de W. C. Booth, que propôs e descreveu este conceito, sem que com esta nova tradução se atraia a expressão original em língua inglesa (particípio passado do verbo *to imply*, "implicar", "insinuar").

2. Referindo-se a diversas obras de Fielding, W. C. Booth observa que em cada uma delas se revela um "segundo eu", uma "versão criada, literária, ideal dum homem real" (Booth, 1980: 92); e em outro passo: "Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que limpa, silenciosamente, as linhas" (Booth, 1980: 167). Daqui passou-se quase sem

transição a uma concepção do *autor implicado* como entidade personalizada, de estatuto muito semelhante ao *narrador* (v.). Para que se desfaçam os equívocos que tal concepção arrasta, importa atentar nos fundamentos e motivações teórico-metodológicas do conceito em apreço.

3. De um modo geral, pode considerar-se que a concepção de uma entidade como o *autor implicado* decorre da necessidade de escapar a dois extremismos: por um lado, o *biografismo* que remete direta e imediatamente para o *autor*, responsabilizando-o ideológica e moralmente pela narrativa; por outro lado, o *formalismo imanentista* que tende a desvalorizar a dimensão histórico-ideológica do texto narrativo, ignorando que "não só o 'conteúdo' da obra, mas também as suas estruturas formais [podem ser] entendidas como reflexo da opinião do autor" (Lanser, 1981: 49). O *autor implicado* corresponde assim a uma espécie de solução de compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do *autor* propriamente dito.

4. A dificuldade de se aceitar o conceito de *autor implicado* no quadro teórico da *narratologia* decorre antes de mais nada do seu teor um tanto difuso. Desde as referências elaboradas por Booth, até às esboçadas por outros autores, esse teor difuso é evidente: para S. Chatman, o *autor implicado* "não é o narrador, mas antes o princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração" (Chatman, 1981: 155); para S. Rimmon-Kenan, trata-se de "uma entidade estável, idealmente consistente" (Rimmon-Kenan, 1983: 87) e intuitivamente apreendida pelo leitor; por sua vez J. Lintvelt, adotando a sintomática designação de *autor abstrato* declara que ele "representa o sentido profundo, a significação de conjunto da obra literária" (Lintvelt, 1981: 18). Constituinte uma espécie de consciência tácita ("Diferentemente do narrador, o autor implícito não pode *discernir* nada. Ele, ou melhor, isso, não tem voz, não tem meios diretos de comunicação" — Chatman, 1981: 155-6), o *autor implicado* resiste a projetar no enunciado as marcas da sua presença, marcas que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do *narrador*. Assim, o *autor implicado* pode ser responsabilizado, quando muito, por uma atitude de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir "a percepção intuitiva de um todo artístico completo" (Booth, 1980: 91).

5. Se, em narrativas de *narrador heterodiegético* (v.) como *Le rouge et le noir*, de Stendhal, ou *Queda de um anjo*, de Camilo, é compreensível a tendência para confundir *autor implicado* e *narrador*, já em relatos como *Manhã submersa*, de V. Ferreira, ou *Dom Cassurro*, de Machado de Assis, essa confusão é de tudo inadmissível. Nos dois primeiros casos, aflora por vezes um "eu" quase sempre opinativo que, em termos narratológicos, deve ser imputado não a um hipotético *autor implicado*, mas ao *narrador heterodiegético*, capaz de inscrever no enunciado tanto juízos subjetivos discretos como um *discurso pessoal* insusceptível de pôr em causa o seu estatuto vernarrativo; no caso dos romances de V. Ferreira e Machado de Assis apontados, a existência de um *narrador autodiegético* (v.) perfeitamente identificado (e, por outro lado, o conhecimento do *autor* que o criou) torna irrelevante, no contexto da instância narrativa constituída, essa entidade intermediária de localização problemática que seria o *autor implicado*. Por isso estamos de acordo com Genette que, excluindo terminantemente do campo da narratologia essa "instância fantasma" que é o *autor implicado*, considera que "uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado" (Genette, 1983: 96).

Bibliogr.: BOYTH, W. C., 1977; id., 1980: 88-94 e 165 et seqs.; id., 1983: 420-31; BAKER, J. R., 1977: 142 et seqs.; FOWLER, R., 1977: 78 et seqs.; BRUNZWABER, W., 1978; id., 1981; BAL, M., 1981: 208-10; CHATMAN, S., 1981: 155-9; LANSER, S. S., 1981: 48 et seqs.; LINEVELT, J., 1981: 17 et seqs.; GENETTE, G., 1983: 94-102; RIMMON-KENAN, S., 1983: 86-9; SILVA, A. c. 1983: 220-31; REYER, G., 1984: 92-114.

Comunicação narrativa

1. A *comunicação narrativa* deve ser entendida como específico processo de transmissão de textos narrativos, relevando, por um lado, as circunstâncias e condicionamentos que presidem à *comunicação* de um modo geral e reclamando, por outro lado, a ação de fatores e agentes que determinam a qualidade narrativa deste tipo de comunicação.

Em termos genéricos, definir-se-a *comunicação*, com U. Eco, como processo responsável pela "passagem de um Sinal (o que não

significa necessariamente 'um signo') de uma Fonte, através de um Transmissor, ao longo de um Canal, até a um Destinatário (ou ponto de destino)". A partir daqui e operando um movimento de implicação, considerar-se-á que a *comunicação* abraça a *significação* e integra-a na sua dinâmica: "Quando o destinatário é um ser humano [...], estamos [...] em presença de um processo de significação, já que o sinal não se limita a funcionar como simples estímulo mas solicita uma resposta *interpretativa* no destinatário" (Eco, 1975a: 19). Assim se tende a resolver um problema, o das relações entre *comunicação* e *significação*, que preocupou diversos teorizadores da linguagem, de F. de Saussure a J. L. Prieto, passando por K. Bühler, R. Jakobson, E. Buysseus e A. Martinet, entre outros.

2. Postulada como processo e como prática interativa suscetível de convocar pelo menos dois sujeitos, a *comunicação* prolonga-se no tempo, decorre sob a égide de condicionamentos psicoculturais e socioculturais que variadamente a afetam e aponta para uma aquisição de conhecimento que se afirma como resultado necessário e inevitável de toda a semiose. Mais: "É mesmo impensável que a atividade cognoscitiva possa desenvolver-se de modo autônomo e específico sem ser também uma atividade semiótica, tal como é de resto impensável que não haja uma relação inversa entre atividade semiótica e atividade cognoscitiva. Não se pode conhecer se não se pode comunicar o que se conhece nem se pode comunicar se não se conhece o que se comunica" (Garroni, 1980: 249). Mas o conhecimento que pela *comunicação* se procura veicular não anula a possibilidade de se conceber o ato comunicativo como algo mais do que um ato informativo: ela pode ser modulada também em termos persuasivos ou em termos argumentativos, requerendo para isso estratégias que expressamente sirvam a tais modulações.

3. No quadro dos parâmetros esboçados, a *comunicação narrativa* que aqui nos cabe ter em conta é a que se articula pela interação de duas entidades: o *narrador* (v.) e o *narratário* (v.). Isto significa que, no presente contexto, são menos relevantes (mas não inteiramente despididos) os problemas levantados por uma análise da comunicação literária e narrativa equacionada em termos sócio-semióticos; assim, o estatuto do *autor* (v.) e do *leitor* (v.), questões como a evanescência ou a sobrevivência histórica de códigos literários ou o condicionamento da comunicação literária por força de fatores tão

diversos como a situação econômica do escritor ou a influência da publicidade, constituem motivo de interesse de correntes metodológicas como a semiótica literária, a sociologia da literatura ou a estética da recepção.

Numa perspectiva narratológica deslocamo-nos, pois, do campo do *autor empírico* e do *leitor real* para nos situarmos na esfera de ação do *narrador* e do *narratário*, sem esquecermos, no entanto, que a atividade destes últimos é eventualmente tributária, de um ponto de vista funcional, da experiência histórico-cultural colhida pelo *autor empírico* e do conhecimento que ele detém dos mecanismos de ativação da comunicação literária. Deste modo, diagramaticamente (e não perdendo de vista a simplificação que assim se opera) pode estabelecer-se do seguinte modo o processo de *comunicação narrativa*:



O que assim se esboça é a atividade de representação narrativa levada a cabo pelo *narrador*, enquanto fonte e origem da *comunicação narrativa*, entidade fictícia e por isso distinta do *autor empírico*. Construindo uma mensagem articulada em *discurso* (v.) (e formalmente correspondendo ao *sintagma narrativo* — v.), o narrador modeliza um universo *diegético* (a *história* — v.) e transmite um certo conhecimento ao *narratário*; este, sendo um *destinatário intratextual* (explicitamente mencionado ou não) e entidade de qualquer modo distinta do leitor real, será detentor de uma certa *competência narrativa* (v.) que pode não ser inteiramente coincidente com a do narrador (este pode ver-se na necessidade de facultar indicações metalinguísticas ou metalinguísticas, e.g., explicando o significado de expressões que o narratário supostamente desconhece). Para que a *comunicação narrativa* integralmente se concretize, é necessário que o elenco de códigos que estruturam a narrativa seja comum ao narrador e ao narratário, ou que passem a ser-lo pela atividade "pedagógica

ca" do primeiro: pode ocorrer que, dando como adquirido pelo narratário o conhecimento do código linguístico e dos códigos narrativos (p. ex., procedimentos de organização do tempo ou de representação de pontos de vista), o narrador se estorce por impor um código de incidência semântico-pragmática como o ideológico, usando para isso estratégias adequadas, de índole persuasiva e argumentativa. Tudo isto, como é óbvio, sob a égide dessa que é a aptidão basililar de que todo o narrador carece para que a comunicação narrativa se estabeleça e se prolongue: a capacidade de redução do destinatário, baseada no suscitar do seu interesse e curiosidade, capacidade de um modo geral relacionada com a vertente *pragmática* (4.) da comunicação narrativa.

4. Episodicamente a narrativa insere no seu próprio discurso marcas que de modo explícito evidenciam a presença dos elementos que intervêm na *comunicação narrativa*; os contos "O charlatão" (in *Rua*), de M. Torga, e "José Matias", de Eça, constituem a este propósito exemplos muito sugestivos. No primeiro, um narrador anônimo apresenta o narrador inserido, que é a personagem Balsemão, e descreve o processo de comunicação narrativa que este último instaura: assumindo-se como narrador de um relato autobiográfico, Balsemão conta ao público-narratário que o escuta (compradores potenciais do produto que o vendedor ambulante quer vender) a história das suas desventuras, devidamente doseada em função da curiosidade que no auditório vai despertando. No conto de Eça, um *narrador homodiegético* (4.) relata a um narratário anônimo a história de José Matias; neste caso, a narração ocorre durante o trajeto para o cemitério, quando José Matias vai ser enterrado: o discurso, configurando a biografia amorosa do protagonista, é semeado de expressões em que ecoa a curiosidade desse narratário silencioso, potencialmente atingido pelo poder impressivo da filosofia de vida que ressalta dos comportamentos do espiritualista José Matias. "Mas, oh meu amigo, pensamos que, certamente, nunca ela [Elisa] pediria ao José Matias para espalhar violetas sobre o cadáver do apontador! E que sempre a Matéria, mesmo sem o compreender, sem dele tirar a sua felicidade, adorará o Espírito, e sempre a si própria, através dos poros que de si recebe, se tratara com brutalidade e desdém" (E. de Queirós, *Contos*, p. 222).

Bibliogr.: Eco, U., 1975: 49-55; id., 1975a: 19-20 e 62-9; Cor-
ti, M., 1976: 13-33; GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J., 1979: 45-8;

CASSETTI, F., 1980: 65-86 e 263-78; GARRONI, E., 1980: 246-57; RAIN, C., 1982: 11-29; SILVA, A. e, 1983: 181 et seqs., 220 et seqs.; e 279 et seqs.; NANNY, M., 1984.

Descrição

1. Num texto narrativo há sempre fragmentos discursivos portadores de informações sobre as personagens, os objetos, o tempo e o espaço que configuram o cenário diegético. Esses fragmentos, as descrições, são facilmente destacáveis do conjunto textual: tendencialmente estáticos, proporcionam momentos de suspensão temporal, pausas na progressão linear dos eventos diegéticos.

Embora tradicionalmente se considere que a descrição é uma *ancilla narrationis*, na medida em que funciona como expansão dos núcleos narrativos propriamente ditos, é, no entanto, difícil conceber um texto narrativo desprovido de elementos descritivos: de fato, a dinâmica da ação parece implicar forçosamente uma referência mínima às personagens e objetos que nela estão envolvidos.

Em certos textos, as descrições assumem uma função meramente decorativa ou ornamentalista, aparecendo na verdade como unidades subsidiárias que se podem suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Por outro lado, a digressão em torno de uma personagem ou de uma paisagem retarda a ocorrência de determinados eventos, emergindo então a função dilatatória, frequentemente atribuída à descrição. Mas é sobretudo na interação contínua e fecunda com os eventos diegéticos que a descrição se justifica, ganhando um papel de relevo na construção e na compreensão global da história. É, por exemplo, através da descrição que o narrador produz o "efeito de real", pela acumulação de *informantes* (v.) geradores de verossimilhança; é ainda nos momentos descritivos que, regra geral, surgem os *índices* (v.), elementos que asseguram a previsibilidade das ações das personagens (o retrato de uma personagem pode conter indícios prospectivos da sequência de ações que essa personagem irá desenvolver; a descrição de um espaço geográfico ou social pode contribuir para a motivação de um percurso narrativo).

A função explicativa acima referida confere à descrição um importante papel na construção da legibilidade e da coerência do texto narrativo: a descrição é "o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se 'põe em conserva', onde se 'armazena' a informação, onde se condensa

e se redobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de 'genética' semântica [...], entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da ação" (Hamon, 1976: 81). Este papel de operador de legibilidade e coerência transformou a *descrição* numa unidade estrutural susceptível de assegurar plena compatibilidade entre o desenrolar das ações, os atributos das personagens e os condicionamentos do meio. Nesta perspectiva, a *descrição* delimita o horizonte de expectativa do leitor, relativamente ao destino da personagem, no plano sintagmático. É ainda a *descrição* que contribui em larga medida para a delimitação do subgénero a que pertence o texto narrativo: no *romance histórico* e nas narrativas de *ficção científica* assume particular relevo a *descrição* do tempo; no conto realístico, é fundamental a *descrição* do espaço; no *romance psicológico*, a *descrição* da personagem solicita, do ponto de vista receptivo, uma cuidada atitude interpretativa e avaliativa.

2. Etimologicamente, *descrever* (*de scribere*) significa "escrever segundo um modelo". Esta observação permite-nos transitar para uma breve reflexão acerca da estrutura interna dos fragmentos descritivos. Como afirma P. Hamon (cf. 1981: 140 et seqs.), uma *descrição* pôde sempre em equivalência semântica uma expansão predicativa e uma condensação denominativa. Por outras palavras, há sempre um termo sincrético que rege a legibilidade do fragmento descritivo, termo esse que funciona como centro de uma constelação formada por um conjunto de unidades lexicais e de predicados semanticamente equivalentes. Por exemplo, na *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, surge a famosa *descrição* do lago de Genebra, que declara ("explica", no sentido etimológico do termo) a *linha* previsível dos elementos do local idílico: água, montanhas, mulher, amor, pastores, sol. O espaço descrito, correspondendo a um *locus amoenus*, constitui um termo sincrético, cuja expansão predicativa se concretiza pela ativação de um paradigma lexical relativamente estereotipado, consagrado pela memória do sistema literário (cf. Hamon, 1981: 104-5).

Tendo em conta a invariância estrutural da *descrição*, P. Hamon define-a, por um lado, como "um conjunto de 'linhas', de paradigmas lexicais em deriva associativa centrífuga, mais ou menos saturados e expandidos" (1981: 167) e, por outro, como um conjunto de "nós", "termos privilegiados, lugares de recentragem, lugares centripetos onde se recompõe a informação" (1981: 167).

Haverá signos específicos da descrição? A resposta a esta questão passa inevitavelmente pela consideração dos *invenções* e dos *perfeitos literários*: só se podem individualizar com rigor os signos do descritivo em função dos dois parâmetros assinalados. No entanto, há, apesar de tudo, alguns traços genéricos que assinalam a emergência de um fragmento descritivo: por exemplo, o sinal auto-referencial que a pretensão consubstancia ("Era uma paisagem indescritível"); o presente de atestação que ocorre em frases como "Évora é uma cidade que..."; a predominância do imperfeito do indicativo que, pelos seus valores aspectuais durativos ou iterativos, contribui para a instauração de uma atmosfera despida do caráter dinâmico da *narração* (v.). Atenhamos neste último aspecto da *descrição*: "Mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca. Passou a passo, na bugeia macia, carcaças sujas maculavam a verdura. Reses famintas, esquelidas, magoavam o fochinho no chão áspero, que o mato ainda tão curto mal cobria [...]" (R. de Queiroz, *O Quinze*, p. 138).

3. Para "naturalizar" a descrição, isto é, para de algum modo motivar a sua introdução no espaço textual, o narrador recorre frequentemente a um conjunto de artifícios bem conhecidos: uma mudança de luminosidade ou a aproximação de uma janela são artifícios usuais que justificam a valorização descritiva de seres, objetos e espaços; o retrato pode surgir pela autocontemplação da personagem num espelho; a deambulação de uma personagem aparece muitas vezes como pretexto verossímil para a descrição do que essa personagem vê; e também, num caso por assim dizer extremo, é o narrador que faz menção de conduzir o "leitor", assim propiciando um fragmento descritivo: "Abramos a porta da antecâmara onde estão, fechados por dentro, o monge e sua irmã, e desçamos por esta estreita escada que fica à nossa direita. Bem. Estamos numa casa térrea. O lar com um resto de brasido, ali o vemos daquele lado; uma bancal de pinho no meio da quadra [...]. Olhe o leitor para aquele recanto escuro, aonde mal chega a claridade quase crepuscular da chaminizinha que de vez em quando espirra no candeeiro de ferro pendurado dentro da chaminé fuliginosa. Não divisa lá o que quer que seja? uma janela aberta; umas adufas alevantadas, um raio de luz de estrela, que escapa por entre a rótula?" (A. Herculano, *O monge de Cister*, I, p. 266-7).

Estas formas mais ou menos ingênuas de motivação encontram-se estreitamente relacionadas com a vigência de certos tipos de *focalização* (v.): na *focalização onisciente*, é o narrador/cicrona que as-

sume a responsabilidade da *descrição*, situando-a fora da temporalidade subjetiva da *diegese*; se o foco narrativo reside numa personagem, a *descrição* é plasmada pela subjetividade dessa personagem. Adorem-se, como exemplos típicos das duas situações mencionadas, os seguintes: a paradigmática descrição da pensão Vauquer, em *Le père Goriot* de Balzac, minucioso inventário de espaços, objetos e pormenores decorativos levado a cabo por um narrador onisciente; a longa seqüência, no início de *La Regenta* de Clarín, em que uma personagem (Don Fermín de Pas) contempla o espaço que se observa da torre da Catedral, investindo-se assim na *descrição* uma carga psicológica considerável.

4. Em ambos os casos, a análise dos procedimentos descritivos adotados terá em conta as conexões que é possível estabelecer entre o agente que rege a *descrição* e o resultado final de tal *descrição*, em termos de implicação psicológica e de projeção, sobre o enunciado, de insinuações temático-ideológicas. Do mesmo modo, a *descrição* poderá ser relacionada com outros aspectos da construção da narrativa e da elaboração estilística do discurso: tendo em conta a sua eventual alternância com seqüências dominadas pela dinâmica da *narração*, observando-se as conseqüências, no plano da *velocidade* (v.) temporal, que advêm da ocorrência de *descrições*, evidenciando-se a proveniência e as motivações ocultas das marcas de subjetividade (v. *intrusão do narrador*) patenteadas pela *descrição*, etc.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1966: 152-63; BROOKS, C. & WARREN, R. P., 1972: 196-220; ROBBE-GRIFFET, A., 1975: 123-34; BOURNEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 141 et seqs.; HAMON, P., 1976; id., 1981; BAL, M., 1977: 89 et seqs.; id., 1981-1982: 100-48; BLANCHARD, M. E., 1980; *Poétique*, 1980; CHATMAN, S., 1981a; CERVENKA, M., 1982: 15-44; DIJK, T. A. VAN, 1983a; IMBERT, P., 1983: 95-122.

Diegese

1. Na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo *diegese* como sinónimo de *história* (v.). Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera preferível reservar o termo *diegese* para designar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a *história*.

2. O termo *diegese* fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto,

opunha-se a *universo diegético*, local do significado, ao *universo do écran*, local do significante fílmico. É exatamente nesta aceção que Genette julga pertinente a transposição do termo *diegese* para o domínio da narrativa verbal: *diegese* é então o universo do significado, o "mundo possível" que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história. Assinale-se que a partir de *diegese* sinónimo de *história* formaram-se outros termos (*diegético*, *intradiegético*, *homodiegético* etc.), hoje largamente difundidos e consagrados pelo uso, termos que se nos afiguram bem menos equívocos do que os eventuais adjetivos equivalentes formados a partir de *história*. Por isso, e apesar da recente clarificação defendida por Genette, pensamos que os derivados de *diegese* devem continuar a ser utilizados para referenciar o plano da história.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 71 et seqs.; id., 1983: 10-4.

"Diegesis"

V. Representação

Discurso

1. O conceito de *discurso* é um conceito plural, utilizado quer no âmbito dos estudos lingüísticos, quer no âmbito dos estudos literários. Não sendo este o espaço apropriado para uma enumeração exaustiva das múltiplas aceções do termo, far-se-á apenas referência àquelas que de algum modo permitem esclarecer a sua introdução no campo da narratologia.

2. Assim, *discurso* pode designar um conjunto de enunciados que manifestam certas propriedades verbais cuja descrição se pode efetuar no quadro de uma análise estilístico-funcional. É nesta aceção que se utiliza a expressão *registros do discurso* (v.). *Discurso* pode também definir-se como seqüência de enunciados que globalmente configuram uma unidade lingüística superior à frase. É nesta aceção que o termo é utilizado por Harris, um dos primeiros lingüistas a propor o estudo das estruturas transfrásicas da linguagem, no quadro de uma análise distribucional. Investigações mais recentes revalorizaram os problemas atinentes à existência de uma unidade lingüística superior à frase (designada por *texto* ou *discurso*), numa tentativa de conceptualizar um nível de análise irreduzível, do ponto de vista semântico, a uma mera concatenação de frases. O *texto* ou

discurso passa a ser definido como um todo, como uma unidade comunicativa globalmente coerente. Considerada como propriedade semântica do *discurso*, a coerência pressupõe uma lógica dos emparelhamentos transfrânicos e requer uma análise a nível macroestrutural (v. *macroestrutura*).

Discurso é ainda utilizado no sentido de produto de um ato de enunciação: é o ponto de vista de Benveniste, que encontra o discurso como manifestação da língua na comunicação efetiva entre os membros de uma comunidade. É o ato de enunciação que permite a apropriação individual da língua pelo sujeito falante e a sua conversão em *discurso*. O discurso emana de um locutor, dirige-se a um interlocutário, faz uma referência ao mundo e comporta marcas mais ou menos explícitas da situação em que emerge. Nesta perspetiva, *discurso* opõe-se de algum modo a língua, sistema de sinais formais que só se actualiza quando assumido por um sujeito no ato de enunciação.

As propostas de Benveniste abrem novos horizontes aos estudos linguísticos, pela introdução do sujeito e da situação como parâmetros decisivos na descrição da atividade verbal (v. *enunciário*). Na esteira desta abertura, encontra-se a concepção de *discurso* como enunciado considerado em função das suas condições de produção. Com esta formulação, pretende sublinhar-se que os locutores não são meros polos de um circuito comunicativo, mas sim entidades situadas num tempo histórico e num espaço sociocultural bem definidos que condicionam o seu comportamento linguístico. Por outras palavras, o falante ocupa um dado "lugar" numa certa conjuntura, e esse "lugar" implica a emergência de um conjunto de filtros (as *formações discursivas*) que condicionam a sua atividade discursiva, imediatamente regida por parâmetros de ordem ideológica e sociocultural; daí que se afirma que "o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe 'em si mesmo' (isto é, na sua relação transparente com a literalidade do significante), mas é determinado pelas posições ideológicas puestas em jogo no processo sócio-histórico em que palavras, expressões e proposições são produzidas (que se dizem, reproduzem)" (Pêcheux, 1975: 144).

Num plano semiótico mais geral, não confinado às fronteiras da linguagem verbal, *discurso* é sinónimo de *processo*, englobando todas as organizações sintagmáticas que manifestam e actualizam qualquer sistema de sinais. Falar-se-a então de discurso fílmico, teatral, pictórico etc.

3. Em narratologia, o termo *discurso* aparece geralmente definido como domínio autónomo em relação à *história* (v.). Com esta distinção conceptual, pretende-se dissimular metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (*história*) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (*discurso*), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência.

No caso de narrativas orais ou escritas, o *discurso* coincide com o próprio material verbal que veicula a história, o conjunto dos elementos linguísticos que a sustentam. É possível estabelecer um elo de ligação entre esta aceção de *discurso narrativo* e a concepção benvenistiana de *discurso*: de fato, o discurso narrativo é o produto do ato de enunciação de um narrador (v. *narração*) e dirige-se, explicita ou implicitamente, a um *narratório* (v.), termo necessário de recepção da mensagem narrativa.

É no nível do *discurso* que se detectam os processos de composição que individualizam o modo narrativo: elaboração do tempo (v. *ordem temporal*, *freqüência* e *velocidade*), modalidades de representação dos diferentes segmentos de informação diagética (v. *focalização*), caracterização da instância responsável pela narração (v. *voz*), configuração do espaço e do retrato das personagens (v. *descrição*), constituem os mais destacados aspectos da manifestação do *discurso*, manifestação esta indissociável dos específicos conteúdos diagéticos que mediatamente a inspiram. É ainda no nível do *discurso* que se ativam os registros (v.), no quadro do funcionamento estrutural dos códigos estilísticos.

Importa sublinhar as conseqüências que daqui decorrem, no plano operativo. A análise do discurso narrativo será constituída prioritariamente pela descrição dos signos técnico-narrativos que estruturam os diversos âmbitos compositivos mencionados (p. ex., *análepsis* e *prolepsis*, *focalização interna* e *externa*, etc. — v. estes termos); esta descrição completar-se-á, entretanto, mediante procedimentos operatórios que superem este estado de referência predominantemente objetiva. Tratar-se-á então não só de explicar a articulação orgânica dos vários componentes que integram o nível discursivo, mas também de entender a sua projecção semiótica, em função da específica *história* que o *discurso* representa, a qual solicita o privilégio de determinados signos narrativos, em detrimento de outros; assim se entende que uma novela policial recorra a procedimentos *análepticos* que lancem luz sobre as circunstâncias em que ocorreu

o crime, ou que a alternância de diversos pontos de vista reforce a atmosfera de emoção e mistério que nela se pretende criar.

4. Assinale-se, por fim, que a narratologia pretende de algum modo participar na tarefa de construção de uma *lingüística do discurso* (ou texto), na medida em que se propõe estudar a sintaxe dos encadeamentos transfrásicos de um tipo peculiar de textos. Se as "gramáticas narrativas" construídas no âmbito do estruturalismo francês se podem considerar relativamente informais e empíricas, elas estimularam, no entanto, pesquisas fecundas na área da lingüística do texto, chamando nomeadamente a atenção para a existência de *macroestruturas* sequencialmente articuladas.

Bibliogr.: TODOROV, T., 1966: 126-51; GENETTE, G., 1972: 71-267; BENVENISTE, E., 1974: 79-88; PÉCHEUX, M., 1975: 127-66; MAINGUENEAU, D., 1976: 5-20; CHATMAN, S., 1981; BROWN, G. & YULE, G., 1983; SILVA, A. e., 1983: 568-74 e 711-8; DIJK, T. A. van, 1985: 1-10.

Editor

1. Em narratologia o conceito de *editor* não se confunde com a entidade homônima, responsável pela reprodução e difusão da obra literária, e objeto de estudo, por exemplo, em sociologia da literatura. De qualquer modo, o *editor* de que aqui se trata não deixa de ter algumas semelhanças funcionais com o editor comercial propriamente dito, assim se explicando a coincidência terminológica. Com efeito, chama-se *editor* de uma narrativa à entidade que esporadicamente aparece no seu preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se, pois, de um intermediário entre o *autor* (v.) e o *narrador* (v.), intermediário que mantém com qualquer dos dois relações muito estreitas. Como observa Ó. Tacca, o *editor* pode aparecer numa gama muito vasta de relatos: "Desde a forma epistolar dos romances, até àqueles em que o autor se apresenta como mero 'editor' de uns papéis (encontrados num desvão, numa hospedaria, numa farmácia); e desde aqueles que (sem participação do intermediário) foram apenas objeto de cópia fiel e cuidadosa, até aos que (admitindo uma certa participação) foram 'traduzidos', 'ordenados' ou 'reescritos' pelo transcritor" (Tacca, 1973: 38).

2. As relações do *editor* com o *autor* e com o *narrador* deixam perceber que, tal como ocorre com o último, aquele corresponde ao exercício de uma *função*, no processo da *comunicação narrativa* (v.). Quando aparece explicitamente identificado com o autor, o *editor* contribui sobretudo para conferir ao relato um cunho de forte verossimilhança: assim, o romance epistolar *Julie ou la nouvelle Héloïse* é subtintulado “Lettres de deux amants habitans d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau”; o que não impede o *editor*, por um lado, de declarar a sua intervenção no livro e, por outro, de lançar uma suspeição de ficcionalidade sobre as cartas, de certo modo justificada pelo teor excepcional da história que relatam: “Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous” (J.-J. Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, p. 3). Em outros casos, a função do *editor* pode ligar-se estreitamente à do narrador: tanto o narrador do conto de Eça, “Singularidades de uma rapariga loira”, como o da novela da “Menina dos rouxinóis” exercem funções de *editores*, já que quase se limitam a repetir histórias de que foram *narratários* (v.); desempenhando, porém, simultaneamente a função de narradores (quer dizer, de responsáveis últimos pela configuração do discurso narrativo), é óbvio que o seu grau de intervenção no relato que re-produzem é consideravelmente elevado.

3. A intervenção do *editor* constitui um procedimento relativamente normal em narrativas em que tal entidade se manifesta, procedimento muitas vezes justificado previamente na base de critérios diversos (morais, ideológicos, estéticos etc.). Atente-se nas explicações deste editor: “He preferido, en algunos pasajes demasiados crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por lo sano; el procedimiento priva, evidentemente, al lector de conocer algunos pequeños detalles — que nada pierde con ignorar —; pero presenta, en cambio, la ventaja de evitar el que recaiga la vista en intimidades incluso repugnantes, sobre las que — repito — me pareció más conveniente la poda que el pulido” (C. José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, p. 13-4). Em termos genericamente narratológicos, esta função do *editor*, como responsável pela organização do relato, não é tão abusiva como parece: na narrativa cinematográfica, é pela *montagem* (v.) (cujo agente sintomaticamente se designa, em inglês, *editor*) que se concretiza

a seleção e ordenação de planos e seqüências, naquela que é uma das etapas cruciais de investimento narrativo e semântico da articulação do discurso cinematográfico.

4. O aparecimento do *editor* tem que ver com motivações epoiás relativamente variadas: investimento de verossimilhança, sobretudo na narrativa epistolar (como no exemplo citado de *La nouvelle Héloïse* ou em *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos), conotação de mistério e excepcionalidade no *Adolphe*, de B. Constant (cujo *editor* declara reproduzir escrupulosamente um manuscrito encontrado num pequeno cofre perdido), reforço de uma atmosfera de autenticidade psicológica e social, na revelação das pungentes memórias do condenado Pascual Duarte, casualmente "descobertas" numa farmácia de Almedralejo. Por outro lado, a avaliação do peso funcional do *editor* terá em conta o grau de evidência de que se reveste essa função mediadora: se em *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo C. Branco, ela é evidente e preambularmente explicitada, em *O Mathadinhos*, de Aquilino Ribeiro, ela é mais difusa e parece corresponder às exigências veiculares e organizativas de um relato supostamente oral, testemunhado por uma entidade proemial; e nos exemplos citados de um conto de Eça e da novela inserida nas *Fúlgens* essa função mediadora deavanece-se consideravelmente, sem, contudo, se perder por inteiro, já que ela acaba, afinal, por constituir a condição essencial da existência do *editor*. Uma função mediadora que não tem em vista apenas a revelação, perante o olhar intrusivo do leitor, de documentos muitas vezes apresentados como autênticos, mas também, não raro (sobretudo quando é mais acentuada a tarefa organizativa, seletiva ou corretiva da função editorial), a salvaguarda da *narratividade* (v.), por cumprir ao *editor* configurar ou reforçar a dinâmica narrativa decorrente da articulação das diversas peças editadas.

Bibliogr.: TAVIRA, G., 1973: 37-63, 164-7; BOURNIEU, R. & OUELLET, R., 1976: 99-106; ALTMAN, J. G., 1982.

Episódio

1. Afetado por uma certa polissemia, o termo *episódio* deve a dificuldade de uma definição precisa e unívoca ao fato de ser frequentemente utilizado em acepções qualitativamente diversas. Numa acepção trivial (p. ex., "um episódio rocambolesco"), o termo designa

desde logo uma ação ou conjunto de ações encaradas muitas vezes de forma levemente pejorativa; esse tom pejorativo encontra-se, aliás, no texto aristotélico da *Poética* (1451b), se bem que referindo-se a um gênero dramático (tragédia) e alargando-se depois (também) à epopeia (1455b). Modernamente, o termo *episódio* surge utilizado com frequência em relação à série televisiva e ao *folhetim* radiofônico; nestes casos, *episódio* designa, em primeira instância, uma unidade formalmente autónoma e destacada em relação a um todo narrativo cuja narração se processa com uma certa periodicidade, alargando-se por um lapso de tempo normalmente amplo. Em princípio, a autonomia formal dos episódios da série e do folhetim corresponde também uma certa autonomia em termos de ação.

2. No quadro da teoria semiótica da narrativa, é possível propor a seguinte definição de *episódio*: unidade narrativa não necessariamente demarcada externamente, de extensão variável, na qual se narra uma ação autónoma em relação à totalidade da sintagmática narrativa, ação esta que estabelece conexão com o todo em que se insere por meio de um qualquer fator de redundância (a personagem que protagoniza os diferentes episódios de uma narrativa, o espaço em que eles se desenrolam, as domínios temáticos que regem a narrativa etc.). É justamente o fator redundância que permite, por um lado, conceber o enquadramento de vários episódios e, por outro, aproximá-lo e distingui-lo da *sequência*: "Os episódios tendem a aparecer em feixes agrupados por uma isotopia específica. O seu 'fechamento' faz deles o equivalente de uma sequência semiótica, e a presença de uma isotopia unificadora agrupa-os numa unidade intermediária entre a sequência e o sintagma total do texto" (Haidu, 1983: 660).

Como se depreende, a configuração de episódios ajusta-se especialmente a narrativas não dominadas por uma *intriga*, quer dizer, a narrativas de *composição* (v.) aberta. O *Lazarillo de Tormes*, de *Vieiras*, de Garrett, *O Malhadinho*, de Aquilino Ribeiro, e *Enceiros*, de Soeiro Pereira Gomes, são, em épocas muito diversas, narrativas de predominante composição episódica; porque o são, a sua análise levanta não raro questões operatórias interessantes, sobretudo em dois domínios: no da *sintaxe narrativa* (v.), incidindo sobre o critério de articulação por que se rege a concatenação dos vários episódios, e no que diz respeito ao estatuto do *narrador* (v.) e à sua função de entidade que coordena e sintagmaticamente distribui as unidades epistémicas.

3. Em determinados contextos periodológicos e por força de certas opções temáticas, é possível entender o privilégio de uma composição episódica. Um tema como o da *viagem* (gozando de particular destaque no Renascimento e no Romantismo) convida a uma tal composição: a deambulação de D. Quixote e Sancho Pança, a viagem de Vasco da Gama em *Os lusíadas*, o passeio do narrador das *Viagens* constituem situações favoráveis ao suceder de *episódios* relativamente autônomos, mas ligados entre si pelo ato da viagem e pela pessoa do viajante; por isso, nos casos citados, fala-se nos episódios dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos, nos episódios de Adamastor e da tempestade, e nos episódios de Ílhavos e Bordas-d'Água e do café do Cartaxo. Em outros casos, é o intuito de representar, de forma marcadamente documental, cenários sociais e econômicos deprimentes que suscita a sucessão de *episódios*; em romances de filiação neo-realista como *As vinhas da ira*, de Steinbeck (tributário também do tema da viagem), *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ou *Avieiros*, de Alves Redol, os *episódios* relatados têm como denominador comum a condição oprimida de personagens em situação infra-humana. Por sua vez, as séries romanescas ou os romances que, sob a égide do realismo crítico, pretendem representar um certo *devoir* histórico e amplos cenários sociais povoados por tipos ilustrativos, recorrem também à composição episódica: alusivamente, B. Pérez Galdós intitulou *Episodios nacionales* a série de romances consagrados à Espanha do século XIX e Eça estampou n'*Os Malas* um subtítulo ("Episódios da vida romântica") remetendo para esses *episódios* (jantares, corridas, sarau) em que, num plano autônomo em relação à *intriga*, se delinea um quadro dos costumes da sociedade lisboeta da Regeneração.

Bibliogr.: BAQUERO GOYANES, M., 1975: 27-40; HAI DU, P., 1983.

Estrutura

1. O termo *estrutura* provém da palavra latina *structura*, derivada do verbo *struere*, "construir". Até o século XVII, o termo foi utilizado no seu sentido etimológico: uma *estrutura* era uma "construção", numa acepção propriamente arquitetural. Sofreu posteriormente diversas extensões, havendo no entanto duas orientações fundamentais na história da sua evolução: acentuou-se, por um

lado, o caráter organicista do conceito, sobretudo no domínio das ciências naturais; por outro lado, *estrutura* passou a identificar-se com a noção de *modelo*, nomeadamente no campo da análise matemática.

Os domínios que mais diretamente se prendem com a emergência do termo em narratologia são a teoria literária e a lingüística. Nos textos programáticos dos formalistas russos, aparece claramente definido o objeto da ciência literária, *a obra em si mesma*, e defende-se, correlativamente, como método de abordagem uma descrição *imane-nente*, perfeitamente demarcada das abordagens de tipo psicológico ou sociológico que encaravam a obra como reflexo de entidades transcendentes. Focalizada em si mesma, a obra literária passa a ser teorizada em termos de *forma verbal*, sendo a forma entendida como capacidade de integração dinâmica de materiais diversos, todos eles correlacionados. Perfila-se já a idéia de *estruturalidade*, embora o termo *estrutura* não seja ainda utilizado. Ao serem integrados numa forma, os elementos participam num processo de construção interativa e ganham um lugar e um peso específico no conjunto. A noção de *forma* implica assim a noção de *função*: integrado, pelo trabalho estético, no todo que é a forma, qualquer elemento passa a desempenhar uma função, e essa função determina o seu significado: "O significado corresponde precisamente ao que um elemento faz no todo em que se integra" (Coelho, 1982: 363).

É esta concepção da obra literária que fundamenta teoricamente a análise estrutural imanentista que constituiu o paradigma dominante de diversas correntes dos estudos literários, ao longo de várias décadas do século XX, tanto no espaço europeu como no espaço americano. Foi, no entanto, no âmbito dos estudos lingüísticos que o conceito de *estrutura* adquiriu um maior grau de rigor científico. As propostas teóricas de Saussure, reunidas no famoso *Curso de lingüística geral*, surgem como ponto de referência obrigatório na gênese desta noção. Ao conceber a língua como *sistema* de entidades interdependentes, como *forma*, Saussure inaugurou de fato uma nova era no campo da reflexão sobre a linguagem. O Círculo Lingüístico de Praga, herdeiro direto do legado saussuriano, introduziu pela primeira vez o termo e o conceito de *estrutura* numa reflexão sobre o método exigido pela concepção de língua como sistema: *estrutura* designa o conjunto de relações entre os elementos constitutivos do sistema, ou seja, a rede de dependências e implicações mútuas que um elemento mantém com todos os outros. Nesta interação dinâmica entre unidades, o todo aparece como qualitativamente distinto da soma mecâni-

ca das partes: não resulta de uma aglomeração aleatória de unidades, mas de uma integração orgânica de unidades que se diferenciam e delimitam reciprocamente, obedecendo ao princípio de invariância relacional.

Com Hjelmslev, assiste-se de novo à clarificação da noção de *estrutura*, similarmente definida em termos de "entidade autônoma de dependências internas" entre elementos solidários que se condicionam reciprocamente.

Refira-se que em lingüística a noção de *estrutura* se articula com as noções de *oposição*, *pertinência* e *função*: fazem parte do sistema da língua as unidades pertinentes, isto é, os termos opositivos que permitem a realização da função comunicativa da linguagem. Sendo o sistema lingüístico regido por uma finalidade que o transcende, a *comunicação*, um elemento só é pertinente se a sua função contribuir para a realização dessa finalidade.

Assinale-se ainda que as unidades lingüísticas se distribuem por diferentes *níveis estruturais*, hierarquicamente organizados: um fonema, por exemplo, é uma unidade do nível fonológico que integra um nível imediatamente superior, o nível morfológico, permitindo a constituição de novas unidades.

2. Feita uma breve síntese da gênese do conceito nos campos literário e lingüístico, trata-se agora de explorar as virtualidades da sua extensão ao campo narratológico. Antes, porém, convém mencionar que tem havido uma permanente oscilação entre uma concepção ontológica e uma concepção meramente operatória do termo *estrutura*. De fato, *estrutura* ora designa um *objeto* organizado, ora se utiliza como sinônimo de *modelo* construído através de um processo de abstração e resultante da confrontação de fenômenos diversos dos quais se infere um conjunto de relações invariantes. Consoante se opte por uma ou outra concepção, assim se desenham diferentes abordagens do texto narrativo. Se se admitir que o texto, enquanto objeto, possui uma organização interna que o configura como um todo, então a análise será orientada no sentido da descrição das unidades e relações existentes. Se se considerar que o conceito tem um valor exclusivamente heurístico e operatório, então a investigação estrutural limita-se a reconduzir o objeto concreto ao modelo uniformizador, sem visar a singularidade do próprio texto. Ver-se-á adiante que estas duas vertentes se encontram bem demarcadas no âmbito da narratologia.

Para marcar o ponto de partida da *análise estrutural* (v.) da narrativa, é inevitável uma referência ao trabalho de Propp. Este investigador confrontou uma centena de contos populares russos e verificou que todos eles podiam ser analisados como diferentes atualizações discursivas de um esquema sequencial formado por 31 categorias invariantes, as *funções* (v.). Propp reconstituiu assim o suporte abstrato invariante de todos os contos estudados, a *estrutura* subjacente e unificadora que permite individualizar um subconjunto específico de textos narrativos, os contos maravilhosos. O seu propósito não foi, pois, dilucidar os aspectos concretos e individuais de cada conto, mas induzir um *modelo* invariante susceptível de abarcar todos os contos, num nível de maior abstração e generalidade.

O trabalho de Propp teve o enorme mérito de chamar a atenção para a existência de um plano de organização global da narrativa, o plano das ações funcionais que integram a *história* (v.), caracterizado por uma forte coesão interna. Na esteira de Propp, muitos foram os investigadores que prolongaram a *análise estrutural* da narrativa. Recorrendo a um esquematismo imposto pelo caráter desta exposição, apontar-se-ão as duas principais vertentes das pesquisas realizadas: a primeira, mais ambiciosa e eminentemente teórica, propõe-se reconstituir uma "língua universal da narrativa" através da formulação de categorias e regras combinatórias; situam-se nesta área, entre outros, os trabalhos de Barthes, Bremond, Greimas e Larivaille. Barthes explicita de forma muito clara este objetivo: "Quando falar do texto dos *Atos*, não tratarei de explicar esse texto, tratarei de me pôr diante desse texto como um investigador que reúne materiais para edificar uma gramática; para isso, o linguísta é obrigado a reunir frases. A análise da narrativa tem exatamente a mesma função, deve reunir narrativas para tentar extrair delas uma *estrutura*" (1975: 158). Os investigadores que trabalham nesta direção privilegiam de forma inequívoca o plano da *história*, visando nomeadamente explicitar a sintaxe canônica das ações funcionais (v. *sintaxe narrativa*) e/ou a lógica profunda que preside à organização sintagmática do texto (v. *lógica narrativa*). Para a consecução deste objetivo, há essencialmente duas *démarches* possíveis: ou se opta por um método de cariz indutivo e de base empírica, partindo da análise comparativa de extensos *corpora* de narrativas para a posterior inferência da *estrutura/modelo* da narrativa; ou se opta por um método hipotético-dedutivo, axiomático, postulando-se então hipóteses que deverão depois ser empiricamente validadas pela análise de textos concretos.

Na segunda vertente, *estrutura* já não é sinónimo de categorias e regras invariantes, mas designa a organização específica de cada texto narrativo, o conjunto dos elementos funcionalmente necessários e textualmente pertinentes. Há um certo consenso relativamente aos subdomínios que devem ser tidos em conta quando se analisa a *estrutura* de uma narrativa concreta: no plano da *história*, consideram-se as *ações*, as *personagens* e os *espaços* (v. estes termos), nas suas relações de interdependência e atendendo ao seu peso estrutural específico (ações decisivas para o desenrolar da intriga, ações subsidiárias de natureza indicial, distinção entre personagem principal, personagens secundárias e meros figurantes e respectivas funções no investimento semântico do texto, conexões entre personagens e espaços etc.). Embora se proclame a objetividade deste tipo de análise, que se pretende descritiva, a verdade é que não há mecanismos de controle que assegurem a efetiva pertinência da seleção das unidades estruturais operada pelo analista. De fato, em linguística, a noção de *pertinência* reveste-se de um rigor considerável, que lhe é conferido pela competência dos falantes; mas no domínio da análise textual o que define os elementos pertinentes é sempre uma hipótese de interpretação global anterior à descrição da obra: "Isolar estruturas formais significa reconhecê-las como pertinentes em função de uma hipótese global que se antecipa a propósito da obra" (Eco, 1979: 22). Feita esta ressalva, que denuncia afinal a natureza "construída" da(s) *estrutura(s)* e sublinha a importância do "ponto de vista" na descrição de qualquer objeto, acrescenta-se que as unidades estruturais da narrativa não se resumem a *ações* e *personagens*. No plano do *discurso* (v.), a *descrição* (v.) é também um elemento importante, quer ao nível do retrato das personagens, quer a nível da representação do *espaço social e geográfico*. Por vezes, as descrições assumem mesmo funções diegéticas de relevo, na medida em que contribuem para uma melhor compreensão das próprias ações das personagens. A *perspectiva narrativa* (v.) e a *voz* (v.), nas suas diferentes modalidades, são estratégias discursivas de importância decisiva na configuração do modo narrativo, pelo que podem igualmente considerar-se unidades estruturais a ter em conta na análise de cada texto concreto.

Bibliogr. BASTIDE, R. 1962: 9-19; BENVENISTE, E., 1966: 91-98; COELHO, F. P., 1968: III-LXXV; id., 1982: 347-70; LIMA, L. C., 1973: 278-99; LOJMAN, I., 1973: 38 et seqq. e 93 et seqq.; BAÇIKHO GOVARES, M., 1975; FREEDMAN, N., 1975: 63 et seqq.; ECO, U., 1975:

66-70 e 397-472; SAGAR, C., 1977: 25-37; MOUJIN, G., 1978: 153-64.

Estrutural, unidade

V. *Estrutura*

Estruturas semionarrativas

1. Designação recente que no quadro da semiótica greimasiana vem lentamente substituindo a expressão *estruturas narrativas*. Deve ser compreendida no sentido de estruturas semióticas profundas que presidem à articulação do sentido e à organização superficial do discurso. Trata-se, pois, de um nível imanente de representação e análise, logicamente anterior ao nível lingüístico de manifestação.

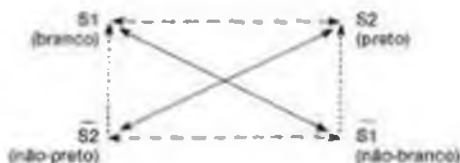
As estruturas semionarrativas são consideradas universais e atemporais e constituem uma espécie de "competência" narrativa que comanda e organiza a produção efetiva de textos narrativos concretos. Integram duas componentes complementares:

- a gramática fundamental, modelo acrônico de puras relações e operações lógicas, decalcado sobre a estrutura elementar da significação;
- a gramática narrativa de superfície, onde o *fazer* (antropomórfico) substitui as operações da gramática fundamental. É neste nível que surgem categorias como *actante* (v.) e *função* (v.).

Esta construção teórica assenta num postulado implícito, o da homologia entre estruturas infra e suprafrásicas. É a forma lógica da estrutura elementar da significação (v. *figura a seguir*) que aparece como matriz das estruturas narrativas propriamente ditas: tal como a estrutura elementar da significação constitui um microsistema relacional, pelo desenvolvimento lógico de uma categoria sêmica binária (do tipo *branco* vs. *preto*, v. *figura a seguir*), também a narrativa, na sua globalidade, insere um universo semiótico paradigmaticamente coerente, onde se configura uma inversão de conteúdos entre a situação inicial e a situação final (v. *esquema narrativo*). A título de exemplo: a significação global de uma narrativa pode consistir na oposição entre *submissão do indivíduo à ordem estabelecida* vs. *afirmação da liberdade individual (recusa da ordem estabelecida)*. A narrativa apresenta-se, pois, como uma estrutura elementar simples que articula conteúdos opostos.

2. Para se entender a coerência interna do aparelho conceptual greimasiano, torna-se necessário enveredar por uma exposição mais pormenorizada da economia geral da sua teoria, de forma a clarificar a disposição "ascendente" das suas componentes. Esclareça-se desde já que se trata de uma teoria que visa dar conta dos diferentes níveis de articulação da significação.

Formula-se a hipótese de que o processo de produção de textos narrativos corresponde a um sistema de conversões entre níveis, vindo o ponto de partida a estrutura elementar da significação. Esta estrutura pode ser representada pelo conhecido quadrado semiótico, que visualiza o desenvolvimento lógico de uma categoria sémica binária, do tipo *branco vs. preto*:



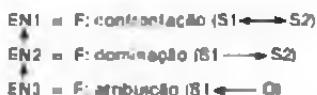
- ◄ — — ► : relações entre contrários
- ◄ — — — ► : relações entre contraditórios
- — — — ► : relações de implicação
- = sema

Trata-se de uma estrutura lógica articulada, rigorosamente acró-nica. Para conferir uma representação dinâmica a este modelo taxio-nómico, é necessário operar uma primeira conversão: as relações assinaladas vão ser encaradas como operações lógicas susceptíveis de introduzir transformações entre os quatro pólos: por exemplo, enquanto operação, a contradição consistirá em negar um dos termos ou pólos do esquema e em afirmar concomitantemente o seu termo contraditório. Como afirma Greimas, "tal operação, quando se efectua em termos já investidos com valores, tem como resultado transformar os conteúdos negando os assentados e fazendo surgir no seu lugar novos conteúdos afirmativos" (1970: 164). Assim, tendo em conta o quadro semiótico acima representado, "branco" é negado (—) pelo seu contraditório "não-branco", e este desencadeia, por implicação (—), o conteúdo afirmativo "preto". A contradição surge

como uma transformação susceptível de negar um determinado conteúdo e afirmar simultaneamente um outro. Esboça-se já aqui a leitura paradigmática do *esquema narrativo* (v.) canônico, que reduz a narrativa a uma articulação de conteúdos opostos.

As operações desta gramática fundamental, de ordem essencialmente conceptual e lógica, situam-se a um nível profundo, que constitui a instância *ab quo* do percurso gerativo do texto. Mas tais operações só são apreendidas quando representadas antropomorficamente. Institui-se então um nível semiótico intermediário, a gramática narrativa de superfície, onde se interpreta a noção de *operação* em termos de *fazer*: "le faire est une operation spécifique par l'adjonction du classème humain" (1970: 167). A noção de *fazer* fornece a mediação necessária à formulação do tipo de enunciado que permite caracterizar a gramática de superfície como gramática narrativa: trata-se do *enunciado narrativo* cuja forma canónica mínima é F(A), sendo F uma *função* (v.) e A um *actante* (v.).

Uma *unidade narrativa* compreende uma sequência sintagmática de *enunciados narrativos* que se encadeiam segundo uma relação de implicação por retroação. A unidade narrativa é, pois, uma unidade de tipo molecular, descomponível em enunciados narrativos, os atores ou elementos mínimos que a nível microestrutural configuram a tessitura da história. A *prova* (também chamada *performance*), por exemplo, é uma unidade narrativa que comporta três enunciados narrativos:



- EN = Enunciado narrativo
S = Sujeito
O = Objeto
↑ = Implicação

Concretizando: o dom (atribuição) da princesa (O) ao herói (S1) pressupõe a vitória (dominação) do herói sobre o adversário (S2), e esta vitória, por sua vez, pressupõe um combate (confrontação) entre dois sujeitos antagonísticos.

A *prova* é uma unidade recorrente, formalmente sempre idêntica, e configura o corpo da narrativa: "uma vez que constitui o

esquema operatório da transformação dos conteúdos, é talvez a unidade mais característica da sintaxe narrativa" (1970: 173). Com esta unidade, introduz-se na gramática narrativa a categoria *polêmica*, equivalente antropomórfico da relação lógica de contradição.

É possível reformular esta unidade narrativa central em termos de sintaxe topológica: a *atribuição* de um determinado objeto a S1 corresponde à *privação* desse mesmo objeto por S2. Os enunciados translativos que exprimem o par de funções atribuição/privação constituem a *transferência*. O esqueleto formal da narrativa é então apresentado sob forma de uma seqüência sintagmática de provas (ou *performances*) onde os objetos são adquiridos e transferidos pelo *fazer* do sujeito. Desenha-se, assim, uma matriz topológica que comporta dois programas antagônicos, uma relação polêmica e uma transferência de valores.

Greimas refere sucintamente outras unidades que de algum modo "enquadram" o corpo da narrativa (o *contrato* inicial entre destinatador e destinatário/sujeito e a *sanção* final resultante de uma nova distribuição dos valores em jogo), sem, no entanto, as analisar exhaustivamente.

3. Descrito brevemente o percurso gerativo do texto, no intuito de ilustrar o funcionamento das *estruturas semionarrativas*, é chegado o momento de tecer algumas considerações críticas sobre a coerência interna do modelo. Greimas constrói as condições da *narratividade* (v.) a partir de um modelo lógico extremamente simples, de natureza acrônica, o modelo da estrutura elementar da significação. Para dar conta da estrutura de textos narrativos concretos, teve de acrescentar a esse modelo primitivo várias especificações, distribuídas por diferentes níveis. Coloca-se então o problema de saber se há ou não equivalência entre o modelo inicial e a matriz terminal, isto é, se há diferenças qualitativas entre as instâncias *ab quo* e *ad quem* do percurso gerativo. Na opinião de P. Ricoeur, os diferentes níveis de narrativização não se limitam a desenvolver a força lógica inicial do modelo: a conversão entre os níveis resulta da adjunção de categorias práxico-páticas (noção de *polêmica*, *privação* e *atribuição*) ao modelo taxionômico inicial, de base essencialmente lógica. Essas adjunções introduzem na teoria greimasiana uma *semântica da ação* e uma fenomenologia implícita do *sofrer-agir* que de modo algum se podem considerar como uma expansão das virtualidades do modelo taxionômico inicial. De fato, verifica-se uma sutil translação de con-

denadas teóricas: os diferentes níveis do processo de narrativização não resultam de um mero desenvolvimento da célula inicial, representada formalmente pelo quadrado semiótico; assiste-se a uma introdução progressiva de novas categorias, e isto porque as relações e operações lógico-conceptuais não podem descrever, de forma cabal, o funcionamento efetivo de textos narrativos concretos. Uma narrativa implica uma interação entre diferentes participantes: no *enunciado narrativo* definido por Greimas está já presente uma semântica da ação, que vai depois ser enriquecida pelas noções de *confrontação/luta*, fundamentais na caracterização da estrutura *polêmica* da narrativa. Tais noções, de natureza praxica, não podem de modo algum considerar-se como expansão das potencialidades lógicas do modelo inicial. Por outro lado, a noção greimasiana de *transferência* pressupõe já uma dinâmica de natureza pática, onde as categorias de *agente e paciente* adquirem toda a pertinência.

Finalmente, a *narratividade* não se reduz a uma circulação de valores susceptível de ser projetada numa matriz acrónica de puras relações lógicas. Noções como *ação (v.)* e *tempo (v.)*, intrínsecas à definição de texto narrativo, não podem ser absorvidas por uma leitura paradigmática que elimina a sequencialidade e reduz os agentes a meros "lugares" onde vêm inscrever-se os objetos-valores.

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1970: 135-83; BREMOND, C., 1973: 81-102; COURTES, J., 1976: 33-86; GREIMAS A. J. & COURTES, J., 1979: 157-60, 248-9, 364-6; GROUPE d'ENTREVERNES, 1979; PRADA OROPEZA, R., 1979a; CASSETI, F., 1980: 176-89; RICOEUR, P., 1980b; HENAUULT, A., 1983: 121-30.

Ficcionalidade

1. A reflexão sobre a problemática da *ficcionalidade* no quadro da narratologia assenta em duas grandes linhas de desenvolvimento necessariamente inter-relacionadas: a que diz respeito às dimensões lógico-semânticas do conceito de *ficcionalidade* e a que tem que ver com os procedimentos de *modelização (v.)* a que os mundos ficcionais são sujeitos pelos textos narrativos.

A definição do conceito de *ficcionalidade* não pode processar-se de modo unívoco. A *ficcionalidade* pode ser concebida em termos de *intencionalidade*: neste sentido, diz-se que "o critério de identificação que permite reconhecer se um texto é ou não uma obra de fic-

ção deve necessariamente residir nas intenções do autor"; não se verificando "propriedade textual, sintática ou semântica que permita identificar um texto como obra de ficção" (Searle, 1982 : 109), entende-se que o fator primeiro da *ficcionalidade* é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de *fingimento*. A esta perspectiva de abordagem pode associar-se outra, de tipo *contratualista*: neste caso, vigora um acordo tácito entre *autor* (v.) e *leitor* (v.), acordo consensualmente baseado na chamada "suspensão voluntária da descrença" e orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceitável o jogo da ficção. Daqui não decorre obrigatoriamente uma postulação *essencialista e autotética da ficcionalidade*; o contrato da ficção não exige um corte radical e irreversível com o mundo real, podendo (devendo, até, de acordo com concepções teórico-epistemológicas de índole sociológica) o texto ficcional remeter para o mundo real, numa perspectiva de elucidação que pode chegar a traduzir-se num registo de natureza didática (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1982: 34 et seqs.; Moser, 1984).

2. A *referencialidade ficcional* deve ser entendida como *pseudo-referencialidade* tendo em conta que as práticas ficcionais comportam também uma certa dimensão perlocutória, designadamente no que toca a eventuais injunções ideológicas exercidas sobre o receptor. Trata-se assim de considerar a vertente pragmática da *ficcionalidade* (e em particular a que se representa no discurso narrativo), de acordo com a qual se afirma que "o discurso ficcional não é um discurso de consumo, mas isso não quer dizer que ele seja inútil. A oposição aqui não é entre consumo e não-utilização, mas sim entre consumo e reutilização" (Warning, 1979: 335); ou, nos termos em que Ricoeur analisou o problema, pode dizer-se que é pela via da *leitura* que se concretiza a "referência metafórica" resultante da inevitável "fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, e portanto a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor" (Ricoeur, 1983: 120).

É certo, entretanto, que esta referência mediata não é exclusiva dos textos narrativos. Dadas, no entanto, as suas características estruturais e semi-discursivas (v. *narratividade*), é possível afirmar que são sobretudo os textos narrativos que melhores condições reúnem para encenarem a *ficcionalidade* por meio da construção de *mundos possíveis*; mas isto não implica que a *ficcionalidade* seja uma condi-

ção exclusiva dos textos narrativos ou que a *ficcionalidade* se verifique apenas nos textos literários. Deste modo, no espaço suposto dos textos narrativos ficcionais cabem igualmente *romances e anedotas*; por sua vez, a *ficcionalidade* que caracteriza, por exemplo, um *drama romântico*, concretiza-se independentemente da vigência da narratividade.

3. Recentemente foi introduzida em *narratologia* a noção de *mundo possível*, cuja dilucidação é fundamental no quadro da definição do conceito de *ficcionalidade*; não se trata, porém, de uma transposição rigorosa do conceito definido no quadro de uma semântica lógica, mas sim de um aproveitamento e de uma interpretação relativamente metafóricas da expressão. Fala-se de *mundo possível* para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem as *personagens*, os seus atributos e as suas esferas de ação. Ao nível da *história*, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um *mundo possível* cuja lógica pode não coincidir com a do *mundo real* (é o que acontece nos contos maravilhosos, nas narrativas fantásticas ou na ficção científica). Os diferentes estados de uma história constituem estados de um mundo narrativo que se constrói progressivamente no processo de leitura de um texto. No interior da história, surgem ainda os chamados *mundos epistêmicos*, definidos em função das crenças e pressuposições das personagens (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, etc.). Por outro lado, na relação de cooperação interpretativa, o leitor introduz na história, através de mecanismos de inferência e previsão, as suas próprias atitudes epistêmicas. A dinâmica da narração desenvolve-se na interação constante destes mundos, e no romance policial, por exemplo, a estratégia do narrador consiste justamente numa exploração hábil das contradições entre as expectativas do intérprete e a sequência efetiva dos diferentes estados do mundo da história.

4. É a partir daqui que se deduzem importantes conseqüências operatórias no que diz respeito à análise dos textos narrativos literários que representam *mundos possíveis* de índole ficcional: antes de tudo, convém lembrar que a representação desses *mundos possíveis* é exatamente uma *modelização artística*: como afirma Lotman, "uma comunicação artística cria o modelo artístico de um fenómeno con-

creto — a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, são uma forma de existência para as coisas e os fenômenos concretos". Deste modo, a análise do texto narrativo e a observação dos mundos possíveis que ele compreende "não nos dá somente uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais" (Lotman, 1973: 48); e na composição desse modelo interferem naturalmente as fundamentais categorias da narrativa, não só as do plano da história (*personagens, espaços, ações* etc. — v. estes termos), mas também as que, no plano do discurso (organização do tempo, perspectiva narrativa — v. estes termos), configuram os eventos narrados, conferindo-lhes peculiaridade artística. É por não atentarem nos complexos procedimentos de modelização concretizados na narrativa literária que certas análises tendem a identificar linearmente personagens, espaços e acontecimentos do mundo possível da ficção com personagens, espaços e eventos do mundo real, processo tentador sobretudo no caso de universos diégticos que, como ocorre em *La chartreuse de Parme*, de Stendhal, ou em *Guerra e paz*, de Tolstói, incorporam fatos e figuras históricas; assim se consumam leituras de tipo imediatamente referencial, em manifesta contradição com o estatuto lógico-semântico da obra literária. E é porque está bem consciente da autonomia da ficcionalidade do mundo possível configurado no relato, que o narrador de um conto pode declarar: "E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor" (J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 311).

Bibliogr.: WOODS, J., 1974; PAVEL, T., 1975; SCHMIDT, S. J., 1976; id., 1984; LEWIS, D., 1978; DOLEZEL, L., 1979; id., 1980; id., 1983a; ECO, U., 1979: 122-73; id., 1984: 149-78; WARNING, R., 1979; *Dispositio*, 1980; DANON-BOITRAU, I., 1982; KERBRAT-ORRECHIONI, C., 1982; SEARLE, J., 1982: 101-19; MARTIN, D., 1983; *Poetics Today*, 1983; RICOEUR, P., 1983: 109-29; MIGNOLO, W. D., 1984; MOSER, W., 1984.

Gênero narrativo

1. A definição de *gêneros narrativos* situa-se primordialmente no contexto das relações entre *modos* (v.) e *gêneros*: de acordo com

uma concepção que vem de Goethe (que falava em *formas naturais* e *espécies literárias*), a moderna teoria literária tem postulado a distinção entre categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (os *modos*: lírica, narrativa e drama) e categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica (os *gêneros*: romance, conto, tragédia, canção etc.) (cf. Corti, 1976: 151 et seqs.; Hernadi, 1978: 143-4; Genette, 1979: passim). Assim, falar de *gêneros narrativos* é aludir a categorias históricas, tais como a epopéia, o *romance*, a *novela* ou o *conto*, nos quais se reconhecem implicações periodológicas mais ou menos efetivas; e também, se quisermos ter em conta *gêneros* que contemplam as propriedades da *narratividade* (v.), mas que nem sempre se inscrevem no campo da *ficcionalidade*, a *autobiografia*, a *biografia*, as *memórias* ou o *diário*, desde que neste último a dinâmica narrativa se sobreponha à propensão intimista. A partir destas categorias históricas, instituem-se eventualmente subcategorias (os *subgêneros narrativos* — v.), determinadas por específicas opções temáticas, quase sempre com reflexos inevitáveis ao nível das estratégias narrativas adotadas (por exemplo: *romance epistolar*, *romance picaresco* etc.).

2. Sobretudo em certas épocas literárias, os *gêneros narrativos* detêm considerável capacidade de codificação: o fato de muitos escritores incluírem no título ou no subtítulo da sua obra uma designação de gênero como *romance*, *memórias* ou *conto* (por exemplo, *Romance de um homem rico*, de Camilo, ou *Memórias de um sargento de milícias*, de M. Antônio de Almeida), tal fato confirma essa propensão normativa e indicia uma certa tendência contratualista que os *gêneros narrativos* possuem: na escolha da obra a ler o leitor pode conjugar certa filiação num gênero que reconhece, com particulares circunstâncias de tempo, disposição psicológica, motivação cultural etc. (não se lê um *conto* pelos mesmos motivos nem no mesmo tempo em que se lê uma *epopéia*); e esta interação autor/leitor na identificação e recepção dos *gêneros narrativos* pressupõe, naturalmente, uma certa *competência narrativa* (v.) que não invalida, como é óbvio, a verificação de mutações históricas mais ou menos bruscas que afetam o código do gênero (cf. Fowler, 1982: 44 et seqs.).

3. A capacidade de codificação do *gênero narrativo* (que pode considerar-se uma *hipercodificação*, “isto é, um fenômeno de especificação e de complexificação das normas e convenções já existentes

e atuantes no modo [...]” — Silva, 1983: 400), tal capacidade é indissociável de motivações periodológicas e ideológicas; tanto Lukács (1970) como Bachtin (1979), ao estudarem *gêneros narrativos* como a *epopéia* e o *romance*, chamaram a atenção para as conexões entre uma determinada solução de gênero e o envolvimento sociocultural que mediatamente a inspira: “O presente na sua incompletude, como ponto de partida e centro de orientação artístico-ideológica, é uma grandiosa transformação na consciência criativa do homem. No mundo europeu, esta reorientação e esta destruição da velha hierarquia dos tempos encontraram uma expressão essencial, na esfera dos gêneros literários, nos conflitos da Antiguidade clássica e do Helenismo e, no mundo moderno, na época da Idade Média tardia e do Renascimento” (Bachtin, 1979: 480). Deste plano transita-se para o das solicitações de índole pragmática: assim como o *romance* é o *gênero* que sobretudo se justifica quando um público burguês e cada vez mais ocioso tem acesso à cultura como preenchimento do lazer, também o *conto* corresponde, pelas suas características de brevidade e (em certos casos) de relato oralizado, a certas circunstâncias de comunicação e de público (narrativa que se consoma numa única narração, receptor infantil ou culturalmente menos exigente, etc.).

4. De um ponto de vista histórico, é variável a capacidade de imposição revelada pelos *gêneros narrativos* como, de um modo geral, pelos *gêneros literários*. Se em certas épocas essa capacidade de imposição é evidente, por força da ação de mecanismos coercivos mais ou menos discretos (academias, poéticas etc.), em outras os *gêneros* entram em crise ou constituem categorias de problemática configuração e identificação. Sabe-se que o Romantismo se caracteriza por uma grande fluidez e ecletismo no que aos *gêneros narrativos* se refere (recorde-se o que se passa com as *Viagens*, de Garrett: “Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações [...]” — A. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 228); e sabe-se igualmente que a literatura dos nossos dias não só constitui um fenómeno de delicada demarcação periodológica, como também de difícil classificação quanto aos *gêneros narrativos*: porque o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual, porque o registro do *romance* se cruza com a *biografia*, com o *diário* ou com *autobiografia*. Fruto de uma época atravessada por práticas discursivas muito diversas e não hierarquizadas (o discurso literário a par do discurso de imprensa, do

publicitário, do ensaístico, do cinematográfico etc.), a narrativa deve essa espécie de crise de gêneros precisamente à vivacidade com que se integra num tal dinamismo pluridiscursivo.

Bibliogr.: CORTI, M., 1976: 151-81; HERNADI, P., 1978; BACHTIN, M., 1979: 174 et seqs., 443-82; GENETTE, G., 1979; ABAD, F., 1981; FOWLER, A., 1982; SILVA, A. e., 1983: 377-93.

História

1. Na esteira da dicotomia conceptual entre *fábula* (v.) e *intriga* (v.), proposta pelos formalistas russos, surgiram várias distinções homólogas na teoria e na crítica literária contemporâneas.

Todozov propôs uma distinção entre *história* e *discurso* (v.): a *história* corresponderia à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), o *discurso* ao modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade. Genette estabeleceu uma distinção entre *história* (ou *diegese*), sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo, *narração*, ato produtivo do narrador, e *narrativa* propriamente dita (*récit*), discurso ou texto narrativo em que se plasma a *história* e que equivale ao produto do ato de narração. C. Bremond parte de uma distinção similar, servindo-se das expressões *récit raconté* e *récit racontant* para designar respectivamente "uma camada autónoma de significação", a *história* ou conjunto de acontecimentos narrados, e o *discurso* que enuncia esses acontecimentos. S. Chatman desenvolve a dicotomia *história* vs. *discurso*, identificando o nível da *história* com o conteúdo (conjunto de eventos, personagens e cenários representados) e o nível do *discurso* com os meios de expressão que veiculam e plasmam esse conteúdo.

Como facilmente se verifica, há uma acentuada afinidade entre as diferentes propostas apresentadas, já que todas elas isolam, na estrutura do texto narrativo, um plano do conteúdo e um plano da expressão. O primeiro compreende a sequência de ações, as relações entre personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial; o segundo é o discurso narrativo propriamente dito, susceptível de ser manifestado através de substâncias diversas (linguagem verbal, imagens, gestos etc.).

2. Esta dicotomia deve ser encarada como mero instrumento operatório susceptível de elucidar alguns aspectos essenciais da com-

posição macroestrutural de qualquer texto narrativo e não como distinção absoluta de dois domínios autônomos, existentes *a se*. De fato, é possível reconstituir a *história* veiculada por um texto narrativo em termos de seqüência temporal e logicamente ordenada de eventos, e proceder em seguida à análise das diferentes técnicas discursivas que a atualizam: é justamente neste contexto das relações entre *história* e *discurso* que se insere a questão da *ordem temporal* (v.) e das *anacronias* (v.), bem como o problema das várias modalidades de representação da informação diegética (v. *focalização*).

E ainda a aceitação da dicotomia *história* vs. *discurso* que justifica e legitima os diferentes modelos de *sintaxe* (v.) e *lógica narrativa* (v.): os trabalhos realizados nesta área privilegiam exclusiva e inequivocamente o plano da *história*, isolam-no artificialmente e procuram formalizar a sua estrutura funcional, escamoteando por vezes a complexidade semiótica do todo orgânico que é o texto narrativo.

Se no caso da narrativa histórica ou da narrativa natural que surge na interação comunicativa quotidiana é possível admitir-se a existência de um referente empírico pré-textual (embora também nestes casos não se deva ignorar a função do narrador na organização e apresentação dos acontecimentos ocorridos), no caso da narrativa literária torna-se extremamente problemático definir o estatuto ontológico da *história* sem colocar a questão da *ficcionalidade* (v.). Como sublinha Genette, na narrativa literária o ato de narração produz simultaneamente uma *história* e um *discurso*, dois planos inseparáveis que só uma exigência metodológica pode isolar (Genette, 1983: 11).

3. Refira-se, por último, que um dos argumentos mais invocados para fundamentar a pertinência de tal distinção conceptual se prende com a verificação empírica de que uma *história* pode ser veiculada por diferentes meios de expressão, sem se alterar significativamente: a *história* de um romance pode ser transposta para cinema, história em quadrinhos, teatro ou balé, sem contudo perder as suas propriedades essenciais. Haveria, assim, uma "camada de significação autónoma" (Bremond, 1973: 11-2) dotada de uma estrutura específica, independente dos meios de expressão utilizados para a transmitir. É inegável a existência deste fenómeno de transcodificação ao nível da *história*, mas convém assinalar que nunca é exatamente a mesma história que se conta num romance ou num filme, na medida em que a forma da expressão mantém uma relação de estreita solidariedade com a forma do conteúdo.

Bibliogr.: TODOROV, T., 1966: 126-51; GENETTE, G., 1972: 71 et seqs.; id., 1983: 10-4; BREMOND, C., 1973; BOURNOLT, R. & OUELLET, R., 1976: 43 et seqs.; MATHIEU, M., 1977: 226-42; COSTELLO, E. T., 1979; DIJK, T. A. van, 1980; CHATMAN, S., 1981: 41 et seqs., 99 et seqs.

Leitor

1. O sentido primeiro em que aqui se define o conceito de *leitor* é correlativo e distintivo. Correlativo, porque o *leitor real* coloca-se no mesmo plano funcional e ontológico que o *autor* (v.) empírico; distintivo, porque o *leitor real* se reveste de contornos bem definidos relativamente ao *narratário* (v.), ao *leitor virtual* ou ao *leitor ideal*. Deste modo, "o leitor empírico, ou real, identifica-se, em termos semióticos, com o receptor; o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto. Todavia, o leitor ideal nunca pode ser configurado ou construído pelo emissor com autonomia absoluta em relação aos virtuais leitores empíricos contemporâneos, mesmo quando na sua construção se projeta um desígnio de ruptura radical com a maioria desses mesmos presumíveis leitores contemporâneos [...]" (Silva, 1983: 310-1).

Se o *leitor ideal* é essa entidade sofisticada "que compreenderia perfeitamente e aprovaria inteiramente o menor dos vocábulos [do escritor], a mais sutil das suas intenções" (Prince, 1973: 180) e o *leitor modelo* (cf. Eco, 1979: 53-6) detém uma capacidade de cooperação textual que configura uma *competência narrativa* (v.) perfeita, o *leitor pretendido* é uma entidade projetada, "patenteando as disposições históricas do público leitor visado pelo autor" (Iser, 1975: 34), eventualmente distante do *leitor ideal* ambicionado pelo autor. É com base nesta diversidade de concepções que se compreende a pluralidade de enquadramentos metodológicos que contemplam o estudo do *leitor*, da sociologia da leitura à estética da recepção e à teoria da comunicação.

2. A distinção *leitor/narratário* que à narratologia interessa passa necessariamente pela ponderação do estatuto funcional do *leitor* no âmbito genérico da comunicação literária. Quando U. Eco nota que "um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade comunicativa concreta, mas também da própria potencialidade significativa" (Eco, 1979: 52-3);

quando o romancista M. Butor declara que "escreve-se sempre 'em vista' de ser lido. Esta palavra por mim inscrita é-o com a intenção de um olhar, nem que seja o meu" (Butor, 1969: 162), estão ambos, em registros diferentes, a coincidir no reconhecimento da importância do leitor como fator determinante da existência do texto. Gera-se assim uma interação *autor/leitor* cuja tensão aponta em dois sentidos: a condição irrevogavelmente *dialogica* de todo o ato de linguagem, de acordo com a qual o sujeito que fala/escreve solicita necessariamente uma instância receptora; a função de *concretização* que cabe a esta instância, capaz de abolir pontos de indeterminação, função viabilizada pelo fato de "o leitor durante a leitura e na percepção estética da obra geralmente transcender o simples texto existente (ou o projetado pelo texto) e *completar*, a vários títulos, as objetividades apresentadas" (Ingarden, 1973: 275).

Escrever um texto narrativo é, pois, solicitar a atenção de um leitor cujas coordenadas histórico-culturais e ideológico-sociais o autor conhece em maior ou menor pormenor; e é por conta desse conhecimento que o autor perfilha estratégias literárias que, obedecendo com regularidade à curiosidade do leitor de textos narrativos, gerem calculadamente as suas expectativas em relação ao desenvolver do relato (cf. Crível, 1973: 72 et seqs.).

3. Os condicionamentos que afetam o leitor, a manipulação a que pode ser sujeito e as relações que sustenta com o autor, podem projetar-se no modo de existência do *narratório* enquanto destinatário intratextual. Isso mesmo observa-se com nitidez sobretudo naquelas narrativas cujos narradores, tendo sido (ou sendo ainda) personagens fictícias, convocam a atenção de leitores, naturalmente também fictícios: é normalmente o caso da narrativa epistolar, assente na dialética escrita/leitura, ou de um romance como *La familia de Pascual Duarte*, de C. J. Cela. Em ambos os casos, os narradores escrevem para leitores determinados, no segundo caso Don Joaquín Barrera, em função de quem o narrador Pascual Duarte elabora um relato de confissão e auto-justificação, relato que não pode deixar de ser afetado por esse intuito e pelo leitor fictício (ou seja, o *narratório*) a quem se destina. A rigor, dir-se-á que mesmo o leitor que repetidas vezes é invocado em romances de A. Herculano, de Garrett e de Camilo não pode confundir-se com o leitor real, apenas de eventuais conexões com o real, tais narrativas não anulam a *ficcionalidade* (v.), apenas a dissimulam, de acordo com certas convenções de

época (designadamente de extração romântica). É uma entidade ficcional que questiona o narrador d'*O monge de Cister* ("Mas quem eram estes dois homens? [...] Em que tempo era isto? Natural é que o leitor faça tais perguntas, às quais temos obrigação de responder" — A. Herculano, *O monge de Cister*, p. 13), como o é igualmente o leitor que interpela o narrador d'*O arco de Santana*, no início do capítulo XXVI. É mesmo quando esse leitor é suposto transcender os limites do contexto narrativo em que é mencionado ("Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, berdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia" — M. de Assis, *Quincas Borba*, p. 38-9), mesmo neste caso concede-se, quando muito, a este leitor anónimo e à obra citada (realmente existente) o estatuto de *objeto imigrante*, tal como o é a Lisboa citada n'*Os Maias* ou o escritor Cervantes referido também no capítulo XXVI d'*O arco de Santana*, estatuto que configura uma *modalidade mista de existência*, segundo a qual penetram nos mundos possíveis ficcionais entidades provenientes do mundo real.

4. O exposto não prejudica, no entanto, a possibilidade de, no plano operativo, partirmos desse leitor fictício expressamente citado, para se chegar ao leitor real. Porque muitas vezes essa alusão decorre do efetivo intuito de se ocultar o estatuto ficcional da narrativa, e natural e legítimo que se pense que esse narratório a quem se chama leitor registre consideráveis semelhanças com o leitor real.

Bibliogr.: GRIVEL, C., 1973: 72 et seqs., 94-8, 152 et seqs.; PRINCE, G., 1973: 178-82; TACCA, Ó., 1973: 148-67; ISEA, W., 1975; id., 1980; BRONZWAER, W., 1978; ECO, U., 1979: 50-66; id., 1982; GUEJÓN, R., 1979: 133-52; COSTE, D., 1980; CHATMAN, S., 1981: 155-9; SILVA, A. e., 1981: 304-13; PUGLIATTI, P., 1985: 141-52.

Leitor implicado

1. Ao contrário do que o termo pode sugerir, o leitor implicado não é uma entidade necessariamente sinérgica e correlata do autor implicado (v.). Trata-se, no caso do leitor implicado, de um comocito difundido a partir das reflexões de W. Iser sobre a relação interativa texto/leitor: no quadro dessa relação, o leitor implicado constitui uma presença destituída de determinação concreta, não identificado, por

isso, com o *leitor real*, sujeito virtual em função do qual o texto é construído como estrutura a decodificar.

2. Como observa Genette, comentando a assimetria *autor implicado/leitor implicado*, "contrariamente ao autor implicado, que é, na cabeça do leitor, a idéia de um autor real, o leitor implicado, na cabeça do autor real, é a idéia de um leitor *possível*" (Genette, 1983: 103). Assim se acentua a condição virtual do *leitor implicado*, condição que leva Genette a propor que ele seja designado como *leitor virtual*. Que o leitor real corresponda ou não ao *leitor implicado*, é uma possibilidade que escapa ao controle do autor; do mesmo modo, confundi-lo com o *narratário* seria conferir-lhe o estatuto de entidade ficcional, e eventualmente atribuir-lhe contornos definidos que, enquanto figura virtual, o *leitor implicado* não tem. O *narratário* citado no enunciado das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de M. de Assis, detém desde logo o estatuto de *leitor fictício* com a existência que é própria dos elementos que integram um *mundo possível*, enquanto o *leitor implicado* subsiste como meta virtualidade.

Bibliogr.: ISER, W., 1975; id., 1980; CHATMAN, S., 1981: 155-9; RUTHROF, H., 1981: 122 et seqs.; GENETTE, G., 1983: 103-4; PUGLIATRI, P., 1985: 143-6.

Leitura

1. O conceito de *leitura* pode ser encarado em diversas perspectivas teóricas e abordado sob diferentes prismas metodológicos, da sociologia da leitura à teoria da comunicação, passando pela psicolinguística, pela teoria do texto e pela estética da recepção. Em termos genéricos, sem prejuízo dessa efetiva pluralidade de enquadramentos e de eventuais acepções translatas (por exemplo: a leitura de um filme), o conceito de *leitura* pode ser entendido como "operação pela qual se faz surgir um sentido num texto, no decurso de um certo tipo de abordagem, com a ajuda de um certo número de conceitos, em função da escolha de um certo nível em que o texto deve ser percorrido (impensado ideológico, fundo sociocultural oculto, inconsciente psicanalítico, estruturação implícita do imaginário, ressonâncias retóricas, etc.)"; acentuando-se o teor dinâmico da *leitura*, pode chegar-se a dizer que o leitor "é co-produtor do texto, na medida em que reúne uma série de efeitos de sentido" (Bellemin-Noël, 1972: 16).

2. Assente nos fundamentos gerais que sustentam toda a *leitura*, a *leitura da narrativa* reveste-se de alguma particularidade, designadamente quando opera sobre textos ficcionais (v. *ficcionalidade*). Essa particularidade deve-se não só a fatores de ordem semionarrativa que condicionam o texto narrativo (v. *narratividade*), mas também às circunstâncias psicológicas e socioculturais que usualmente envolvem a *leitura da ficção narrativa*. Dois aspectos dessas circunstâncias devem ser aqui destacados: em primeiro lugar, a *leitura da ficção narrativa* solicita isso a que Coleridge chamou "suspensão voluntária da descrença", mediante a qual o leitor estabelece um pacto tácito com o texto, no sentido de não questionar a veracidade do que nele é dito (cf. Holland, 1977: 63 et seqs.); isso não quer dizer que o texto seja lido na esfera da pura alienação ou como radical exercício lúdico: se a *leitura da ficção* existe é também porque o leitor é capaz de, por seu intermédio, ter acesso a temas, idéias e valores que diretamente lhe interessam e favorecem o seu autoquestionamento, assim se consumando a conexão dos "textos literários com os atos humanos básicos, com as fontes da linguagem e da nossa humanidade" (Cohen, 1982: 390). Por outro lado, a *leitura da ficção narrativa* requer o estímulo da curiosidade e da atenção do leitor, fascinado pelas características de certas personagens (v. *caracterização*), absorvido pelo desenvolvimento da *intriga* (v.), pela iminência do *desenlace* (v.), etc.; pode deste modo dizer-se que o "'interesse' designa ao mesmo tempo o prazer que se tem ao ler [...] e o produto real da leitura, simultaneamente a sedução exercida pelo texto e a sua atividade informacional efetiva" (Grivel, 1973: 72). É para a criação e manutenção desse interesse que decisivamente podem contribuir as *estratégias narrativas* (v.) ativadas na construção do texto.

3. No âmbito estrito da narratologia, e possível reencontrar, projetadas ao nível da relação *narrador/narratário*, algumas das fundamentais determinações que interferem na *leitura* enquanto *concretização* (cf. Ingarden, 1973: 275) e *atualização narrativa* (cf. Ricœur, 1983: 116-7) de um universo diegético. A importância da leitura como processo interativo aparece implicitamente reconhecida pelos termos em que uma recente ficção encena e enquadra o ato de *leitura*, as suas seduções, os seus riscos, expectativas e acidentes: "Estás pois agora pronto para atacar as primeiras linhas da primeira página. Preparas-te para reconhecer o inconfundível tom do autor. Não. Não o reconheces com efeito. Mas, pensando bem, alguma vez al-

guém disse que este autor tinha um tom inconfundível? Pelo contrário, sabe-se que é um autor que muda muito de livro para livro. E é precisamente nestas andanças que se reconhece que é ele. Aqui porém parece que não tem nada a ver com tudo o resto que escreveu, pelo menos tanto quanto te lembrás. É uma desilusão? Vamos ver" (J. Calvino, *Se numa noite de inverno um viajante*, p. 26).

Se esta é, de certo modo, uma situação extrema, a verdade é que, noutros casos, é possível também encontrar a *leitura* como ato diegético, transportando para a ficção os seus condicionamentos e procedimentos funcionais; é no relato epistolar que tal acontece com mais evidência; neste caso, o *narrador*, que é destinatário de uma carta, institui-se (salvo desvios ocasionais) como *leitor* dessa carta, naturalmente sem prejuízo da sua índole de entidade ficcional; na sua *leitura* entram as determinações psicoculturais, ideológicas etc., próprias de toda a *leitura*, e dela podem decorrer transformações e reações que configurem o agir desse leitor a quem cabe também o estatuto de personagem. Em outros casos, a *leitura* é apenas um ato hipotético suposto pelo narrador que invoca um *leitor* que, tal como ele, submete-se ao estatuto da ficcionalidade: "O mistério de ódio implacável que ai se passou ficará patente aos olhos do leitor, se tiver paciência bastante para seguir conosco a série dos sucessos derramados nos seguintes capítulos" (A. Herculano, *O monge de Cister*, I, p. 141).

4. Seria metodologicamente redutor encarar os vários tipos de *leitura* de que aqui se fala como processos incommunicáveis entre si. A *leitura* operada por um leitor real, apostando para uma síntese interpretativa do texto narrativo, beneficia-se de elementos provenientes de diversos níveis de existência e das informações que provêm de diferentes entidades e contributos: da *leitura* do próprio leitor real, do posicionamento receptivo (fictício) do narratário, etc. Pode, assim, afirmar-se que "a dinâmica de uma história não brota simplesmente das qualidades intrínsecas de certos elementos narrativos", resultando antes de uma "interação de fenômenos intrínsecos e extrínsecos, uma dialética que subjaz a toda a leitura" (Ruthrof, 1981: 76); nessa interação entram as informações textuais e os conhecimentos intertextuais, os elementos parciais da obra e a informação textual global, a interpretação que decorre da obra e o sistema de valores próprio do leitor. Como resultado de uma derradeira e definitiva interação dialética, postula-se "a síntese pela qual, talvez paradoxalmente, o leitor é modificado por uma obra que ele próprio parcialmente construiu" (Ruthrof, 1981: 77).

Bibliogr.: HOLLAND, N., 1975; id., 1977; TODOROV, T., 1975; CHARLES, M., 1977; ECO, U., 1979; id., 1982; COSTE, D., 1980; ISER, W., 1980; *Revue des sciences humaines*, 1980; SEIZEMAN R. & CROSMAN, I., 1980; *Degrés*, 1981; RITTIROU, H., 1981; DAILLENBACH, L. & RICARDOU, J., 1982; BERTRAND, D., 1984; COGEZ, G., 1984; SENGH, C., 1984: 135-73.

"Mimesis"

V. Representação

Modelização

1. Terço conhecido pelos semióticos da chamada Escola de Taru, a *modelização* é concebida como construção de um *modelo do mundo*, representado e estruturado pela mediação de um sistema semiótico: assim, "os diversos sistemas semióticos de modelização formam uma complexa hierarquia de níveis, na qual o sistema de nível inferior (por exemplo, a linguagem natural) serve para a codificação dos signos que passam a fazer parte do sistema de nível superior (por exemplo, os sistemas signíficos da arte e da ciência" (Faccani & Eco, 1969: 38).

2. Deste modo, a *modelização secundária* levada a cabo pelo discurso literário expressa-se, em primeira instância, pelo sistema linguístico e, em segunda instância, pelos códigos e signos inerentes a cada modo e gênero literário. No caso da narrativa literária, a *modelização secundária* opera com as fundamentais categorias da narrativa, do tempo ao modo, passando pela *personagem*, pela representação do espaço e pela estruturação da ação (v. estes termos). Isso não implica que a *representação* (v.) concretizada por uma *modelização secundária* ponha em causa a autonomia e a peculiar referencialidade ficcional (v. *ficcionalidade*) própria da narrativa literária; como observa Lotman, "o sistema modelizante secundário de tipo artístico constrói o seu sistema de referentes, que não é uma cópia, mas um modelo do mundo dos referentes na significação linguística geral" (Lotman, 1973: 85).

Bibliogr.: FACCANI, R. & ECO, U., 1969: 35-40; LOTMAN, I., 1973: 33 et seqs.; PRAJA ORQUELA, R., 1979: 103-7; KRYSINSKI, W., 1981: 1 et seqs.

Modo narrativo

V. Narrativa

Narração

1. Termo afetado por uma certa polissemia, a *narração* é entendida frequentemente em acepções muito diversas: como processo de *enunciação* (v.) narrativa, como resultado dessa enunciação, como escrita da narrativa, como procedimento oposto à *descrição* (v.) mesmo como *modo literário*, em relação distintiva com o *modo dramático* e o *modo lírico*. Deve reconhecer-se que a primeira das acepções apontadas é talvez a que hoje registra maior acolhimento, beneficiando-se da sistematização operada no campo da narratologia, nas últimas décadas, sistematização centrada no estabelecimento de três grandes planos de reflexão teórica: o da *história* (v.), o do *discurso* (v.) e o da produção deste último, a *narração*, em ligação direta com a *enunciação* (v.) e com aquele âmbito de análise que Genette designou como *voz* (v.). De certo modo, o sentido específico em que aqui se fala de *narração* relaciona-se com a ancestral concepção cultivada pela retórica: a *narratio*, como componente da *dispositio* (parte da técnica retórica que se ocupava da organização global do discurso e da sua economia interna — cf. Lausberg, 1982: 95-6), desempenha, então, uma função marcadamente ativa, de preparação da argumentação: "A *narração*, portanto, não é uma *história* (no sentido fabuloso ou desinteressado do termo), mas uma prótase argumentativa" (Barthes, 1975a: 209).

2. Convém, entretanto, notar que a diversidade de acepções que envolve o termo *narração* não significa forçosamente anarquia conceptual. É possível, em alguns casos, observar o contributo que algumas reflexões de certo modo exploratórias emprestaram à consolidação do conceito em apreço; é o que se verifica, por exemplo (e por uma via, por assim dizer, "negativa"), com a discussão em torno da oposição *showing/telling*, em cujo segundo membro pode reconhecer-se a insinuação da *narração* no seu sentido mais atual: no quadro de um debate originado pela ficção narrativa jamesiana, P. Lubbock postulava as vantagens artísticas de uma técnica de representação dramatizada (*showing*), que levava o romancista a "mostrar" mais do que a narrar: "A arte da ficção só começa quando o romancista entende a sua história como algo a ser mostrado, exibido de tal modo

que a si mesmo se contará" (Lubbock, 1939: 62). A verdade, porém, é que o narrador acaba muitas vezes por manifestar a sua presença quando, aumentando a sua *distância* (v.) em relação à diegese, opera uma *narração* (*telling*) que manipula (resume, diste etc.) a história; e nesta *narração* entra já a implicação subjetiva do narrador e com ela, indiretamente, as circunstâncias que envolvem o processo narrativo.

3. Um outro sentido que se há de ter em conta é o abrangido pela diade *narração/descrição*. Neste caso, o critério opositivo passa pela dinâmica incutida à narrativa, entendendo-se a *narração*, em contraste com a *descrição* (v.), como aquele procedimento representativo dominado pelo exposto relato de eventos e de conflitos que configuram o desenvolvimento de uma *ação* (v.), o que obviamente só se compreende em função de um movimento temporal que transmite à narrativa a dinâmica mencionada. O *devis* que a *narração* traduz requer justamente a instantaneidade de formas verbais como o *pretérito perfeito* (ou a sua variante estilística que é o *presente histórico* — v.), que por sua vez não é incompatível com a manifestação de uma certa elasticidade temporal: no quadro da *narração* assim entendida, apreendem-se diferentes *velocidades* (v.) narrativas (ritmos de *narração* mais ou menos acelerados), bem como *anacronias* (v.) que não impedem, *a posteriori*, a reconstituição da cronologia dos fatos. Note-se, entretanto, que, como afirma Genette (cf. 1966: 156 et seqs.), a diade *narração/descrição* não é perfeitamente simétrica: se a segunda pode ocorrer sem incrustações de momentos de *narração*, esta dificilmente deixa de ser tributária (mesmo em verbos de movimento enunciados em tempos caracterizados pela instantaneidade) de um certo cunho descritivo. No fragmento seguinte pode observar-se, na passagem do primeiro para o segundo período (e sobretudo no último), a transição do contemplativo e estático da *descrição* para o dinamismo incutido pela *narração*, donde, no entanto, não se ausentam breves notações descritivas: "Via, no largo em frente, dois brutos cães de guarda estendidos, um criado solitário rachando tocos de lenha. Longe, lá das terras do sonho, um comboiozinho silvou para os olhos ensonados da manhã. P. Tomás bateu as palmas para a forma. E, num longo carreto de dois a dois, arrastamo-nos pelo corredor, descemos a larga escadaria da entrada, atravessamos o salão de estudo para o refeitório" (V. Festeira, *Manhã submersa*, p. 24).

4. Entendida como ato e processo de produção do discurso narrativo, a *narração* envolve necessariamente o *narrador* (v.) enquanto sujeito responsável por esse processo. Daqui se infere que, do ponto de vista da narratologia, a *narração* integra-se no mesmo campo da *ficcionalidade* (v.) em que aquela entidade se insere e com ela o universo diegético representado, não se confundindo, pois, com a criação literária atribuída ao *autor* empírico.

A definição e análise das particularidades da *narração* exige a referência a diferentes vertentes da sua concretização: o tempo e espaço em que decorre, as específicas circunstâncias que afetam esse tempo e esse espaço, a relação do narrador com a história, com os seus componentes e com o *narratório* (v.) a quem se dirige. Exemplificando, dir-se-á que as *narrações* da novela sentimental das *Viagens*, de Garrett, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de M. de Assis, de *Thérèse Raquin*, de Zola, ou do monólogo interior que encerra o *Ulisses*, de Joyce, dependem de parâmetros completamente diversos, agindo esses parâmetros sobre a configuração do discurso enunciado e sobre a imagem da história representada. No primeiro caso, o concreto da viagem, do espaço em que decorre e das personagens que a protagonizam faz da *narração* um ato simultaneamente lúdico e interventor no presente da história principal; no caso das *Memórias póstumas*, a situação do defunto autor, narrando depois da sua morte, estimula esse olhar entre o irônico e o desencantado que a *narração* plasma; já em *Thérèse Raquin*, a ulterioridade da *narração* é conduzida no sentido de consolidar a atitude "científica" e demonstrativa de um narrador de certa forma distanciado do universo representado; finalmente o *monólogo interior* (v.) encena uma *narração* executada sobre a irrupção espontânea de reflexões cujo teor desordenado e caótico é devido justamente ao imediatismo de tal *narração*.

5. Deste modo, a *narração* implica, antes de tudo, a determinação do tempo em que decorre (v. *narração*, *tempo da*), determinação necessária sobretudo para se definir o tipo de conhecimento que o narrador possui acerca da diegese que relata e a *distância* (v.) (que não é meramente temporal) a que se coloca. Além disso, a *narração* ocorre num certo *nível narrativo* (v.): quando se verifica um desdobramento de instâncias narrativas (como n'Os *Lusitadas* ou nas *Viagens*), pela ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciados por narradores colocados em níveis distintos, é necessário saber em que medida essa pluristratificação interfere na *narração*. A essa interfe-

rência não e alheia a pessoa do narrador: um *narrador heterodiegético*, um *narrador homodiegético* ou um *narrador autodiegético* (v. estes termos), pelas relações de alteridade ou de identidade que sustentam com a história, encontram-se em diferentes posições (psicológicas, ideológicas etc.) para enunciarem a *narração*, revelando-se especialmente interessante a instância narrativa protagonizada pelo último, por força da oscilação (entre o presente da *narração* e o passado vivido) que muitas vezes o afeta; do mesmo modo, a pessoa do *narratário* (explicitamente invocado ou não, fisicamente presente ou ausente) convida a diferentes atitudes pragmáticas (mais ou menos persuasivas, por exemplo), também elas inspiradas pelos condicionamentos que rodeiam a *narração*.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1966: 152-63; *Id.*, 1972: 184 et seqs.; *id.*, 1983: 30-43; TODOROV, T., 1966: 143-7; GRAY, B., 1975: 319-53; BOOTH, W. C., 1980: 21-38; REIS, C., 1981: 289-95; JOST, F., 1983; SIMON, J.-P., 1983.

Narrador

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

a personalidade individual de um narrador ficcional à personalidade do autor para salvaguardar a clareza e fidedignidade da narrativa, renunciaríamos à mais importante função própria do teor mediato da narrativa: revelar a natureza enviesada da nossa experiência da realidade" (Stanzel, 1984: 11).

2. A descrição do conceito de *narrador* não deve processar-se de forma rigidamente formalista. Mesmo reconhecendo-se a sua especificidade ontológica, importa não esquecer que o *narrador* é, de fato, uma invenção do *autor*, responsável, de um ponto de vista genético, pelo *narrador*. o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um *alter ego* etc. Importa, pois, ter em conta que as conexões autor/narrador resolvem-se no quadro muito vasto das opções técnico-literárias que o autor necessariamente executa; de acordo com M. Zéralfa, "a exigência estética do escritor dita-lhe, antes de mais nada, que escolha instrumentos de trabalho graças aos quais será capaz de traduzir uma experiência que lhe fez precisamente ver quanto a 'sociedade' diferia do 'social'. [...] Seja qual for a sua ignorância das formas que a linguagem impõe ao seu espírito criador, o romancista tem, contudo, uma forte consciência dos imperativos técnicos e estéticos de que dependerá a transcrição da sua visão de si mesmo e dos outros" (Zéralfa, 1974: 97; cf. Krysiński, 1981: 13-5).

Por vezes, sobretudo no romance dos nossos dias, certos escritores exploram o teor eventualmente impreciso e equivocado da condição do *narrador* em relação ao autor, aludindo expressamente no relato à responsabilidade e ao ato da escrita: "Se alguém (um narrador em visita) rememora a seu gosto (e já vê no papel, e em provas de página, e talvez um dia em juízos da Crítica) o final duma mulher que e de todos conhecido e que está certificado nos autos [...], então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exato, a imagem exata da mulher ausente" (J. Cardoso Pires, *O delfim*, p. 311-2). Mesmo assim, continua a ser necessário reafirmar a funcionalidade primordialmente textual do sujeito que aqui fala e a sua inerência relativamente ao enunciado que é suposto produzir; por seu lado, o *autor empírico* será irremediavelmente uma entidade transitória e histórica, capaz até de se distanciar ideológica e esteticamente do texto que escreveu.

3. As funções do *narrador* não se esgotam no ato de enunciação que lhe é atribuído. Como protagonista da *narração* (v.) ele é detentor de uma voz (v.) observável ao nível do enunciado por meio de *intrusões* (v.), vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. Por outro lado, a voz do *narrador*, ao relevar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, traduz-se em opções bem definidas: situação narrativa adotada (v. *narrador autodiegético, homodiegético e heterodiegético*), nível *narrativo* (v.) em que se coloca, etc. A partir destes condicionamentos de *narração*, o *narrador* configura o universo diegético que modeliza (v. *modelização*), pela peculiar utilização que faz de signos e códigos narrativos: organização do tempo (v.), regimes de focalização (v.) privilegiados, etc. A análise integrada destes distintos aspectos e categorias da narrativa assenta, pois, necessariamente na prioritária ponderação a que, em termos operatórios, deve ser sujeita a pessoa do *narrador* enquanto entidade por quem passam e em função de quem se resolvem os fundamentais sentidos plasmados pelo relato.

Bibliogr.: KAYSER, W., 1970; GENETTE, G., 1972: 255 et seqs., 261-5; CRIVEL, C., 1973: 152-60; TACCA, Ó., 1973: 64-112; BAL, M., 1977: 31 et seqs.; FOWLER, R., 1977: 78 et seqs.; KRYSINSKI, W., 1977; id., 1981; CHATMAN, S., 1981: 155-9, 211 et seqs.; LANSER, S. S., 1981: 50-2, 108-48; LINTVELT, J., 1981: 22 et seqs.; RIMMON-KENAN, S. 1983: 86 et seqs.; 106 et seqs.; SILVA, A. e, 1983: 220-31, 695-7; STANZEI, F., 1984: 4-21.

Narratário

1. Termo e conceito correlato do termo e conceito de *narrador* (v.), o *narratário* constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia. Tal como na diáde autor/narrador, também a definição do *narratário* exige a distinção inequívoca relativamente ao leitor (v.) real da narrativa, e também quanto ao leitor ideal e ao leitor virtual; o *narratário* é uma entidade fictícia, um "ser de papel" com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro "ser de papel" (cf. Barthes, 1966: 19-20), o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita.

A dificuldade de localização textual do *narratário* decorre precisamente de ele ser uma entidade variavelmente visível. Enquanto

o narrador manifesta necessariamente a sua presença, que mais não seja pela simples existência do enunciado que produz, o *narratório* é, com frequência, um sujeito não explicitamente mencionado; quando o narrador de *As vinhas da ira* abre o relato dizendo que “para a região vermelha e parte da região cinzenta de Oklahoma, as últimas chuvas caíram suavemente, sem penetrarem fundo na terra escalavrada” (J. Steinbeck, *As vinhas da ira*, p. 7), parece óbvio que a revelação destas informações liminares só faz sentido em função de um *narratório* atento aos dramas sociais que se vão esboçando, razoavelmente conhecedor dos contornos de uma crise econômica em desenvolvimento, capaz de atingir o significado de expressões como “região vermelha” e “região cinzenta”, etc. Excepcionalmente, o narrador pode projetar no enunciado as interrogações do *narratório* a que procura dar resposta: “Estava nesse dia um vento agreste, de barbeiro, não se agüentava, e então com o corpo mal enroupado, tudo tem sua explicação, deu Antônio Mau-Tempo feriado aos porcos e escondeu-se por trás de um machuco. Que é um machuco. Um machuco é um chaparro novo, por aqui toda a gente sabe [...]” (J. Saramago, *Levantado do chão*, p. 88).

2. Em confronto com o *narratório* não mencionado, o leitor coloca-se numa posição por assim dizer oscilante: ele pode conhecer mais do que o *narratório*, dispensando informações que lhe aparecem como desnecessárias (por exemplo, o significado do termo *machuco*, se se tratar de um leitor da região em que se passa a história de *Levantado do chão*), pode ficar aquém dos conhecimentos atribuídos ao *narratório* ou até, numa situação possível como limite funcional, deter uma *competência narrativa* (v.) idêntica à do destinatário intratextual que é o *narratório*. De certa forma, pode dizer-se que o *narratório* está para o *narrador* como o *leitor pretendido* está para o *autor* (v.).

3. A pertinência funcional do *narratório* evidencia-se sobretudo em relatos de *narrador autodiegético* ou *homodiegético*, quando o sujeito da enunciação convoca expressamente a atenção de um destinatário intratextual: no conto que Eça intitulou “José Matias”, um *narrador homodiegético* relata a um *narratório* anônimo a história de José Matias, no percurso até ao cemitério; o discurso do narrador surge, então, semeado de expressões em que ecoa a curiosidade desse *narratório* potencialmente atingido pelo poder impressivo da filoso-

fia de vida que ressalta dos comportamentos do espiritualista José Matias: "Mas, oh meu amigo, pensemos que, certamente, nunca ela [Elisa] pediria ao José Matias para espalhar violetas sobre o cadáver do apontador! É que sempre a Matéria, mesmo sem o compreender, sem dele tirar a sua felicidade, adorarà o Espirito, e sempre a si própria, através dos gozos que de si recebe, se tratará com brutalidade e desdém!" (E. de Queirós, *Contos*, p. 222). Nas narrativas epistolares, o(s) *narratário(s)* identifica(m)-se com o(s) destinatário(s) das cartas; neste caso, mais do que nunca, o *narratário* constitui o motivo primeiro de existência da narrativa, mesmo quando não se verifica a inversão das posições narrador/narratário, limitando-se o *narratário* a ser um receptor passivo, como ocorre nas *Lettres portugaises*; na narrativa epistolar ativamente participada por mais de um sujeito (como *Julie ou la nouvelle Héloïse*, de J.-J. Rousseau, ou *Les liaisons dangereuses*, de C. de Laclos), o *narratário* não só é expressamente requerido, como se revela uma figura a quem regularmente cabe também a função de narrador. Com efeito, "a experiência epistolar, diversamente da autobiográfica, é recíproca. O autor da carta simultaneamente procura influenciar o seu leitor e é influenciado por ele" (Altman, 1982: 88), em especial desde que o destinatário se faz autor de uma carta de resposta. Quando numa narrativa se abre um nível *hipodiegético*, é usual também a manifestação do *narratário*, não raro uma personagem transformada em destinatário imediato de um relato: é a situação do Rei de Melinde, n' *Os lusitadas*, *narratário* da História de Portugal narrada por Vasco da Gama a partir do canto III. Num caso extremo, *narrador* e *narratário* chegam a convergir uma única pessoa episodicamente desdobrada; no *monólogo interior* (v.), o narrador assume-se como destinatário imediato de reflexões e evocações enunciadas na privacidade da sua corrente de consciência; o leitor tem acesso a essas reflexões pela mediação da escrita que o autor, no plano da criação literária, levou a cabo.

4. A diversidade de situações que suscitam a manifestação do *narratário* relaciona-se com as diferentes funções que podem caber-lhe: "ele constitui um elo de ligação entre narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se portavoz da moral da obra" (Prince, 1973: 196). Deste modo, pode entender-se que é o *narratário* quem determina a *estratégia narrativa* (v.) adotada pelo narrador, uma vez que a execução dessa estratégia

visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele. Daí que a análise das *estratégias narrativas* que num relato se concretizam passe necessariamente pela ponderação do perfil do *narratório*, obviamente a partir das mais ou menos visíveis marcas (cf. Prince, 1973: 182-7; id., 1982: 17-20) que a sua presença deixa no enunciado.

Bibliogr.: PRINCE, G., 1971; id., 1971a; id., 1973; id., 1982: 16-26; GENETTE, G., 1972: 265-7; id., 1983: 90-3; PIWOWARCZYK, M. A., 1976; NØJGAARD, M., 1979; CHATMAN, S., 1981: 278-88; LANSER, S. S., 1981: 174-84; ROUSSET, J., 1982; PRADA OROPEZA, R., 1985; PUGLIATTI, P., 1985: 140-3.

Narrativa

1. O termo *narrativa* pode ser entendido em diversas acepções: *narrativa* enquanto enunciado, *narrativa* como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, *narrativa* como ato de os relatar (cf. Genette, 1972: 71-2) e ainda *narrativa* como *modo* (v.), termo de uma tríade de "universais" (*lirica*, *narrativa* e *drama*) que, desde a Antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores (cf. Genette, 1979: *passim*; Fowler, 1982: 235 et seqs.). É nesta última acepção que o conceito de *narrativa* aqui nos interessa, uma vez que as restantes acepções ou são contempladas por outros termos mais precisos (por exemplo: *narração* e *história* — v.) ou são completadas por conceitos como *discurso* e *sintagma narrativo* (v.). A postulação modal do conceito de *narrativa* não pode alhear-se de outro fato: que a *narrativa* não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos *textos narrativos literários*; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a *lirica*, a *narrativa* desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.). É, pois, no quadro desta diversidade de ocorrências que se inserem as *narrativas literárias*, conjunto de textos normalmente de índole ficcional (v. *ficcionalidade*), estruturados pela ativação de *códigos* (v.) e *signos* (v.) predominantes, realizados em diversos *gêneros narrativos* (v.) e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.

2. As dominantes que caracterizam o *processo narrativo* são fundamentalmente três: o processo narrativo funda-se numa atitude de variável *distanciamento* assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma *alteridade* mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a *exteriorização*, responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autônomo (personagens, espaços, eventos etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma *dinâmica temporal*, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo.

Estas dominantes revêem-se na diversidade de *estratégias narrativas* que historicamente se verificam, bem como nas particularidades semi-discursivas de diferentes tipos de narrativa (v. *tipologia narrativa*). Por exemplo: se formalmente um *narrador autodiegético* se identifica com a personagem central da história, a verdade é que entre eles existem normalmente diferenças e distâncias cavadas pelo decorrer do tempo, colocando frente a frente um eu-narrador e um eu-personagem, por vezes até em termos conflituosos; se eventualmente existem afinidades entre narrador e personagem, num relato de *narrador heterodiegético*, elas restringem-se a relações de adesão e coincidência de posicionamentos (éticos, ideológicos etc.), não se anulando assim a autonomia de ambas as entidades, autonomia em que se funda, de resto, a propensão dialógica própria de muitas narrativas; e mesmo a expressão da *subjetividade* do narrador (v. *intrusão do narrador*) pode ser encarada como domínio de afirmação das potencialidades cognitivas da narrativa, dado que é pela via dessa subjetividade que muitas vezes circulam sentidos ideológicos orientados sobre um sujeito outro, que é o receptor.

3. A *narrativa*, assumindo-se como fenómeno eminentemente dinâmico, implica mecanismos de articulação que assegurem essa dinâmica e que salvaguardem a sua condição multistratificada (cf. Grivel, 1973: 160 et seqs.). Constitui um dado adquirido pela *narratologia* a descrição da *narrativa* em dois planos fundamentais de análise: o da *história* (v.) e o do *discurso* (v.), cuja articulação se consoma no

ato de narração (v.); tal concepção orgânica desenvolve-se e aprofunda-se pela particularização de categorias da narrativa e domínios de codificação de onde decorrem as práticas narrativas na sua existência concreta: a *personagem* (v.) e as suas modulações de relevo, composição e caracterização; o *espaço* (v.) e os seus diversos modos de existência; a *ação* (v.) e as suas variedades compositivas. Estas categorias da *história* submetem-se a procedimentos de representação elaborados no plano do *discurso*: o *tempo* (v.) compreende virtualidades de tratamento em termos de ordenação, de velocidade narrativa, etc.; a *perspectiva narrativa* (v.) condiciona a imagem que da história se faz, com inevitáveis projeções subjetivas e incidências semi-estilísticas (v. *registros do discurso*). E no âmbito da *narração* (v.) operam-se igualmente opções decisivas, quer quanto à sua colocação temporal (v. *narração, tempo da*), quer quanto ao *nível narrativo* (v.) contemplado, quer ainda quanto ao tipo de *narrador* (v.) adotado. É em conexão direta com este vasto leque de possibilidades de seleção de *códigos* e *signos* narrativos que se define uma certa *estratégia narrativa* (v.), assim se sugerindo um fato indesmentível: que a índole dinâmica que preside a todo o processo narrativo redundará em uma outra dinâmica, que é a da ação exercida sobre o receptor (v. *pragmática narrativa*).

4. A *narrativa*, enquanto modo literário, não é alheia à lenta mutação dos períodos literários nem às transições ideológicas que neles se inscrevem. Sobretudo em certos períodos literários, como o Realismo, o Naturalismo ou o Neo-Realismo, a *narrativa* (e os *gêneros narrativos* entendidos como hipercodificação das suas propriedades modais) manifesta, pela ativação das suas categorias dominantes, consideráveis potencialidades de representação dos vectores histórico-culturais e axiológicos que nesses períodos se manifestam: é incegável que a propensão exteriorizadora da narrativa adapta-se exemplarmente aos intuitos de descrição e análise social que o Realismo encerra; parece evidente também que a dimensão cognitiva da *narrativa*, aliada à sua progressão finalística e à sua capacidade demonstrativa, ajusta-se aos desígnios ideológicos que informam o Neo-Realismo. Independentemente, no entanto, dos cenários ideológicos em que estas potencialidades se viabilizam, a *narrativa* não cessa de se afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientado para a condição histórica do Homem, para o seu devir e para a realidade em que ele se processa: no sentido de sublinhar tal orientação, P. Ri-

coeur notou irrecusáveis ligações homológicas entre a *narrativa ficcional* e a *narrativa histórica*: "A história e a ficção referem-se ambas à ação humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes. Só a história pode articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência comum a todo o corpo das ciências", ao passo que, por sua vez, "as narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial de um outro tipo, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Esta pretensão referencial não é senão a pretensão a redescobrir a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção" (Ricoeur, 1980: 57-8).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972; id., 1979; id., 1983; IHWE, J., 1972; BREMOND, C., 1973; CHABROL, C., 1973; GRIVEL, C., 1973; DOUZZEL, L., 1976; PRADA OROPEZA, R., 1979; DILLON, G. L., 1980; *Poetics Today*, 1980; ib., 1981; RICOEUR, P., 1980; id., 1983; id., 1984; id., 1985; CHATMAN, S., 1981; PRINCE, G., 1982; RIMMON-KENAN, S., 1983; STANZEL, F., 1984; BAL, M., 1985.

Narratividade

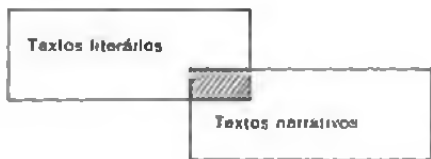
1. A definição do conceito de *narratividade* incide sobre o estado específico, sobre as qualidades intrínsecas (cf. o sufixo *-ade*) dos textos narrativos, apreendidas ao nível dos seus fundamentos semi-discursivos, para quem, portanto, do estágio da análise superficial. Começamos por fazer um breve inventário crítico de diversas definições do conceito de *narratividade*; assim, para os investigadores do Grupo de Entrevernes a *narratividade* é "o fenómeno de sucessão de estados e de transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido" (Groupe d'Entrevernes, 1979: 14); não estamos longe, com uma definição deste teor, dos termos em que Greimas se refere a *narratividade*: num texto já relativamente antigo, considera-se a *narratividade* "como a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura", o que permite desarticular essa permanência discursiva em estados discretos entre os quais ela (a *narratividade*) situa transformações (Greimas, 1983: 46). Mais elaborada do que a primeira, a definição greimasiana coincide com ela no destaque conferido à *transformação* como manifestação da *narratividade*; mais tarde, Greimas redimensionará o conceito de *narratividade*, no quadro de uma teoria de produção do discurso e do sentido, para além, portanto, da simples produção de textos narrativos propriamente ditos: pri-

vilegiando então uma acepção muito mais lata, dirá que "a narrativa generalizada — libertada do seu sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas — é considerada o princípio organizador de todo o discurso" (Greimas & Courtès, 1979: 251). Uma concepção inteiramente diversa da greimasiana é a de Gerald Prince que não só recoloca a *narratividade* no estrito âmbito da teoria da narrativa, como a relaciona com a instância do receptor, estágio decisivo para a concretização de uma qualidade narrativa que, deste ponto de vista, se apresenta como predicado por assim dizer *virtual*; para Prince, "a narratividade de um texto depende da medida em que o texto concretiza a expectativa do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma qualquer espécie de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projeto humano e de um universo humanizado" (Prince, 1982: 160). O que, de qualquer modo, não elimina o sentido da *transformação* do horizonte da *narratividade*, ao mesmo tempo que se abre caminho a uma sua homologação receptiva atenta ao lastro de dominantes temático-ideológicas normalmente servidas por textos narrativos.

2. Não se trata agora de optar por uma definição em detrimento de outras; em certa medida todas elas podem entender-se como legítimas, na medida em que se integram em cenários teóricos que se pretendem internamente coerentes. Do que se trata é de procurar aprofundar o conceito de *narratividade*, antes de tudo a partir de um enquadramento preferencialmente *funcional*, à margem de restrições estético-verbais e axiológicas. Tal perspectivação funcional (que posteriormente haverá que matizar) destina-se a evitar sobreposições com um conceito por assim dizer paralelo, que é o de *literariedade*. De fato, a *narratividade* não solicita uma reflexão exatamente homóloga, que retomasse, no campo da teoria da narrativa, o percurso adotado desde os formalistas russos (e ultimamente contestado) para refletir acerca da literariedade como suposta condição intrínseca dos textos literários; lembremos apenas, a este propósito, duas limitações detectáveis no conceito de literariedade, tal como foi divulgado a partir das propostas jakobsonianas: que a literariedade, ao tentar estabelecer propriedades intrínsecas do discurso literário como elementos diferenciais em relação ao não-literário, tende a fixar-se numa concepção autotélica do fenômeno literário; que essa concepção autotélica, apondo para uma determinação *nevariatur* e historicamente "neutra"

das propriedades do discurso literário, ignora a sua inserção histórico-social, consabidamente responsável por oscilações valorativas que interdita a rígida e irrevogável delimitação do campo literário.

A *narratividade* não está sujeita a tais oscilações, antes de tudo por se colocar nessa posição funcional que de certo modo procede condicionamentos histórico-culturais e exclui preconceitos de ordem estético-axiológica. O que quer dizer que a *narratividade* constitui uma qualidade reconstruída nos textos narrativos de todas as épocas, do mesmo modo que ela não se ativa apenas em textos literários, mas também em textos não-literários (e até não-verbais), como se verifica em grande parte da historiografia, no cinema narrativo ou no discurso híbrido (icônico-verbal) da *história em quadrinhos*. Se fosse possível demarcar o campo dos textos literários e o dos textos narrativos de uma determinada época, dir-se-ia então que entre eles se verifica uma sobreposição parcial (mais ou menos dilatada, de acordo com as tendências técnico-discursivas de cada período literário: o Realismo "produz" mais textos narrativos do que o Simbolismo), de modo que em *alguns* dos textos literários observam-se as qualidades da *narratividade*. Diagramaticamente:



3. A postulação da *narratividade* como propriedade não-exclusiva dos textos narrativos literários encontra-se consagrada em reflexões do âmbito da lingüística textual, designadamente provenientes de estudiosos como Siegfried J. Schmidt e Teun A. van Dijk. É a tentativa de elaboração de *gramáticas textuais* (tentativa de raiz remotamente chomskiana) e dos processos gerativos nela implicados, que inspira a concepção de uma dinâmica de produção textual que, segundo Schmidt, remonta à estrutura profunda do texto e envolve as circunstâncias sociopsicológicas e pragmáticas em que se concretiza essa produção textual, até se atingir o nível da lexicalização (*fenotexto*); neste quadro teórico, "cada texto narrativo é entendido de modo geral como a manifestação lingüística de um encadeamento de unidades narrativas de estrutura profunda, que podem ser realizadas

lingüísticamente sob forma de diferentes *fenotextos* [...]” (Schmidt, 1973: 151).

Por sua vez, van Dijk (v. *superestrutura*) entende os textos narrativos como formas básicas da comunicação (textual, pressupondo a *narratividade* como propriedade nuclear de textos com diversas funções socioculturais e variados enquadramentos pragmáticos: “Depois (das) narrações ‘naturais’, aparecem em segundo lugar os textos narrativos que apontam para outros tipos de contexto, como as anedotas, mitos, contos populares, as sagas, lendas etc., e em terceiro lugar, as narrações, freqüentemente muito mais complexas, que geralmente circunscrevemos com o conceito de ‘literatura’: contos, romances etc.” (van Dijk, 1983: 154). Se bem que esboce aqui uma hierarquia subentendendo transformações formais e saltos qualitativos que não explica, van Dijk insiste na noção de que toda a narrativa vem de uma *superestrutura* articulada do seguinte modo: no desenrolar de uma ação verifica-se uma *complicação* solicitando uma *resolução*; estas duas categorias formam o núcleo narrativo designado como *evento*, o qual, juntamente com a *moldura* em que se desenvolve, forma a *intriga*, por sua vez englobada na *história*; completando estas categorias com as atitudes valorativas (*avaliação*) suscitadas pela intriga e com a *moralidade* eventualmente explicitada, teremos o seguinte diagrama para representar a superestrutura de um texto narrativo:



4. Importa agora articular as teses enunciadas com domínios teóricos correlatos, no campo específico da narratologia, domínios que não deixam de ser afetados por dificuldades homólogas. Não é por acaso que tanto Schmidt como van Dijk remetem repetidas vezes para a análise estrutural da narrativa como âmbito de aprofundamento das propostas formuladas; desde as reflexões de Propp até à hipótese greimasiana de existência de *estruturas semionarrativas* (v.) as afini-

dades são notórias, afinidades tornadas mais evidentes nos estudos de herança proppiana que operaram um importante salto teórico-epistemológico: a superação da perspectiva sintagmática em que Propp inicialmente se colocara e a postulação paradigmática e hipotético-dedutiva dos problemas atinentes à produção narrativa. Sob este último ângulo de reflexão, o que está em causa é a configuração de uma dinâmica *funcional e sequencial*, postulando a existência de estruturas fixas que regem a produção da narrativa; para Bremond, a *seqüência* (v.) elementar constitui uma entidade triádica suscetível de diversas combinações (v. *sintaxe narrativa*) e compreendida numa *lógica narrativa* (v.) que leva a configurar uma *gramática narrativa* (v.) universal, indissociável de uma "metafísica das faculdades do ser humano", esta última por sua vez concebida em função de "um certo antropomorfismo natural da narrativa" (Bremond, 1973: 327, 330); Todorov (1971: 225-40; 1973: 67-91) e P. Larivaille (1974), perfilhando posições que podem considerar-se afins, insistem no relevo da *seqüência* como entidade relativamente estável, estruturada sobre *proposições* (v.) cuja concatenação traduz a dinâmica de *transformação* inerente à *narratividade*; finalmente Greimas, no desenvolvimento de uma reflexão teórica que arranca da análise das teses proppianas, insiste numa descrição paradigmática da *narratividade*, progressivamente destituída de componentes de teor cronológico. É esta última postulação que cabe analisar de forma breve e por isso inevitavelmente redutora, como ponto de partida para confrontações epistemológicas que permitirão esclarecer o conceito de *narratividade*.

5. As reflexões teóricas de Greimas partem, ainda no tempo de *Sémantique structurale* (1966; reed. 1972), da mencionada superação das concepções defendidas por V. Propp, com base no estudo de um *corpus* limitado de contos populares. Tarefa de índole indutiva, ela tentava descrever, como é sabido, a sucessão de um número restrito de *funções* (31) interpretadas por um conjunto de sete personagens (Propp, 1965: 28 et seqs., 35 et seqs., passim). Reduzindo essas personagens a seis *actantes* (v.), Greimas realça a tensão das relações opostas que os afetam e esboça um esquema paradigmático estruturado sobre essas relações: *sujeito/objeto, destinador/destinatário e adjuvante/oponente* (v. estes termos). Como se vê, esta redução e consequente acentuação do caráter opositivo dos vários elementos da estrutura actancial já implica um certo acronismo; ou seja: desvaloriza-se a componente cronológica da narrativa, pelo menos implícita ain-

das nas teorias proprias e de um modo geral empiricamente atribuídas a narrativa pela maioria dos teorizadores.

Numa fase subsequente, falando já expressamente em "manifestação da narratividade", Greimas (1970: 157-83) analisa-a em função da *estrutura elementar de significação*, apresentada como uma axiomática, no quadro de uma clarificação hipotético-dedutiva daquilo a que chama "uma instância de partida para uma semântica fundamental" (1970: 161). Deslocamo-nos, pois, do âmbito da *narratividade* entendida restritamente como qualidade nuclear da narrativa, para nos situarmos no vasto contexto da produção de textos (narrativos *strictu sensu* e não-narrativos) e de sentidos, a partir desta estrutura elementar que é o *quadrado semiótico*: como se sabe, este é concebido como conjunto de *semas* virtualmente ligados por relações de *contrariedade*, de *contraditoriedade* e de *implicação*. Esquemmatizando:



As relações lógicas instituídas entre os termos do quadrado semiótico, traduzidas em *transformações* que conduzem de S1 a S2 através da implicação $S1 \text{ --- } S2$, configuram um processo de *narrativização*, agora mais flagrantemente esvaziado de fatores cronológicos. Complementarmente ganha consistência o teor paradigmático da estrutura elementar de significação, capaz de se projetar em níveis superiores do texto.

É a dinâmica de projeção da estrutura elementar de significação (*dinâmica deduzida*, note-se, mas não convalidada empiricamente) que conduz à concepção das *estruturas semi-narrativas* (v.), universais atemporalis que remotamente regem a constituição do tecido narrativo. Trata-se, pois, de "uma instância suscetível de dar conta do aparecimento e da elaboração de toda a significação", instância que, "desfrutando de uma existência virtual" corresponde "à 'lingua' de Saussure e de Benveniste, pressuposta por toda a manifestação discursiva e que, ao mesmo tempo, pré-determina as condições da constituição do discurso" (Greimas & Courtés, 1979: 251).

A definição de *estruturas semi-narrativas* implica, do ponto de vista de Greimas, a articulação de gramáticas de dois níveis: a *gramática fundamental*, composta por "uma morfologia elementar fornecida pelo modelo taxinômico, e por uma sintaxe fundamental que opera sobre os termos taxinômicos previamente interdefinidos" (Greimas, 1970: 165-6); a *gramática superficial*, nível que precede a materialização discursiva e em que se constituem enunciados narrativos de diversa natureza (modais, descritivos, atributivos), bem como um *fazer* entendido como operação duplamente antropomórfica: "enquanto atividade, ele pressupõe um sujeito; enquanto mensagem, ela é objetivada e implica o eixo de transmissão entre destinador e destinatário" (Greimas, 1970: 168).

Inistindo na capacidade de projeção homológica que permite que as operações elementares da significação se transfiram do nível da *gramática fundamental* para o da *superficial*, Greimas reafirma o teor axiomático e dedutivo que preside à produção do sentido e à ativação da *narratividade*. Ao mesmo tempo, subsiste e reforça-se aquilo a que já se chamou a propensão acrônica da *narratividade* concebida no contexto do paradigma greimassiano. O que em última análise significa que a *narratividade* equacionada por Greimas privilegia um desenvolvimento por assim dizer "vertical" (da estrutura elementar ao enunciado narrativo) de recorte metafórico, contrariamente à "horizontalidade" e ao pendor metonímico (sucessividade de ações e seus agentes) que caracteriza outras descrições do processo de narrativização. O que falta saber é até que ponto estas dominantes epistemológicas e teóricas (percurso hipotético-dedutivo e esvaziamento da cronologia) merecem aceitação; aceitação tanto mais difícil quanto é certo que Greimas pretende, afinal, estender estas dominantes a todos os discursos, independentemente da sua caracterização modal, esta última pelo menos suscetível de ser indutivamente apreendida.

6. Os termos em que atualmente há que definir o conceito de *narratividade* não podem ignorar a possibilidade de articulações teórico-metodológicas como as que se estabelecem entre *semiótica* e *hermenêutica* ou a tentativa de revalorização dos componentes histórico-sociais que interferem na comunicação literária (e naturalmente também na comunicação narrativa), como é timbre da chamada *estética da recepção*. Os recentes trabalhos de Paul Ricoeur constituem um contributo de apreciável importância neste aspecto; e isto é tanto mais certo, quanto é sabido que Ricoeur tem-se preocu-

pado em evidenciar as limitações teórico-epistemológicas que afetam a análise estrutural da narrativa: pela sua filiação marcadamente linguística, pela perspectiva organicista que privilegiam, também, em alguns casos, pelo processo dedutivo que perfilham, tais modelos de análise desembocam inevitavelmente numa certa desvalorização da componente de sucessividade inerente à dinâmica da narrativa, desvalorização a que não é alheia a tendência *acrônica* que esses modelos de análise acabam por cultivar. Faticosamente elucidativa a este propósito é a penetrante crítica endereçada por Ricoeur ao paradigma greimasiano; o que neste finalmente se observa é a impossibilidade de se explicar a *narratividade* à margem da chamada *semântica da ação*: "O que a última etapa de constituição do modelo [taxinômico] acrescenta [...] é uma fenomenologia do *sufre-agir*, na qual adquirem sentido noções como privação e doação" (Ricoeur, 1984: 90). A uma concepção da narrativa como lugar de *polêmica* e de *conflito* não pode, pois, ser estranho nem esse investimento prático-pático de que fala Ricoeur, nem a matriz temporal em que se recortam o sofrer e o agir; daí a necessidade de se explicar a *narratividade*, em última instância, pela ação conjugada da *intriga* e do *tempo*.

7. Num dos seus últimos trabalhos, Paul Ricoeur formula nos seguintes termos a "hipótese de base" que domina a sua reflexão sobre a narrativa: "existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural" (Ricoeur, 1983: 85); e num texto anterior, Ricoeur explicitava melhor ainda a interdependência *temporalidade/narratividade*, ao considerar a "temporalidade como essa estrutura da existência que atinge a linguagem na *narratividade* e a *narratividade* como a estrutura da linguagem que tem na *temporalidade* o seu fundamental referente" (Ricoeur, 1981: 165). Não se reduz, porém, à instância temporal uma tentativa de definição da *narratividade*; com efeito, a apreensão e representação discursiva do tempo não é possível à revelia de componentes que acabam por ser homologados ao nível de importantes categorias da narrativa, o que faz da *narratividade* uma qualidade difusamente projetada em diferentes níveis de estruturação da narrativa. Deste modo, dir-se-a que a experiência do tempo estrutura-se em *ações* cujo desenvolvimento numa *intriga* (v.) cessa traduz numa espécie de dialética entre a sucessividade de eventos pontuais e a possibilidade de globalização inerente, por exemplo, ao resumo dessas ações; além disso, uma longa tradição cultural vincula as ações re-

presentadas sobretudo a uma concepção antropomórfica da narrativa, o que conduz à inequívoca valorização da *personagem* (v.) como categoria literária apta a protagonizar os investimentos semânticos (temáticos, ideológicos etc.) que atingem o relato; por sua vez, a integração narrativa da *personagem* solicita muitas vezes a sua inserção em *espaços* (v.) que com ela interagem: porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização, como quer que seja, porque colaboram na sua configuração como entidade carregada das virtualidades dinâmicas que o envolvimento na ação permite concretizar.

Curiosamente certas propostas teórico-metodológicas de Todorov e de Bremond sugeriam algumas destas conexões: o primeiro, tendendo a explicar a *narratividade* pela noção de *transformação narrativa*, entendida como resolução de uma tensão dialética entre duas categorias formais, a diferença e a semelhança (cf. Todorov, 1971: 225-40), o que não deixa também de lembrar uma definição de Greimas (1983: 46) já citada; C. Bremond, justificando a *gramática narrativa* universal em função do já mencionado "antropomorfismo natural da narrativa" e declarando que "o material narrativo só se deixa organizar em unidades ao mesmo tempo integradas numa unidade de nível superior e sutilmente diferenciadas em unidades menores, sob a ação de focos de personificação que trabalham esse material" (Bremond, 1973: 330). Só que o teor eminentemente dedutivo da narratologia de inspiração linguística, bem como a tendência acrônica que sob um tal paradigma metodológico dominou a descrição do processo narrativo, acabaram por redundar na subalternização dos componentes cronológicos, psicológicos, existenciais e até cripto-históricos que hoje se tenta recuperar, sob a influência de uma concepção mais, cadamente *modelizante* da *narratividade*.

8. Falar nas capacidades *modelizantes* da *narratividade* conduz de certo modo à integração histórico-social que é própria dos textos narrativos, sejam eles literários ou não-literários, concretizem eles uma *modelização* secundária ou primária (cf. Lotman, 1973: 33 et seqs.). Com efeito, o lugar ocupado pelos textos narrativos no devir de uma longa tradição cultural, permite associar a *narratividade* à representação das mais salientes etapas da evolução do Homem e da sua História, representação que não pode considerar-se esgotada pela *historiografia*, também ela normalmente caracterizada por uma inegável dinâmica narrativa; a importância de que em certas épocas se

revestiu a *epopéia* constitui também uma prova concludente desse destaque, como concludente é o fato de apelos como os de Garcia de Resende ou Antônio Ferreira, em prol da fixação e divulgação de feitos de amplitude nacional e de ampla projeção histórica, serem resolvidos precisamente pela *narratividade* inerente à *epopéia* camoniana; do mesmo modo, o *romance*, gênero narrativo dignificado sobretudo a partir do século XVIII e por vezes considerado como uma espécie de *epopéia* burguesa, convida igualmente ao estabelecimento de conexões com espaços e tempos históricos determinados, cuja evocação (particularmente incisiva em períodos como o Realismo e em subgêneros como o *romance histórico*) é favorecida pelas potencialidades modelizantes da *narratividade*, as quais não podem necessariamente em causa a vinculação ao estatuto ontológico da *ficcionalidade* (v.); e, em um outro domínio estético-cultural, não deixa de ser também significativo que, para corresponder a exigências ideológicas que estimulavam a representação do devir histórico-dialético do Homem, o teatro épico tenha justamente incorporado a *narratividade* no espetáculo teatral (cf. Brecht, s.d.: 71 et seqs.).

9. Se é certo dizer que "o homem transforma tudo o que encontra no seu caminho" e que "a prática (narrativa) não faz outra coisa senão manifestar essa transformação dentro de exigências e regras de jogo diversas das científicas e das estritamente materiais" (Prada Oropeza, 1979: 104), não é menos certo afirmar que uma tal manifestação será inconclusiva se não encontrar adequada ressonância receptiva. Deste modo, a *narratividade* pode ser concebida também como qualidade discursiva que carece de ser atualizada e saturada pelo processo de *leitura* (v.); se a leitura da narrativa for entendida como gradual reconstrução de um universo que o desenvolvimento sintagmático do discurso vai configurando, se se postular a existência de uma *competência narrativa* (v.) que habilita a ler um romance ou um conto em termos diferentes dos que regem a leitura de um soneto, então dir-se-á que a *narratividade*, com as propriedades intrínsecas que aqui foram sendo descritas, constitui a referência latente que coordena e sistematiza a atividade de descodificação narrativa. Mas uma referência que funciona não apenas ao nível das *microestruturas* (v.) do discurso narrativo, mas também no plano da *macroestrutura* (v.), remetendo para a apreensão da *coerência* (v.) que caracteriza a *narrativa*. Nesta linha de pensamento e de acordo com palavras de Prince (cf. 1982: 160) que foram citadas no início, a nar-

ratividade tem que ver com a capacidade possuída pelo texto (narrativo) para facultar ao receptor o acesso a ações de dimensão humana, de matriz temporal e englobadas em universos internamente coerentes. Assim, a homologação receptiva que a *narratividade* solicita, amplifica os significados da narrativa para além das suas fronteiras, implicando uma operação de *refiguração*, termo com que Ricoeur (cf. 1983: 85 et seqs.) designa a projeção receptiva do tempo *configurado* pela intriga, a partir da temporalidade *prefigurada* da experiência pre-artística; donde a conclusão de que é possível "conceber qualquer coisa como um *mundo do texto*, à espera do seu complemento, o *mundo de vida do leitor*, sem o qual a significação da obra literária fica incompleta" (Ricoeur, 1984: 234).

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1970: 157-83; id., 1983; id. & COURTÈS, J., 1979: 157-60, 249-52, 360-6; TODOROV, T., 1971: 225-40; BREMENO, C., 1973; DEIK, T. A. van, 1973: 177-207; id., 1980a: 112-7; id., 1983: 153-8; SCHMIDT, S. J., 1973: 137-60; LARIVAILLÉ, P., 1974: 368-88; SEGRÉ, C., 1974: 3-77; PRADA OROPEZA, R., 1979: 103-7; BAL, M., 1980-1981; TIEFFENAU, D., 1980; RICOEUR, P., 1981: 165-86; id., 1983; id., 1984; WHITE, H., 1981: 1-23; PRINCE, G., 1982: 145-61.

Narratologia

1. A *narratologia* é uma área de reflexão teórico-metodológica autónoma, centrada na *narrativa* (v.) como *modo* (v.) de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da *teoria semiótica*. Mesmo nas mais genéricas definições da *narratologia*, reconhece-se a sua especificidade: "A *narratologia* é a ciência que procura formular a teoria das relações entre texto narrativo, narrativa e história" (Bal, 1977: 5); "A *narratologia* é o estudo da forma e funcionamento da narrativa" (Prince, 1982: 4). Concebendo a *narrativa* numa perspectiva organicista, a *narratologia* procura, pois, descrever de forma sistemática os *códigos* que estruturam a narrativa, os *signos* que esses *códigos* compreendem, ocupando-se, pois, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos. Por outro lado, a *narratologia*, ao contemplar prioritariamente as propriedades modais da narrativa, não privilegia exclusivamente os textos narrativos literários, nem se restringe aos textos narrativos verbais; ela visa também práticas narrati-

vai como o cinema, a *história em quadrinhos* ou a *narrativa de imprensa*; deve reconhecer-se, no entanto, que a *narratologia literária* constitui um campo de trabalho particularmente fecundo, razão justificativa do destaque que aqui lhe conferimos.

2. O desenvolvimento que nos nossos dias caracteriza a *narratologia* tem que ver com certos percursos teóricos e metodológicos trilhadados nas últimas décadas pelos estudos literários. Os primórdios da *narratologia* podem localizar-se nos estudos folcloristas de Propp e no seu legado metodológico (A. Dundes, E. Meletinski); a reflexão *morfológica* que então se iniciava (no quadro da renovação teórico-metodológica dinamizada pelos formalistas russos) inspirou outras reflexões, interessadas em estabelecer, numa óptica acentuadamente hipotético-dedutiva, dominantes que balizam o processo narrativo: os níveis de estruturação das ações e sua articulação funcional (v. *função*), tal como Barthes as descreveu; a *gramática narrativa* (v.) de Todorov; a *lógica narrativa* (v.) concebida por C. Bremond; o *esquema actancial* (v. *actante*) estabelecido por A. J. Greimas. Fora do campo de ação do estruturalismo francês (e mesmo antes da sua voga), outros trabalhos predominantemente teóricos contribuíram para lançar os fundamentos da *narratologia*: desde P. Lubbock (com o seu estudo ploneiro sobre H. James) até W. C. Booth, passando por N. Friedman, W. Kayser, J. Pouillon, G. Blin, B. Romberg, F. Stanzel e outros, diversos aspectos e categorias da narrativa (perspectiva narrativa, tempo, estatuto do narrador, etc.) foram sendo dilucidados, abrindo caminho a modernos trabalhos de estudiosos como G. Genette, M. Bal, S. Chatman, P. Hamon, W. Krynski, R. Prada Oropeza, G. Prince, B. Uspensky, C. Segre, etc.

3. Entretanto, sem postergar a sua especificidade nem a sua autonomia metodológica, a *narratologia* estabelece relações com outras áreas de estudos: com a linguística, com a teoria do texto, com a teoria da comunicação e, no âmbito estrito dos estudos literários, com a teoria dos gêneros, com a pragmática literária, com a história literária etc. Sem parte destes cruzamentos e contributos marginais, a *narratologia* tende a desenvolver-se, visando domínios de pesquisa cada vez mais específicos. Já numa época em que a *narratologia* não se beneficiava ainda da divulgação que hoje se lhe reconhece, S. J. Schmidt referia-se a três desses domínios de pesquisa: "a) a análise das técnicas narrativas (cf. Barthes); b) a análise das leis ou regulari-

dades que regem o 'universo' narrativo (Brenmond), ou uma lógica das ações ou da ação (Todorov), uma lógica das relações possíveis entre personagens (E. Souriau, Greimas); c) a análise das relações entre unidades narrativas e a sua manifestação no discurso (relação história-narrativa-discurso)" (Schmidt, 1973: 152).

4. De uma forma mais minuciosa, é possível hoje destrinçar os principais âmbitos de teorização e análise da narrativa, suscetíveis de uma postulação narratológica. Diga-se antes de tudo que ao *discurso* tem cabido a maior soma de contributos teóricos e de aplicações práticas (cf. Genette, 1972 e 1983), em grande parte como reflexo indireto do desenvolvimento da lingüística pós-saussuriana e das estreitas conexões que ela estabeleceu com a *narratologia*. Das categorias fundamentais que regem a sua estruturação (*tempo*, *perspectiva narrativa*; v.) à *situação narrativa* que preside à sua enunciação, o discurso é suscetível de descrição sistemática, no que toca aos seus *códigos* (v.) e *signos* (v.), podendo essa descrição atingir um plano molecular: trata-se, então, de analisar, de um ponto de vista semio-estilístico, a inserção da *subjetividade* no enunciado (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1980), que é o suporte textual do *discurso* (v. *registros do discurso*); e trata-se também, a partir daí, de refletir sobre os efeitos dessa inserção no plano receptivo: a *narratologia* abre então caminho à *pragmática narrativa* (v.) e privilegia uma concepção da narrativa como ação e prática perlocutiva.

5. A *narração* (v.) constitui outro importante campo de reflexão narratológica, implicando no seu âmbito desde os mecanismos formais da *enunciação* (v.) até à ponderação de *tipologias narrativas* (v.). Além disso, é possível equacionar a problemática da *narração* à luz das teorias bakhtinianas sobre a condição *dialógica* e *pluridiscursiva* da linguagem (cf. Bachtin, 1979: 67-230; cf. também Kristeva, 1970; Todorov, 1984: 83-103). Deste modo, trata-se, antes de mais nada, de abrir caminho a uma concepção da narrativa como prática interativa (relação *narrador/narratário*), conduzindo diretamente à *pragmática narrativa*; mas trata-se também de considerar que a *narração* não é imune a atitudes de valoração (ideologias, comportamentos éticos etc.), as quais, predominantemente pela via da subjetividade do narrador, evidenciam o caráter pluridiscursivo da enunciação narrativa. Numa perspectiva claramente globalizante, a *narração* pode ser enquadrada na *situação narrativa*, tal como a postulou Stanzel;

nela não estão implicados apenas os mecanismos formais da enunciação ou exclusivamente as determinações de *nível narrativo*, *pessoa* ou *tempo da narração*, de acordo com a classificação genética (v. voz). Para Stanzel, trata-se de considerar de forma integrada os três elementos que determinam a *situação narrativa*: o modo da narração (*distância* — v. —, em Genette), o sujeito que a leva a cabo e a perspectiva que adota (cf. Stanzel, 1984: 46 et seqs.). Assim se abrem possibilidades de análise que facilmente se antevêm capazes de superarem certas descrições fragmentárias e redutoras do processo narrativo.

6. A atenção que a *narratologia* atribui ao plano da *história* funda-se em contributos provenientes da *análise estrutural* (v.) da narrativa: operando de forma dedutiva (cf. Barthes, 1966: 1 et seqs.), ela sublinhava o carácter orgânico do texto e apontava para uma gramática da história (v. *gramática narrativa*), estabelecida quer em termos funcionais, quer em termos sequenciais, quer ainda nos termos de uma configuração paradigmática e acrônica da *narratividade* (v.). Neste último caso, foi a semiótica greimasiana que facultou à *narratologia* importantes elementos conceptuais e operatórios (v., p. ex., *actante* e *isotopia*), se bem que tais elementos tenham acabado por ser afetados por uma certa rigidez metodológica e pelos bloqueamentos epistemológicos sofridos pela chamada Escola de Paris, penetrantemente denunciados por P. Ricoeur (1980b). Procurando uma abertura de horizontes correspondente à que caracteriza o âmbito do *discurso*, a *narratologia* tende a contemplar categorias como a *personagem* (v.) entendida como *signo*, isto é, unidade discreta suscetível de delimitação sintagmática, sujeita a procedimentos de estruturação em ligação direta com a sua funcionalidade e capaz de remeter aos sentidos fundamentais representados no relato; ao desenvolvimento e sistematização desta *semiótica da personagem* (cf. *Poetics Today*, 1986) não é estranho, naturalmente, o estabelecimento de repertórios como o de Aziza, Olivieri e Strick (1978) ou de análise como a de P. Hamon (1983) sobre a ficção de Zola (cf. também Hamon, 1984: 43-102). Registre-se ainda, pela peculiaridade das questões que levanta, a importância das reflexões narratológicas centradas sobre o *espaço* (v.): trata-se, neste caso, de uma categoria afetada por uma primordial feição estática, submetida, em segunda instância, à dinâmica de uma representação verbal e temporal, como é a da narrativa; para mais, o espaço na narrativa pode revelar considerável espessura semântica, quer funcionando autonomamente (p. ex., através de pro-

cedimentos de *simbolização*), quer em articulação com outras categorias da narrativa (p. ex., a perspectiva narrativa).

7. O progresso da *narratologia* não se concretiza apenas através de reflexões teóricas. De resto, mesmo as que como objetivo final o pretendem (cf., p. ex., Genette, 1972) não dispensam o suporte de textos narrativos com os quais o processo de teorização entra em constante diálogo. Em outros casos, verifica-se que as inovações conceptuais trazidas pela *narratologia* projetam-se sobre fecundas aplicações operatórias. Trata-se, então, de evidenciar as potencialidades metodológicas de certo paradigma, como ocorre com o greimasiano, utilizado na análise da "Gata Borralheira" (cf. Courtès, 1976), sempre com indisfarçáveis intuítos de convalidação teórica do paradigma em questão; significativos também, numa óptica metodológica, são os estudos em que certas categorias narrativas (perspectiva narrativa, tempo etc.) suscetíveis de descrição semiótica são adotadas como eixo e critério de análise da evolução literária de um autor, da produção narrativa de uma determinada época, etc. (cf. Villanueva, 1977; Reis, 1984). Do mesmo modo relevantes são as tentativas para estabelecer relações de articulação entre diversos domínios de articulação signíca: expressão da subjetividade e procedimentos de focalização, narração e focalização, representação da personagem e ideologia, etc. (cf. Bal, 1977; Liutvelt, 1981; Haimon, 1983).

Como quer que seja, o que parece certo é que a *narratologia* pode ultrapassar o estágio das postulações teóricas, elaboradas por via predominantemente hipotético-dedutiva, e facultar à análise dos textos narrativos instrumentos operatórios rigorosos, com fecundas conseqüências de índole metodológica.

Bibliogr.: Communications, 1966; GENETTE, G., 1972; id., 1983; IHWE, J., 1972; BREMOND, C., 1973; SCHMIDT, S. J., 1973; HAIMON, P., 1974; id., 1974a; SEURE, C., 1974: 3-77; id., 1984: 15-26; *Poétique*, 1975; BAL, M., 1977; id., 1985; PRADA OROPEZA, R., 1979; DILLON, G. L., 1980; *Poetics Today*, 1980; id., 1981; CHATMAN, S., 1981; KRYSINSKI, W., 1981: 1-75; PRINCE, G., 1982; HÉNAULT, A., 1983; MARCHESI, A., 1983; RIMMON-KENAN, S., 1983.

Nível estrutural

V. *Estrutura*

Pragmática narrativa

1. A *pragmática narrativa* constitui um domínio particular da *semiótica narrativa*, presentemente sujeito a reflexões muito abundantes e provenientes de contributos teóricos relativamente diversificados. De um modo geral, dir-se-á que a *pragmática narrativa* se ocupa da configuração e comunicação da narrativa naqueles aspectos em que melhor se ilustra a sua condição de fenómeno interativo, isto é, que não se esgota na atividade do *emissor*, projetando-se como acção sobre o *receptor*. No caso da narrativa verbal que aqui particularmente nos interessa, essa condição interativa da narrativa resulta do reconhecimento da tripla dimensão do *signo*: *semântica*, *sintática* e *pragmática*. É a valorização da *dimensão pragmática* que leva a ponderar quais os *efeitos* da comunicação linguística, entendida como *dinâmica*: "As realizações linguísticas [...] têm, regra geral, a missão de contribuir para a *comunicação* e para a *interação social*. Por conseguinte, não só possuem uma natureza de certa forma 'estática', mas também têm uma *função* 'dinâmica' em determinados *processos*"; e na base destes pressupostos que se declara que "a *pragmática* como ciência dedica-se à análise dos atos de fala e, de um modo mais geral, ao das funções dos enunciados linguísticos e das suas características nos processos de comunicação" (van Dijk, 1972: 79). Recolhando contributos tão diversos como os estudos pioneiros de Morris, a postulação da linguagem como jogo (Wittgenstein), o reconhecimento da condição dialógica da linguagem (Bakhtine), a consideração do ato linguístico como totalidade (Austin), a teoria dos atos de fala (Searle) ou a concepção de uma "pragmática universal" (Habermas), a *pragmática* tende a desqualificar as teorias da linguagem de incidência exclusivamente semântica (cf. J. Lorano, C. Peña-Matín e Ci. Abril, 1982: 170 et seqs.) e acentua a importância do contexto de enunciação: "É no discurso, na ocasião desse evento que é a enunciação, que frases e expressões dotadas de sentido consomem a representação de coisas e estados de coisas, e a relação de representação instaurada no discurso entre a linguagem e o mundo não é tal que o evento enunciativo, na ocasião do qual essa relação se efetua, seja colocado entre parênteses e por assim dizer utilizado: pelo contrário, a consideração do evento enunciativo é uma condição *sine qua non* da representação" (Récanati, 1979: 214-5).

2. Dizendo respeito às circunstâncias e objetivos que presidem à emissão e comunicação de textos narrativos, a *pragmática narrati-*

va pode ser concebida em dois planos: no plano da *criação literária*, ela interessa-se pelos resultados da produção de textos narrativos enquanto práticas de incidência socioideológica, quer dizer, pelos seus *efeitos perlocutórios*, desde logo previstos pelo fato de a obra literária não ser proposta ao leitor como objeto acabado, mas como estrutura disponível para diferentes *concretizações em diferentes leituras* (v.) (cf. Ruthrof, 1981: 51 et seqs.). Por outro lado, a narrativa e os seus diversos *gêneros narrativos* são indissociáveis das características dominantes do contexto histórico-cultural em que se inscrevem: eles encerram e comunicam sentidos de recorte axiológico e ideológico que, agindo de forma mais ou menos hábil sobre o receptor, tendem a modificar os seus valores de referência e os comportamentos que deles decorrem. Não é por acaso que uma parte significativa da *literatura comprometida* (aquela que mais expressamente pretende transformar a sociedade e os homens) é de feição narrativa, como não se ignora que o teor nitidamente crítico de obras como *O crime do padre Amaro* de Eça, *Vidas secas* de Graciliano Ramos ou *Tobacco road* de Caldwell resulta das potencialidades injuntivas da comunicação narrativa. O fato de a sociedade acionar muitas vezes mecanismos de repressão que dificultam ou impedem a circulação de tais obras, revela precisamente o reconhecimento da capacidade de ação que é própria da literatura em geral e da narrativa em particular.

3. Num outro plano, a *pragmática narrativa* interessa-se pelos termos em que ocorre a interação *narrador/narratório* (v. estes termos), designadamente ao que toca à concretização de determinadas *estratégias narrativas* (v.). Constituído, de certo modo, uma particularização do conceito de *estratégia pragmática* (cf. Parret, 1980: 252-3), as *estratégias narrativas* envolvem precisamente aqueles procedimentos destinados, expressa ou tacitamente, a suscitar efeitos precisos e de alcance muito variado: a captação do peso relativo de um determinado elemento diegético, a insinuação discreta de um sentido ideológico, etc. Deste modo, a ativação de certos *códigos* (v.) técnico-narrativos (a ordenação do tempo, a articulação de focalizações, etc.) e a seleção de *signos* (v.) não comportam consequências estritamente sensativas: tais decisões perseguem também uma eficácia perlocutória cujo destinatário primeiro e imediato é o *narratório*, ao qual pode substituir-se, pela mediação da leitura e numa posição como que intrínseca, o *leitor real*. Assim, a *pragmática narrativa* não se encerra nos limites estreitos da comunicação narrativa entre seres "de papel":

a análise das condições de existência do *narratório*, dos vestígios da sua presença no enunciado, das marcas da sua previsão pelo *narrador*, remete de forma indireta para esse plano de alcance mais vasto, anteriormente referido, da *pragmática narrativa*: o que diz respeito à condição genericamente social da literatura e à sua capacidade de ação sobre os homens e a sociedade (cf. Nøjgaard, 1979: 59).

4. Um dos domínios em que se revela mais fecunda esta possibilidade de se transitar do âmbito de uma reflexão *pragmática* de índole semi-discursiva para as suas projeções socioculturais, é o que envolve a análise da *ideologia*. Componentes de manifestação em princípio discretas e sinuosas, os sentidos ideológicos constituem, por natureza, sentidos injuntivos, propensos a exercerem uma certa pressão sobre o destinatário; deste modo, todo o discurso narrativo marcado de forma intensa pela inscrição de uma ideologia será um discurso cuja vertente *pragmática* se encontra em posição de destaque. A análise da ideologia não se limitará, pois, à descrição daqueles elementos técnico-literários (personagens, espaços, tipos sociais, temas, registros subjetivos, etc.) que denunciam um sistema ideológico articulado de forma variavelmente coerente; ela estende-se forçosamente à ponderação das potencialidades extraliterárias e extraliccionais da narrativa. Conforme notou R. Warning, o caráter lúdico do discurso ficcional não impede que se lhe reconheça uma certa seriedade: "O discurso ficcional não é um discurso de consumo, mas isso não quer dizer que ele seja inútil. A oposição neste caso não é consumo *versus* não-utilização, mas antes consumo *versus* re-utilização" (Warning, 1979: 135).

Bibliogr.: DEUK, T. A. van, 1976; id., 1980; id., 1983: 79-107; FERRARA, A., 1976; ECO, U., 1979; NØJGAARD, M., 1979; RÉCANATI, F., 1979; WARNING, R., 1979; *Communications*, 1980; LEECH, G. N., 1980; PAGNINI, M., 1980; PARRET, H., 1980; id. et alii, 1980; RIVTIROF, H., 1981.

Redundância

1. No quadro da teoria da comunicação, *redundância* significa a medida do excedente de sinais relativamente ao número mínimo necessário para a transmissão de uma dada informação. Por outras palavras, são *redundantes* todos os sinais que numa mensagem repetem informação. Do ponto de vista teórico, quanto mais redundante for

a mensagem, tanto mais débil será o seu índice de informação. No entanto, a *redundância* contribui de forma decisiva para suprir as perdas de informação provocadas pelos ruídos, entendendo-se por *ruídos* todas as perturbações que eventualmente afetem a transmissão de uma mensagem. Nesta perspectiva, a *redundância* assegura de algum modo a plena inteligibilidade da mensagem.

2. No âmbito da narratologia, importa relacionar a noção de *redundância* com a noção de *coerência* (v.). De fato, considera-se que a reiteração de certos elementos ao longo da cadeia sintagmática constitui um mecanismo imprescindível de estruturação da coerência textual: assim, no texto narrativo, as personagens, pela sua simples recorrência, já desempenham uma função anafórica onésiva que em larga medida garante a legibilidade do texto. Acrescente-se que as personagens são submetidas a processos mais ou menos minudentes de *caracterização* (v.), verificando-se frequentemente uma certa *redundância* entre esses diversos processos de caracterização: compatibilidade plena entre o seu percurso narrativo e os atributos idiossincráticos que o narrador lhe atribui; redobro metonímico entre o retrato físico e psicológico da personagem e a descrição de um espaço social; comentários do narrador que apenas reforçam alguns traços semânticos da personagem já indicados pela sua linguagem ou pelo seu comportamento.

Em um outro plano de análise, a *redundância* manifesta-se ainda, no texto narrativo, através da configuração de *isotopias* (v.), que resultam justamente da reiteração de elementos semânticos idênticos ou equivalentes ao longo da sintagmática textual.

Registre-se, por fim, que há *estratégias narrativas* (v.) suscetíveis de serem interpretadas à luz do conceito de *redundância*: o sonho premonitório e as predições, por exemplo, correspondem a movimentos de antecipação discursiva de eventos que virão a ser posteriormente confirmados no plano da história.

Bibliogr.: LOTMAN, I., 1973: 162 et seqs.; MOLES, A. & ZELTMANN, C., 1973: 120-57; ESCARPIT, R., 1976: 35-9; HAMON, P., 1977.

Representação

1. Termo afetado por uma certa polissemia, em parte suscitada nela sua vasta projeção no campo dos estudos literários, a *representa-*

tação remonta, enquanto conceito a definir, às reflexões platônicas e aristotélicas sobre os procedimentos imitativos adotados pelos discursos de índole estético-verbal. Como pode ler-se n' *A República*, "em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação. [...] que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta — é nos dítirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por aníbas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros [...]" (Platão, 1983: 118); e em Aristóteles, a referência à *mimesis* como *imitação* exige a distinção entre um modo de *representação dramática* (p. ex., na tragédia) e um modo de *representação narrativa* (p. ex., na epopéia) (cf. *Poética*, 1449b, 1450a, 1462a e b).

2. Como se vê, o conceito de *representação* remete, desde as suas postulações mais remotas, para diversas outras questões e domínios de teorização que com ele se conexianam: os *gêneros literários*, a problemática do *realismo* (ou mais genericamente da *representação* do real, no sentido consagrado por Auerbach), as potencialidades gnoseológicas da obra literária, etc. Em qualquer caso, no entanto, a *representação* deve ser entendida em termos dialéticos e não-dicotômicos; o que significa que entre *representante* e *representado* existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirme como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente*; assim, "a representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funciona como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado" (Martínez Bonati, 1980: 24).

3. No que à narrativa diz respeito, importa circunscrever o conceito em apreço àqueles âmbitos categoriais que mais diretamente interessam à sua definição: os que ilustram a chamada "*regulação da informação narrativa*" (Genette, 1972: 184), ou seja, o *modo* (v.), a *distância* (v.) e a *perspectiva narrativa* (v.). Deve-se dizer que já um teórico como P. Lubbock, em parte à luz das narrativas jamesianas, operava uma distinção nitida entre duas opções de *representação*, o *showing* e o *telling*, separados pelo grau de presença do *narrador* no

discurso enunciado: bastante desvanecida, no caso do *showing*, correspondendo a uma *representação* de tipo dramatizado ("A arte da ficção só começa quando o romancista entende a sua história como algo a ser mostrado, exibido de tal modo que a si mesmo se contará" — Lubbock, 1939: 62); muito evidente, no caso do *telling*, já que o narrador opera uma *representação* que manipula (resumo, elide etc.) a história. Em duas passagens de *A relíquia*, de Eça de Queirós, pode-se observar como duas *representações* distintas condicionam a imagem da história: quando relata o episódio em que espiou o banho de uma inglesa, num hotel de Jerusalém, o narrador recupera a visão e emoções, de certo modo dramatizadas, do protagonista que então foi; depois, ao evocar esse mesmo episódio perante a tia, o narrador representa-o de forma bastante mais distanciada e convenientemente distorcida (cf. E. de Queirós, *A relíquia*, p. 99-100 e 247-8). Em função deste exemplo, compreende-se que a *representação narrativa* possa ser entendida num sentido restrito como conceito afirm da *perspectiva narrativa*: das várias opções de *focalização* (v.) permitidas pela perspectiva, decorrem imagens particulares da história, condicionadas (não só em termos sensoriais, mas também afetivos e ideológicos) pelo ponto de vista que modeliza a *diegese* (v. *modelização*).

Bibliogr.: LUBBOCK, P., 1939: 59 et seqs. e 265 et seqs.; STANZEL, F., 1971: 43-52 e 65-6; GENETTE, G., 1972: 184 et seqs.; id., 1983: 30 et seqs.; AUERBACH, E., 1973; TACCA, Ó., 1973: 138 et seqs.; BAL, M., 1977: 26-8; BOOTH, W. C., 1980: 171-5; AUMONT, J., 1983; AMOSSY, R., 1984; *Littérature*, 1985.

Sintaxe narrativa

1. Falar de *sintaxe narrativa* implica antes de mais nada que se estabeleça como adquirida a distinção teórica preliminar entre *história* (v.) e *discurso* (v.). É ao nível da *história* que se coloca a questão da *sintaxe*, nomeadamente ao nível das unidades nucleares e funcionalmente pertinentes que a constituem. Como se encaixariam essas unidades ao longo do sintagma narrativo? Haverá regras combinatorias, restrições de co-ocorrência que justifiquem a transposição, para o domínio da narrativa, do termo *sintaxe*, utilizado no quadro da gramática das línguas naturais? Na resposta a estas questões, e apesar de divergências assinaláveis entre diferentes propostas teóricas, surge inevitavelmente uma reflexão em torno do peso relativo dos parâme-

tros tempo e lógica no processo de estruturação dos eventos que compõem a história.

Propp, no seu trabalho pioneiro sobre a estrutura do conto maravilhoso, confere absoluta primazia ao fator tempo: é a irredutibilidade da ordem cronológica que o leva a encarar a estrutura do conto como uma sucessão rígida de 31 funções.

Investigações mais recentes, nas quais se podem incluir, entre outros, os nomes de Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov e Larivaille, tendem a privilegiar uma abordagem lógica da sintaxe narrativa. Nesta perspectiva, são restrições de caráter lógico que subtemem a consecução das unidades funcionais que integram a história.

2. Para Bremond, a lógica da narrativa é essencialmente uma lógica das ações: qualquer ação se desenvolve segundo a triade virtualidade, atualização (ou não-atualização) e acabamento (ou inacabamento). Este desenrolar lógico de um processo coloca sempre as personagens perante uma escolha em alternativa. Bremond propõe-se fazer o levantamento das escolhas possíveis, a partir de um conjunto restrito, e formulado em termos muito genéricos, de ações que correspondem às formas essenciais do comportamento humano finalisticamente orientado. Por outras palavras, e viável, na opinião de Bremond, conceber um número finito de tríades, correspondentes a um conjunto de comportamentos humanos essenciais (contrato, proteção, engano, conselho, dissuasão etc.), e formular dedutivamente o modelo de todas as "possíveis narrativas" que resultam da combinação em seqüências complexas (v. *seqüência*) dessas tríades elementares.

Numa perspectiva diferente, de base predominantemente lingüística, situam-se investigadores como Greimas e Todorov. Greimas propõe-se detectar as oposições paradigmáticas subjacentes ao desenrolar da história. Sob este prisma, acontecimentos e personagens são meros instrumentos de projeção sintagmática superficial de um jogo de categorias conceptuais que constituem o termo *ab quo* do processo de geração do texto. Ao analisar, por exemplo, um mito Bororo, Greimas (1970: 185-230) reduz a articulação no tempo dos eventos narrados a um jogo de relações paradigmáticas onde sobressaem as oposições *vida vs. morte* e *cru vs. cozido*. Assim, a representação antropomórfica das ações é concebida como mera conversão de relações e operações lógicas, estas sim fundamentais do ponto de vista da significação global do texto narrativo. A organização sintática dos

eventos narrados e, pois, completamente absorvida por uma esquematização lógico-semântica algo redutora (v. *estruturas semi-narrativas*).

Para Todorov, impõe-se estabelecer as regras que presidem à combinação e transformação de um certo número de predicados de base, que traduzem as ações funcionais da história. Esses predicados não são estabelecidos *a priori*: a sua formulação resulta de uma análise atenta do texto ou *corpus* que se pretende estudar (no *Decamerão*, por exemplo, os predicados relevantes seriam "modificar", "pecar" e "castigar"). Expressos através de um verbo hiperonímico, suscetível de recobrir um elevado número de ações pontuais, estes predicados não se apresentam como língua universal da narrativa, mas apenas como elementos de base na estruturação de um texto ou de um *corpus* específico. Conexionam-se por relações de teor causal (implicação, motivação, pressuposição) ou temporal (mera consecução) que configuram uma lógica de sucessão pertinente ao nível da organização sintagmática da narrativa. Para dar conta das relações paradigmáticas que forçosamente se estabelecem entre os predicados que constituem as unidades nucleares da história, Todorov introduz a noção de *transformação*. Não basta, pois, que os predicados se sucedam causal e/ou cronologicamente para que se possa falar de texto narrativo: é necessário que entre esses predicados se instaurem relações de transformação: "A narrativa constitui-se na tensão de duas categorias formais, a diferença e a semelhança; a presença exclusiva de uma delas conduz-nos a um tipo de discurso que não é a narrativa. Se os predicados não mudam, estamos para além da narrativa, na imobilidade do positivismo; mas se não se assemelham, estamos para lá da narrativa, numa reportagem ideal, inteiramente forjada de diferenças [...]. Ora a transformação representa justamente uma síntese de diferença e de semelhança, liga dois fatos, sem que estes possam identificar-se" (Todorov, 1971: 240). Todorov propõe uma lista relativamente extensa de transformações (1971: 233-6) que permitem descrever, a nível paradigmático, a coerência de diferentes tipos de textos narrativos. É ainda a transformação que explica a autonomia da *seqüência* (v.), já que a seqüência implica a existência de duas situações distintas ligadas entre si, no plano dos predicados, por uma relação de transformação (por exemplo, *dissimulação de transgressão* vs. *descoberta de transgressão*). Como se depreende desta apresentação sumária do modelo de Todorov, a sintaxe da narrativa baseia-se na conjunção de uma lógica da sucessão e de uma lógica da transformação (v. *lógica narrativa*).

Para Larivaille, uma história mínima é sempre composta por uma *seqüência* (v.) de funções organizadas cronológica e logicamente, que traduzem a passagem de um estado inicial para um estado final através de um processo dinâmico articulado em três tempos: perturbação, transformação e resolução. Esta seqüência-tipo dá conta da macroestrutura da narrativa e pode igualmente ser utilizada para descrever formalmente as microseqüências que correspondem ao desenrolar das ações parciais das personagens. Larivaille admite, pois, um isomorfismo entre as microseqüências lógicas que constituem as unidades de base da narrativa e a macroseqüência que articula globalmente o texto. Trata-se de um modelo extremamente genérico de sintaxe lógica (v. *lógica narrativa*), suscetível de descrever a organização das unidades transfrásticas que configuram a estrutura da história.

J. Merece aqui particular referência a proposta de Dolezel, na medida em que formula o problema da *sintaxe narrativa* em um quadro teórico onde deixam de ter pertinência os parâmetros *consecução* e *conseqüência*. Dolezel começa por rejeitar explicitamente a construção e a legitimidade de uma sintaxe narrativa *a priori*, limitando-se a propor alguns critérios genéricos de análise da composição de uma história. Na sua opinião, uma história complexa pode ser decomposta num conjunto de histórias "atômicas" formadas por uma seqüência de *motivos* (v.) homogêneos do ponto de vista modal. Nesta perspectiva, os eventos conexionam-se de forma coerente porque estão submetidos a restrições de ordem modal que os inserem num determinado mundo possível. Dolezel distingue quatro classes de histórias atômicas: *aléticas* (quando subordinadas aos operadores modais de possibilidade, impossibilidade e necessidade), *deonticas* (quando dominadas pelos operadores de permissão, proibição e obrigação), *axiológicas* (quando se desenrolam sob o exemplo dos operadores de bondade, maldade e indiferença) e *epistémicas* (quando dominadas pelos operadores de conhecimento, ignorância e convicção). Com esta proposta abandona-se a problemática subjacente aos modelos narratológicos apresentados no parágrafo anterior: não se questiona a temporalidade referencial ou a ordem lógica (e a sua ambígua interação), antes se invoca a homogeneidade modal como critério decisivo na estruturação do texto narrativo: "O requisito da homogeneidade modal é a fundamental imposição global na constituição da história" (Dolezel, 1976: 145).

4. A tentativa de definição, empírica ou formal, dos princípios de montagem e organização das unidades da narrativa tem indubitavelmente o mérito de chamar a atenção para a existência de macroestruturas textuais, responsáveis pela configuração do todo globalmente coerente que é o texto narrativo. No entanto, este tipo de investigação levanta também, se não objeções, pelo menos questões problemáticas. Se é verdade que para certos *corpora* (contos relativamente estereotipados, por exemplo) é possível fixar como invariante uma seqüência estável de funções, não deixa de ser igualmente verdade que textos mais elaborados se furtam a uma absorção num catálogo fechado de funções e regras combinatorias. As convenções de gênero, as rotinas culturais e as coordenadas epocais são parâmetros decisivos na configuração global de uma história, e uma gramática universal de tipo algébrico é um quadro excessivamente rígido onde acaba por se diluir a especificidade do texto.

Por outro lado, como observa de forma pertinente C. Segre, a individuação de modelos narrativos deve ser perspectivada no âmbito do estudo dos sistemas de modelização da cultura, na medida em que a lógica da narrativa "faz parte da 'lógica' dos códigos comportamentais e ideológicos" (1974: 71).

Do ponto de vista operatório, uma análise exclusivamente sintática do texto é inevitavelmente redutora; apenas se considera a funcionalidade digética, e muitas vezes é ao nível das expansões não-narrativas (*descrições, intrusões do narrador, Indícios* — v. estes termos) que se apreendem as implicações semânticas fundamentais do texto.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 1-27; BREMONT, C., 1966; 1973; GRIFMAS, A. J., 1966: 192-213; id., 1970: 157-83; TUDHOPE, T., 1966: 140-1; id., 1971: 225-40; id., 1973: 67-91; LABIVALLE, P., 1974: 368-88; SEGRE, C., 1974: 3-77; DOLZBI, L., 1976: 129-51; CASATI, F., 1980: 176-89; GENO, G., 1984: 354-62.

Subgênero narrativo

1. O conceito de *subgênero narrativo* e a determinação das entidades que ele abarca dependem da aceitação de um princípio teórico presentemente adquirido como consistente: o de que *modos e gêneros literários* são categorias teóricas distintas, correspondendo os primeiros a categorias meta-históricas e universais (p. ex., a *narrati-*

va (v.) ou o *drama*) e os segundos a categorias historicamente condicionadas e empiricamente observáveis, como o *romance*, a *comédia* ou o *conto*.

2. No âmbito dos *gêneros narrativos* (v.) encontram-se *subgêneros*, divisões particulares daqueles, cuja ocorrência se explica "em função da específica relevância que no seu código [...] assumem determinados fatores semântico-pragmáticos e estilísticos-formais" (Silva, 1981: 399). A diferenciação de *subgêneros narrativos* verifica-se sobretudo no domínio do *romance*, gênero narrativo cujo destaque histórico e maleabilidade estrutural consentem amplas modulações, nem por em causa as dominantes de gênero que caracterizam o romance (nem, como é óbvio, a sua vinculação às qualidades da *narratividade* (v.) que modalmente o regem). *Subgêneros* como o *romance epistolar*, o *romance picaresco*, o *romance histórico* ou o *romance de formação*, entre outros, definem-se a partir de concretas opções temático-ideológicas e semi-narrativas: modalidades de *narração* (v.), configuração do estatuto do *narrador* (v.), tratamento do *tempo* (v.), privilégio da *personagem* (v.), procedimentos de *caracterização* (v.), etc., etc., constituem fatores capazes de delinear os contornos que permitem a identificação de *subgêneros narrativos* precisos.

Bibliogr.: BACHIS, M., 1979: 174 et seqs.; TOBOLOV, T., 1981: 140-3; FOWLER, A., 1982: 111 et seqs.; SILVA, A. e, 1981: 377-93.

Superestrutura

1. Na teoria do texto de van Dijk, definem-se estruturas textuais de natureza linguística (as *micro* e as *macroestruturas* — v.) e outras de natureza não-linguística, nomeadamente as *superestruturas*. Estas últimas correspondem a formas ou esquemas globais, compostos por um conjunto de categorias hierarquicamente organizadas, que se combinam mediante certas regras. A estrutura semântica global do texto é articulada por esses "esquemas" que de algum modo equivalem a uma "síntaxe" global do texto.

Cada tipo de texto obedece a esquemas particulares de articulação sintática global. Os dois esquemas mais conhecidos, porque mais convencionalizados, são o esquema *narrativo* e o esquema *argumentativo*, já estudados pela retórica clássica. Deve-se sublinhar que estes esquemas (ou *superestruturas*) manifestam acentuada autonomia

relativamente ao conteúdo global do texto: o esquema narrativo permanece idêntico sob a diversidade de histórias narradas, o esquema argumentativo mantém-se, independentemente do conteúdo das premissas e conclusões aduzidas. São as *superestruturas* que em grande parte fundamentam as tipologias textuais, embora também haja fatores contextuais a ter em conta, como por exemplo as funções pragmáticas e socioculturais do texto.

2. Na perspectiva de van Dijk, um texto é narrativo quando obedece a um esquema canônico de organização que comporta três categorias fundamentais — *exposição*, *complicação* e *resolução* —, podendo esta última ser eventualmente seguida por uma *avaliação* e uma *moral*. É um esquema que se pretende válido para qualquer narrativa, e que impõe certas restrições ao conteúdo global que organiza: “É assim que a *complicação* assume muitas vezes a forma de um acontecimento inesperado e, por exemplo, ameaçador, enquanto a *resolução* será, frequentemente, o resultado da ação de uma pessoa” (van Dijk, s.d.: 79).

Os diferentes modelos narratológicos (v. *sintaxe narrativa*, *lógica narrativa*, *gramática narrativa*) colocam precisamente a questão da existência de esquemas globais de organização textual e procuram formular as categorias e regras que articulam sintaticamente a *macroestrutura* da narrativa. Há afinidades sensíveis entre as categorias narrativas de van Dijk e as sequências definidas por Larivaille, Todorov e até Bremond (v. *sequência*). Tais afinidades justificam-se plenamente, na medida em que se trata, em última instância, de uma investigação centrada na dilucidação da própria *narratividade* (v.).

Refira-se, finalmente, que a *superestrutura* narrativa pode “moldar” diferentes substâncias de expressão (linguagem verbal, imagem, gestos etc.), abrindo a narratologia a uma pluralidade de campos semióticos.

Bibliogr.: DIJK, T. A. van, s.d.: 78-80; id., 1980: 11-6; id., 1980a: 107-32; id., 1983: 141-73; id. & KINTSCH, W., 1983: 54-9, 235-41.

Tipologia narrativa

1. Por *tipologia narrativa* entende-se toda a classificação ou tentativa de classificação sistemática de modalidades de relato, estabele-

cidas com base em dominantes de natureza temática ou em opções técnico-literárias. Levadas a cabo quer por via empírico-indutiva, quer por via hipotético-dedutiva, as classificações tipológicas operam de dois modos: no primeiro caso, procuram sistematizar as ocorrências recolhidas no vastíssimo *corpus* das narrativas existentes (cf. Muir, 1967; Kayser, 1970, II: 260-72; Lukács, 1970: 91-144); no segundo caso, tentam prever as virtualidades de estruturação da narrativa, a partir das suas propriedades modais de base. Soh um certo prisma teórico, pode-se entender que a reflexão de índole tipológica se integra no âmbito da teoria dos gêneros (cf. Ducrot e Todorov, 1972: 193-6; Genette, 1979: 78-80), suscitando no entanto alguma dificuldade a inclusão do *tipo literário* na articulação conceptual *modo/gênero* (v.).

2. De um ponto de vista estritamente narratológico, a *tipologia narrativa* consiste na classificação das situações narrativas geradas por específicas opções de *narração* (v.) e pelas consequências semionarrativas que daí decorrem. Deste modo, opera-se uma espécie de corte transversal nos vários *gêneros* existentes e concretizados em diferentes épocas literárias, subalternizando-se, como ponto de partida para a reflexão teórica, os seus conteúdos diegéticos e respectivas motivações temático-ideológicas; por outras palavras, dir-se á que certa situação narrativa suscita um determinado *tipo narrativo*, independentemente de se tratar de um conto ou de uma novela, de uma série naturalista ou de um romance impressionista.

Centrando-se sobre a modalidade de *narração* instituída, J. Lintvelt estabelece uma *tipologia* assente em duas formas narrativas de base — a heterodiegética (v. *narrador heterodiegético*) e a homodiegética (v. *narrador homodiegético*) —, *tipologia* que pode esquematizar-se do seguinte modo:

Tipologia	Narração heterodiegética	Autoral
		Atorial
		Neutra
	Narração homodiegética	Autoral
		Atorial

Os *tipos narrativos* são estabelecidos a partir das formas narrativas de base (cf. Lintvelt, 1981: 37-40) em função do centro de orientação por que se rege o relato: no tipo *autorral* esse centro de orientação

é o narrador (*eu-narrador*, na instância *homo* ou *autodiegética*), no tipo *atorial* é a personagem (*eu-personagem*, na instância *homo* ou *autodiegética*), no tipo *neutro* prevalece uma representação que tende a ser objetiva. Como facilmente se infere, as três modalidades fundamentais de *focalização* (v.) e as *intrusões do narrador* (v.) estabelecem-se em estreita relação de dependência com os três *tipos narrativos* mencionados.

3. Se é certo que uma *tipologia narrativa* como a descrita pode ressentir-se de algum esquematismo, também é certo que ela constitui não um fim em si, mas uma base de sistematização teórica dotada de inegáveis potencialidades operatórias. Atuando em sucessivos patamares operatórios e privilegiando o *plano discursivo*, a análise narratológica passará do *tipo narrativo* (macroestrutura) à configuração discursiva do relato: *focalizações* dominantes, representação da subjetividade e correspondentes tratamentos semio-estilísticos (v. *registros do discurso*), *distância* (v.) e articulações temporais, modulações dialógicas entre *narrador* e *personagens*, ponderação, em um outro estágio, das relações ideológicas entre *narrador* e *autor*, etc. Deste modo, a análise tipológica superará uma crítica endereçada à tipologia como modelo teórico ("negligenciar a dimensão sociocultural e histórica da literatura"), uma vez que deste modo "a abordagem tipológica de um texto narrativo pode integrar o autor concreto, o leitor concreto e a sua situação sociocultural" (Lintvelt, 1981: 183-4).

Bibliogr.: MUIR, E., 1967; BAQUERO GOYANES, M., 1970: 65-8; KAYSER, W., 1970, II: 260-72; LUKACS, G., 1970: 91-144; STANZEL, F., 1971: 158-69; LINTVELT, J., 1981; MOISES, M., 1982: 188-93.

Título

1. O *título* constitui um elemento fundamental de identificação da narrativa. Elemento *marcado* por excelência, o *título* não é, naturalmente, exclusivo da narrativa literária, nem dos textos literários; tanto no *drama* como na *lírica*, como até em discursos não-literários (recolte-se a sua importância nos textos de imprensa), o *título* pode assumir um papel de grande relevo semântico e ser dotado de considerável peso sociocultural: tenha-se em conta o cuidado que muitos escritores (não raro por interferência do editor) colocam na escolha do *título*, não só com intuítos artísticos mas também, muitas vezes,

com objetivos comerciais. O narrador das *Viagens* aludiu de forma irônica a isto mesmo, ao avançar *títulos* possíveis para as reflexões de Carlos: "Punha-se-lhe um título vaporoso, fosforescente... por exemplo: — Ecos surdos do coração — ou — Reflexos de alma — ou — Hinos invisíveis — ou — Pesadelos poéticos — ou qualquer outro deste gênero, que se não soubesse liera o que era nem tivesse senso comum" (A. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 174).

2. No plano da sua relação com o texto narrativo que identifica, o *título* pode ser considerado também ele "um texto, muitas vezes deformado, pouco gramatical e muito condensado, mas por vezes também perfeitamente regular, composto por uma frase completa [...] ou, raramente, por uma série de frases encadeadas", não devendo, no entanto, ser visto como "uma parte integrante do co-texto" (Hoek, 1980: 17-18). De qualquer modo, a colocação estratégica do *título* não só o aproxima, em termos funcionais, de outros elementos *paratextuais* (*subtítulo*, *epigrafe*), como permite relacioná-lo com as fronteiras do texto (*incipit*, *fim*), reconhecendo-se-lhe assim, em parte, a função de *moldura* (cf. Uspensky, 1973: 137 et seqs.; Lotman, 1973: 299 et seqs.).

3. A relação do *título* com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa *categoria* narrativa, assim desde logo colocada em destaque. A *personagem* (v.) é justamente uma dessas categorias, talvez a que com mais frequência é convocada pelo *título*, sobretudo em períodos literários interessados no percurso (social, ético, ideológico, artístico etc.) da pessoa humana: *Adolphe*, de B. Constant, *Tracema*, de J. de Alencar, *Jugente Grandet*, de Balzac, *Thérèse Raquin*, de Zola, *Os Maias*, de Eça, *Quincas Borba*, de M. de Assis, *Emigrantes*, de F. de Castro, *Gaiúbas*, de A. Redol, *Amadeu*, de M. Cláudio, etc. Em alguns casos, o nome da personagem pode desde logo remeter para a ação: em *Le père Goriot*, de Balzac, ou em *O primo Basílio*, de Eça, o *título* sugere por si só a existência de outras personagens e, a partir daí, as ações que elas suscitam; em *Vingança*, de C. Castelo Branco, em *La faute de l'abbé Mouret*, de Zola, em *O crime do padre Amaro*, de Eça, ou em *Guerra e paz*, de Tolstói, é a ação (v.) e as suas tensões internas que já no *título* se anunciam. Também o *espaço* (v.), nas suas metamorfoses, é frequentemente anunciado pelo *título* como categoria do-

minante na narrativa em que se encontra: p. ex., em *O cortiço*, de A. Azevedo, *O Ateneu*, de R. Pompêa, *A selva*, de F. de Castro, *Esteiros*, de S. Pereira Gomes, *Casa da malta*, de F. Namora, *Serra de vento*, de M. da Fonseca, etc. Já em *Vinte horas de literatura*, de C. Castelo Branco, *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, de S. Zweig, *Um dia na vida de Ivan Denisovitch*, de A. Soljéitsin, ou em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de J. Saramago, é o tempo que é evidenciado pelo título: o tempo de duração da história, de forma flagrante; mais difusamente o tempo histórico que o envolve; de forma eventualmente pouco rigorosa o tempo e circunstâncias de enunciação do discurso (no caso de Camilo).

De um modo geral, pode-se dizer que as categorias da narrativa mencionadas não deixam de estar representadas em muitos outros títulos, ainda que de forma menos explícita: trata-se daqueles cuja referência a elementos diegéticos se elabora num registro simbólico, metafórico, mitológico etc. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, patenteia este processo de mediação; já, no entanto, títulos como *A queda de um anjo*, de Camilo, *Ulisses*, de J. Joyce, *Uma abelha na churra*, de C. de Oliveira, *La colmena*, de C. J. Cela, *Manhã submersa*, de V. Ferreira, *Os desertores*, de A. Abelaira, etc., solicitam um percurso interpretativo que adequadamente atinja a pertinência semântica do título, em conexão com os incidentes que caracterizam a história.

4. A importância semionarrativa do título apreende-se sobretudo quando nele se esboçam determinações de gênero que, confirmadas ou não pelo relato, constituem orientações de leitura (v.), com inevitáveis incidências semânticas e pragmáticas. *Romanço de um rapaz pobre*, de O. Feuillet, *Novelas do Minho*, de Camilo, ou *Contos exemplares*, de Sophia de M. Breynes, são títulos que convocam o leitor dotado de memória cultural e detentor de uma certa competência narrativa (v.) a adotar uma atitude psicológica e estética adequada a certo tipo de narrativa, às estratégias que usualmente a caracteriza, aos vectores temáticos eventualmente insinuados, etc. Em outros casos, o título pode mesmo solicitar, por vezes de forma ardilosa, procedimentos de descodificação próprios de narrativas não-ficcionais: em *Viagens na minha terra*, de Garrett, *Memórias de um sargento de milícias*, de M. Antônio de Almeida, *Notícia da cidade silvestre*, de Lídia Jorge, *Memórias do convento*, de Saramago, o título parece apontar para práticas discursivas de tipo referencial. A-

sim se alerta o leitor para a contaminação dos gêneros narrativos literários por outros gêneros discursivos (memórias, relato de viagens, discurso de imprensa), ao mesmo tempo que se abre caminho a uma leitura do ficcional em conexão estreita com o real.

Bibliogr.: GRIVEL, C., 1973: 166 et seqs.; HAMON, P., 1975; DILLON, G. L., 1980; HORN, L. H., 1980; REIS, C., 1981: 119-21; FOWLER, A., 1982; FISCHER, J., 1984; MOLINO, J. et alii, s.d.

2

Comunicação narrativa

No domínio da *comunicação narrativa* integram-se aqueles componentes e circunstâncias que diretamente intervêm no processo de transmissão dos textos narrativos. Fundamentalmente desenvolvida entre duas entidades (o narrador e o destinatário), a *comunicação narrativa* implica um ato de *enunciação*, cujo sujeito recorre a *códigos e signos* capazes de configurar uma certa *estratégia narrativa*; para o conseguir, o narrador deverá ser dotado de uma *competência narrativa* que solicita ao destinatário uma correlata aptidão para a decodificação da mensagem.

Entendida como processo, a *comunicação narrativa* motiva a análise dos condicionamentos que a envolvem, os quais relevam genericamente do âmbito da voz, de acordo com as propostas teóricas de Genette. Nesse âmbito, inscrevem-se basicamente três subdomínios distintos, mas intimamente articulados: o tipo e situação de narrador (*narrador heterodiegético, homodiegético ou autodiegético*), o nível narrativo (*nível extradiegético, intradiegético ou hipodiegético*) e o tempo da narração (*narração anterior, intercalada, simultânea ou ulterior*). A instituição e a interação destes componentes constituem um fator determinante para a configuração do discurso narrativo e, conseqüentemente, para a representação da história; a sua descrição rigorosa e o estabelecimento de conexões entre os diversos campos

conceptuais mencionados afirmam-se como condição necessária para a apreensão dos sentidos fundamentais que na narrativa se concentram.

Autodiegético, narrador

V. Narrador autodiegético

Código

1. Revestindo-se de grande relevo teórico e operatório no domínio dos modernos estudos literários, o conceito de *código* pode ser postulado em termos muito latos, correspondendo esse alargamento à diversidade e amplitude das áreas modeladas por uma perspectiva semiótica: literatura, lingüística, cinema, arquitetura, teatro etc. A variedade das reflexões reflete-se numa certa fluidez que afeta o conceito em apreço, objeto de análise sistemática sobretudo a partir da segunda metade do presente século (cf. Veron, 1980: 87 et seqs.; Eco, 1984: 259-62 e 296-300; Fokkema, 1985: 643 et seqs.); não é fácil, por esse motivo, encontrar uma definição de *código* simultaneamente rigorosa e abrangente. Apesar disso, parece-nos consistente, do ponto de vista teórico, a que U. Eco propôs, privilegiando justamente um posicionamento muito genérico: "*Entende-se por código uma convenção que estabelece a modalidade de correlação entre os elementos presentes de um ou mais sistemas assumidos como plano da expressão e os elementos ausentes de um outro sistema (ou de mais sistemas ulteriormente correlacionados com o primeiro) assumidos como plano do conteúdo, estabelecendo também as regras de combinação entre os elementos do sistema expressivo de modo que estejam em condições de corresponder às combinações que se deseja exprimir no plano do conteúdo*" (Eco, 1976: 33-4.). A partir daqui, é possível postular uma concepção de *código* que se ajuste a um âmbito metodológico específico (o dos estudos literários e, em especial, os que incidem sobre a narrativa), particularizando-se, em função desse âmbito, as dominantes teóricas da definição adotada: a capacidade de *representação semântica* do *código*, o seu caráter *convencional* e as suas *virtualidades comunicativas*.

2. Fator primacial de desenvolvimento de um processo semiótico, o *código* convoca a adesão de um *emissor* e do(s) *receptor(es)* a

quem aquele se dirige. Deste modo, a arivação, por um lado, do *código* (ou dos *códigos*) a que se refere o *emissor* e a descodificação, por outro lado, da mensagem endereçada ao *receptor* exigem uma *competência comunicativa* conjunta, como necessária condição de convergência para que a semiose se efetive: isto significa que o funcionamento do *código* reveste uma dimensão social, envolvendo não apenas as prescrições internas da sua "gramática", mas também a sua inserção num determinado espaço e tempo histórico, com os inerentes matizes sociais, econômicos e culturais a que não se podem furta-los os protagonistas da semiose e utentes do *código*.

Trata-se aqui de considerar que o *código* comporta uma vertente *institucional*, cuja capacidade normativa varia de acordo com as áreas em que ele se exerce: do jurídico ao ético, do linguístico ao artístico, e muito diversa essa capacidade normativa, acontecendo que, no que diz respeito à linguagem literária (aquela que fundamentalmente aqui nos interessa), os *códigos* que a estruturam podem ser considerados afetados por uma certa instabilidade. Não deve esta, no entanto, ser encarada em termos de apreciação negativa, mas antes como consequência da natureza e estatuto da linguagem literária enquanto linguagem estética. Porque o é, a linguagem literária dá lugar a uma relação opositiva entre *tradição* e *inovação*, *conservação* e *mudança*, "luta constante entre a Ordem e a Aventura", nas sugestivas palavras de U. Eco. Essa "obsessão unificante, a da dialética entre lei e criatividade" (Eco, 1984a: 302), resolve-se entre dois pólos antagônicos: o da *redundância*, reiteração sistemática de signos provenientes de *códigos* saturados pelo uso, e o da *novidade*, isto é, articulação de signos imprevisíveis, tendendo a renovar os *códigos* vigentes e a incrementar consideravelmente o índice de *informação estética* da mensagem. É tendo em conta esta segunda orientação que M. Hense declara que "o estado estético e o seu mundo de signos aparecem debilmente determinados, de um mundo singular, frágil e sempre distinto, quer dizer, inovador e criativo" (Hense, 1972: 176); é pensando na tendência manifestada por certas obras e autores para subverterem os *códigos* instituídos que I. Lotman fala em uma *estética de oposição* para designar tal pendor, sem que com isto se negue a vigência do *código*, mas tão-só o seu desconhecimento por parte do público (cf. Lotman, 1973: 400 et seqs.).

3. No caso dos textos narrativos, a vigência de *códigos* tem que ver basicamente com três questões: com as características modais da

narrativa, com a pluralidade de *códigos* que a estruturam e com a especificidade dos *signos* (v.) que integram esses *códigos*.

A primeira questão resolve-se, antes de tudo, em função das dominantes que reconhecemos na concretização da *narratividade* (v.). Constituindo uma qualidade intrínseca e meta-histórica que permite distinguir os textos narrativos dos líricos e dos dramáticos, a *narratividade* efetiva-se pelo privilégio de categorias literárias (*personagem, tempo, ação, perspectiva narrativa* etc. — v. estes termos) susceptíveis de convocarem *sistemas de signos* de incidência técnico-narrativa; esses sistemas de signos, ativados e articulados entre si e condicionados por circunstâncias históricas e injunções ideológicas, configuram o *hipercódigo* que é o *gênero narrativo* (*romance, conto, epopéia* etc.). A pluralidade de *códigos* que contribuem para a estruturação de um texto narrativo deve ser entendida como projeção, no cenário modal da *narratividade*, da heterogeneidade das linguagens artísticas, explicitamente reconhecida por diversos semioticistas (cf. Silva, 1983: 79-81); do plano da expressão linguística ao técnico-compositivo, passando pela representação ideológica e pela manifestação temática, a narrativa é irredutível a um único *código*. É essa pluralidade de *códigos* heterogêneos (porque nem todos especificamente literários) que explica a pluralidade e diversidade dos *signos* que emergem no relato e que participam na *comunicação narrativa*: da capacidade possuída pelo receptor para reconhecer esses signos, apreender as suas conexões sintáticas e inferir os seus significados depende a correta descodificação da mensagem narrativa (v. *competência narrativa*).

4. A descrição exaustiva dos *códigos* que estruturam a narrativa literária constitui um horizonte teórico por agora inatingível, não só porque operamos com um conceito que gera ainda algumas resistências no âmbito dos estudos literários (cf. Fokkema, 1985: 648 et seqs.), mas sobretudo pela impossibilidade de estabelecermos, de forma definitiva e irreversível, os sistemas de signos que intervêm nessa estruturação; fazê-lo seria aceitar uma concepção estática da semiótica literária, contradizendo flagrantemente a propensão inovadora (e portanto de constante superação de regras) que, enquanto prática artística, ela reclama. Deve-se considerar, além disso, que o moderno florescimento do romance (gênero narrativo dotado de inequívoca e avassaladora projeção sociocultural) é posterior a tentativas de "normalização" metaliterárias que, da Antiguidade ao Neoclassicismo, incidiram sobretudo nos campos da criação poética e dramática; as

Poéticas, Artes poéticas, Retóricas, etc., com a rigidez normativa que não raro as caracterizava, contribuíram para a configuração de sistemas de signos (padrões métricos, formas poéticas canônicas, elencos de figuras de retórica, etc.) relativamente estáveis pelo menos até ao advento do Romantismo.

3. O que fica dito não impede, no entanto, que se tente definir um conjunto de elementos de composição narrativa dotados de coesão sistemática e capazes de intervirem ativamente na codificação da mensagem narrativa. Se tivermos em conta que códigos de índole semântico-pragmática (ideológico, temático etc.) não são exclusivos do texto narrativo e se aceitarmos o destaque de que na narrativa se reveste o chamado *código técnico-compositivo* (cf. Silva, 1983: 104-5), parece possível colocarmos na dependência funcional deste último diversos sistemas signícos especificamente narrativos — embora, obviamente, não apenas estes. Deste modo, um domínio como o da organização do tempo (v.) inclui subdomínios (*ordem, velocidade, frequência* — v. estes termos) e repertórios de signos (*analepse, prolepse, elipse, pausa* etc. — v. estes termos) suscetíveis de articulação sistemática e capazes de se assumirem como plano da expressão em correlação com significados localizados no plano do conteúdo; tal capacidade de representação semântica reconhece-se também nas opções que o narrador faz, por exemplo, no sistema das *focalizações* (v.), na utilização do sistema das *personagens* (v.), etc. E estes procedimentos não podem alhear-se, como parece evidente, das próprias constrições e exigências do hipercódigo que é o gênero narrativo perfilhado: o *romance* solicita estratégias de caracterização de personagens que o *conto* não consente, tal como a *epopéia* tinha no começo *in medias res* (v.) um tratamento temporal praticamente obrigatório.

Naturalmente que o grau de convenção de que se beneficiam o *código técnico-compositivo* e os seus signos depende de várias circunstâncias: da evolução literária, do desgaste institucional que arasta e também, de forma muito marcada, das dominantes ideológicas e epistemológicas do período em que se processa a comunicação narrativa. O *código técnico-compositivo* do romance realista atribuiu uma certa importância à *focalização onisciente*, de tal maneira que o narrador surgia como entidade demiúrgica vocacionada para controlar o equilíbrio compositivo da narrativa, num contexto ideológico de teor racionalista e materialista, em conexão estreita com a vocação mencionada; contradizendo e subvertendo esse equilíbrio, o chama-

do *novo romance* tentou uma rearticulação de categorias como a *personagem* e o *tempo*, reagindo contra o peso institucional da tradição literária e refusingo convenções lentamente instauradas.

Bibliogr.: METZ, C., 1969; LOTMAN, I., 1973: 390-406; SILVA, A. e., 1974; id., 1983: 75 et seqs. e 97 et seqs.; ECO, U., 1975: 111-51; id., 1976; id., 1978: 54-61; id., 1984a: 255-302; SEGAS, C., 1979: 39-51; VERON, E., 1980: 87-96; FORTUNA, D. W., 1985.

Competência narrativa

1. A noção de *competência narrativa* surge como extensão teórica da noção de *competência linguística* formulada por Chomsky. Para Chomsky, *competência linguística* significa o conhecimento que o falante/ouvinte possui da sua língua, conhecimento intuitivo representável sob forma de um conjunto finito de regras interiorizadas que, a partir de um número finito de elementos, geram (enumeram explicitamente) um número indefinido de frases.

Esta noção sofreu uma primeira extensão no âmbito da linguística textual. De fato, se se considerar que o signo linguístico originário é o texto e não a frase, é então possível falar de uma *competência textual*, entendida como um conjunto de regras interiorizadas que permitem ao falante/ouvinte produzir e compreender uma infinidade de textos. A competência textual transcende a competência linguística, na medida em que inclui regras translinguísticas (por exemplo, de ordem comunicativo-pragmática, ligadas à práxis da interação social). Nesse sentido, a *competência narrativa* seria tão-somente uma sub-componente da competência textual: "The idealized competence of native speakers [i. e. to produce, interpret, etc.] narrative texts" (van Dijk, 1972: 289).

2. Esta proposta teórica pode ser empiricamente validada. Várias pesquisas realizadas no domínio da psicossociologia aplicada apontam para a existência de um esquema narrativo comum que preside à produção de textos narrativos no seio de uma mesma comunidade (cf. Labov, 1972). Por outro lado, experiências levadas a cabo sobre os mecanismos de memorização, reprodução e resumo de textos narrativos corroboram a hipótese de que há, de fato, um esquema interiorizado, uma espécie de grelha de expectativa vazia que vai sendo preenchida à medida que se processa a leitura ou audição de

textos narrativos concretos (Kintsch e van Dijk, 1975). Estes esquemas narrativos globais (v. *superestrutura*) são convencionais: incluem um certo número de categorias e de regras culturalmente adquiridas pelos membros de uma comunidade.

Sublinhe-se que a *competência narrativa* transcende o domínio estritamente lingüístico, na medida em que as categorias e regras que a integram se manifestam numa pluralidade de práticas semióticas (história em quadrinhos, filmes, balé etc.).

Bibliogr.: Dijk, T. A. van, 1972: 283-309; id., 1984; Inwe, J., 1972: 5-14.

Diegético, nível

V. Nível intradiegético

Enunciação

1. Em lingüística, a *enunciação* é o ato de conversão da língua em *discurso* (v.). Trata-se, pois, de um ato individual de atualização da língua em um determinado contexto comunicativo. O produto do ato de *enunciação* é o *enunciado* (v.): a *enunciação* é assim logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado.

Ao "apropriar-se" da língua para a converter em discurso, o sujeito falante assume de imediato o estatuto de locutor, referenciado pelo pronome pessoal *eu*, e postula automaticamente a presença de um *tu*, o *alocutário* (o outro) a quem o discurso se dirige. Cada ato de *enunciação* insitui ainda um conjunto específico de relações espaço-temporais cujo foco estruturante é o locutor: é em relação ao locutor (tomado como ponto de referência) que tudo se ordena, daí nascendo as noções de *aqui* e de *agora*.

O que interessa fundamentalmente à lingüística é o estudo das marcas do processo da *enunciação* no enunciado: *déicticos*, tempos verbais, termos modalizantes etc. (cf. Benveniste, 1974: 82 et seqs.).

2. Benveniste distingue dois planos de *enunciação*, manifestados por dois sistemas distintos e complementares dos tempos verbais e pela presença (ou ausência) da relação de pessoa *eu-tu*: são eles o plano da *história* e o plano do *discurso*. A *enunciação histórica* representa o grau zero da *enunciação*: nela, apenas se utiliza a terceira

pessoa, de modo a eliminar ou a disimular a presença do sujeito da enunciação ("Ninguém fala, aqui; parece que os acontecimentos se narram a si próprios" — Benveniste, 1966: 241). Por outro lado, utilizam-se apenas certos tempos verbais (em francês, o aoristo, o imperfeito, o mais-que-perfeito e ainda o futuro "prospectivo" ou perifrástico). É um tipo de *enunciação* característico da narrativa de acontecimentos passados, onde o narrador se apaga, se dilui na não-pessoa, conferindo assim ao enunciado um grau máximo de transparência.

O discurso ou *enunciação discursiva* manifesta a relação de pessoa *eu-tu*, e nele são utilizados como tempos verbais fundamentais o presente, o futuro e o perfeito. Este é o modo de enunciação característico da interação verbal, que supõe sempre um *eu* e um *tu*, e uma referência organizada a partir do *aqui* e do *agora* da *enunciação*.

Estes dois planos da *enunciação* dificilmente se manifestam em estado puro: contaminam-se e interpenetram-se na maior parte dos casos, porque a presença do sujeito da *enunciação* não se restringe às marcas de pessoa e à ocorrência de certos tempos verbais; ela insinua-se por vezes de forma bastante sutil, através de comparações, escolhas estilísticas peculiares, etc.

No contexto da reflexão benvenistiana, a distinção entre *história* e *discurso* é uma distinção estritamente linguística: não corresponde, portanto, à distinção entre *história* (v.) e *discurso* (v.), tal como ela é formulada no âmbito dos estudos narratológicos e fundamentada em parâmetros translinguísticos.

3. Em narratologia, retoma-se o conceito de *enunciação* para caracterizar o "ato narrativo produtor", a *narração* (v.) (cf. Genette, 1972: 72). No interior do universo espaço-temporal dos eventos narrados, o *discurso das personagens* (v.) funciona, por seu turno, como um simulacro do ato de *enunciação*, no interior do próprio discurso narrativo.

Bibliogr.: BENVENISTE, E., 1966: 237-50; id., 1974: 79-88; DEBOIS, J., 1969; *Langages*, 1970; BAKHTINE, M., 1977: 122-41; PRADA OMBRIZA, R., 1979: 26-41; COSTANTINI, A., 1981: 442-57; LOZANO, J., PINA-MARÍN, C. e ABRIU, G., 1982: 95-165; CHATEAU, D., 1983; SEMON, J.-P., 1983.

Estratégia narrativa

1. A definição do conceito de *estratégia narrativa* exige uma referência preliminar ao conceito mais genérico de *estratégia textual* e, antes disso, ao sentido técnico normalmente atribuído ao termo *estratégia*. Nessa acepção primordial, fala-se de *estratégia* sempre que se concebe uma atitude ou conjunto de atitudes organizativas, prevendo determinadas operações, recorrendo a instrumentos adequados e opções táticas precisas, com o intuito de se atingir objetivos previamente estabelecidos; utilizando-se com propriedade no âmbito da linguagem militar, o termo *estratégia* encontra-se presentemente com frequência nas linguagens do desporto e da política, bem como na metalinguagem dos estudos literários e linguísticos.

2. No campo dos estudos literários, é a descrição do processo de comunicação literária e das entidades que nele participam que justifica o recurso ao termo e ao conceito de *estratégia*. Concretamente, é uma concepção da comunicação literária como prática de linguagem-em-contexto que leva a que se fale, com H. Parret, em *estratégia* como noção comportando as seguintes características: "Ela é *competencial, translinguística e normativa*"; e a segunda das características apontadas que mais diretamente se relaciona com a postulação da linguagem-em-contexto é com a sua vertente pragmática: "A ideia subjacente à minha caracterização da rede de estratégias pragmáticas está ligada a uma certa visão integrada e dialetizante incorporando o homem, o seu mundo e o seu discurso" (Parret, 1980: 252-3). Por sua vez, W. Iser, perfilhando uma concepção do fenómeno literário como prática interativa, refere-se do seguinte modo ao conceito de *estratégia*: "As estratégias organizam simultaneamente o material do texto e as condições em que ele deve ser comunicado. [...] Elas envolvem a estrutura imanente do texto e os atos de compreensão desse modo suscitados no leitor" (Iser, 1980: 86).

3. Enquanto agente primário da comunicação literária, o autor configura uma *estratégia textual* a que procura incutir a força *perlocutiva* responsável pelos efeitos a provocar no *destinatário*. Não se confundindo com o *leitor concreto* (v. *leitor*), o destinatário pode ser concebido pelo autor como *Leitor Modelo*, para utilizarmos a expressão proposta por U. Eco, entidade ideal em função da qual se organiza a *estratégia textual*; assim, o autor "preverá um Leitor Modelo

capaz de cooperar com a atualização textual como ele, o autor, pensava, e capaz também de agir interpretativamente assim como ele se moveu gerativamente" (Eco, 1979: 55). Deste modo, a adoção de uma *estratégia textual* constitui uma atitude que mediatamente interfere na construção do texto: optando por determinado modo e gênero literário, perfilhando certos códigos em detrimento de outros, valorizando signos literários específicos e levando a cabo articulações sintáticas adequadas, o autor investe no processo de codificação da mensagem uma certa competência que solicita, como termo correlato, a competência do leitor apto a corresponder às exigências da *estratégia textual* instaurada. Assim se estabelece isso a que Eco chama "*condições de felicidade*", quer dizer, aquelas condições de cooperação entre autor e leitor "que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial" (Eco, 1979: 62).

4. O conceito de *estratégia narrativa* deve ser encarado como especificação, no quadro modal próprio dos textos narrativos, do conceito mais genérico de *estratégia textual*. Dir-se-á, então, que a ativação da *narratividade* (v.) configura um cenário comunicativo específico, com particulares implicações pragmáticas e, desde logo, solicitando *estratégias* ajustadas a esse cenário; por outro lado, de um ponto de vista semionarrativo, a definição de *estratégias narrativas* requer um posicionamento que responda às exigências teóricas e metodológicas da *narratologia*: trata-se agora de postular a configuração de *estratégias* partilhadas pelos protagonistas da comunicação narrativa que são o *narrador* (v.) e o *narratário* (v.), cujo processo de interação não se confunde com o que se estabelece entre *autor* (v.) e *leitor* (v.).

As *estratégias narrativas* serão, pois, entendidas como procedimentos de incidência pragmática, acionados por esse sujeito (fictício) da enunciação que é o *narrador*, procedimentos que, condicionando diretamente a construção da narrativa, se destinam a provocar junto do *narratário* efeitos precisos: da apreensão do peso relativo dos vários elementos diegéticos à constituição de pontuais reações judicativas, da persuasão ideológica à demonstração de tensões sociais, esses efeitos têm que ver diretamente com o contexto periodológico em que eventualmente se situe a narrativa e com as suas dominantes temáticas, metodológicas e epistemológicas. Para atingir os objetivos que persegue, o *narrador* opera com códigos e signos técnico-narrativos,

também eles suscetíveis de serem sugeridos por imposições periodológicas: uma certa organização do *tempo* (p. ex.: uma articulação retrospectiva pode apoiar uma demonstração de tipo causalista e determinista), o destaque conferido a certas *personagens* em prejuízo de outras, a orquestração de *perspectivas narrativas*, etc. Tomemos como exemplo o que se passa nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de M. de Assis: tanto a colocação *post-mortem* do narrador (ocasionando uma evocação desencantada da vida passada), como sobretudo o registro autobiográfico e memorial cultivado por esse *narrador autodiegético* (v.), concretizam *estratégias narrativas* que projetam sobre o narratário (o "leitor" a quem Brás Cubas tantas vezes alude) a amarga ironia que domina o relato.

Bibliogr.: SCHMIDY, S. J., 1978; ECO, U., 1979: 50-66; PARRET, H., 1980; SILVA, A. C., 1983: 304-13.

Extradiegético, nível

V. *Nível extradiegético*

Heterodiegético, narrador

V. *Narrador heterodiegético*

Hipodiegético, nível

V. *Nível hipodiegético*

Homodiegético, narrador

V. *Narrador homodiegético*

Intradiegético, nível

V. *Nível intradiegético*

Metadiegético, nível

V. *Nível hipodiegético*

Narração, tempo da

1. Se procurarmos aprofundar as circunstâncias que condicionam o ato produtivo do discurso narrativo, entender-se-á por *tempo da narração* "a relação temporal da narração com a suposta ocorrência do evento" (Gray, 1975: 319). Isto significa que é possível (embora nem sempre fácil) determinar a distância temporal a que se encontra esse ato produtivo (e também o narrador que o protagoniza, bem como aquilo que o envolve) relativamente à história que nele se relata. Quando lemos, no início de um conto de J. Guimarães Rosa, que "Turibio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era selciro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas e chorava sem fazer careta" (Segarano, p. 135), a utilização de tempos do passado ("era", "tinha", "chorava") permite depreender a localização do ato de narração num tempo *posterior* à história; se, de fato, é usual que um narrador aguarde o final da história para contar, não devemos excluir outras possibilidades: no mesmo conto, logo em seguida, o narrador diz-nos que "há momentos em que vejo isto com uma grande clareza", assim aproximando consideravelmente (se é que não sobrepondo mesmo) a instância da narração daquilo ("vejo isto") a que ela se refere.

2. As várias possibilidades de colocação temporal da *narração* em relação à história foram sistematizadas em quatro modalidades por G. Genette e por B. Gray; esse último sintetizou do seguinte modo essas modalidades: "Muito frequentemente a narração é posterior (tempo passado); menos corretamente a narração é anterior (futuro). A narração pode também ser contemporânea do evento, como se fosse um relato momento-a-momento (presente), e pode ainda começar depois de se ter iniciado o evento, mas não antes de ele ter terminado (durativo)" (Gray, 1975: 319-20).

3. Naturalmente, estas quatro soluções (v. *narração ulterior*, *narração anterior*, *narração simultânea* e *narração intercalada*) não podem dissociar-se, em primeiro lugar, de outros aspectos do processo da narração e, em segundo lugar, de domínios da estruturação do discurso como o *tempo* (v.), a *distância* (v.) e a *perspectiva narrativa* (v.); assim se sugere uma análise de tipo iterativo, de modo a que o *tempo da narração* seja integrado numa orgânica narrativa em função da qual há que entender as opções adotadas. Deste modo, um

narrador autodiegético (v.) pode, pela peculiaridade do seu estatuto como narrativo, privilegiar um *tempo da narração* oscilante, divagando entre o momento da história (passado) e as vivências (também contadas) do tempo presente da narração; por sua vez, um *narrador heterodiegético* (v.) que perfilhe a *focalização interna* de uma personagem tenderá a abdicar das prerrogativas de conhecimento conferidas pela sua eventual exterioridade em relação à história (o narrador finge não saber o que vai se passar), assim contemplando o caráter gradual e "imediativo" das vivências dessa personagem — o que, no caso de um *monólogo interior* (v.) rigoroso pode chegar a uma narração de tipo simultâneo; já os relatos em que existe alguma coisa de preditivo costumam ser inseridos (v. *nível narrativo*) numa narrativa mais ampla, na qual se observam depois os fatos prenunciados.

Bibliogr.: STANZEI, F., 1971: 59 et seqs.; GENETTE, G., 1972: 228-34; TALCA, O., 1973: 138 et seqs.; GRAY, B., 1975: 319 et seqs., 340-53.

Narração anterior

1. Designa-se como *narração anterior* o ato narrativo que antecede a ocorrência dos eventos a que se refere. Inserido no conjunto de soluções compreendidas no âmbito do *tempo da narração* (v. *narração, tempo da*), a *narração anterior* constitui, como é fácil de ver, um processo de enunciação relativamente raro: ela ocorre quando é enunciado um relato de tipo preditivo, antecipando (pela via do sonho, da profecia, da especulação oracular etc.) acontecimentos projetados no futuro das personagens da história e do narrador. Como observa Genette, quando se verifica uma *narração anterior*, ela localiza-se, não raro, num *nível narrativo* (v.) segundo, remetendo para o nível primeiro a concretização do que anunciam (cf. Genette, 1972: 231-2). Ainda que não confirmada no nível primeiro, é, de fato, no *nível intradiegético* (v.) de *Os lusíadas* que se desencadeia uma *narração anterior*: o discurso profético de Adamastor sobre os castigos reservados à onada dos portugueses (cf. *Os lusíadas*, VI 43-48).

2. Convém, entretanto, não atribuir o estatuto de *narração anterior* a situações narrativas que só superficialmente se lhe assemelham. De fato, os relatos de *ficção científica* podem antecipar cenários, instrumentos e ações projetados no futuro histórico dos seus leitores

sem serem tributários de uma *narração anterior*: é que, normalmente, esses cenários, instrumentos e ações são representados como fazendo parte de uma história imaginária, mas *já terminada*, pois se trata, de fato, de uma instância de *narração ulterior*, como o pode comprovar o predomínio de formas verbais passadas. Frequentemente, confunde-se também o aparecimento de *prolepses* (v.) com a *narração anterior*: o narrador que se refere à "pessoa que devia influir mais tarde na minha vida" (M. de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 113) opera, sem dúvida, uma antecipação; mas o faz no quadro de um relato em *narração ulterior*, quer dizer, cuja totalidade diégética conhece e manipula, de acordo com as prerrogativas dessa ulterioridade.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 231-2; GRAY, B., 1975: 347-9.

Narração intercalada

1. Entende-se por *narração intercalada* aquele ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da história, resulta da fragmentação da *narração* (v.) em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. De certo modo, pode-se afirmar que a *narração intercalada* sustenta algumas afinidades com a *narração ulterior* (v.); tal como esta (e diferentemente da *narração anterior* —v.— e da *narração simultânea* —v.), também a *narração intercalada* tem lugar depois de ocorridos os fatos que relata, fazendo-o, no entanto, de forma entrecortada e por etapas, como ficou dito.

2. Tanto no romance epistolar como no diário de índole narrativa configuram-se situações de *narração intercalada*. No primeiro caso, verifica-se a alternância da vivência, pelas personagens, de certos eventos da história com o seu relato por várias (ou, mais raramente, apenas uma) dessas personagens: é isso que se observa em exemplos tão distantes no tempo como *La nouvelle Héloïse*, de J.-J. Rousseau, ou em *Lusitânia*, de A. Faria, onde as personagens se transformam em narradores daquilo que num lapso de tempo relativamente breve lhes sucedeu. No caso do diário, o narrador relata, em princípio quotidianamente, os acontecimentos e emoções de um dia da sua vida,

intercalando assim a breve narração diária e a própria experiência do dia-a-dia. *Memorial de Aires*, de M. de Assis, corresponde justamente a esta situação narrativa. Em qualquer caso, a instância da narração não pode deixar de ser afetada por importantes condicionamentos psicotemporais: a diminuta distância do narrador em relação ao que conta, bem como a revelação gradual (e por isso eventualmente rodeada de cautelav ou marcada por equívocos) de uma totalidade diegética surda em desenvolvimento.

Modernamente, os meios de comunicação de massa, redimensionando técnicas narrativas que remontam ao *folhetim* e ao *romance folhetim*, popularizaram modalidades de narrativa que têm que ver com a *narração intercalada*: o *folhetim* radiofônico e a *telenovela* são apresentados também de modo fragmentário, sem que, no entanto, deva-se dizer que se trata, em rigor, de *narrações intercaladas*; a fragmentação constitui, nesses casos, uma estratégia com motivações variadas, tanto de índole comercial como de natureza psicocultural, instaurada sobre histórias que, pelo menos, não se supõe, encontram-se ainda em desenvolvimento — que é justamente o que caracteriza, em princípio, o relato epistolar e o diário.

Bibliogr.: ROMERO, H., 1962: 43-55; GENETTE, G., 1972: 229-30; GRAY, B., 1975: 349-53; ALTMAN, J. O., 1982.

Narração simultânea

1. No quadro das diversas opções configuradas pelo tempo da narração (v. *narração, tempo da*), a *narração simultânea* é constituída por aquele ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história (v.). Trata-se de uma sobreposição precisa que, pelo rigor que apresenta, se distingue da imprecisão que normalmente caracteriza a distância temporal da *narração ulterior* (v.) ou da *narração anterior* (v.) em relação ao acontecer da história.

2. Não sendo obviamente tão frequente como a *narração ulterior*, a *narração simultânea* ocorre, entretanto, numa situação específica: na enunciação do *monólogo interior* (v.). Trata-se, neste caso, de um discurso que pretende representar o fluir espontâneo de reflexões e divagações situadas no cenário da interioridade de uma personagem; sendo o deflagrar destas reflexões, enquanto produção de enunciados muitas vezes caóticos e incoerentes, em parte a própria

substância diegética a representar, compreende-se que se estabeleça essa coincidência temporal entre *história* (a reflexão da personagem como ato e também os seus conteúdos) e *narração* (a sua enunciação, sem censuras nem bloqueamentos aparentes): é o que se pode verificar no seguinte *monólogo interior*: "Estou ficando mais saudável, oh vontade de dizer um desaforo bem alto para assustar todos. A velha não entenderia? Não sei, ela que já deve ter parido várias vezes. Eu não caio nessa de que o certo é ser feliz, Eduardo" (C. Lispector, *Onde estivestes de noite*, p. 34). É o presente verbal que traduz a simultaneidade *história/narração*, ou seja, a irrupção, sem interposição mediadora do narrador, do fluir dos pensamentos da personagem, enunciados por ela simultaneamente a sua eclosão; uma simultaneidade que, note-se, não é afetada pela disjunção da escrita (pelo *autor*) em relação à *narração*: o que está em causa é a *narração*, enquanto processo de enunciação que pode decorrer no interior de uma personagem, e não a sua fixação material, pois que esse processo de enunciação pode até ser protagonizado por uma personagem analfabeta ou mentalmente deficiente, como é o caso de Benjy, em *O som e a fúria*, de Faulkner.

3. O aparecimento do *presente* como marca de simultaneidade não deve induzir em confusão com um outro presente, o *presente histórico* (v.), modulação estilística de um pretérito perfeito em princípio decorrente de uma *narração ulterior*. Mais complexas são as formas verbais de presente que surgem em narrativas como as *Viajens*, de Garret, ou *O delfim*, de Cardoso Pires; tratando-se de relatos aparentemente *in fieri* à medida que decorre a história (a viagem, a investigação) essas formas verbais traduzem também, por vezes com inequívoca nitidez, uma *narração simultânea* que não corresponde à que o monólogo interior configura. O que aqui se encontra é um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador-personagem, sem abolição de imagens do passado: "Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia [...]. Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo — *Monografia do Termo da Gafeira* — ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade que, entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e

um, decifrou o passado deste território" (J. Cardoso Pires, *O delírio*, p. 9).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 230-1; GRAY, B., 1975: 344-7.

Narração ulterior

1. Entende-se por *narração ulterior* aquele ato narrativo que se situa numa posição de inequívoca posterioridade em relação à *história* (v.). Esta é dada como terminada e resolvida quanto às ações que a integram; só então o *narrador* (v.), colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. Daí a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da ação, até de antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer: "Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão-de levá-lo as bexigas antes de passados três meses" (J. Saramago, *Memorial do convento*, p. 105).

2. Claramente dominante na esmagadora maioria das narrativas, a *narração ulterior* adequa-se, em especial, a duas situações narrativas: a que é regida por um *narrador heterodiegético* (v.), muitas vezes em *focalização onisciente* (v.) e comportando-se como entidade demiúrgica que controla o universo diegético; a que é protagonizada por um *narrador autodiegético* (v.), sobretudo quando é inspirado por intuítos de evocação autobiográfica ou memorial. M. Hutor referiu-se a esta situação em termos que deixam perceber a propensão conclusiva da *narração ulterior*: "Desde que se introduz um narrador, há que saber como a sua escrita se situa em relação à aventura. Originariamente, ele é suposto esperar até que a crise se resolva, que os acontecimentos se disponham numa versão definitiva; para contar a história, ele esperará até a conhecer na sua totalidade; só mais tarde, envelhecido, calmo, regressado ao lar, o navegador se debruçará sobre o seu passado, porá ordem nas suas recordações. A narrativa será apresentada sob forma de memórias" (Butor, 1969: 77). Compreende-se assim que a *narração ulterior* se encerre por vezes com a enunciação de um *presente*, termo de chegada de um *dever* evocado a partir da posição de ulterioridade do narrador que no final do seu

relato adota um tom de conclusão epilógica: "Aqui está o que podemos dizer destas famílias. As outras filhas de Rui de Nelas lá estão em suas casas, honrando seus maridos, e abençoando a mão liberal de sua tia que, em vida, val disseminando a sua riqueza, já muito diminuta em comparação do que foi" (C. Castelo Branco, *O bem e o mal*, p. 269).

Bibliogr.: STANZEL, F., 1971: 59 et seqs.; GENETTE, G., 1972: 232-4; TALLA, O., 1973: 138 et seqs.; CIRAY, B., 1975: 340-4.

Narrador autodiegético

1. A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs.), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético* (v.)) assina importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc. (v. estes termos).

2. Em narrativas como o *Lazarillo de Tormes*, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe ou *Menhã submersa* de Vergílio Ferreira, manifestam-se exemplarmente as potencialidades semionarrativas do *narrador autodiegético*: um sujeito maduro, tendo vivido importantes experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição de maturidade, o devir da sua existência mais ou menos atribulada. O registro de primeira pessoa gramatical que em tais narrativas se manifesta e, pois, uma conseqüência natural dessa coincidência narrador/protagonista: conseqüência natural, mas não obrigatória (em *La peste*, de Camus, o narrador que finalmente se revela como *autodiegético* opta por um registro de terceira pessoa), ou decisivamente distintiva já que não é raro, por exemplo em romances de Camilo Castelo Branco ou Stendhal, que o *narrador heterodiegético* se pronuncie na primeira pessoa.

Mais importantes do que as incidências gramaticais são as que respeitam à organização do *tempo*. Em certos casos, pode verificar-

se inteira sobreposição temporal entre narrador e protagonista: é o que se observa no *monólogo inserido* (v.), modalidade de *narração simultânea* em que o sujeito da enunciação coincide com o do enunciado. Muitas vezes, porém, não é isso que ocorre; o *narrador autodiégetico* aparece então como entidade colocada num tempo *ulterior* (v. *narração, tempo da*) em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma *distância* temporal mais ou menos alargada entre o *passado da história* e o *presente da narração*; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc., pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados. A fratura entre o *eu da história* e o *eu da narração* (*experiencing self e narrating self*, segundo Stanzel — 1971: 60-1) pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas como precisamente se verifica nos exemplos mencionados do *Lazarillo de Tormes* e de *Robinson Crusoe*.

3. A situação narrativa instaurada pelo *narrador autodiégetico* condiciona também o recurso ao código das *focalizações* (v.), por força dessa posição de *ulterioridade* em que normalmente decorre a narração. A opção por uma *focalização interna* ou por uma *focalização onisciente* relaciona-se, pois, com uma certa *imagem* privilegiada pelo narrador; privilegiando a *imagem da personagem*, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso: "Ao iniciar a história, o narrador detém um conhecimento absoluto dos assuntos, mas os revela gradualmente e não de uma vez" (Glowinski, 1977: 105). Atente-se no seguinte exemplo: "Sentel-me, apunhalado de violência. Mas o Rector, que estava lendo um grosso volume, abandonou-me ali durante alguns instantes. E eu pude então repousar um pouco. Olhei a sala, sintética de arrumo e de clareza, vi, por uma porta entrecabeta, num aposento interior, a colcha branca de uma cama, ouvi o tanoeiro que cantava longe ao sol. E nesse convíte familiar do ambiente, nesta súbita revelação da intimidade das coisas, ergui confiadamente o olhar dorso para o homem, na esperança triste de que ele fosse humano e bom" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 35). A "revelação da intimidade das coisas" desconhecidas ("uma porta", "num

aposemto", "uma cama") obedece, pois, ao ritmo em que terá ocorrido e em paralelo com a evocação de elementos já citão conhecidos ("o tanoeiro"). Como é óbvio, a *subjetividade* (v. *intrusão do narrador*) projetada no enunciado remete para o eu-personagem em ação e não para o eu-narrador; por outro lado, mais do que em qualquer outra circunstância, a *focalização interna* (v.) da personagem arrasta uma *focalização externa* (v.) sobre o que a rodeia. Trata-se de uma limitação natural, já que o campo de consciência do narrador restringe-se forçosamente: "Ele ou ela podem especular apenas do exterior a propósito de outras mentes, e assim tudo o que este narrador limitado refere acerca de outras personagens deve basear-se naquilo que ele pôde logicamente observar, conjeturas ou escutar" (Lanser, 1981: 161).

Por sua vez, uma *focalização onisciente* (v.) (assim designada, no presente contexto, por relação opositiva com a *focalização interna*) quando ativada por um *narrador autodiegético* revela-se quantitativa e qualitativamente muito distinta da que é protagonizada por um *narrador heterodiegético*. Com efeito, o máximo potencial informativo de que o *narrador autodiegético* pode desfrutar deriva da situação de anterioridade em que se encontra e mesmo da sua variável capacidade de retenção memorial: "Um dia estava eu na loja — espera: há um fato antes e tu ias esquecê-lo. Se o esquecesses, decerto, ele não existia. So existe o que se vê, o que se pensa" (V. Ferreira, *Estrela polar*, p. 257). Trata-se, pois, de uma onisciência que só poderá ser denominada como tal na medida em que se reconhecer no narrador a aquisição de um saber que lhe confere prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de personagem; em função dessas prerrogativas consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos (v. *prolepse*), elidir ou resumir eventos menos relevantes (v. *elipse* e *sumário*) e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida. Atente-se no seguinte exemplo: "É todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta idéia: que do norte ao sul e do oeste a leste [...] nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má e de má argila, meu semelhante e meu irmão!" (E. de Queirós, *O mandarim*, p. 155).

4. A situação narrativa instaurada pelo *narrador autodiegético* suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisa-

mente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativados em tal situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua combinação estreita, da insinuação da subjetividade no enunciado à sua projeção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um *narrador autodiegético* tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração.

Bibliogr.: STANZEL, F., 1971: 59-70; id., 1984; GENETTE, G., 1972: 251 et seqs.; id., 1983: 64 et seqs.; ROUSSET, J., 1973; DESMORIS, R., 1975; GRAY, H., 1975: 328-33; GLOWINSKI, M., 1977; CURIN, D., 1981: 163-70; LAMBER, S. S., 1981: 149-74; LINVILL, J., 1981: 79-99.

Narrador heterodiegético

1. A expressão *narrador heterodiegético*, introduzida no domínio da narratologia por Genette (1972: 251 et seqs.), designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Assim se distingue o *narrador heterodiegético* do *narrador homodiegético* (v.) (e também, naturalmente, do *autodiegético*), que justamente se caracteriza pelo fato de narrar uma história que conhece pela sua experiência de testemunha direta dessa história.

2. Na tradição literária ocidental, o *narrador heterodiegético* constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativo e qualitativo, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance. Romancistas da estatura de Eça de Queirós (*O primo Basílio*, *O crime do padre Amaro*, *Os Maias*), "Clarín" (*La Regenta*), Flaubert (*Salammbô*), Émile Zola (*Thérèse Raquin*, *L'assommoir*), Tolstói (*Guerra e Paz*, *Anna Karenina*) e muitos outros instituíram nos seus romances *narradores heterodiegéticos*. Com eles, estrutura-se uma situação narrativa (para utilizarmos uma expressão consagrada por F. Stanzel) cujas linhas de força são as seguintes: polaridade entre narrador e universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação

de *alteridade* em princípio irredutível; por força desta polaridade, o *narrador heterodiegético* tende a adotar uma atitude *demiürgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável *autoridade* que normalmente não é posta em causa; predominantemente, o *narrador heterodiegético* exprime-se na terceira pessoa, traduzindo tal registro a alteridade mencionada — o que não impede, note-se, que o *narrador heterodiegético* enuncie pontualmente uma primeira pessoa que não chega para pôr em causa as dominantes deserditas ("Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province" — Stendhal, *Le rouge et le noir*, p. 38).

Em certa medida, por força das características descritas, reforçadas pelo fato de muitas vezes o *narrador heterodiegético* se situar num nível *extradiegético* (v. *nível narrativo*) e pelo anonimato que quase sempre o atinge, esta situação narrativa favorece a confusão do *narrador* com o *autor*. Devido a esta tendência (mas não porque assumiu tal confusão), F. Stanzel designou como *narrativa autoral* o relato concretizado por um *narrador heterodiegético* de feição *demiürgica*, relato em certa medida oposto à *narrativa de primeira pessoa* ("Ich-Erzählituation") e distinto da *narrativa pessoal*, por nesta se privilegiar uma perspectiva inserida na história (Stanzel, 1971 e 1984).

3. O estatuto semi-narrativo do *narrador heterodiegético* condiciona o recurso a alguns dos mais importantes códigos que participam na estruturação do discurso narrativo. A essa relação de condicionamento não é alheio o cenário periodológico e ideológico que enquadra o recurso a um *narrador* desta natureza, circunstância que interfere nas atitudes operatórias que os relatos de *narrador heterodiegético* solicitam: o Realismo, o Naturalismo ou o Neo-Realismo, muitas vezes suscitando situações narrativas centradas num *narrador heterodiegético*, projetam nessas situações narrativas os códigos ideológicos que os caracterizam e os elencos temáticos que se articulam com tais códigos; ao mesmo tempo, o recurso a estratégias de organização temporal ou de perspectivização narrativa surge consideravelmente influenciado pelas prerrogativas de que pode desfrutar o *narrador heterodiegético*.

Porque normalmente se coloca numa posição temporal de *ulterioridade* em relação à história (v. *narração, tempo da*), o *narrador heterodiegético* manipula o tempo do discurso de forma desenvolva:

o narrador que declara que certa personagem, "voltando a espreguiçadeira, deixou-se cair, e ficou longamente cismando na pobre criatura morta de fome" (R. de Queiroz, *O Quinze*, p. 100), decide assim que o tempo diegético em apreço pode ser resumido sem prejuízo dos sentidos fundamentais que o romance representa; do mesmo modo, a concretização de *analepses* (v.) ou *prolepses* (v.), bem como a instituição de diversas *frequências* (v.) narrativas, decorrem de decisões em certa medida facilitadas pelas prerrogativas temporais de que muitas vezes dispõe o *narrador heterodiegético*. Por outro lado, ele rege também a *perspectiva narrativa* (v.), decidindo, por exemplo, adotar uma posição de transcendência em relação a fatos e personagens: "Thérèse grandit, couchée dans le même lit que Camille, sous les tendres tendresses de sa tante. Elle était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme une enfant chétive, partageant les médicaments que prenait son cousin, tenue dans l'air chaud de la chambre occupée par le petit malade" (É. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 72); noutras circunstâncias, o *narrador heterodiegético* pode perfilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história (v. *focalização interna*) e mesmo autolimitar radicalmente o seu campo de conhecimento (v. *focalização externa*): "O tipo narrativo neutro, privado de um centro de orientação individualizada que preenche a função de interpretação, reduz-se ao registro impessoal do mundo exterior visível e audível" (L. Intervi, 1981: 69).

4. Um aspecto fundamental do estatuto semionarrativo do *narrador heterodiegético* é o que diz respeito à expressão da *subjetividade*, aspecto que diretamente se conecta com as *focalizações* adotadas. Entendendo-se a objetividade narrativa como limite inatingível, o *narrador heterodiegético* protagoniza, de modo mais ou menos visível, *intrusões* (v. *intrusão do narrador*) que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados: o narrador que declara que "depuis 1815, il [M. de Renal] rougit d'être industriel" e que "1815 l'a fait maître de Verrières" (Stendhal, *Le rouge et le noir*, p. 35), insinua um juízo de matiz ideológico sobre a França pós-napoleônica; noutras circunstâncias, ao perfilhar o ponto de vista de uma personagem, o *narrador heterodiegético* adotará também o código de valores por que se rege tal personagem e projeta-lo-á nos registros subjetivos inscritos no enunciado narrativo. Entre as suas próprias opções ideológico-afetivas e as que reconhece nas personagens, o *narrador heterodiegético* tenderá, pois, a articular um "diálogo" que no

chamado *romance polifônico* pode revestir-se de grande tensão e complexidade.

Bibliogr.: STANZEL, F., 1971: 38-57, 92 et seqs.; id., 1981; GENETTE, G., 1972: 251 et seqs.; id., 1983: 64 et seqs.; TACCA, Ó., 1973: 73-85; BOURNEUF, R. & OUFELLET, R., 1976: 122-5; COHN, D., 1981: 163-70; LANSER, S. S., 1981: 149-74; LENTVELT, J., 1981: 41-78; RYAN, M. L., 1981.

Narrador homodieético

1. De acordo com a terminologia proposta por Genette (1972: 252 et seqs.), *narrador homodieético* é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do *narrador heterodieético* (v.), na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao *narrador autodieético* (v.), o *narrador homodieético* difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central.

2. A relação de Watson com Sherlock Holmes, nos romances de Conan Doyle, representa a típica situação de um *narrador homodieético*, o mesmo se observando n' *A cidade e as serras* (Zé Fernandes e Jacinto) de Eça de Queirós ou n' *O nome da rosa* (Adso e Guilherme de Baskerville) de Umberto Eco. Acontece no seguinte fragmento: "Mas de Guilherme quero falar, e uma vez por todas, porque também me impressionaram as suas singulares feições, e é próprio dos jovens ligar-se a um homem mais velho e mais sábio não só pelo fascínio da palavra e pela agudeza da mente mas também pela forma superficial do corpo, que se torna queridíssimo, como acontece com a figura de um pai, a quem se estudam os gestos e as côleras e se espia o sorriso — sem a menor sombra de luxúria a inquirir esta forma (talvez a única verdadeiramente pura) de amor cósporo" (U. Eco, *O nome da rosa*, p. 18).

Adotada uma posição secundária mais ou menos marcada, o *narrador homodieético* subordina a construção do relato ao respeito por essa atitude de subalternidade; assim, os problemas do tempo,

da *distância* e da *focalização* (v. estes termos) que afetam o *narrador autodiegético*, complicam-se no caso do *narrador homodiegético*, por força dessa relação vivida com a personagem central da história. O que significa que o *narrador homodiegético* não só patentea a oscilação entre dois *eus* (*eu-narrador* e *eu-narrado*; *narrating self* e *experiencing self*, segundo Stanzel — 1971: 60-1), como pode também referir-se à *distância* mais ou menos cavada que eventualmente o separe do protagonista. Distância temporal, antes de tudo; distância ideológica, ética, afetiva, moral etc., em relação ao seu passado de personagem; distâncias do mesmo teor relativamente ao *herói*, cuja imagem (constituindo muitas vezes o fulcro da história) aparece fortemente condicionada pelo crivo subjetivo do *narrador homodiegético*.

3. Tal como acontece com o *narrador autodiegético*, a situação narrativa instaurada pelo *narrador homodiegético* suscita leituras interessadas no recurso a códigos temporais e de focalização ativados em tal situação narrativa. Mas, além disso, a análise do discurso narrativo de um *narrador homodiegético* valorizará também os termos em que se configura a imagem do protagonista, a partir de um critério de observação genericamente testemunhal e exterior; daí que assumo, neste caso, um especial destaque a análise dos registros da subjetividade (v. *registros do discurso*), na medida em que neles se projetam os juízos que o *narrador homodiegético* perfilha. Aquilo que, para o *narrador autodiegético*, é confronto de imagens de um sujeito (ele próprio) em devir, pode complicar-se, no caso do *narrador homodiegético*; o que está em causa, então, será um confronto de personalidades cujo devir é também o de uma relação (interpessoal), com incidências mais ou menos profundas no campo ideológico.

Bibliogr.: STANZEL, F., 1971: 59-70; id., 1984; CENETIE, G., 1972: 251 et seqs.; id., 1983: 64 et seqs.; ROUSNET, J., 1973; TACCA, Ó., 1973: 85 et seqs.; DEMORIS, R., 1975; BOIRNEUF, R. & QUILLIET, R., 1976: 114-21; GLOWINSKI, M., 1977; COHN, D., 1981: 163-70; LANSER, S. S., 1981: 149-74; LINTVELT, J., 1981: 79-99.

Nível diegético

V. Nível intradiegético

Nível extradiegético

1. A expressão *nível extradiegético* refere-se, no quadro da narratologia genettiana, a um aspecto particular do domínio da voz (v.).

ou seja, às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às condições que nela interagem, compreendendo-se nessa intervenção a instituição do *nível narrativo* (v.) em que se situa o narrador. Se se aceitar que "todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se num nível *diegético* imediatamente superior aquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa" (Genette, 1972: 258), então o *nível extradiegético* será o primordial, a partir do qual pode(m) constituir-se outroi(s) nível(is) narrativo(s). Diagramaticamente representa-se esta possível multiplicação de *níveis narrativos* do seguinte modo:



Assim, diz-se é que N é um narrador do *nível extradiegético*, relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; por sua vez, P é uma personagem colocada no *nível intradiegético* (v.), a qual cabe circunstancialmente o papel de narrador dentro da história; abre-se então um *nível hipodiegético* (v.), em que se encontram personagens (P2) (e também, naturalmente, ações, espaços etc.) dessa história engastada na primeira.

Numa situação narrativa menos complexa, porque menos estratificada, o *nível extradiegético* será aquele em que se situa o narrador "exterior" à diegese que narra, colocando-se quase sempre (mas não obrigatoriamente) numa posição de ulterioridade (v. *narração, tempo da*) que favorece essa posição de exterioridade. Diagramaticamente:



O narrador N situa-se, portanto, num *nível* distinto daquele em que se encontram os elementos *diegéticos* de que fala; é a situação, por exemplo, dos narradores de *A queda de um anjo*, de Camilo, ou das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de M. de Assis. Não só, no entanto, do narrador deverá dizer-se que se encontra nesse nível: no mesmo *nível extradiegético* localiza-se a entidade *editor* (v.) (quando

ela existe), como facilmente pode observar-se em *Adolphe*, de B. Constante, *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo, ou *La família de Pascual Duarte*, de Cela.

2. Convém notar, por outro lado, que não existe nenhuma dependência rígida entre nível narrativo e pessoa da narração; por outras palavras: tanto um narrador heterodiegético como um narrador homodiegético (ou autodiegético) (v. estes termos) podem encontrar-se no nível extradiegético. Na situação narrativa instituída em *O Malhadinhas* observa-se com muita nitidez a colocação extradiegética do narrador autodiegético: o velho Malhadinhas relata, no "externo" da história que vive e referindo-se predominantemente a eventos já ocorridos, as aventuras do Malhadinhas almocreve, durante os anos agitados da sua vida passada, dirigindo-se à atenção de narratários (v.) também extradiegéticos: os escribas da vila e manadas que reiteradamente interpela:

Narrador
extradiegético
(Malhadinhas)

Aventuras do Malhadinhas
almocreve

Narratários
extradiegéticos
(Escrivães/manadas)

Se a distinção nível extradiegético/narrador autodiegético pode apresentar alguma complexidade, muito mais simples é a situação do narrador heterodiegético do nível extradiegético: o narrador de *Le rouge et le noir*, de Stendhal, de *Uma família inglesa*, de J. Dinis, ou de *O crime do padre Amaro*, de Eça, alia à descrição do anonimato essa colocação de exterioridade em relação a um universo diegético a que é inteiramente estranho; e correlatamente os narratários (explicitamente invocados ou não) a que tais narradores se dirigem participam dessa posição extradiegética.

3. Note-se, por último, que não se deve confundir a posição relativa das entidades colocadas no nível extradiegético com o seu estatuto ontológico. Se, de certo modo, pode dizer-se que formalmente o narrador heterodiegético de *Le rouge et le noir* partilha o nível extradiegético com o autor (v.) Stendhal e com o leitor, em rigor, isso não implica o desvanecimento do estatuto da *fictionalidade*: o narrador do referido romance é uma entidade ficcional (como o são Julien Sorel ou Mme de Rênal) e o autor é (foi) uma entidade empírica, como o é o leitor que presentemente lê o relato.

Bibliogr.: TOPOROV, T., 1971: 82-5; id., 1973: 77-85; GENETTE, G., 1972: 238-41; id., 1983: 55 et seqs.; LANSER, S. S., 1981: 131-48; LINTVELT, J., 1981: 209-14.

Nível hipodiegético

1. A definição daquilo que se entende por *nível hipodiegético* carece de uma prévia dilucidação de natureza terminológica, uma vez que a expressão proposta por Genette (cf. 1972: 238-9 e 1983: 61) é de *nível metadiegético*. Contudo, como observa M. Bal (cf. 1977: 35 e 1981a: 41-2 e 53-9), tal expressão não é pacífica, se tivermos em conta a aceção lógico-lingüística tradicionalmente atribuída ao prefixo *meta*: "sobre", "acerca de". Com o prefixo *hypo*, representa-se de forma mais nitida a situação de dependência e subordinação do *nível hipodiegético* ao *nível intradiegético* (v.) ou *diegético*.

2. Entende-se, pois, por *nível hipodiegético* aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do *nível intradiegético*: uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias (v. voz), é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. Diagramaticamente pode-se representar esse desdobramento de níveis narrativos do seguinte modo:



Como se vê, N2 é uma personagem do *nível intradiegético* investida na função de narrador e relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; com essa história abre-se um *nível hipodiegético* (v.), onde se encontram personagens, ações e espaços autónomos em relação à primeira; pode-se admitir que uma personagem deste *nível hipodiegético* narre ainda outra história, desempenhando então também o papel de narrador (N3) do *nível hipodiegético*, responsável pela constituição de um quarto *nível narrativo*.

3. A existência, em determinadas narrativas, de relatos *hipodiegéticos* inseridos no *nível intradiegético* cria não só uma "arquitectu-

ra" narrativa formalmente peculiar, como sobretudo possibilita a observação de interessantes conexões entre os níveis instituídos. Genette esboçou uma tentativa de sistematização dessas conexões, ao sugerir diversas funções para a narrativa *hipodiegética*: explicativa, preditiva, temática, persuasiva, distrativa e de obstrução (cf. Genette, 1983: 61-3). Deve-se notar, entretanto, que essas funções são cumpridas de forma eficaz especialmente quando o relato segundo constitui uma unidade completa, ainda que enunciada de forma fragmentária; é o que ocorre com a "Torre de D. Ramires", novela escrita pelo protagonista de *A ilustre casa de Ramires*, de Eça, em várias etapas, a qual estabelece interessantes relações temáticas e persuasivas com os eventos do *nível intradiegético*: é porque se apercebe dos contrastes existentes entre o seu tempo e o dos seus antepassados medievais evocados na novela, que Gonçalo se sente estimulado a corresponder à herança quase esquecida de vigor e afirmação pessoal, legada por esses antepassados; e é sobretudo nos momentos em que se dá a transição de um nível para outro que tais contrastes afloram com mais nitidez.

4. Nem sempre é fácil a delimitação e identificação de um *nível hipodiegético*. Se adotássemos a concepção consideravelmente lata proposta por M. Bal (cf. 1981a), teríamos que admitir que até os diálogos constituem *hipounidades* inseridas na diegese; deve-se reconhecer que, em certos casos, o discurso de uma personagem pode revestir-se de um destaque e de um pendor narrativo suficientemente impressivos para que se lhe atribua esse estatuto: recorde-se, por exemplo, o final do capítulo XXII de *Casa na duna*, de C. de Oliveira, quando, numa breve revelação, o Dr. Seabra conta a Hilário as circunstâncias em que a mãe deste morreu. Mais flagrantemente de teor *hipodiegético* é o capítulo XV de *Os Maias*, quando Maria Eduarda narra, em registro autobiográfico e cumprindo uma *função explicativa*, o seu passado a Carlos, temporariamente reduzido à condição de *narratório intradiegético*.

Relevante em termos operatórios pode ser a especificação do estatuto do narrador de um relato *hipodiegético*; se no caso de M. Eduarda estamos perante um *narrador autodiegético* (porque a história inserida é a da sua própria vida), em outros casos isso não ocorre: no *narrador heterodiegético* de "A volta do marido pródigo" é em princípio estranha "a estória do sapo e do çágado, que se escondem, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa do céu" (J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 91); isso não o impede, no

entanto, de relatar essa fábula que abre, na "estória" principal, um *nível hipodiegético*. Por sua vez, não se pode ignorar que Vasco da Gama, ao contar a História de Portugal ao Rei de Melinde, em *Os Lusíadas*, não é alheio aos fatos evocados, uma vez que é personagem proeminente de parte dessa mesma História; e nesse relato analéptico integram-se também eventos como as profecias de Adamastor (canto V, 43-48) que, funcionando como *mise-en-abyme* de teor preditivo, rompem momentaneamente com a dinâmica retrospectiva instaurada, sem no entanto perderem a vinculação *hipodiegética*.

5. As sugestões operatórias esboçadas mostram a importância que pode assumir, na estrutura da narrativa, o *nível hipodiegético* eventualmente constituído e muitas vezes decorrente da afirmação da eficácia social e comunitária (distração, persuasão, informação etc.) dos atos narrativos. Como em outro local se afirma, a análise dos vários *níveis narrativos* não deve limitar-se a uma atitude descritiva; sendo necessária para o esclarecimento da articulação funcional destes vários *níveis* e subsequentemente para que se apreendam as suas respectivas posições hierárquicas (qual o *nível* subordinante e qual(is) o(s) subordinado(s), que critérios orientam essa subordinação, etc.), tal tipo de análise deve ser um estádio que dilucide as relações estabelecidas entre os vários *níveis narrativos*, relações essas particularmente salientes quando de índole temática.

Bibliogr.: TOBOROV, T., 1971: 82-5; id., 1973: 74-5 e 77-85; GUINTE, G., 1972: 241-3; id., 1983: 61-4; ROUMET, J., 1973: 69 et seq.; BAL, M., 1977: 35 e 44-6; id., 1981a; LAMIER, S. S., 1981: 131-48; LINGVELT, J., 1981: 209-14; JEFFERSON, A., 1983; REIS, C., 1984: 264-77.

Nível intradiegético

1. A expressão *nível intradiegético* (ou *diegético*) refere-se à localização das entidades (personagens, ações, espaços) que integram uma *história* e que, como tal, constituem um universo próprio. No que à distinção de *níveis narrativos* diz respeito, as entidades do *nível intradiegético* são as que se colocam no plano imediatamente seguinte ao *nível extradiegético* (v.) e precedendo imediatamente o *nível hipodiegético* (quando ele existe) subordinado ao *intradiegético*. Perfila-se assim o princípio de que "todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se em um nível *diegético* imediatamente superior

aquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa" (Genette, 1972: 238). Diagramaticamente:



Assim, diz-se-á que P é uma personagem colocada no nível *intradiegético*, à qual cabe circunstancialmente o papel de narrador *dentro da história*; abre-se então um nível *hipopodiegético* (v.), em que se encontram personagens (P2) (e também, naturalmente, ações, espaços etc.) dessa história engastada no nível *intradiegético*.

2. No caso das narrativas de *narrador homodiegético* (v.) (e também, obviamente, nas de *narrador autodiegético* — v.), não deve estabelecer-se uma relação de vinculação rígida entre a pessoa da narração e o nível *narrativo*. Isto significa que a pessoa que no presente relata a história (no nível *extradiegético*) refere-se a eventos em que participou, como personagem, no nível *intradiegético*. Observe-se o que ocorre na situação narrativa instituída em *A relíquia*, de Eça de Queirós:



As aventuras e desventuras do Raposo (o Teodorico Raposo que tentava apropriar-se da herança da tia) ocorrem no nível *intradiegético*; o narrador Teodorico, figura respeitável e amadurecida, situa-se no nível *extradiegético*, e faculta aos seus concidadãos, como história exemplar, o relato de eventos em que foi protagonista no mencionado nível *intradiegético*.

3. No plano operatório, a referência ao nível *intradiegético* faz sentido sobretudo quando as entidades nele representadas podem ser postas em conexão com outras entidades, situadas num nível *hipodiegético* (v.) que dele decorra. Trata-se, então, de saber que conexões temáticas e que articulações funcionais se instituem entre níveis *narrativos* formalmente distintos, mas suscetíveis de uma interação que importa explicar: é o que ocorre na *Viagem*, de Garrett, entre

o nível digressivo da viagem e o da história (de *nível hipodigético*) de Carlos e Joaquina, que com essa viagem acaba por se relacionar nos planos histórico, ideológico, temático etc.

Bibliogr.: TODOROV, T., 1971: 82-5; id., 1973: 77-85; DEMETTE, G., 1972: 238-41; id., 1983: 55 et seqs.; LANSER, S. S., 1981: 131-48; LANTVELT, J., 1981: 209-14.

Nível narrativo

1. O conceito de *nível narrativo* e a definição que ele solicita dependem, antes de mais nada, de uma concepção da narrativa como entidade *estruturada* (v. *estrutura*), organismo construído e comportando diversos estratos de inserção dos componentes que o integram. Trata-se, pois, em primeira instância, de reforçar a proveniência lingüística da teoria semiótica da narrativa: assim como as unidades lingüísticas se distribuem por diferentes *níveis estruturais*, hierarquicamente organizados (um fonema é uma unidade do nível fonológico que integra um nível imediatamente superior, o nível morfológico, permitindo a constituição de novas unidades), também o relato comportará diversos *níveis narrativos*, cuja ponderação não pode ignorar, no entanto, a especificidade funcional que a esses *níveis* é conferida pelos vários paradigmas teóricos que se lhes referem.

2. Já as propostas pioneiras de R. Barthes sobre a *análise estrutural* (v.) da narrativa admittam, sob a égide de Benveniste, a existência de *níveis narrativos*, propiciando "dois tipos de relações: distribucionais (se as relações estão situadas num mesmo nível), integrativas (se são apreendidas de um nível a outro)" (Barthes, 1966: 5); aprofundando esta sugestão, Barthes distingue três níveis de descrição: "O nível das '*funções*' [(v.)] (no sentido que o vocábulo tem em Propp e Bremond), o nível das '*ações*' (no sentido que o vocábulo tem em Greimas, quando fala das personagens como actantes) e o nível da '*narração*' (que é, genericamente, o nível do '*discurso*' em Todorov)" (Barthes, 1966: 6).

As reflexões todorovianas sobre a matéria desenvolveram-se em dois sentidos: no que diz respeito às conexões entre o nível da *história* (v.) e o do *discurso* (v.), e naquele outro, muito mais específico e relevante no presente contexto, que se interessa pela organização do processo narrativo e pela constituição de uma certa "arquitetu-

ra" que tal processo origina. Trata-se, então, de entender a *narrativa* como um grande sintagma, consentindo diferentes combinações sintáticas (v. *sintaxe narrativa*), dentre as quais a de *encaixe* (v.), capaz de determinar sucessivas imbricações de relatos: é o que ocorre na *Mil e uma noites* e no *Decamerão*, com essas personagens sugestivamente designadas "homens-narrativas", porque o seu aparecimento desencadeia uma segunda narrativa embutida na primeira (e por vezes uma terceira embutida na segunda e assim sucessivamente), gerando-se, portanto, um outro *nível narrativo* (cf. Todorov, 1971: 82-5 e 1973: 83-4).

Por sua vez, a semiótica greimasiana concebe os *níveis narrativos* como "parâmetros" de constituição da *narratividade* (v.); trata-se, pois, de uma proposta centrada sobre uma *dinâmica de produtividade narrativa* apreendida de forma hipotético-dedutiva, e não tanto (como em parte ocorre com Todorov) de uma observação-sistematização de casos verificados empiricamente. No quadro de um movimento de transposições desenvolvidas "na vertical" e a partir da estrutura elementar de significação que é o *quadrado semiótico*, Greimas afirma então a capacidade de projecção homológica que permite que as operações elementares da significação se transfiram do nível da *gramática fundamental* para o nível da *gramática superficial* (cf. Greimas, 1970: 157-83).

3. A descrição mais sistemática e metodologicamente consequente dos *níveis da narrativa* é a que Genette levou a cabo, antes de mais nada porque ela se integra no quadro de uma teoria geral do discurso da narrativa. O domínio específico que aqui interessa é o da *voz* (v.), englobando-se nela as circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e as entidades que nela intervêm: em certos relatos, verifica-se um desdobramento de instâncias narrativas, pela ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciados por narradores colocados em níveis distintos. Assim se criam diferenças de *nível* que permitem afirmar que "todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se num nível diagético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa" (Genette, 1972: 238). Diagramaticamente pode-se representar esta multiplicação de *níveis narrativos* do seguinte modo:



Assim, dar-se-á que N é um narrador do *nível extradiegético* (v.), relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não; por sua vez, P é uma personagem colocada no *nível intradiegético* (v.), à qual cabe circunstancialmente o papel de narrador *dentro da história*: abre-se então um *nível hipodiegético* (v.), em que se encontram personagens (e também, naturalmente, ações, espaços etc.) dessa história engastada na primeira; se uma personagem P2 deste *nível hipodiegético* eventualmente narrar ainda outra história, tal personagem desempenhará então também a função de narrador (N3) do *nível hipodiegético*, responsável pela constituição de um quarto *nível narrativo*.

4. Narrativas como *Os busardos*, de Camões, o *Don Quijote*, de Cervantes, as *Viagens na minha terra*, de Garrett, ou *A ilustre casa de Ramires*, de Eça, constituem exemplos consagrados de articulação mais ou menos complexa de diversos *níveis narrativos*, no sentido postulado por Genette; nos casos mencionados (como ocorria já com relatos das *Mil e uma noites*) é a solicitação a que uma determinada personagem, em certo momento, é sujeita que estimula a constituição, decorrente do relato enunciado por essa personagem (p. ex., o Gama ou Gonçalo M. Ramires), de um *nível narrativo* inserido no primeiro. Obviamente as circunstâncias em que se manifesta tal solicitação revelam-se quase sempre um importante elemento a ter em conta no plano operativo. Isto significa que a análise dos vários *níveis narrativos* não deve restringir-se a uma atitude formalmente descritiva; se bem que necessário para o esclarecimento da dinâmica funcional desses vários *níveis* e subsequentemente para que se apreendam as suas posições hierárquicas relativas (qual o *nível* subordinante e qual(is) o(s) subordinado(s), que critérios regem essa subordinação, etc.), tal tipo de análise deve ser um estágio que conduza ao desvelar das relações temáticas que entre os vários *níveis narrativos* se esboçam.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 4-6; GREMAS, A. J., 1970: 157-83; TODOROV, T., 1971: 82-5; id., 1973: 77-85; GENETTE, G., 1972: 238-41; id., 1983: 55 et seqs.; LANSER, S. S., 1981: 131-48; LISTVEIT, J., 1981: 209-14.

Nível pseudodiegético

1. Aquilo a que na teoria genettiana do discurso narrativo se designa como *nível pseudodiegético* resulta de uma operação de re-

dução de uma narrativa de *nível hipodiegético* (v.) (*metadiegético* na terminologia de Genette) ao *nível intradiegético* ou *diegético*: "Chamaremos *metadiegticas reduzidas* (subentendido: ao diegético) ou *pseudodiegticas* a essas formas de narração em que a ligação metadiegtica, mencionada ou não, se encontra imediatamente abolida em benefício do narrador primeiro, o que se traduz de certo modo na economia de um (ou por vezes vários) nível narrativo" (Genette, 1972: 246). Assim:



Como se vê pelo diagrama representado, desvanecendo-se a fronteira entre o *nível intradiegtico* (v.) e o *hipodiegtico*, os elementos que integram este último incorporam-se diretamente no primeiro.

2. Um caso muito interessante de redução *pseudodiegtica* é o que se observa nas *Viagens na minha terra*, de Garrett: ocorrendo, no *nível intradiegtico*, um relato capaz de suscitar um segundo nível narrativo, de caráter hipodiegtico (a novela da "Menina dos rouxinóis"), tal relato não aparece anunciado pelo seu narrador efetivo, mas pelo narrador primeiro que dele se "apropria": "Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. Apremo-nos com efeito; sentamo-nos, e eis aqui a história da *menina dos rouxinóis* como ela se contou" (A. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 74). A partir daqui, em vez de se abrir expressamente um nível narrativo hipodiegtico, verifica-se que, através da redução *pseudodiegtica*, o narrador controla o ritmo da narração e o desenvolvimento da ação; conseqüentemente, evidenciam-se com nitidez as conexões existentes entre personagens e eventos desse nível hipodiegtico eliminado e as personagens e eventos do nível diegtico assim colocados praticamente ao mesmo nível, sem que entre ambos se institua um corte brusco que só por *metalepse* (v.) teria compensado.

Bibliogr.: TODOROV, T., 1971: 82-5; id., 1973: 77-85; GENETTE, G., 1972: 238-46; id., 1983: 55 et seqs.; LANSER, S. S., 1981: 131-48.

Pseudodiegtico, nível

V. Nível pseudodiegtico

Signo

1. Noção básica da teoria e análise semiótica, a noção de *signo* e, no entanto, difícil de definir de forma unívoca, devido à multiplicidade de abordagens que o termo tem suscitado ao longo dos séculos. No quadro deste artigo, referir-se-ão apenas os traços que, pela sua recorrência, parecem configurar um denominador mínimo de definição intensional geradora de um certo consenso. Por outro lado, será dado maior relevo aos traços caracterizadores que podem revelar-se fecundos no domínio narratológico.

Assim, é geralmente designado por *signo* o veículo de um fenómeno qualquer de semiose. Objeto perceptível que funciona como substituto representativo de algo distinto dele mesmo, o *signo* é, pois, originariamente duplo, ao mesmo tempo *marca* e *ausência*. É ao seio de um grupo definido de utentes, no interior do corpo social, que o *signo* se institui; isto significa que só funciona como *signo* o fato ou objeto culturalizados, fruto de complexos processos de socialização. Elementos de sistemas mais ou menos elaborados de significação e de comunicação, os signos podem ser triplamente dimensionados: numa perspectiva *sintática*, analisam-se as relações formais que mantêm entre si; numa perspectiva *semântica*, privilegia-se a relação entre o signo e o seu *designatum*; numa perspectiva *pragmática*, equaciona-se a relação entre os signos e os seus utilizadores.

No campo lingüístico, a reflexão saussuriana em torno do *signo* veio acentuar o seu carácter diferencial e opositivo: o *signo* é parte integrante de um *sistema*, isto é, de um conjunto finito de elementos interdependentes que se delimitam reciprocamente, sendo sempre relativo o seu valor. Por outro lado, deve-se sublinhar a natureza bifacial do signo, unidade fundada na solidariedade convencional entre forma da expressão (significante) e forma do conteúdo (significado).

Os *signos* atualizam-se em mensagens ou textos graças à ativação de regras consubstanciadas num *código* (v.). É no quadro de um circuito específico de comunicação que o processo semiótico se efetiva, sendo de realçar o papel dinâmico da instância receptora na descodificação/interpretação do texto produzido.

2. A tentativa de definição e descrição de *signos literários* e *narrativos* solicita a prévia determinação do lugar ocupado pelo *sistema lingüístico* e pelos seus *signos* no processo de semiose literária. Constituinte o suporte expressivo da mensagem literária, o sistema lingüístico permite o acesso a estratos profundos do texto literário; o

que quer dizer que a semióse literária não se satura com a descodificação dos *signos lingüísticos*, mas também não pode remeter estes últimos a uma função de puro *significante*, como pretendem alguns autores, fundados nas propostas teóricas de L. Hjelmslev. Os *signos lingüísticos* podem, pelos seus particulares rasgos fônicos e semânticos, configurar e estruturar específicos *signos literários* (aliterações, rimas, metros, figuras retóricas como a metáfora ou a comparação, etc.). Assim se interdita uma descodificação estritamente lingüística da mensagem literária, alheada das potencialidades plurissignificativas que a tal mensagem são inerentes: "Esta polissemia ou pluridimensionalidade da comunicação literária vem do fato que o autor não deseja apenas transmitir um saber ou uma informação, mas provocar uma impressão; por isso ele oculta (mais ou menos voluntária e/ou inconscientemente) os sistemas da sua própria organização comunicativa" (Prieto, 1974: e ?). Por outro lado, os *signos literários* não dependem estreitamente, como os *lingüísticos*, do princípio da convencionalidade: para Lotman, eles reclamam mesmo uma condição *icônica e figurativa* que, sendo manifesta nas artes plásticas, só se aceita na medida em que se reconhece, numa linguagem como a literária, a propensão para semantizar elementos em princípio extra-semânticos: "Em vez de uma delimitação nítida dos elementos semânticos, produz-se um entrecruzamento complexo: um elemento sintagmático num nível da hierarquia do texto artístico torna-se um elemento semântico num outro nível" (Lotman, 1973: 53).

3. A alegada iconicidade dos *signos literários* funda-se também na crescente importância assumida nas últimas décadas pelo pensamento de C. S. Peirce. Sendo o conceito de *icone* (juntamente com os de *símbolo* e de *índice*) um conceito capital na semiótica peirciana, ele tornou-se um instrumento privilegiado de reflexão acerca do específico estatuto dos *signos literários*, desde que nestes se tenta reencontrar a característica essencial dos *ícones*: a efetiva semelhança entre o representante e o representado, muito evidente nas artes visuais (um retrato, a representação pictórica de uma paisagem etc.), suscetível de se manifestar também em fenômenos de *simbolismo fonético* (onomatopéias, aliterações) e mesmo, de uma forma por assim dizer secundária, na *imagem* de expressão verbal (p. ex., a evocação das "lajes campais do cemitério", num verso de Cesário), suportada pela *imagem mental* que a suscita e que se assemelha ao *designatum*. Esta concepção icônica do *signo literário* encontra-se com frequência

em críticos e teóricos norte-americanos (e também em Jakobson; cf. Browne, 1971: 334 et seqs.), com especial destaque para W. K. Wimsatt, Jr. (1967), que fez do conceito de *icone verbal* o eixo da sua atividade crítica.

4. Não deve ser escamoteada aquela que é, ainda hoje, uma limitação evidente da semiótica literária e conseqüentemente da narratologia: a dificuldade de inventariar e descrever de forma rigorosa o elenco dos *signos* que intervêm na semiótica literária. Ao episódico reconhecimento desta limitação (cf. Segre, 1978: 3-4) acrescentam-se, quando muito, tentativas dispersas e não-sistemáticas de resolver o problema; assim, D'Arco S. Avalle, depois de perguntar "se um sistema de signos, comparável à 'Lingua', existe no campo da literatura, aceito sociologicamente, utilizado por operadores individuais no ato de formarem seus produtos", esboça uma resposta sumária: "Esses materiais [signos] compreendem não apenas palavras, sons verbais, combinações de palavras, etc., mas também personagens, motivos literários, imagens, temas poéticos, e até mesmo ideias filosóficas e conteúdos ideológicos" (Avalle, 1978: 14, 15). E mesmo quando se avança até à tentativa de sistematizar os vários *códigos do polígrafo literário*, verifica-se que tal avanço é meramente tentativo, no que diz respeito ao repertório dos *signos literários* (cf. Silva, 1983: 101-7 e 652-4).

Compreendem-se as dificuldades mencionadas se tivermos em conta a friabilidade que de um modo geral afeta os códigos artísticos. Não sendo objeto de convenção rígida, nem dispondo de mecanismos de aplicação coerciva, a comunicação artística em geral e a literária em particular caracterizam-se exatamente por uma certa fluidez, decorrente da inexistência de normas de codificação irreversíveis. E se é verdade que certas épocas e instituições (Neoclassicismo, Académias, Academias) tentam disciplinar normativamente a criação literária, não é menos verdade que a necessidade de produzir novidade e gerar *informação estética* convidam justamente ao estilhaçamento de *códigos* e à subversão de *signos*.

Isto não impede que se tenda a postular a obra literária como *macro-signo* ou *totalidade-signo*. Sendo assim, a obra literária, escapando tanto à tentação imediatista de leituras fundadas na teoria materialista do reflexo, como à esterilidade do formalismo, representa sentidos cruciais de tonalidade epocal e ideológica, eventualmente relacionados com uma cosmovisão determinada e com certas dominan-

tes metodológicas: *Os Husiados*, o *Quijote*, as *Viagens* ou a *Mensagem* podem ser lidos como "gesto semântico", como oblíqua e mediata alusão a fundamentais vectores histórico-sociais e ideológico-culturais, sem que assim se postergue a sua especificidade artística (cf. Mukarovsky, 1970; Cervenka, 1972).

5. O exposto não interdita que, no que toca aos *signos narrativos*, se tente aqui não a investigação exaustiva que o estado atual da teoria semiótica não permite, mas a referência àquelas *signos* que recorrentemente se manifestam na ativação da narratividade e, historicamente, na *práxis* de múltiplas narrativas.

Obedecendo ao princípio da distinção de dois níveis fundamentais da narrativa, convém distinguir *signos* que operam no nível da *história* e *signos* que operam no nível do *discurso* — sem que esta distinção imponha que uns e outros surjam sintaticamente articulados. Entre os primeiros (descritos de forma mais minuciosa nas entradas respectivas deste dicionário), observamos a *personagem*, o *espaço* e a *ação*, categorias nucleares da *história* suscetíveis de serem individualizadas como entidades discretas e entendidas como *signos*. Para tanto, basta que tais entidades sejam investidas da função de representação semântica que é possível notar num *tipo* (v.) social, num *espaço* simbólico ou numa teia de *ações*; o nome das personagens, os discursos que enunciam, os fragmentos descritivos que incidem sobre elas ou sobre certos espaços, o jogo de forças que configuram uma intriga, constituem procedimentos manifestatos capazes de sugerirem sentidos que, por sua vez, remetem para o elenco de *temas* e para o *sistema ideológico* que presidem ao relato.

No plano do *discurso* (que, não o esqueçamos, tem sido objeto de considerável atenção por parte da narratologia), os *signos narrativos* que se nos deparam são fundamentalmente os que encontramos no âmbito do *tempo* (v.) e da *representação narrativa*, designadamente as categorias abarcadas pelo *modo* (v.): *análepses* e *prolepses*, *pausa descritiva* e *elipse*, *cena dialogada* e *sumário*, *focalização interna*, *externa* e *onisciente*, podem ser encarados como *signos narrativos* aptos não só a estabelecerem entre si relações de índole sintática (uma *focalização onisciente* pode ser conjugada com uma *análepse* e anteceder o predomínio da *focalização interna*, como se verifica nos dois primeiros capítulos de *Os Maias*), mas também a veicularem significados precisos, em função de dois fatores: o *co-texto*, instituído pelas "*relações internas, insensionais, construídas pelos componentes*

textuais no seio da extensão de discurso verbal a que chamamos texto": o *contexto*, entendido como conjunto de determinações semântico-extensionais que inscrevem o texto numa certa "ordem social, histórica, religiosa, comunicativa, etc." (Petófi & Garcia Berrio, 1978: 88). Exemplifique-se sucintamente o que fica dito do seguinte modo: a representação de uma *personagem* típica através de uma *focalização onisciente em passus descritiva* ativa três *signos* narrativos entre si conexioneados por *ligação co-textual*, mas indissociáveis do cenário *contextual* em que o relato se situa. Estamos assim perante aquilo que P. Hamon designou como *personagens-referenciais*: elas "remetem para um sentido pleno e fixo, imobilizado por uma cultura, para papéis, programas e empregos estereotipados, dependendo a sua legibilidade diretamente do grau de participação do leitor nessa cultura [...]. Integradas num enunciado, servirão essencialmente de 'ancoragem' referencial, remetendo ao grande Texto da ideologia, dos 'clichés' ou da cultura" (Hamon, 1977: 122).

Registre-se, por último, que a existência de *signos* especificamente narrativos como os mencionados não anula a possibilidade de integração narrativa de outros *signos* literários: *registros do discurso* (v.), *símbolos*, *imagens* etc.

Bibliogr.: MUKAROVSKY, J., 1970; BROWNE, R. M., 1971; CERVENKA, M., 1972; REV, A., 1973-1976; PRIETO, A., 1974; SIGRE, C., 1978; id., 1979: 39-51; AVALLI, D'A. S., 1978; JOHANNEN, I. D., 1979; CASITTI, F., 1980: 119-48; ARAD, F., 1981; ECO, U., 1981.

Voz

1. A definição do conceito de *voz* pode situar-se em dois planos. Numa aceção lata, fala-se em *voz do narrador* a propósito de toda a manifestação da sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história contada; trata-se, então, sobretudo de atentar nas chamadas *intrações do narrador* (v.) enquanto afloramentos mais ou menos impressivos de uma subjetividade (v. *registros do discurso*) que traduz específicos posicionamentos ideológicos e afetivos com inegáveis repercussões pragmáticas e semânticas. É neste sentido que S. S. Laitser fala naquela ficção em que "há na verdade uma voz que 'fala' e outra, usualmente reduzida a uma consciência silenciosa, que 'es-

cuta'. De fato, é esta voz e a estrutura comunicativa personalizada e construída pelo texto escrito, que atribui a este último muito do seu poder e autoridade" (Lanser, 1981: 114).

2. O conceito de voz pode ser definido também de uma forma mais restrita. Ele integra-se, então, na sistematização das categorias do discurso da narrativa proposta por Genette, inspirando-se nas categorias da gramática do verbo. Assim, *tempo* (v.), *modo* (v.) e voz correspondem a domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, domínios esses internamente preenchidos por específicos procedimentos de elaboração técnico-narrativa (p. ex., *anacronias*, *facilizações*, articulações de *níveis narrativos*, etc. — v. estes termos).

A voz engloba, para Genette, as questões "que respeitam à maneira como se encontra implicada na narrativa a narração [...], isto é, a situação ou instância narrativa e com ela os seus dois protagonistas" (Genette, 1972: 76) a que chamamos *narrador* (v.) e *narratário* (v.). Deste modo, a voz tem que ver com um processo e com as circunstâncias em que ele se desenvolve; o processo é o da *enumeração* (v.) narrativa, quer dizer, o ato de *narração* (v.) de onde decorre o discurso narrativo propriamente dito e a representação diegética que leva a cabo; as circunstâncias são as que envolvem esse processo, circunstâncias de ordem temporal, material, psicológica etc. que condicionam o narrador de forma variável, projetando-se indiretamente sobre o discurso enunciado e afetando mais ou menos o narratário; reencontra-se aqui, no que à subjetividade do narrador concerne, a acepção primeira de voz acima mencionada. Compreende-se assim que a voz abarque três domínios fundamentais para a caracterização da *comunicação narrativa* (v.): o tempo em que decorre a narração, relativamente àquele em que ocorre a história (v. *narração*, *tempo da*), o *nível narrativo* (v.) em que se situam os intervenientes no processo narrativo e aquilo sobre o que este versa (narrador, narratário, elementos diegéticos referidos) e a *pessoa* responsável pela narração.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 71-5, 225-7; TOMOROV, T., 1973: 64-7; BAL, M., 1977: 23-4, 29-31; LANSER, S. S., 1981: 108-48.



3

Semântica e sintaxe narrativa

O todo orgânico que a narrativa constitui sustenta-se, em termos semânticos globais, numa *macroestrutura*, resultado de integrações de sentidos localizados e articulada em unidades de menor alcance (p. ex., *seqüências*); em um outro plano, pode-se representar a semântica da narrativa como dinâmica de *funções*: uma ação traduz-se na sucessão de *funções cardinais e catalises*, articuladas com unidades de outro nível (os *indicios e os figurantes*); se se considerar o desenvolvimento da ação em termos seqüenciais, é possível introduzir na *análise estrutural* um critério de descrição sintática, que pode chegar até ao nível localizado da *proposição: alternância, encadeamento e encaixe* apresentam-se, então, como possíveis soluções de tratamento sintático, de certa forma homólogos dos processos de *montagem* cinematográfica.

De Propp a Bremond e Greimas, a narratologia acentuou a procura de *esquemas narrativos* canônicos, cuja concepção exige a reformulação do conceito psicologista de personagem; para Bremond, trata-se de analisar as *funções* à luz de uma *lógica narrativa* que conduza à elaboração de uma *gramática narrativa* universal; para Greimas, os comportamentos que estruturam uma ação distribuem-se por diversos *papéis actanciais: sujeito/objeto, arjuvante/oponente, destinador/destinatário*, são pares de *actantes* que se resolvem, no parti-

cular de uma diátese, em atores de feição não necessariamente antropomórfica. Certos percursos figurativos previsíveis determinam por sua vez *papéis semânticos*, eventualmente desenvolvidos em *isotopias* capazes de assegurarem a *coerência* semântica da narrativa.

Actante

1. Conceito teórico e operatorio introduzido por Greimas (1966) no domínio da narratologia. Trata-se de uma reinterpretação linguística das *dramatis personae*, reinterpretação essa baseada na sintaxe estrutural de L. Tesnière. Para Tesnière "os actantes são os seres ou as coisas que de algum modo, mesmo a título de simples figurantes e da forma mais passiva, participam no processo" (Tesnière, 1965: 102). Nesta perspectiva, os *actantes* estão diretamente subordinados ao verbo, no quadro da estrutura sintática da frase. São unidades de carácter formal e, segundo Tesnière, podem ser classificas em *primeiro actante* (agente da ação), *segundo actante* (paciente da ação) e *terceiro actante* (aquele em benefício do qual se realiza a ação).

2. Pressupondo uma homologação entre o *nível da frase* e o *nível do texto*, Greimas transpôs para a gramática da narrativa o termo e a noção de *actante*, suporte sintático da ação narrativa. Em termos topológicos, os actantes podem ser considerados lugares vazios, espaços ou posições virtuais que vão ser preenchidos por um certo número de predicados dinâmicos e/ou estáticos, as *funções* (v.) e os atributos qualificativos.

3. A teoria semiótica greimasiana tem sofrido sensíveis reformulações ao longo dos anos, desde a publicação de *Sémiotique structurale* (1965) até à sistematização mais recente patente em *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979). No entanto, a noção de *actante*, do ponto de vista epistemológico, aparece sempre como entidade pertencente a um *nível imanente* ou profundo de análise, logicamente anterior ao *nível linguístico* de manifestação. Esse nível imanente comportaria *estruturas semionarrativas* (v.) de carácter virtual e universal, postuladas como instância ou princípio organizador de todo e qualquer discurso narrativo.

O *actante* pode objetivar-se, ao nível da manifestação discursiva, por uma série de entidades suscetíveis de individuação, os *atores* (v.) — seres humanos, animais, objetos, conceitos, valores morais.

Fala-se de uma relação de isomorfismo quando a um *actante* corresponde um *ator*; a acumulação de dois ou mais *actantes* num só *ator* traduz uma relação de sincretismo (por exemplo, no conto maravilhoso, o príncipe herói é sempre simultaneamente Sujeito e Destinatório); a distribuição das virtualidades funcionais de um só *actante* por diversos *atores* concretiza uma relação de desmultiplicação entre os dois planos de análise (por exemplo, em *O primo Basílio*, o papel de destinador é assumido pela educação romântica e pela própria ociosidade de Luísa).

4. Os actantes da narração definidos por Greimas começaram a ser apresentados num *modelo actancial* articulado, onde se reconhece a matriz do modelo sintático de Tesnière, combinada com a estrutura do modelo canônico de comunicação:



Convém referir que a gênese deste modelo actancial é híbrida: se por um lado resulta da extrapolação já assinalada do modelo sintático de Tesnière, por outro baseia-se numa reformulação crítica dos esquemas de Propp e Souriau, inventários semiformalizados de classes de personagens derivados indutivamente da análise de diferentes *corpora* narrativos. Trata-se, pois, de um modelo misto, ponto de convergência de uma abordagem semi-dedutiva, semi-indutiva.

Do ponto de vista operatório, este modelo possui alguma eficácia porque permite descrever a organização sintática de qualquer texto narrativo construído com base numa relação transitiva ou teleológica entre sujeito e objeto. No entanto, as potencialidades operatórias da análise actancial só podem ser cabalmente apreendidas se se tiver em conta a ativação discursiva das categorias invariantes do nível imanente. De fato, é através do investimento semântico dos actantes que a narrativa adquire espessura temático-ideológica e socio-cultural. Retomando o exemplo de *O primo Basílio* atrás invocado, verifica-se que o investimento semântico do actante Destinador — educação romântica e ociosidade — é uma peça fundamental na construção da temática do romance e, indiretamente, reflete a fase naturalista da produção quelrosiana, marcada pela importância concedida às influências do meio e aos condicionamentos educacionais.

A análise actancial permite ainda determinar certos *percursos narrativos* mais ou menos fixos, sequências-tipo que confluiam a sintaxe de um universo discursivo particular. Assim, a sequência-tipo do contrato pode ser analisada paradigmaticamente como um jogo estável em relação entre diferentes *actantes*, um destinador que transmite um objeto a um destinatário de modo a transformar este último em sujeito virtual de um determinado programa narrativo. A estabilidade destas configurações actanciais é um fator que garante a previsibilidade da própria ação narrativa, no ato de recepção do texto.

5. O modelo actancial é eminentemente *acrônico*: visa uma representação paradigmática de relações mútuas entre esferas de ação ou operadores sintáticos. Essa matriz acrônica de relações tem sido objeto de vivas críticas, tendentes a sublinhar que há um fator cronológico irreduzível, responsável pela narrativização de qualquer intriga. Uma *dimensão configuracional* não deverá, pois, anular ou suprir a *dimensão sequencial* que caracteriza intrinsecamente o texto narrativo (v. *narratividade*).

Bibliogr.: PROFF, V., 1965: 96-101; TESNIÈRE, L., 1965: 102-15; GRIMAS, A. J., 1966: 172-91; id., 1970: 167-83 e 253-6; id., 1973: 161-76; id. & COURTÈS, J., 1979: 3-5; SOURIAU, E., 1970: 57 et seq.; COURTÈS, J., 1976: 60 et seq. e 93-6; HAMON, P., 1977: 136-42; GRIMAS, E. U., 1978: 157-62; RICOEUR, P., 1980a: 33-45; id., 1980b.

Adjuvante/oponente

1. No modelo actancial greimasiano (v. *actante*), *adjuvante* é o papel actancial ocupado por todos os atores (v. *ator*) que ajudam o *sujeito* (v. *sujeito/objeto*) a realizar o seu programa narrativo.

Os discursos figurativos tendem a individualizar estas "forças auxiliares" e a conferir-lhes o estatuto de seres animados: no conto maravilhoso, os auxiliares mágicos preenchem este papel actancial.

Adjuvante opõe-se paradigmaticamente a *oponente*, papel actancial ocupado pelos atores que de algum modo entravam a realização do programa narrativo do *sujeito*.

2. A teoria das *modalidades* (v.) privou o *adjuvante* da sua dimensão actancial, mostrando que ele é apenas uma exteriorização dos atributos modais do sujeito. Nesta perspectiva, o *adjuvante* corres-

pode ao *poder-fazer* do sujeito; pode manifestar-se sob forma de ator perfeitamente individualizado ou como mero atributo qualificativo (força, astúcia) do *sujeito*.

O *oponente* pode igualmente redefinir-se como um *não-poder-fazer* individualizado sob forma de ator, simples negação de uma parte da competência do *sujeito*. Do ponto de vista operatorio, o *oponente* manifesta certas afinidades com o papel actancial de *anti-sujeito* (v. *sujeito/objeto*), na medida em que ambos subsumem uma função de antagonista.

Bibliogr.: ORFIMAS, A. J., 1966: 178-80; id. & COURTES, J., 1979: 10 e 262; COURTES, J., 1976: 68 e 75-7; HENALTY, A., 1983: 58-9.

Agente/paciente

1. No modelo narratológico de Bremond, *agente* designa o papel actancial desempenhado pelas personagens que desencadeiam determinados processos ou ações. A noção de *agente* recobre, de certo modo, a noção greimasiana de sujeito. Ao *agente* opõe-se, paradigmaticamente, o *paciente*, papel actancial desempenhado pelas personagens que são afetadas pelas ações que traduzem o desenrolar da história. Bremond introduz uma série de especificações suplementares consoante o tipo de ação empreendida ou sofrida pelas personagens e constrói assim um inventário pormenorizado de papéis actanciais: o *agente* pode, por exemplo, assumir o papel de influenciador, protetor, degradador (citam-se apenas algumas especificações); o *paciente*, por seu turno, pode correlativamente assumir o papel de influenciado, beneficiário e vítima.

2. Ao acentuar a importância destes papéis actanciais, Bremond pretende sublinhar que uma ação só pode ser definida tendo em conta os interesses ou as iniciativas de uma personagem. Nesta perspectiva, uma *função* (v.) não se limita, como pretendia Propp, ao enunciado de uma ação sem *agente* nem *paciente* definidos: é importante saber que o agente da agressão, por exemplo, será um dos participantes de um futuro combate, do qual sairá vencedor ou vencido. Aliás, acrescenta Bremond, muitas funções só se connexionam se se partir do princípio de que se trata da história de uma mesma personagem. Assiste-se, assim, a uma tentativa de reintegração da perso-

nagem na história, através da definição de classes amplas de *papéis actanciais* exigidos pelos diferentes tipos de predicados narrativos.

Bibliogr.: BREMOND, C., 1973: 132 et seqs.

Alternância

1. As *seqüências* (v.) podem combinar-se em *alternância*: quando duas histórias são contadas de forma intercalada, uma seqüência interrompe-se para dar lugar a outra, revezando-se assim seqüências de origem diversa. É esta a acepção mais corrente do termo *alternância*. Trata-se, evidentemente, de uma alternância narrativa, uma vez que o discurso é necessariamente linear. No entanto, para Bremond, a *alternância* caracteriza-se pelo fato de o mesmo acontecimento desempenhar uma determinada função segundo a perspectiva de uma personagem e uma função diferente segundo a perspectiva de outra personagem. Consta-se, assim, a existência de percursos narrativos paralelos em qualquer narrativa: a vitória do herói, por exemplo, é sempre a derrota do adversário.

2. Em *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, as histórias de Tourvel e de Cécile alternam ao longo de todo o romance. Neste caso, a alternância é motivada pela forma epistolar da obra.

No romance *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, a história da existência monótona do fidalgo português Gonçalo alterna com a história da novela por ele escrita. Desta combinação ressalta fundamentalmente a relação de contraste entre o fulgor do passado e a insipidez humilhante do presente.

Bibliogr.: Todorov, T., 1966: 140-1; id., 1973: 83-5; BREMOND, C., 1973: 132-3.

Análise estrutural

1. A análise estrutural da narrativa foi iniciada por Propp, que, com a sua hoje celebre *Morfologia do conto*, teve o mérito de propor um modelo de descrição do conto popular maravilhoso centrado na inventariação dos elementos constantes deste tipo particular de narrativa. O trabalho de Propp é de índole marcadamente indutiva, já que os resultados obtidos resultam de uma confrontação sistemática

de cerca de uma centena de versões de contos populares russos. Partindo da análise deste material, Propp concluiu que todos os contos eram redutíveis a um esquema canônico de organização global, esquema esse que comportava 31 *funções* (v.) linearmente ordenadas. As funções são consideradas elementos invariantes que se combinam segundo uma ordem rígida de sucessão cronológica: a *estrutura* do conto identifica-se com este conjunto de elementos sólidos e interligados.

Ponto de referência indispensável no âmbito da descrição formal do texto narrativo, o trabalho de Propp suscitou no entanto inúmeras reflexões críticas e reformulações por parte de muitos investigadores, e foi mesmo o seu questionamento em termos epistemológicos que viabilizou a afirmação consistente dos objetivos de uma *análise estrutural da narrativa*. De fato, a *análise estrutural da narrativa* pós-proppiana obedece a uma procura puramente dedutiva, baseada num modelo construído de forma axiomática. Os motivos que justificam esta translação epistemológica são claramente explicados por R. Barthes (1966: 1 et seq.): confrontado com uma variedade praticamente ilimitada de expressões (oral, escrita, gestual) e de classes narrativas (mitos, contos, fábulas, romances, epopeias, filmes, histórias em quadrinhos), o investigador verifica ser impraticável um percurso indutivo: é impossível descrever esse conjunto imenso de narrativas, para delas inferir uma estrutura comum. Resta, pois, construir um modelo hipotético de descrição, do qual se poderiam posteriormente derivar algumas subclasses funcionais. Note-se que a argumentação é desenvolvida em função do objetivo último que se pretende atingir, a saber, a descrição de uma *estrutura universal da narrativa*, objetivo que não portava em absoluto as pesquisas de Propp, centradas unicamente no estudo de um *corpus* restrito de contos.

2. Outro aspecto importante que parece uniformizar as diferentes propostas de *análise estrutural da narrativa* é o fato de todas elas recorrerem a linguística como modelo: com efeito, postula-se, regra geral, uma homologia entre as estruturas frásicas e as estruturas das unidades transfrásicas (v. *gramática narrativa*), e, por outro lado, considera-se tarefa prioritária isolar o *código* (v.) da *mensagem*. Por outras palavras, interessa descrever a "língua" que preside à atualização dos diferentes textos narrativos. Só o código é sistemático, composto por um número finito de unidades de base e por um conjunto

restrito de regras combinatórias; descrever a *estrutura* da narrativa implica detectar as suas unidades pertinentes e a invariância relacional que as caracteriza (v. *estrutura*); P. Hamon (1976a) alude explicitamente a vários pressupostos que regem a *análise estrutural da narrativa*: delimitação de unidades estruturais e dos conjuntos que formam, retenção das unidades estruturalmente pertinentes, descrição das suas correlações, demarcação dos níveis em que se inserem, análise dos processos de transformação do sentido. A *análise estrutural da narrativa* resulta, assim, de uma extensão do modelo da lingüística estrutural a unidades transfrásticas; conseqüentemente, sublinha-se o caráter orgânico do texto, que deflui da integração progressiva das *unidades* em níveis hierarquicamente superiores, e acentua-se a prioridade do todo sobre as partes.

3. Este tipo de abordagem da narrativa privilegia o plano da *história* (v.) em detrimento do *discurso* (v.); com efeito, a *gramática narrativa* é essencialmente uma gramática da *história*, quer se opte por uma perspectiva funcional e sequencial, quer se evidencie a configuração paradigmática e acrônica da narratividade.

Bibliogr.: PROPP, V., 1965; BARTHES, R., 1966; id., 1975: 151-91; PIZARRO, N., 1970; LEVI-STRAUSS, C., 1973: 139-73; SEGRE, C., 1974: 3-77; CULLER, J., 1975: 123-42; HAMON, P., 1976a; BAI, M., 1977a; GROSSE, E. U., 1978: 155-73; REIS, C., 1981: 276-302, 311-22; SCHAPIRA, R., 1981: 132-67.

Ator

1. Termo que substitui, no aparelho conceptual greimasiano a designação tradicional de *personagem* (v.), excessivamente conotada com valores psicológicos e morais de raiz antropomórfica.

Ator e *actante* (v.) são conceitos correlatos: o *actante* é uma unidade do plano semionarrativo que vai ser concretizada, no plano discursivo, pelo(s) ator(es), unidade lexical de tipo nominal cujo conteúdo mínimo é o sentido de individuação. O *ator* pode ser uma entidade figurativa (antropomórfica ou zoomórfica) ou não-figurativa (o destino, por exemplo). Pode ainda apresentar-se como individual ou coletivo. A individuação do ator é muitas vezes realizada pela atribuição de um *nome próprio* (v.) ou de um determinado *papel temático* (v.) (pai, camponês, rei etc.), papel esse que, sendo uma qua-

lificação do ator, é simultaneamente uma denominação que equivale a um campo de funções, a um conjunto de comportamentos.

Manifestação discursiva de uma categoria actancial, o ator é assim o local onde a *sintaxe narrativa* (v.) se articula com a componente semântica. Face ao caráter invariante da estrutura actancial, o ator aparece como variável. No entanto, deve assinalar-se que o ator se perpetua ao longo do discurso, mantendo a sua identidade, graças sobretudo nos mecanismos de coreferência anafórica. São mecanismos que estabelecem paradigmas de equivalências, garantindo a permanência do ator: assim, um ator antropomórfico pode ser introduzido através de uma descrição pormenorizada, um retrato, e ser posteriormente referido através de diferentes substitutos — o nome próprio, um pronome dêictico (ele ou este, por exemplo), *perífrases* de extensão variável, indicação do papel temático que ele assume na sequência, etc. Essa permanência do ator garante a coesão e legibilidade a sequência discursiva. Elemento recorrente, suporte de um feixe de funções e qualificações que possibilitam a sua *caracterização* (v.) diferencial, o ator é simultaneamente o operador que viabiliza as transformações narrativas.

2. Do ponto de vista operatório, e a nível dos *atores* que se assiste ao investimento semântico das formas canónicas da *sintaxe narrativa*. São os *atores* que conferem ao texto representatividade temática, ideológica e sociocultural. Pelo comportamento e pelo discurso que suscitam, pela caracterização que os individualiza, os *atores* são elementos decisivos na ativação dos valores semânticos do texto: corporizam uma temática, patenteiam determinados vectores ideológicos (perante os quais o *narrador* — v. — pode manifestar adesão ou distanciamento crítico), permitem enraizar o universo diegético no tecido histórico-social.

Articulada com a *perspectiva narrativa* (v.) e com o estatuto do *narrador* (v. voz), a análise dos *atores* permite ultrapassar a mera descrição formal da estrutura actancial do texto.

Bibliogr.: GRIMAS, A. J., 1966: 183-5; id., 1970: 255-7; id., 1973: 161-76; id. & COURTIS, J., 1979: 7-8; COURTIS, J., 1976: 93-6; HAMON, P., 1977: 136-42.

Catálise

Na classe das unidades funcionais da narrativa, Barthes inclui as *funções cardinais* (v.) e as *catálises*. As *catálises* são unidades de

natureza completiva, que preenchem o espaço narrativo entre duas funções-*charmeira*. São, pois, notações subsidiárias que se aglomeram em torno de um núcleo, com uma funcionalidade atenuada, exclusivamente cronológica: "Descreve-se o que separa dois momentos da história" (Barthes, 1966: 10). Se a funcionalidade das *catálises* é diegeticamente frágil, ela não pode, no entanto, ser considerada nula: uma notação, de caráter expletivo ou puramente ornamentalista, tem sempre uma função discursiva de dilação ou relançamento da história, permitindo ainda resumir ou antecipar certos eventos. Assim, embora traduzam momentos de pausa, as *catálises* nem sempre são totalmente irrelevantes na economia dos eventos narrados, na medida em que muitas vezes condensam elementos que anunciam, e de algum modo justificam, a ocorrência das funções cardinais, reforçando a lógica laterna da história e a causalidade puramente narrativa (pense-se, por exemplo, nas *análises* em que o narrador se empenha numa referência pormenorizada às motivações que fazem agir determinada personagem).

Dado o seu estatuto, as *catálises*, quando suprimidas, não alteram diretamente a história, mas introduzem modificações significativas a nível do discurso.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 6-11; REIS, C., 1981: 277-82 e 311-22.

Coerência

1. A noção de *coerência* assume particular relevo no âmbito da linguística textual. Se um texto é uma unidade que ocorre no quadro de um determinado processo comunicativo, resultante de intenções e estratégias interativas específicas, ele é também um todo estrutural semanticamente *coerente*. Fundamental na própria definição de textualidade, a noção de *coerência* tem sofrido múltiplas abordagens, não sendo viável, no espaço deste artigo, descrevê-las de forma exaustiva. Referir-se-ão apenas os contributos teóricos mais salientes, tendo em conta a sua possível utilização na caracterização e análise do texto narrativo.

Assim, dir-se-á que um texto, para ser coerente, deve comportar no seu desenvolvimento linear elementos recorrentes: "A repetição constitui uma condição necessária (embora, evidentemente, não suficiente) para que uma sequência seja coerente" (Bellert, 1970: 336).

Esta condição significa ausência de rupturas temáticas bruscas e possibilidade de articular linearmente, do ponto de vista semântico, segmentos subsequentes do texto. Há uma série de mecanismos linguísticos que funcionam como processos de sequencialização, assegurando uma ligação semântica entre os elementos da superfície textual: anáforas e outros processos de coreferência, iteração de unidades léxicas que compoem semas afins e subsequente configuração de *isotopias* (v.), substituições lexicais por sinonímia, hiperonímia ou hiponímia etc. Estes mecanismos favorecem o desenvolvimento temático contínuo do texto, estabelecem um fio condutor no interior do espaço textual. No entanto, um texto coerente não é um texto integralmente redundante: a construção da *coerência* textual implica também progresso temático, isto é, progresso de informação no interior do texto. Pesquisas atuais sobre a estrutura *tema/rema* tendem justamente a analisar o modo como se desenvolve esse processamento de informação sempre renovada a nível transfrásico. Acrescente-se que a progressão temática só é geradora de coerência se os elementos cognitivos fornecidos pelo rema forem relevantes acerca do tema a que se referem. De fato, é a relevância que garante a conectividade conceptual e a congruência semântica.

Até aqui, foram apontados mecanismos de *coerência* susceptíveis de serem detectados a nível do verbalizado. Mas a *coerência* resulta frequentemente da ativação de informações semânticas implícitas, não-verbalizadas, que pertencem ao universo de conhecimento do receptor: neste sentido, a *coerência* é sempre relativa, na medida em que as conexões de índole pragmática dependem dos quadros de referência, do conhecimento do mundo, da "enciclopédia" do receptor.

Sob um outro prisma de reflexão, *coerência* pode ainda significar compatibilidade ou conformidade entre os elementos cognitivos ativados pelas expressões linguísticas e o "mundo possível" que constitui o universo de referência do texto.

2. Van Dijk propõe uma distinção entre *coerência textual linear* e *coerência textual global*. A *coerência linear* ou de curto raio de ação controla-se no plano microestrutural (v. *microestrutura*): resulta da conexão entre as diferentes frases que integram a estrutura de superfície do texto, conexão essa que se estabelece pelos mecanismos lexicogramaticais de sequencialização acima referidos. A *coerência global* ou de longo raio de ação deriva da existência de *macroestruturas* (v.)

textuais, representações semânticas globais que condensam o "tema" ou "tópico" do texto.

J. Transpor a noção de *coerência* para o campo narratológico implica que se operem determinadas especificações conceituais, ditadas pelas características do próprio texto narrativo. Assim, a continuidade temática garantida pela reiteração de certos elementos ao longo do desenvolvimento linear do texto corresponde em larga medida, no texto narrativo, à recorrência das personagens: fios de ligação entre os diferentes episódios, as personagens são os elementos permanentes que sustentam o desenrolar da história. Este aspecto assume particular relevo nas narrativas centradas num *héros* (v.). Como afirma P. Hamon, as personagens, "pela sua recorrência [...], pela rede de oposições e de semelhanças que as liga", desempenham permanentemente uma função anafórica coesiva (1977: 124). Relativamente à progressão temática, é possível identificá-la, no texto narrativo, com o encadeamento progressivo das ações diegéticas. Nas narrativas de intriga bem desenhada, a sintaxe lógica das ações contribui fortemente para a coerência e correlativa legibilidade do texto.

Por outro lado, se se entender a *coerência* em termos de compatibilidade entre conteúdos semânticos atualizados e o "mundo possível" instituído pelo texto, surge um novo campo de reflexão no âmbito narratológico, ligado ao estatuto complexo da própria *ficcionalidade* (v.). Aliás, até a noção de *verossimilhança* pode ser discutida neste quadro teórico, tendo em conta a relação entre o universo de referência realista ou fantástica do texto e o conjunto de eventos diegéticos representados. A *coerência* reforça-se quando existe compatibilidade entre os atributos das personagens, as ações por elas desenvolvidas e o espaço social em que se movimentam.

A dimensão pragmática da *coerência* também pode ser invocada na dilucidação de algumas questões atinentes ao texto narrativo literário, nomeadamente se se trata de um texto de vanguarda. Com efeito, este tipo de texto promove muitas vezes uma transformação profunda da gramática textual normal, pela corrosão voluntária dos mecanismos de *coerência* já assinalados. Nestes casos, a *coerência* é produzida essencialmente pela cooperação interpretativa do leitor, que recorre ao seu conhecimento do mundo, à sua competência sociocultural e literária para supletivar as discontinuidades e constituir a legibilidade do texto.

Bibliogr.: BELLERI, L., 1970: 335-63; CHAROLLES, M., 1976: 133-54; id., 1978; HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R., 1976; DIJK, T. A. van, 1977a: 91-129; id., 1980: 30-46; id., s.d.: 73-8; id., 1984: 49-84; HAMON, P., 1977: 115-80; BEAUGRAND, R. de & DRUEZLER, W., 1981: 48-112.

Competência modal

V. Modalidade

Destinador/destinatário

1. No modelo actancial greimasiano (v. *actante*), *destinador* e *destinatário* são os pólos de uma categoria actancial decalcada sobre o eixo da comunicação e investida pela *modalidade* (v.) do *saber*.

O *destinador* é a instância que comunica ao *destinatário/sujeito* um objeto de natureza cognitiva — o conhecimento do ato a cumprir — e um objeto de natureza modal (v. *modalidade*) — o *querer* que o institui como *sujeito* virtualmente performador. Quando se verifica esta situação de sincretismo actancial (*destinatário* = *sujeito*), o percurso narrativo do *sujeito* corresponde à execução do ato contratualmente accito.

Saliente-se que o *destinatário* pode assumir plena autonomia actancial, sendo então a entidade em benefício da qual age o *sujeito*: o sujeito/herói pode, por exemplo, entregar à comunidade em perigo (*destinatário*) o dom da libertação.

Promotor da ação do *sujeito*, o *destinador* é também a instância que sanciona a sua situação: no conto maravilhoso, essa função concretiza-se, regra geral, pela recompensa final do herói.

2. Como observa A. Henault, "a presença da categoria *destinador/destinatário* conota sempre um universo de discurso mais antropomórfico, onde a ação se encontra de algum modo 'autorizada' [...] e garantida axiologicamente" (1983: 67).

Do ponto de vista operatório, a análise dos diferentes investimentos semânticos que no plano atorial (v. *ator*) preenchem estes dois operadores sintáticos pode facultar uma via de acesso aos valores temáticos e ideológicos que sustentam a narrativa. A título de exemplo, atente-se na diferença significativa, dentro do nosso universo cultural, entre um *destinador viagem* e um *destinador honra*: as conotações axiológicas associadas a estes dois investimentos semânticos indiciam já, em siligrana, o suporte ideológico do texto.

Bibliogr.: GREEDAS, A. J., 1966: 177-8; id. & COURTES, J., 1979: 94-5; COURTES, J., 1976: 67; HENAUET, A., 1983: 66-72.

"*Dramatis personae*"

V. *Actante*

Encadeamento

Quando as *sequências* (v.) se concatenam linearmente, sendo o final de cada uma o ponto de partida da seguinte, fala-se de *encadeamento*.

No romance picaresco, o relato das diferentes aventuras do protagonista faz-se, regra geral, segundo este tipo de combinação sintática (v. *sintaxe narrativa*). Por sua vez, uma narrativa como *Casa da moita*, de Fernando Namora, concretizando também uma situação de *encadeamento* sequencial, permite entrever os motivos que justificam a sua utilização: num espaço comum, desfilam sucessivamente os relatos do passado de cada uma das personagens, remetendo para tempos aparentemente desconexos entre si, mas tornados, afinal, solidários, na vivência coletiva da miséria e da opressão.

Bibliogr.: Todorov, T., 1966: 140-1; id., 1973: 83-5; BREMOND, C., 1973: 132-3.

Encaixe

Fala-se de *encaixe* quando uma ou várias *sequências* surgem engastadas no interior de outra que as engloba. Este tipo de concatenação sequencial pode servir a diferentes funções: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática (por exemplo, o conto exemplar engastado na história primitiva), explicação causal (a sequência encaixada pode explicitar as motivações que presidiram ao comportamento de uma personagem, narrado no nível da sequência englobante).

Para ilustrar este tipo de combinação, tenha-se em conta a estrutura de *As mil e uma noites*: todos os contos encontram-se embutidos no conto principal protagonizado por Xerazade. Do mesmo modo, nas *Viagens na minha terra*, de Garrett, a novela da "Menina dos rouxinóis" aparece inserida no relato da viagem, o que permite estabelecer conexões diversas entre personagens e situações integradas em níveis estruturais autónomos (v. *nível narrativo*) mas não independentes.

Bibliogr.: Todorov, T., 1966: 140-1; id., 1971: 82-5; id., 1973: 83-5; Hekmechev, C., 1973: 132-3.

Esquema narrativo

1. Trata-se de um modelo hipotético da organização geral da *narratividade* (v.), elaborado por Greimas na sequência de uma reflexão crítica sobre o esquema proppiano. Os resultados do trabalho pioneiro de Propp sobre a estrutura do conto maravilhoso russo abriram o caminho para a construção de hipóteses acerca da existência de formas universais de organização da narrativa. Para Greimas, a regularidade *sintagmática* que parecia revelar a existência de um *esquema narrativo* canônico era a iteração, em todos os contos, de três seqüências com a mesma estrutura formal, as *provas*. As provas são então consideradas sintagmas narrativos recorrentes, preenchidos por investimentos semânticos distintos: na *prova qualificante*, o sujeito adquire a competência modal (v. *modalidade*) que lhe permitirá futuramente agir; na *prova principal ou decisiva*, o sujeito conquista o objeto que constitui o alvo de toda sua ação, através de um confronto com o anti-sujeito; na *prova glorificante*, verifica-se o reconhecimento e a sanção da ação levada a cabo pelo sujeito.

Esta sucessão ordenada de provas pode ser lida, em termos de sintaxe topológica, como uma série de transferências (transacionais ou polêmicas) de objetos qualitativamente distintos.

Como se afirma no *Dictionnaire* (Greimas & Courtés, 1979: 245), este esquema narrativo constitui uma espécie de quadro formal onde se vem inscrever o sentido da vida humana com as suas três instâncias essenciais: a qualificação do sujeito, que o introduz na vida; a sua realização e finalmente a sanção que garante a retribuição e o reconhecimento coletivos dos seus atos.

2. A análise crítica do esquema proppiano veio demonstrar que também a nível *paradigmático* se encontram regularidades no texto narrativo antropomórfico. Essas regularidades são descritas em termos de inversões de conteúdo, do tipo *carência* (disjunção entre sujeito e objeto) vs. *liquidação da carência* (conjunção entre sujeito e objeto) e *ruptura do contrato* vs. *restabelecimento do contrato*. Estas projeções paradigmáticas permitem explicar a previsibilidade do *désenlace* (v.) típica do "efeito narrativo". Seja qual for a confrontação ou prova decisiva, o resultado é sempre o mesmo: o conteúdo

inicial sofre uma inversão, ou seja, a carga semântica da situação final torna-se simétrica relativamente à da situação inicial. É através da ação do sujeito que se consoma esta inversão. Em última análise, a globalidade da narrativa corresponde ao percurso exaustivo da categoria *sêmica*:



SI = Situação inicial

SF = Situação final

Trata-se de uma concepção eminentemente acrônica da narrativa, criticável na medida em que escamoteia um dos traços essenciais do texto narrativo: a sua intrínseca temporalidade.

Através de duas projeções paradigmáticas simétricas, o discurso narrativo parece sugerir formas arquetípicas da interação humana, feita de tensões e equilíbrios.

3. O esquema narrativo proposto é um modelo de referência, em relação ao qual se podem calcular desvios, expansões ou estratégias particulares do narrador. É um modelo fortemente ideológico (atenção ao caráter axiológico das noções de *ruptura* e *restabelecimento do contrato*), que alia à componente lógico-semântica uma fenomenologia implícita da ação humana. Parece redutor postular formas universais de organização narrativa comotadas por uma visão do mundo forçosamente parcelar. Por outro lado, a própria diversidade de *intrigas* (v.) existentes e potenciais sugere o caráter simplista desta esquematização. O desenrolar da ação implica alternativas, bifurcações, conexões contingentes que acentuam o grau de imprevisibilidade do *desenlace* e criam o sentimento de surpresa, essencial do ponto de vista da captação do interesse do leitor.

Bibliogr.: GREGMAS, A. J., 1966: 192-213; Id. & COURTÉS, J., 1979: 244-7; RICHELLE, P., 1980a: 36-45; HENALTY, A., 1983: 76-89.

Figurativização

Na semiótica greimasiana, a *figurativização* é uma componente da semântica discursiva. Um enunciado do tipo S U O (sujeito disjuncto de objeto) figurativiza-se no momento em que o objeto sintático O recebe um investimento semântico suscetível de evocar objetos, pessoas ou cenários do mundo real.

Pela *figurativização*, o texto cria uma ilusão referencial: as *funções* (v.) concretizam-se em ações cujo encadeamento constitui uma *história* (v.), sustentada por agentes identificados e individualizados que se movimentam num espaço-tempo particular.

Os investimentos semânticos que figurativizam a narrativa consubstanciam-se fundamentalmente no plano dos *atores* (v.) e da localização espacial (v. *espaço*) e temporal (v. *tempo*).

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1973: 168-76; id. & COURTÈS, J., 1979: 147-8; COURTÈS, 1976: 89-95.

Função

1. O termo *função* foi introduzido por Propp no domínio da análise da narrativa: ao propor-se descrever a estrutura do conto maravilhoso russo, Propp constatou que sob a diversidade dos *motivos* (v.) havia uma forma canônica de organização global, composta por um conjunto restrito de elementos invariantes, as *funções*. Estas unidades básicas do conto são definidas como ações que desempenham um papel fulcral no desenrolar global da história. Uma *função* pode ser assumida por diferentes personagens e sofrer diversas realizações sem ao mesmo tempo perder o seu estatuto de núcleo fundamental da progressão narrativa (um *malefício*, por exemplo, pode ser concretizado figurativamente por um roubo, um rapto ou um assassinato; o que interessa é o seu significado no encadeamento global dos eventos narrados).

Na opinião de Propp, há um número limitado de funções no conto popular (31), obedecendo a uma ordem rígida de sucesso. Algumas funções podem ser eventualmente elididas ou reiteradas, mas a ordem sequencial é sempre idêntica.

2. A noção de *função* foi retomada posteriormente por vários investigadores, que, embora reclamando a herança proppiana, submeteram o modelo do folclorista russo a uma série de reformulações e extensões críticas. Assim, Bremond considera que a *função* é a uni-

dade narrativa mínima, mas acrescenta que ela se encontra sempre inserida numa seqüência triádica elementar (v. *seqüência*), logicamente articulada, que traduz as três fases obrigatórias de qualquer processo: *virtualidade, atualização e acabamento*. Relativamente ao esquema proppiano, Bremond critica fundamentalmente a ordem rígida de encadeamento sintagmático das *funções*: na sua opinião, uma função abre sempre uma alternativa, uma bifurcação potencial no percurso da personagem. Se há *funções* que se sucedem por imperativos de ordem lógica (uma chegada pressupõe obviamente uma partida, por exemplo), outras há que seguem certos estereótipos culturais: a invariabilidade combinatoria só se verifica em relação à ética de um determinado ciclo cultural, historicamente condicionado. Por outro lado, Bremond recusa-se a eliminar, no seu modelo, uma referência às personagens: deste modo, uma *função* é encarada como relação de uma personagem/sujeito com um processo/predicado (1973: 133).

3. Greimas reformula a função proppiana em termos de *enunciados narrativos* de estado e de fazer (v. *estruturas semionarrativas*), enunciados onde um *predicado* (ou *função*) é posto em relação com um ou vários *actantes* (v.). Obtém-se assim uma notação homogênea das unidades narrativas e ultrapassa-se o aspecto ambíguo da metalinguagem de Propp, que, tendo definido a função como ação relevante no que toca à progressão diegética, acaba por incluir nesta categoria, contraditoriamente, representações de um estado (por exemplo, *carência*).

4. Larivaille considera a *função* como elemento estrutural de base da narrativa: a *função* é o elemento invariável, uma espécie de "contenedor" suscetível de acolher um número teoricamente ilimitado de motivos e situado a nível da (macro)estrutura profunda do texto narrativo. A *função* integra assim um plano de análise relativamente abstrato: núcleo solidário da progressão narrativa, define-se segundo a relação lógica e sintagmática que a liga a todas as outras. É designada através de uma metalinguagem descritiva que utiliza nomes de ação suscetíveis de absorverem hiperonimicamente diversos motivos (por exemplo, *transgressão, confronto* etc.).

5. Confrontadas as diferentes formulações do conceito de *função*, verifica-se um certo consenso relativamente ao estatuto teórico desta categoria: trata-se da unidade narrativa básica, situada a nível

da estrutura profunda do texto, suscetível de sofrer diferentes especificações figurativas no plano da manifestação textual linear. Em outros termos, poder-se-á dizer que as *funções* correspondem aos predicados das macroproposições (v. *macroestrutura*) que, articuladas segundo restrições de ordem lógica e cronológica, configuram a globalidade da história. Como assinala C. Segre (1977: 32-7), não é possível postular um modelo narrativo universal, isto é, uma seqüência de *funções* invariavelmente subjacente a todas as produções narrativas, já que o determinismo seqüencial depende de modelos culturais, estando, por outro lado, fortemente condicionado por parâmetros tipológicos e convenções de gênero.

Bibliogr.: PROPP, V., 1965: 28-80; BREMOND, C., 1973: 11-47 e 131-6; SEGRE, C., 1974: 3-77; GREIMAS, A. J., 1976: 6-9; PRADA OROPEZA, R., 1979: 131 et seqs; LARIVAILLE, P., 1982: 37-106.

Função cardinal

1. Para Roland Barthes, as unidades narrativas devem ser determinadas numa perspectiva funcional: todos os segmentos da *história* (v.) que constituem o termo de uma correlação, desempenhando um papel significativo na construção da diegese, são considerados unidades funcionais da narrativa.

Barthes estabelece duas classes de unidades funcionais: as unidades *distribucionais*, que têm sempre como correlato unidades do mesmo nível, sintagmaticamente estruturadas, e as unidades *integrativas*, cuja funcionalidade se satura num nível superior. Dentro das unidades *distribucionais*, Barthes distingue as *funções cardinais* ou *núcleos das catálises* (v.). As *funções cardinais* são as unidades-charneiras da narrativa: representam as ações que constituem os momentos fulcrais da história, garantindo a sua progressão numa ou noutra direção. Como afirma Barthes, uma função é cardinal quando "inaugura ou conclui uma incerteza", instaurando momentos de risco, abrindo pontos de alternativa no desenrolar da história. Entre as *funções cardinais* verificam-se conexões de ordem cronológica e lógica, o que permite concluir que estas unidades são simultaneamente consecutivas e conseqüentes. Há, pois, entre elas uma relação de estreita solidariedade: a supressão de uma *função cardinal* põe em causa a própria coerência da história. O correlato de uma *função cardinal* é sempre outra *função cardinal*: estas unidades organizam-se sintagmaticamen-

te, evidenciando a configuração estrutural da diégese. Dá-se o nome de *seqüência* (v.) a uma sucessão de *funções cardinais* que funcionam como bloco relativamente autônomo.

2. Do ponto de vista operatório, o levantamento das *funções cardinais* implica obviamente uma triagem no conjunto das ações descritas. Só se retêm como pertinentes as ações que articulam os momentos fortes da narrativa, fazendo avançar a história.

Uma análise dirigida para a detecção destas unidades funcionais adapta-se a narrativas de *intriga* (v.) bem desenhada, onde se verifica uma acentuada dinâmica da ação que conduz a desenlaces irreversíveis: na intriga de *O crime do padre Amaro*, dir-se-á que a primeira confissão de Amélia ao pároco constitui uma *função cardinal* que desencadeia a seguinte, isto é, o rompimento do noivado; e ambas são momentos nucleares do conjunto de microeventos que, mais adiante, conduzem ao desenlace da intriga (morte de Amélia).

Bibliogr.: BARTHÈS, R., 1966: 6-11; BENVENISTE, E., 1966: 119-31; REIS, C., 1981: 277-82 e 311-22.

Gramática narrativa

1. Quando se utiliza a expressão *gramática narrativa*, pressupõe-se de imediato que o texto narrativo tem unidades e regras específicas, em suma, uma estrutura e um funcionamento que é possível descrever tal como se descreve a organização das línguas naturais. Falar de *gramática narrativa* implica ainda rejeitar a frase como unidade suprema de análise: considera-se que o texto, na sua globalidade, não se deixa apreender como mera seqüência de frases; funciona como uma unidade de nível superior, cuja *coerência* (v.) é em grande parte assegurada pela vigência de unidades de natureza transfrástica, articuladas segundo regras combinatórias específicas. Um texto narrativo concreto é apenas uma atualização da *língua universal* da narrativa que a gramática deverá descrever.

2. Do ponto de vista histórico, é de referir o grande impulso que os formalistas russos deram aos estudos sobre a narrativa. De fato, é neste grupo de investigadores que se encontra o germe das reflexões atuais sobre a estruturação do texto narrativo: Tomachevski formulou pela primeira vez a importante distinção entre *fábula* (v.)

e *intriga* (v.), e Propp levou a cabo um trabalho que se tornou ponto de referência obrigatório para todos quantos se debruçam sobre a questão da *análise estrutural* (v.) da narrativa. Nesse trabalho, intitulado *Morfologia do conto*, Propp submeteu a análise uma centena de contos populares russos e detectou no seu *corpus* um conjunto de invariantes temáticas, a que chamou *funções* (v.), organizadas segundo uma sintaxe elementar, baseada na ordem de sucessão linear. Os resultados obtidos apontavam para a existência de um esquema canônico de organização do conto, subjacente aos investimentos semânticos de superfície. Propp nunca abandonou as fronteiras do *corpus*, isto é, nunca pretendeu que a seqüência pouco flexível de funções por ele estabelecida fosse considerada como paradigma ou esquema canônico de organização de toda e qualquer narrativa. No entanto, na esteira do seu trabalho, muitos investigadores propuseram-se alargar o âmbito de análise e formular, num plano de maior abstração, categorias e regras mais genéricas, suscetíveis de descrever formalmente a estrutura de qualquer narrativa. Perfez-se, assim, a intenção de construir uma *gramática narrativa* universal.

Os modelos de *gramática narrativa* de inspiração estruturalista, herdeiros diretos do trabalho de Propp, fundam-se numa hipótese de base mais ou menos explícita, aceita como axioma, segundo a qual existiria uma relação de *isomorfismo* entre a estrutura da frase e a estrutura do texto; transpõe-se, por conseguinte, para o nível do texto narrativo categorias atinentes à estrutura sintática da frase, tais como *predicados* (v. *proposição*) e *actantes* (v.). Embora do ponto de vista terminológico haja diferenças sensíveis entre os investigadores que têm esboçado modelos de gramática narrativa — entre outros Bathes, Bremond, Todorov, Greimas e Larivaille —, a verdade é que todos eles consideram importante reter como unidades básicas da narrativa as *proposições* ou *enunciados narrativos*, compostos por um *predicado* (estático ou dinâmico) assumido por um *actante*. Estas unidades não são detectadas na seqüência de frases que compõem a superfície textual linear, antes integram um "nível profundo", uma *macroestrutura* (v.) subjacente na qual se plasma a *história* (v.). Estas duas unidades primitivas, predicados e actantes, sofrem por vezes posteriores especificações, em certos modelos. No modelo greimasiano, os predicados subdividem-se em dois tipos: predicados de *estado* e de *fazer*; no modelo de Todorov assiste-se a uma especificação entre predicados *atributivos* e *dinâmicos*. A categoria *actante* é também diferentemente especificada, tendo em conta as várias "esferas de

ação" criadas pela dinâmica narrativa: agente/paciente em Bremond, sujeito/objeto, destinador/destinatário, adjuvante/oponente em Cretinas (v. todos estes termos).

As proposições ou enunciados narrativos encadeiam-se segundo uma determinada ordem, formando seqüências (v.); compete à gramática explicitar as regras que presidem a esse encadeamento e prever todos os tipos possíveis de articulação seqüencial (v. *sintaxe narrativa* e *lógica narrativa*).

3. Os fundamentos teóricos da gramática gerativa tiveram também algumas repercussões no campo narratológico. Gerald Prince, por exemplo, formulou sistematicamente um conjunto de categorias narrativas e de regras de formação e de transformação, com o objetivo de tornar explícita a sintaxe de uma teoria da narrativa (Prince, 1973a, 1982). Ainda numa perspectiva inspirada pelo paradigma gerativo, surgiram as primeiras *gramáticas de texto* (van Dijk, 1972). Foi sobretudo van Dijk que, ao introduzir o conceito de *macroestrutura* (v.), relançou as pesquisas em torno da *gramática narrativa*, clarificando o estatuto linguístico das unidades que configuram a história. Para van Dijk, o conteúdo global do texto narrativo é expresso por *macroproposições* que condensam num nível superior de representação a informação semântica veiculada por fragmentos mais ou menos extensos da superfície textual. Essas macroproposições são, por sua vez, "inseridas" em categorias funcionais convencionalizadas que configuram o esquema global de uma narrativa (v. *superestrutura* e *narratividade*). Fica assim delimitada a fronteira entre o terreno de análise especificamente linguística e o domínio de uma teoria da narrativa, embora se indique simultaneamente qual o ponto de articulação entre ambos.

4. Acentue-se, por fim, que apesar da diversidade dos quadros teóricos e da própria terminologia utilizada se verifica um certo consenso em torno da distinção entre estruturas linguísticas *stricto sensu* e estruturas narrativas. Estas podem ser expressas por múltiplos sistemas semióticos, da linguagem verbal à imagem e ao gesto. É, pois, pertinente e legítimo conceber uma área autônoma de pesquisas orientada para a formulação rigorosa das categorias e esquemas combinatórios que definem a especificidade de uma narrativa.

Bibliogr.: BARTHÈS, R., 1966: 3-15; TODOROV, T., 1971: 118-28; BREMOND, C., 1973; CHABROL, C., 1973: 7-28; PRINCE, G., 1973a: id..

1982: 79-102; SAGRE, C., 1974: 3-78; GROSSE, E. U., 1978: 155-73; DIJK, T. A. VAN, 1980: 1-21; MEYER, P. de, s.d.: 134-46.

Indício

Na proposta de Barthes, os *indícios* são unidades integrativas, isto é, unidades cuja funcionalidade se situa num nível superior de descrição e análise. Não se concatenam linearmente, antes adquirem o seu valor no quadro da interpretação global da história.

Mais concretamente, os *indícios* são unidades que sugerem uma atmosfera, um carácter, um sentimento, uma filosofia. Têm sempre significados implícitos e frequentemente só são decifrados a nível da detecção dos valores conotativos de certos lemas ou expressões. Atente-se, a título de exemplo, na forma como o narrador de *O crime do padre Amaro* se refere ao Libaninho: "Rosito gordinho", "passinho miúdo", "babando-se de ternura devota", "saracotcando-se, com um pigarrinho agudo", "a sua vozinha era quase chorosa" (p. 61-2) — o traço estilístico dominante é, sem dúvida, a sobrecarga de diminutivos, que neste contexto funcionam conotativamente, indiciando um temperamento efeminado e besto sobre o qual recai a ironia do narrador. Em outros casos, o *indício* remete premonitoriamente para um certo desenvolvimento da intriga, no nível das *funções cardinais* (v.); para utilizarmos um exemplo do mesmo romance, diremos que se reveste de uma função indicial, relativamente às relações amorosas de Amaro com Amélia, o fato de, na primeira noite em que dorme em Leiria, o pároco "sentir o tic-tic das botinas de Amélia, e o ruído das saias enfiadas que ela sacudia ao despir-se" (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 33). Note-se que um *indício* pode ocorrer no seio de uma *cotulise* (v.), e mesmo uma *função cardinal* (v.) pode ter carácter indicial.

Embora Barthes considere que os *indícios*, as *catalises* e os *informantes* (v.) constituem meras expansões relativamente às *funções cardinais*, a verdade é que muitas vezes os *indícios* encerram as motivações semânticas profundas que justificam a própria configuração estrutural do texto, como ocorre com a notação indicial (erotismo) que apreendemos no texto de *O crime do padre Amaro*.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 6-11; REIS, C., 1981: 277-82 e 311-22.

Informante

Para Barthes, os *informantes* são unidades narrativas que funcionam como operadores realistas, na medida em que servem para "canalizar a ficção no real" (Barthes, 1966: 11), situando a ação num espaço e num tempo precisos, referenciando uma personagem em termos muito concretos (através, por exemplo, da indicação rigorosa da sua idade). São operadores de *verossimilhança* que atuam fundamentalmente a nível dos cenários e da *caracterização* (v.) das personagens; destacam-se, a título exemplificativo, dois *informantes* em *O crime do padre Amaro*: a referência, logo na primeira página, a Leiria, remetendo para um espaço urbano de província, consagrado como tal no universo cultural português; a localização do episódio final em Lisboa (espaço político-cultural da capital), "nos fins de maio de 1871", isto é, num momento histórico reconhecido e logo depois confirmado, como sendo o do episódio da Comuna parisiense.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 6-11; REID, C., 1981: 277-82 e 311-22.

Isotopia

1. O termo *isotopia* foi introduzida por Greimas no campo da análise semântica. Tal como muitos outros termos do aparelho conceptual greimasiano, também este sofreu, do ponto de vista da sua definição, diversas reformulações e extensões teóricas cuja heterogeneidade obscurece o seu domínio efetivo de aplicação.

Isotopia começou por designar a iteração, ao longo da cadeia sintagmática, de *classemas* (semas atualizados por um contexto verbal particular), iteração essa suscetível de assegurar a homogeneidade semântica do texto. Nesta perspectiva, o contexto mínimo necessário para o estabelecimento de uma *isotopia* é a ocorrência, no sintagma, de duas *figuras semânticas*. Retomando o exemplo de Greimas (1966: 50-2), na frase "O cão ladra" o sujeito animal *cão* seleciona no verbo *ladra* o traço semântico ou *classema* /animal/; na frase "O comissário ladra" a presença, no contexto, do sujeito humano *comissário* seleciona e atualiza no mesmo verbo o *classema* /humano/: assim, por restrições contextuais de seleção, os dois sintagmas manifestam duas isotopias distintas, /animalidade/ e /humanidade/.

Numa fase posterior da elaboração teórica greimasiana, *isotopia* passou a designar a recorrência, ao longo do texto, de categorias

sêmicas abstratas ou figurativas, sendo então introduzida uma distinção suplementar entre *isotopias temáticas* e *isotopias figurativas*. Deve salientar-se que nem sempre se verifica uma correspondência biunívoca entre estes dois tipos de *isotopia*: nas parábolas evangélicas, por exemplo, uma só *isotopia* temática é suscetível de ser concretizada discursivamente por diferentes *isotopias* figurativas; do mesmo modo, a *isotopia* temática do "desconcerto do mundo" aflora repetidamente na lírica camoniana, sob a variabilidade dos conteúdos figurativos nela plasmados.

Se a *isotopia* consiste fundamentalmente na reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos, contíguos ou equivalentes, facultando um plano homogêneo de leitura de um texto, ela reveste-se de uma importância decisiva na construção da coerência semântica intratextual.

Em Greimas, o conceito de *isotopia* aplica-se exclusivamente à análise do plano do conteúdo. Rastier (1972) propõe uma definição mais ampla que abrange também o plano da expressão: *isotopia* designará então a recorrência ou iteração de qualquer unidade linguística. Assim, no texto poético, os casos de aliteração, assonância, rima, etc., constituem isotopias fônicas, eventualmente relevantes do ponto de vista semântico.

2. É no processo de *leitura* que se manifestam as virtualidades operatórias do conceito de *isotopia*, nomeadamente se se trata de um texto literário portador de múltiplas dimensões significativas. De fato, o problema da *leitura plural* de um texto está diretamente relacionado com o levantamento das diferentes *isotopias*, dos diferentes feixes de significação que o texto potencialmente contém. Ao analisar o poema "Saker", de Mallarmé, Rastier detectou três isotopias figurativas, *burlesco*, *navegação* e *escrita*, possível manifestação discursiva de três isotopias temáticas subjacentes, *amizade*, *validade/evação* e *criação*. Nesta perspectiva, a(s) *isotopia(s)* funciona(m) como grelha de leitura de textos pluri-significativos, também chamados poli ou pluriisotópicos.

A individualização das isotopias resulta da ação cooperativa do leitor: através de sucessivas inferências, é o leitor que reconstrói os vectores semânticos nucleares que sustentam e delimitam uma decodificação coerente do texto. Como sugere U. Eco, "isotopia refere-se sempre à constância de um percurso de sentido que um texto exhibe quando submetido a regras de coerência interpretativa" (1979: 101).

Refira-se que esta *cooperação interpretativa* é determinada simultaneamente pela competência enciclopédica do leitor e pela própria natureza da manifestação textual linear. Com efeito, a instância de recepção, inscrita num horizonte histórico e sociocultural específico, possui sempre um conjunto latente de conhecimentos, crenças e valores ideológicos que, ativados no ato de leitura, condicionam forçosamente o processo de interpretação, tornando-o relativamente variável de leitor para leitor. Mas a liberdade semiótica do leitor está sujeita às restrições impostas pelo próprio texto, quer a nível do material verbal que o compõe (as virtualidades polissemicas dos lexemas, por exemplo, são em número finito, tendo em conta as compatibilidades combinatorias estabelecidas pela sintagmática textual), quer a nível dos artifícios técnico-formais que desenvolve (imagens, símbolos, *intrusão do narrador* (v.), etc.). Um texto propõe sempre determinadas estratégias de abordagem que o leitor deverá atualizar num movimento de cooperação interpretativa. Uma dessas estratégias pode até mesmo consistir no apelo implícito ao intertexto: surgem assim as correlações semânticas *in absentia*, que M. Arrivé designa por *isotopias conotadas* (1973: 61).

3. Adotar como instrumento de análise a noção de *isotopia* equivale a aceitar uma certa disciplina no ato de interpretação. Parte-se do princípio de que o texto é um objeto linguístico globalmente coerente e não um mero estímulo imaginativo suscetível de desencadear a criatividade ilimitada do leitor.

No texto narrativo, que se constrói sob fortes restrições de organização macroestrutural (v. *macroestrutura*), a noção de *isotopia* pode revelar-se operatória na explicitação dos processos de composição que sustentam diferentes níveis de *coerência* (v.) textual. A *caracterização* (v.) das personagens, por exemplo, pode ser analisada em termos de *isotopia*, na medida em que institui um feixe de traços semânticos que se afirmam pela redundância: os atributos diretamente enunciados pelo narrador, o conjunto de ações que a personagem realiza, as palavras que profere e muitas vezes o próprio meio em que se insere coadunam-se de modo a configurar uma certa homogeneidade significativa. Isto é sobretudo visível no caso das *personagens planas* (v.), definidas pela recorrência do(s) mesmo(s) elemento(s) ao longo do texto. A título de exemplo, atente-se na seguinte caracterização de Tomás Alencar: "E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma *face escavetada*,

olhas encavados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos; já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola; e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de húmido" (Eça de Queirós, *Os Maias*, p. 159). Os atributos da personagem, figurativamente representados pelas expressões e lexemas sublinhados, reenviam de imediato o leitor competente para o estereótipo do poeta ultra-romântico. Ora estes traços eminentemente físicos são reforçados pelo discurso que a sua voz "arrastada, cavernosa, atecatrada" (p. 159) veicula: "Nesses tempos podia-se emprestar romances a senhoras, ainda não havia a pústula e o pus..." (p. 161) ou "o realismo critica-se deste modo: mão no nariz! (...) Não discutamos o 'excremento'" (p. 164). Caricato e exagerado, o retrato e o comportamento discursivo de Alencar denunciam a feição hipersentimental e pomposamente declamatória do Ultra-romantismo. A própria reflexão do narrador, ao ridicularizar as poses teatrais e as posições estético-ideológicas de Alencar, contribui para acentuar os traços já delimitados. Conjugados, os diferentes processos de caracterização da personagem viabilizam assim a constância de um percurso de sentido, pela reiteração dos mesmos elementos ao longo do texto.

Atente-se, por fim, na composição do conto *O fogo e as cinzas*, de Manuel da Fonseca. A coerência global desta narrativa pode ser comentada à luz do conceito de *isotopia*. Com efeito, diferentes estratégias de representação parecem tecer um núcleo de *isotopias figurativas* que de forma redundante traduzem uma *isotopia temática* subjacente e unificadora, a *isotopia tempo*. Assim, a *memória* ("Há momentos em que vejo isto com uma grande clareza", p. 39; "No entanto estão tão presentes na minha memória que a todo momento me parece natural ir encontrá-los, ao voltar dum esquina", p. 40; "Do fundo do tempo, aparecem pedaços de recordações. Demoram-se um instante, doem-me suavemente, e somem-se, num tropel, da memória carnada", p. 43), a *rotina* (o café e o cigarro diariamente consumidos num ritmo lento sempre igual, p. 41-6), a *frustração* (reiteração da imagem de Antuinha em fralda de camisa, deixada nos braços de Chico Biló, p. 43, 45, 55, etc.) constituem no texto planos homogêneos de significação que traduzem figurativamente o peso do tempo no decurso de uma vida. Toda a composição do conto oscila permanentemente entre a evocação do passado e a narração de um presente opressivo. Aliás, o próprio título já indicia a inexorabilidade do fluir temporal, recordando metaforicamente a oposição passa-

do/presente. A reiteração de traços semânticos figurativos que podem ser subsumidos pela categoria sêmica abstrata *tempo* faculta uma leitura uniforme do conto.

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1966: 69-101; id., 1970: 188-9; id. & COURTÈS, J., 1979: 197-9; RASTIER, F., 1972: 80-106; id., 1981; ARRIVÉ, M., 1973: 53-63; GROUPE M., 1976: 41-65; ECO, U., 1979: 92-101; id., 1980: 145-62; LOZANO, J., PÉREZ MARIN, C., ARRIVÉ, G., 1982: 29-33.

Lexia

1. Termo utilizado por Barthes para designar as unidades de leitura correspondentes a curtos fragmentos contíguos do texto narrativo. Uma *lexia* pode ser constituída por poucas palavras ou estender-se por alguma frase. Trata-se de um recorte arbitrário do significante textual, que não delimita qualquer pressuposto metodológico preestabelecido: "A sua dimensão, empiricamente determinada, à primeira vista, dependerá da densidade das conotações, variável segundo os momentos do texto" (Barthes, 1970: 20). Ao comentador interessa apreender a migração dos sentidos, os afloramentos dos códigos, de modo que é na mobilidade da própria leitura que se vai desenhando uma possível fragmentação do tecido textual.

2. Convém referir que este termo surge num momento específico da reflexão barthesiana, caracterizado pela rejeição da análise estrutural da narrativa. Barthes considera que a construção de um modelo narrativo formal, de uma gramática da narrativa, é uma trajetória que trava por obnubilar a diferença que delimita a especificidade de cada texto. Propõe-se, então, encarar a narrativa como texto, isto é, como espaço de significância, local de eclosão de sentidos: o comentador deve procurar viver o plural do texto, captar as múltiplas "vozes" que nele ocorrem, apreender no fragmento descontínuo a ressonância das "citações" culturais. A *lexia* é, pois, essa unidade que o comentador recorta ao sabor da leitura, e a partir da qual produz uma estruturação móvel das conotações que configuram o caráter plural do texto.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1970; id., 1973: 30-1; id., 1975: 165; FRAJMA OROPICZA, R., 1979: 271 et seqs.

Lógica narrativa

1. O trabalho pioneiro de Propp sobre o conto maravilhoso russo chamou a atenção para a existência de uma seqüência ordenada de *funções* (v.) subjacente a todas as narrativas analisadas, seqüência esta que constituiria uma espécie de estrutura sintática canônica passível de sofrer diferentes atualizações e investimentos semântico-figurativos.

Foi justamente uma reflexão crítica sobre o trabalho de Propp que levou alguns investigadores a explorar a *sintaxe narrativa* (v.) em termos lógicos. Para Lévi-Strauss e Greimas, a ordem de sucessão das funções deveria ser analisada à luz de uma estrutura paradigmática de oposições lógicas (do tipo *ruptura do contrato* vs. *restabelecimento do contrato*). Nesta perspectiva, o ordenamento linear das funções, criando a ilusão cronológica, apenas dissimula essas projeções paradigmáticas que presidem, como uma espécie de "plano lógico" subjacente, à organização do texto narrativo.

Bremmond, por sua vez, criticou igualmente a ordem rígida de sucessão das 31 funções definidas por Propp, denunciando a inoperância de um esquema tão pouco flexível. Na opinião do investigador francês, há sempre, numa história, funções que se articulam segundo restrições de ordem lógica (pressuposição, implicação etc.), mas há também funções que se combinam de forma mais aleatória, consoante as convenções de época e de gênero, as finalidades estéticas e as próprias rotinas culturais. Bremmond preocupou-se, fundamentalmente, com a análise da articulação lógica das funções, tendo como objetivo último a elaboração de uma gramática universal da narrativa. Tal gramática deveria descrever, de forma exaustiva, o sistema de compatibilidades e restrições combinatorias que garantem a inteligibilidade de uma seqüência de ações funcionais. De fato, para que um discurso que represente ações possa ser considerado como narrativo, é necessário que essas ações se encadeiem segundo uma determinada ordem lógica, de modo a poderem configurar uma *intriga* coerente e inteligível. Bremmond propõe-se, então, fazer um levantamento de todas as "possíveis narrativas", isto é, de todas as articulações lógicas potenciais que, no seu conjunto e num plano de abstração, constituiriam a "língua" universal da narrativa. Para tal, delimita *a priori* um número reduzido de ações que correspondem a formas gerais e essenciais do comportamento humano orientado para uma finalidade (engano, interdição, conselho, contrato, proteção etc.): forma-se, assim, um léxico de ações básicas a partir do qual se podem

construir, dedutivamente, as diferentes seqüências narrativas elementares (v. *seqüência*). A "lógica das ações" de Bremond apóia-se, como ele próprio reconhece, numa metafísica das faculdades do ser humano (1973: 327): os acontecimentos narrados refletem sempre parcelas da experiência humana (daí o valor que Bremond concede a representação antropomórfica dos *agentes* e *pacientes* envolvidos na história) e só suscitam interesse se se organizarem em torno de um projeto humano que favoreçam ou contrariem.

Larivaille também elaborou um modelo lógico de *sintaxe narrativa*: a narrativa é considerada como o reflexo de um processo dinâmico intermediário entre dois estados. Este processo traduz-se por um conjunto de funções organizadas em seqüências quinárias que formam blocos coesos, intuitivamente apreendidos (v. *seqüência e sintaxe narrativa*).

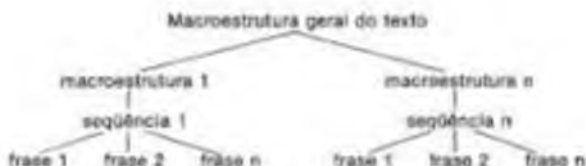
2. A análise, em termos lógicos ou outros, da *sintaxe narrativa* pode aparecer como extremamente redutora, se se tiver em conta a complexidade semiótica do texto narrativo. De fato, apenas se retêm como pertinentes os eventos nucleares que garantem o desenrolar da história, sendo relegadas para plano secundário todas as expansões discursivas (descrições de espaço e de personagens, intrusões do narrador, digressões em torno das motivações de um comportamento, etc.). No entanto, é necessário lembrar que se trata apenas de um momento estratégico da análise do texto, que deverá naturalmente ser completada em outros níveis, onde se joga a produtividade de outros códigos. Bremond sublinha de forma clarividente o atual e deve momento estratégico: "Como o código narrativo é justamente o mais constitutivo e o de mais fácil decifração, a sua análise parece-nos constituir o requisito prévio para uma interrogação metódica das significações produzidas pelos outros códigos e para a síntese do sentido (singular ou plural) do texto. Infraestrutura da mensagem narrativa, ele não contém mas transporta as significações mais lábeis que motivam a exegese" (1973: 323).

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 11-5; id., 1975: 179-82; BREMOND, C., 1966: 60-76; id., 1973: 309-33; TODUROS, T., 1966: 127-38; id., 1976: 387-404; LARIVAILLE, P., 1974: 368-88; SEGRE, C., 1974: 3-77; NEUBER, P. de, s.d.: 134-46.

Macroestrutura

1. Conceito teórico introduzido por van Dijk no domínio linguístico para descrever a estrutura semântica global de um texto: "A macroestrutura de um texto é [...] uma representação abstrata da estrutura global de significado de um texto" (1972: 55). É justamente ao nível macroestrutural que se coloca o problema da *coerência* (v.) global do texto. Trata-se, pois, de uma noção que define em termos teóricos o sentido global do texto intuitivamente apreendido.

A totalidade de significação formalmente contida na *macroestrutura* resulta da integração sucessiva das representações semânticas parciais que correspondem às frases linearmente ordenadas do texto. É possível reconhecer níveis intermédios de macroestruturas, uma vez que num texto há conjuntos de frases que formam um bloco consistente, dando origem a *seqüências* (v.). Tais seqüências projetam uma representação semântica global, uma macroestrutura intermédia que equivale à noção intuitiva de "tópico". Numa representação esquemática, obter-se-ia o seguinte diagrama:



As seqüências funcionam, pois, como partes interligadas de um todo a que se vinculam: esse todo é a macroestrutura mais geral do texto, responsável pela projeção e articulação linear das frases que integram a superfície textual. Por outras palavras, a macroestrutura que contém a informação essencial do texto é comparável a um núcleo semântico a partir do qual, mediante a aplicação de certas regras de projeção, se geraria o conjunto de frases que perfazem a superfície textual, e às quais se dá o nome de *microestruturas* (v.) textuais.

Sendo a noção de *macroestrutura* de ordem semântica, ela vai ser traduzida em termos de proposições. Essas proposições — também chamadas *macroproposições* — resultam da redução/condensação das representações semânticas parcelares agregadas a cada frase da superfície textual. Há um certo número de regras que reduzem e integram a um nível superior de representação a informação semân-

tica do texto. São regras que suprimem tudo o que é acidental e supérfluo e definem o que é fundamental no conteúdo do texto considerado como um todo. Ao serem acionadas, selecionam, generalizam e integram numa representação hiperonímica os significados locais das macroestruturas. A título de exemplo, atente-se nas seguintes frases: "Fui à estação"; "comprei um bilhete"; "dirigi-me à plataforma"; "subi para o trem"; esta seqüência de frases pode ser representada a um nível superior pela proposição "Fiz uma viagem de trem", depois de aplicadas as regras de redução da informação semântica (cf. van Dijk, s.d.: 76).

T. A. van Dijk sublinha que há argumentos empíricos que atestam a existência das macroestruturas textuais: de fato, ao num quadro macroestrutural se consegue equacionar e explicar o *resumo*, operação pela qual se produz uma síntese equivalente ao conteúdo global do texto. Isto significa que há efetivamente um nível global de organização do sentido, apreendido de forma intuitiva e suscetível de ser explicitado.

A noção de *macroestrutura* justifica-se igualmente do ponto de vista cognitivo, nomeadamente se se tiver em conta o processo de produção e compreensão textuais: um texto resulta de uma programação complexa que reflete uma determinada intenção comunicativa e uma estratégia global de atuação; correlativamente, a compreensão de um texto pressupõe que se possam reduzir e organizar na memória grandes quantidades de informação, já que o leitor/ouvinte não consegue fixar todas as palavras e frases desse mesmo texto. Experiências realizadas na área da psicologia cognitiva mostraram que as informações armazenadas na memória correspondem às macroproposições com valor estrutural que traduzem o conteúdo global do texto. Parece, assim, inegável o papel de relevo das *macroestruturas* no tratamento cognitivo do texto.

2. A transposição desta noção para o domínio da narratologia acentua a sua pertinência teórica e o seu valor operatório.

Todos os modelos narratológicos foram construídos tendo em vista a exploração das *macroestruturas* do texto narrativo. De fato, formalizar a *sintaxe narrativa* (v.) ou explicitar a *lógica narrativa* (v.) não é mais do que tentar articular em determinadas categorias o conteúdo global do texto, a sua *macroestrutura*. Quando em narratologia se utilizam os termos *diátese*, *história* (v.) ou *fábula* (v.) para dar conta da seqüência de eventos lógica e cronologicamente ordenados

que constitui a "armação" da narrativa, e afinal a *macroestrutura* do texto que se está fazendo referência (recorde-se que a *fabula* se obtém depois de se "despojar" o texto de todas as expansões discursivas subsidiárias).

A *macroestrutura* de um texto narrativo preserva as características do *modo narrativo*: assim, comportará sempre uma macroproposição que identifica o agente principal e descreve o estado inicial, um conjunto de macroproposições que traduzem um processo dinâmico, e uma macroproposição que representa o estado final. Há um esquema canônico de organização que a princípio se admite como especificamente narrativo, esquema esse que desempenha uma função importante na articulação da *macroestrutura* textual (v. *superestrutura*).

Saliente-se ainda que o nível macroestrutural se revela plenamente adequado ao enquadramento das unidades narrativas básicas, os *actantes* (v.) e as *funções* (v.). Com efeito, as funções correspondem aos predicados das *macroproposições* e os actantes são os diferentes argumentos dessas mesmas *macroproposições*.

Operar com o conceito de *macroestrutura* implica que se considere o texto como unidade autónoma, com propriedades estruturais globais consubstanciadas num nível superior de organização semântica.

J. Numa aceção menos rigorosa, o termo *macroestrutura* é algumas vezes utilizado como sinónimo de *composição* (v.) do texto.

Bibliogr.: DIJK, T. A. van, s.d.: 76-8; id., 1972: 130 et seqs.; id., 1973: 188-90; id., 1977: 181-94; id., 1977a: 130-66; id., 1980: 9-16; id., 1980a; id., 1983: 54-67; KINTSCH, W., & DIJK, T. A. van, 1975: 96-116; DIJK, T. A. van, & KINTSCH, W., 1983: 52-4 e 189-96; GARCIA BERRIO, A., & ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1983: 127-80.

Modalidade

J. Este termo recobre um vasto campo de investigação, partilhado simultaneamente pela lógica, pela lingüística e pela semiótica. Neste artigo apenas se fará referência à sua utilização no campo da narratologia, à luz das propostas teóricas e metodológicas da semiótica greimasiana.

Numa tentativa de formalizar a sintaxe imanente da narrativa, Greimas postula a existência de enunciados de *fazer* e de *estado*: os

primeiros traduzem uma transformação empreendida pelo sujeito (v. *sujeito/objeto*), os segundos descrevem uma situação estática na qual se verifica uma relação de conjunção ou disjunção entre sujeito e objeto.

Os predicados destes enunciados elementares *fazer* e *ser* podem combinar-se, dando origem a uma série de modificações traduzidas em enunciados do tipo *fazer-ser*, *fazer-fazer* etc. Fala-se de *modalização* quando se assiste à modificação de um predicado (dito *descriutivo*) por outro (dito *modal*), sendo a *modalidade* o que modifica o predicado (cf. Greimas & Courtés, 1979: 230). Trata-se, pois, de uma complexificação semântica e sintática dos enunciados elementares.

2. Para além das estruturas modais simples, constituídas a partir dos predicados dos enunciados elementares, Greimas considera que há outros predicados modais que desempenham um papel importante na organização semiótica da narrativa: são eles os predicados */querer/*, */dever/*, */poder/* e */saber/*. É no quadro da análise do programa narrativo do *sujeito* que estes predicados se revestem de particular importância. Com efeito, considera-se que o sujeito só pode realizar a sua *performance* se tiver adquirido previamente uma certa competência, que se traduz pelo conjunto de pressupostos e condições que viabilizam a execução de um percurso narrativo. Essa competência, na perspectiva greimasiana, é concebida como um complexo de modalidades organizadas hierarquicamente. Assim, o sujeito só se constitui efetivamente como agente depois de ter sido instaurado e qualificado pela aquisição dos predicados modais *querer* (ou *dever*), *poder* e *saber*. Esta organização sintagmática das modalidades pretende simular a passagem da potencialidade ao ato: para fazer algo, o sujeito necessita de *querer* (ou *dever*), *poder* e *saber* fazer. A poção mágica de Astérix, por exemplo, representa um *poder-fazer* ilimitado. No *conto popular* maravilhoso surge sempre um auxiliar mágico que confere ao sujeito-herói o *poder* e/ou o *saber-fazer* de que ele necessita para realizar a sua tarefa. A primeira fase do percurso narrativo do sujeito (qualificação; v. *esquema narrativo*) corresponde exatamente à aquisição dos valores modais que lhe vão permitir agir.

3. O recurso à teoria das modalidades é imprescindível na teoria semiótica greimasiana. Para analisar o percurso narrativo do sujeito, decomponível em seqüências sintagmaticamente articuladas (v. *esquema narrativo*), é preciso ter em conta uma semântica da ação:

as modalidades constituem a metalinguagem forjada por Greimas para descrever esta dimensão praxiológica do texto narrativo.

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1970: 168-83; id., 1976: 90-107; id. & COURTES, J., 1979: 230-2; HÉNAULT, A., 1983: 55-72.

Montagem

1. Termo específico da linguagem cinematográfica, a *montagem* refere-se ao trabalho de concatenação dos vários planos de um filme, de acordo com intuítos particulares de organização sintática. Conferindo ao relato fílmico um certo ritmo, a *montagem* evidencia determinados momentos e eventos da diegese e revela-se um recurso de profundas consequências semânticas e incidências temporais: "A montagem e a composição, o arranjo das imagens-movimento como constituindo uma imagem indireta do tempo" (Deleuze, 1983: 47).

Refira-se também que a *montagem* constitui um aspecto crucial da teoria cinematográfica, não raro suscitando polémicas entre duas concepções distintas: a do chamado "cinema-verdade" que entende a *montagem* como artifício que coarcta a liberdade do receptor e dissolve a autenticidade dos cenários e eventos representados; a do cinema antiimediatista que perfilha a *montagem* como procedimento artístico distintivo entre o cinema e a fotografia, utilizando-a como fator de *narratividade* (v.) capaz de propiciar múltiplas modulações estilístico-semânticas. De acordo com esta concepção, "a noção de montagem [...] é na realidade a criação fílmica na sua totalidade: o 'plano' isolado não é cinema; não é mais do que matéria-prima, fotografia do mundo real. Só a montagem permite transformar a foto em cinema, a cópia em arte" (Metz, 1972: 56). Ao cineasta soviético S. Eisenstein atribui-se usualmente um papel relevante no desenvolvimento das potencialidades artísticas e ideológicas da *montagem* (cf. García-Noblejas, 1982: 404 et seqs.), potencialidades já entrevistadas em outras artes (como a pintura e a literatura), antes de desenvolvidas no cinema.

2. Como facilmente se observa, a *montagem* integra-se no amplo domínio da *sintaxe narrativa* (v.) e, por isso, pode considerar-se um recurso transnarrativo, observável na narrativa literária e nela suscetível também de aproveitamentos estética e ideologicamente muito variados; isso mesmo notava Brecht ao dizer que "através da monta-

gem pode [...] representar-se o mundo de uma forma deformada ou correta" (apud Barrento, 1978: 101). A partir daqui, torna-se necessário considerar que certas articulações sintáticas de remota utilização literária (v. *alternância, encadeamento, encaixe*) produzem efeitos de *montagem* e remetem para o domínio da *composição* (v.) da narrativa; um dos parágrafos finais de *O primo Basílio* pode ser entendido como difusa manifestação de uma *montagem* atribuída ao poder de representação transcendente que a *focalização onisciente* (v.) faculta: "Àquela hora Jorge acordava, e sentado numa cadeira, imóvel, com soluços cansados que ainda o sacudiam, pensava nela. Sebastião, no seu quarto, chorava baixo. Julião, no posto médico, estendido num sofá, lia a 'Revista dos Dois Mundos'. Leopoldina dançava numa *sotrie* da Cunha. O outros dormiam. E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luíza" (E. de Queirós, *O primo Basílio*, p. 448); como se vê, é a *montagem*, por justaposição de diversos instantâneos captados pelo narrador, que possibilita a confrontação dinâmica de diferentes atitudes e reações, na seqüência da morte de Luíza. E em *Cerroneador*, de M. da Fonseca, o narrador refere-se sucessivamente, no capítulo 18, aos comportamentos de diversas personagens, à mesma hora mas em locais distintos, procedendo a uma *montagem* encadeada das várias seqüências que relatam esses microepisódios.

Bibliogr.: METZ, C., 1971; id., 1972: 55 et seqs.; GARCÍA NOBLIAS, J. J., 1982: 385-427; DEITELZE, G., 1983: 46-82.

Motivemas

1. Alan Dundes designou a *função proppiana* como *motivema* ou motivo êmico, reservando o termo *motivo* (v.) para as realizações figurativas concretas, situadas no plano ético da manifestação textual. Lubomir Dolezel transpôs para a análise do texto narrativo literário a terminologia de Dundes, que tinha sido forjada no âmbito da análise do texto narrativo folclórico. Essa transposição implicou também uma reflexão teórica em torno da organização do texto narrativo, reflexão essa que desembocou na proposta de um modelo de análise de tipo estratificacional. O modelo compreende três níveis:

- o nível dos *motivemas*, formado por proposições que predicam um ato relativamente a um actante, proposições de caráter mui-

to genérico e abstrato, do tipo "O herói triunfa sobre o adversário". Os *motivemas* são as entidades invariantes da história, regidas por uma sintaxe pouco flexível, marcada por um determinismo sequencial lógico e tipológico. A *fábula* (v.) corresponde, na perspectiva de Dolezel, à ordem sequencial dos *motivemas*:

- o nível dos *motivos*, entidades variáveis representadas através de uma proposição que predica uma ação em relação a uma personagem (por exemplo, "Ivan mata o dragão"). Trata-se já de uma concretização figurativa, de uma especificação do ato em ação e do actante em personagem. A ordem sequencial dos motivos configura a *intriga*;

- o nível da *textura* dos motivos, formado por enunciados narrativos que num texto concreto verbalizam os motivos da intriga: retomando o motivo do exemplo anterior, uma verbalização possível seria "Com a sua espada e num gesto corajoso, Ivan cortou as sete cabeças do dragão". É a este nível que operam as variações de ordem estilística.

2. A definição de *motivema* proposta por Dolezel aproxima-se bastante da noção proppiana de *função*, embora se caracterize por um maior rigor teórico.

Bibliogr.: DOLEZEL, L., 1972: 55-90; DUNBAR, A., 1972.

Motivo

1. O termo *motivo* começou a ser utilizado no domínio musical, designando aí uma unidade mínima musicalmente significativa que tende a repetir-se ao longo da partitura: é, aliás, a recursividade que permite delimitar o *motivo* no *continuum* musical. Assimale-se que esta definição de *motivo*, baseada na recursividade, reenvia diretamente ao étimo do termo, *movere*. O motivo principal de uma partitura é o *leitmotiv*, termo difundido e consagrado pela teoria e pela própria prática musical de Wagner. Neste contexto, considera-se ainda que vários motivos articulados configuram o tema da partitura.

2. Ao ser transposto para o domínio da literatura, o termo *motivo* perdeu de algum modo a sua univocidade conceptual, passando a recobrir diferentes níveis de análise, consoante a perspectiva teórica do crítico. Uma análise temática, por exemplo, concebe os *motivos*

como esquemas expressivos, frequentemente assimilados a um repertório de metáforas, que plasmam um determinado tema germinal. Uma crítica psicanalítica tende a encasalar os *motivos* como imagens obsessivas e involuntárias que mediatamente reenviam ao "mito pessoal" do autor.

Assimile-se ainda que o conceito de *motivo* mantém afinidades com o conceito retórico de *topos*: o *topos* é um *motivo* codificado pela tradição cultural, uma estrutura figurativa dotada de forte coesão interna que reaparece constantemente na literatura (por exemplo, "o mundo às avessas" ou "o anjo caído").

3. Em narratologia, o termo tem sido utilizado em várias acepções. Os formalistas russos definiram-no com base em um critério de autonomia semântica: o *motivo* é então a menor parcela temática do texto, suscetível de migrar de narrativa em narrativa, guardando sempre uma configuração reconhecível. Trata-se, pois, de elementos mínimos e indecomponíveis do material temático, suscetíveis de serem traduzidos através de uma proposição (por exemplo, "dragão rapta a princesa", "o herói vence"). Merece aqui particular referência a reflexão de Tomachevski, que tentou elaborar uma tipologia de motivos e articular a própria noção de *motivo* com a dicotomia conceptual *fábula/intriga* (v. estes termos). Assim, os *motivos* classificavam-se iam como *estáticos* e *dinâmicos*: os motivos estáticos traduzem uma situação, um estado, permitindo a descrição das personagens e do espaço físico ou social que as envolve; os motivos dinâmicos traduzem a modificação de uma situação e correspondem sempre a uma ação das personagens. Tomachevski estabelece ainda uma distinção entre motivos *presos* ou *associados* e motivos *livres*: os primeiros são os elementos nucleares que asseguram a integridade da fábula; os segundos podem ser eliminados sem que se altere a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos narrados; correspondem a expansões subsidiárias e marginais que, no entanto, desempenham um papel dominante a nível da *intriga*, dado que contribuem para a construção artística da obra.

No âmbito da etnoliteratura (nomeadamente na obra dos folcloristas Aarne e Thompson) impera uma definição relativamente similar de *motivo*: o termo designa uma unidade figurativa suscetível de aparecer em narrativas que circulam em diferentes áreas geoculturais.

Com Propp assiste-se a uma reformulação do conceito de *motivo*. Ao estabelecer a *função* (v.) como elemento invariante do conto, Propp redefiniu o *motivo* em termos de variabilidade: por outras palavras, o motivo passou a designar as múltiplas concretizações *figurativas* das funções. Assim, a função *malefício*, por exemplo, pode ser figurativamente representada, entre outros, pelos motivos *rapto*, *agressão física* ou *declaração de guerra*. Na proposta proppiana os motivos são excluídos do domínio da análise estrutural, embora se reconheça a sua importância do ponto de vista estético. Esta perspectiva vai ser desenvolvida por outros investigadores, nomeadamente Dundes, Larivaille e Dolezel, que estabelecem igualmente uma distinção entre unidades do plano ético (*funções* ou *motivemas* — v.) e unidades do plano ético (*motivos*): as primeiras configuram a "estrutura profunda" do texto narrativo, plano de análise relativamente abstrato que integra um conjunto de unidades invariantes lógicas e sintagmaticamente interligadas, descritas em termos de proposições que predicam um ato relativamente a um actante; as segundas são unidades variáveis da "estrutura de superfície" que especificam figurativamente as funções ou motivemas, transformando os atos genéricos em ações particulares e os actantes em personagens individualizadas. Os *motivos* podem denotar a ordem sequencial estrita das funções ou motivemas, introduzindo distorções no domínio complexo das relações entre *história* e *discurso* (v. *ordem temporal*).

4. As formas narrativas simples e bastante estereotipadas revelam-se particularmente adequadas a uma análise de tipo funcional; na dilucidação dos aspectos idiosincráticos de narrativas mais elaboradas, a análise dos *motivos* parece ser mais fecunda e apropriada.

São ainda os *motivos* que viabilizam uma leitura de tipo socio-cultural da narrativa, já que através deles se filtram os elementos antropológicos, temáticos e ideológicos que mediatamente refletem um contexto histórico específico.

Assinale-se, por último, que a intertextualidade compreende o estudo da mobilidade dos *motivos*, distinguindo-os de outras formas de anáforização interdiscursiva (alusões, citações, comentários etc.). Inscritos virtualmente numa espécie de "memória" transtextual, os *motivos* revelam claramente o caráter dialógico de qualquer produção discursiva.

Bibliogr.: TOMALHEVSKI, B., 1965: 268 et seqs.; DOLEZEL, I., 1972: 55-90; DICROT, O. & TUDOROV, T., 1972: 280-5; DUNDIS, A.,

1972; SEGRE, C., 1974: 7-13; id., 1981: 3-23; FRENZEL, E., 1980; VESELOVSKIJ, A. N., 1980: 207-17; FOKKEMA, D. W. & IRSCH, E., 1981: 44-9; LARIVAILLE, P., 1982: 73-106.

Núcleo

V. *Função cardinal*

Objeto

V. *Sujeito/objeto*

Oponente

V. *Adjuvante/oponente*

Paciente

V. *Agente/paciente*

Papel actancial

V. *Actante*

Papel temático

1. Na teoria semiótica greimasiana, um *papel temático* é um tipo particular de configuração discursiva onde uma figura nominal comporta virtualmente um conjunto de funções e de atributos qualificativos. Assim, o *príncipe*, a *madrasta*, o *pescador*, o *banqueiro*, o *padre*, o *sedutor*, etc., são considerados *papéis temáticos*, na medida em que cada uma destas designações aponta para percursos figurativos previsíveis, que englobam um feixe de ações, atitudes e aptidões socioculturalmente codificadas. Um *ator* (v.) pode ser individualizado pela atribuição de um determinado *papel temático*.

2. O texto narrativo pode jogar no efeito de surpresa, se os atores agirem em desacordo com o papel temático que sustentam. Se pelo contrário o papel temático der origem ao desenvolvimento da *isotopia* (v.) figurativa que nele potencialmente está contida, acentua-

se o grau de previsibilidade da narrativa. Atente-se, a título de exemplo, no papel temático *dragão*, tão freqüente no conto maravilhoso popular: trata-se de um estereótipo simbólico, fundado num saber socialmente partilhado, que ocupa sempre um determinado papel actancial (o de anti-sujeito) e assume invariavelmente os atributos negativos, do ponto de vista axiológico.

Bibliogr.: GREIMAS, A. J., 1973: 171-5; id. & COURTÉS, J., 1979: 393; COURTÉS, J., 1976: 90-2 e 94-5.

Proposição

1. Na metalinguagem de alguns modelos narratológicos — nomeadamente nas propostas de Todorov —, o termo *proposição* designa a unidade narrativa mínima. Trata-se de uma construção analítica que visa formalizar as unidades de base da *sintaxe narrativa* (v.).

A *proposição* é constituída por *actantes* e *predicados* e concretiza-se em enunciados do tipo "Maria é uma rapariga" ou "o rei mata o dragão" (actantes: Maria e o rei; predicados: "é uma rapariga" e "mata o dragão"). Os actantes são habitualmente preenchidos por seres individuais de carácter antropomórfico e, consoante a posição que ocupam relativamente ao predicado, assim se distribuem por diferentes papéis (agente e paciente, por exemplo). Os predicados dividem-se em duas grandes classes, *verbais* e *adjetivais*: os primeiros são eminentemente dinâmicos, descrevem mudanças de estado; os segundos descrevem situações estáticas, não alteram uma situação. Saliente-se que esta distinção conceptual entre predicados dinâmicos e estáticos já aparece na obra do formalista russo B. Tomachevski e é retomada por vários narratologistas contemporâneos: *enunciados de fazer vs. enunciados de estado* em Greimas; *funções vs. indícios* em Barthes.

As *proposições* narrativas combinam-se em unidades de nível superior, as *seqüências* (v.). Na base das conexões entre proposições contam-se relações de teor causal, temporal e espacial.

2. Todorov transpõe para o domínio da narrativa o modelo da gramática das línguas naturais, invocando a unidade profunda entre *linguagem* e *narrativa*: "Compreender-se-á melhor a narrativa se se souber que a personagem é um nome e a acção um verbo. Mas

compreender-se-a melhor o nome e o verbo se se pensar no papel que eles assumem na narrativa [...]. Combinar um nome e um verbo e dar o primeiro passo para a construção da narrativa" (1971: 128).

A noção de *proposição* não contém virtualidades operatórias imediatamente perceptíveis. Surge como construção teórica necessária desde que se adote o postulado de que um texto é sempre decomponível em unidades mínimas.

Bibliogr.: Todorov, T., 1971: 118-28; id., 1973: 77-85.

Seqüência

1. As unidades narrativas mínimas (v. *proposição e função*) organizam-se em ciclos que o leitor reconhece intuitivamente, dado o seu caráter de blocos semanticamente coesos. Dá-se o nome de *seqüência* a essa unidade superior que compreende uma sucessão de "átomos" narrativos unidos por uma relação de solidariedade: "A seqüência inicia-se quando um dos seus termos não tem antecedente solidário e fecha-se quando outro dos seus termos deixa de ter consequente" (Barthes, 1966: 13).

2. Para Claude Bremond, a *seqüência* resulta da combinação de três funções que correspondem às três fases do desenrolar de qualquer processo: virtualidade, atualização e acabamento. Define-se, assim, uma *seqüência elementar* triádica, em que as duas primeiras funções podem sempre dar lugar a uma alternativa:

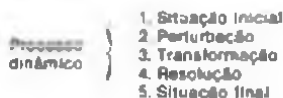


Nesta perspectiva, a *seqüência* comporta sempre momentos de risco: potencialmente, cada função viabiliza a ocorrência de uma opção contraditória. Para Bremond, são estas *seqüências elementares*

que constituem os verdadeiros fios da tessitura da história. Pela combinação de seqüências elementares constroem-se *seqüências complexas*, cujas configurações mais típicas são o *encadeamento* (v.), o *encaixe* (v.) e a *alternância* (v.).

Segundo Todorov, uma seqüência completa é formada no mínimo por cinco *proposições narrativas*: "Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma determinada força vem perturbar. Dai resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo estado de equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas nunca é idêntico" (1973: 82). A seqüência pode ainda comportar proposições facultativas, cuja supressão não altera a coerência da história. Isto significa que, tal como a frase, também a narrativa se pode expandir, agregando aos seus constituintes nucleares elementos facultativos, sem pertinência ao nível da estruturação lógica das ações.

Paul L. Arivaille confere igualmente um relevo particular à noção de *seqüência*, no âmbito da análise (morfo)lógica da narrativa (v. *lógica narrativa*). Assim, define como *seqüência-tipo* uma seqüência quinária articulada do seguinte modo:



Assinale-se de passagem que esta seqüência quinária manifesta evidentes pontos de contato com a seqüência completa proposta por Todorov. Trata-se de uma seqüência-tipo que pode reproduzir-se ciclicamente, de forma defectiva ou saturada, e que, pelo seu elevado grau de generalidade, permite descrever a sintaxe de qualquer narrativa, a nível micro e macroestrutural.

3. Confrontando as diferentes propostas apresentadas, verifica-se que há entre elas um denominador comum: a *seqüência* descreve sempre um agrupamento coeso de unidades narrativas. Perspectiva-se a articulação sintática dessas unidades de modo a explicitar a lógica das ações (v. *lógica narrativa*).

Assinale-se, finalmente, que cada uma das *seqüências* referidas representa a articulação sintática global de uma história mínima. Como os textos narrativos, regra geral, comportam sempre mais do que

uma *seqüência*, é ao nível das conexões inter-*seqüenciais* que se completa a análise da organização sintática da narrativa.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 1-27; BRENNEN, C., 1966: 60-76; id., 1973: 131-3; TODOROV, T., 1973: 80-3; MATHIEU, M., 1974: 357-67; LARVAILLIE, P., 1974: 367-88.

Sujeito/objeto

1. No quadro da semiótica greimasiana, o *sujeito* começou a ser definido como instância do modelo actancial (v. *actante*). Nesse modelo, *sujeito* e *objeto* são termos e conceitos correlatos: constituem uma categoria actancial investida semanticamente por uma relação de desejo, correspondente à modalidade do *querer*. O *sujeito* é aquele que quer, que pretende o *objeto*: é esta relação de transitividade que basicamente institui a sintaxe da narrativa.

Numa fase posterior, Greimas procurou formalizar a estrutura lógico-semântica imanente do texto narrativo através de um número reduzido e constante de categorias opostas. Considerou-se primordial a categoria *sujeito* vs. *objeto*, na medida em que todas as transformações narrativas aparecem inscritas no discurso sob forma de modificações da relação entre esses dois pólos: nos contos maravilhosos, por exemplo, o esquema trivial *pobreza* → *prosperidade* corresponde à passagem de uma situação inicial em que o herói (*sujeito*) não possui bens materiais (*objeto*) para uma situação final marcada pela conjunção entre *sujeito* e *objeto*.

Se se tiver em conta a estrutura polêmica da narrativa, concebida em termos de confrontação, ao papel actancial de *sujeito* contrapõe-se sempre o de *anti-sujeito*. Esta nova oposição actancial permite descrever percursos narrativos paralelos: a aquisição do *objeto* *queijo* pelo *sujeito* *raposa* corresponde à privação sofrida pelo *anti-sujeito* *corvo*.

2. Categoria sintática de uma *gramática textual*, o actante *sujeito* é o operador das transformações que a nível macroestrutural (v. *macroestrutura*) configuram a dinâmica da narrativa. Ele é sempre o agente das *funções* (v.) nucleares da história e o seu percurso narrativo obedece a um esquema canônico (v. *esquema narrativo*) constituído por uma série ordenada de seqüências articuladas. O elevado grau de previsibilidade do percurso narrativo do *sujeito* indicia o carácter accentuadamente programado do texto narrativo.

Se se abandonar o plano macroestrutural, deve-se referir que os papéis actanciais não são etiquetas fixas, colocadas de uma vez para sempre em diferentes *atores* (v.). Eles se constroem à medida que a história avança e podem até permutar de sequência para sequência.

Sublinhe-se ainda a importância da estratégia interpretativa do leitor (v.) na definição da macrosintaxe de um texto, sobretudo se se tratar de um texto narrativo não-estereotipado, situado fora do âmbito da etnoliteratura. De fato, atribuir o papel de *sujeito* a um ator particular implica necessariamente uma determinada direção de leitura; no romance *O primo Basílio*, o leitor pode selecionar como (maior) *sujeito* da história *Lúcia*, *Basílio* ou *Juliana*: ao privilegiar um destes atores já está imprimindo ao processo interpretativo um cariz marcadamente individual. Não deve no entanto esquecer-se de que o narrador pode desenvolver estratégias textuais tendentes a marcar de forma inequívoca o (macro) *sujeito* da história (por exemplo, uma *focabilização* (v.) preferencial ou uma *caracterização* (v.) mais desenvolvida).

3. O *objeto* é aquilo que o *sujeito* quer alcançar. As conjunções e disjunções entre *sujeito* e *objeto* permitem descrever a sintaxe imamente de todas as mensagens dinâmicas.

A circulação do(s) *objeto(s)* pode dar origem a uma estrutura narrativa *polêmica* (luta/competição de dois *sujeitos* em torno do mesmo *objeto*) ou *contratual* (troca de *objetos* entre *sujeitos*).

Categoria sintática da macroestrutura narrativa, o *objeto* é também, a nível microestrutural, o local de investimento dos valores e/ou das determinações que facilitam o preenchimento semântico do *sujeito*. As qualificações deste último actante, por exemplo, podem ser descritas em termos de emendados de estado do tipo: X (*sujeito*) em conjunção com *pobreza* (*objeto*). As *modalidades* (v.) podem igualmente ser consideradas como um *objeto* (modal) que o *sujeito* deve adquirir antes de iniciar a sua *performance* narrativa.

Bibliogr.: GRIMAS, A. J., 1966: 176-7; id., 1973a; id. & COURTIS, J., 1979: 258-9 e 369-71; COURTIS, J., 1976: 60-6; HIGGALTT, A., 1983: 41-54.

4

História

No domínio da *história* encontram-se as categorias da narrativa a que a teoria literária pre-estruturalista conferiu considerável atenção. Decerto por isso, no contexto de uma transição epistemológica de profundas consequências teórico-metodológicas, o estruturalismo tendeu a subalternizar algumas dessas categorias ou, quando muito, a submetê-las a tratamentos de índole formalista.

Com a narratologia, categorias como a *personagem*, o *espaço*, a *ação* e o *tempo* são postuladas como signos narrativos ou âmbitos de integração signíca. Conceitos como *personagem redonda*, *personagem plana*, *herói*, *figurante* e *tipo* implicam específicos processos de manifestação e investimentos semânticos que se articulam, por exemplo, com uma particular configuração da *intriga*; esta, por sua vez, pode ser entendida à luz de uma concepção orgânica, que acentua a sua *composição* e elementos que a estruturam (*desenlace*, *epílogo*). Os componentes da *história* solicitam, entretanto, procedimentos de representação que interferem decisivamente na sua funcionalidade semi-narrativa: e no âmbito do discurso que esses procedimentos se inserem.

Aberto, romance

V. *Composição*

Ação

1. Componente fundamental da estrutura da narrativa, a ação integra-se no domínio da *história* (v.) e remete a diversos outros conceitos que com ela se relacionam de forma mais ou menos estreita: a *intriga*, o *tempo*, a *composição* da história, etc. (v. estes termos). O relevante papel desempenhado pela ação na orgânica do relato não pode dissociar-se da projeção que lhe cabe na narrativa tradicional, construída em função de uma procura e da resolução de certos problemas: em tal narrativa, "tem-se a impressão de que os problemas devem ser resolvidos, que as coisas devem chegar de qualquer modo a uma solução, numa espécie de teleologia racional ou emotiva" (Chatman, 1981: 46). A partir daqui, compreende-se que episodicamente certos autores procurem definir *tipologias da narrativa* (com especial incidência no *romance*) que têm na ação uma das suas dominantes distintivas (p. ex., o *romance de ação* sugerido por Kayser — cf. 1976: 400-2 — e por Muir — 1967: 17 et seqs.).

2. Em termos semi-narrativos, a ação deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um *desenlace* (v.) irreversível. Além disso, a ação depende, para a sua concretização, da interação de, pelo menos, três componentes: um (ou mais) *sujeito(s)* diversamente empenhado(s) na ação, um *tempo* determinado em que ela se desenrola e as *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados.

De certo modo, pode considerar-se que uma concepção deste tipo é remotamente tributária da herança propiana legada à narratologia. Com efeito, a dimensão *funcional* que preside à descrição da estrutura do conto popular não exclui, antes implica, a articulação das microações que são as *funções* (v.) numa totalidade dinâmica, a ação propriamente dita, assim se consumando a progressão narrativa que corresponde ao desenvolvimento do relato. Mais recentemente, manteve-se e reforçou-se o destaque que a ação merece na análise estrutural da narrativa: com R. Barthes, através da descrição de um *nível distribucional* povoado por *funções cardinais* (v.) em alternância com *catalises* (v.); com Todorov, empenhado em descortinar uma *lógica das ações* (cf. Todorov, 1966: 128 et seqs.) e chamando a atenção para "a existência de toda uma tendência da literatura em que as ações não existem para servir de 'ilustração' à personagem, mas onde, pelo contrário, as personagens são submetidas à ação" (Todorov, 1971: 78); com Bremond, articulando estreitamente ação e per-

sonagem ("A função de uma ação só pode ser definida na perspectiva dos interesses ou das iniciativas de uma personagem, que é o seu paciente ou agente") (Bremond, 1973: 132) e levando à configuração da *seqüência* (v.), unidade superior que compreende uma sucessão de "átomos" narrativos unidos por uma relação de solidariedade; com *Grelmas*, cuja semiótica narrativa tem na categoria do *actante* (v.) um elemento proeminente, entidade virtualmente disponível para o preenchimento atorial de ações: "o que quer dizer que uma ação é um programa narrativo 'vestido', estando nela o sujeito representado por um ator e o fazer convertido em processo" (Cireimas & Courtés, 1979: 8).

3. Entendida como totalidade que estrutura e confere consistência ao relato, a *ação* manifesta-se de forma peculiar nos diversos gêneros narrativos, propiciando análises diversas. Se no *conto* encontramos em princípio uma *ação* singular e concentrada, no *romance* é possível observar o desenrolar paralelo de várias *ações*, enquanto a *novela* é construída muitas vezes (p. ex., em *O Malhadinho*) a partir da concatenação de várias *ações* individualizadas e protagonizadas pela mesma personagem. A diversidade de dimensões que caracteriza a *ação* em cada gênero (e também a oscilação da sua importância em função de certas translações periodológicas) reveste-se de particular acuidade quando está em causa aquilo a que van Dijk (1983a) chamou "descrição de ações": de acordo com diferentes critérios de ponderação (distribuição hierárquica das *ações*, grau de pormenorização, ordenação), a narrativa privilegia a economia e tratamento das *ações* em função da sua configuração estrutural e dominantes semânticas: se um *romance policial* pode exigir uma representação pontual e minuciosa das *ações*, um *romance psicológico*, muitas vezes regido por um *narrador autodiegético* (v.), tenderá a subalternizar a componente factual e objetiva das *ações*; e em uma narrativa de *narrador onisciente* a grande desenvoltura que caracteriza esse narrador permite-lhe elidir a alusão a certas *ações*, proceder a eventuais reordenações, aprofundar o seu desenvolvimento, estabelecer conexões hierárquicas entre várias *ações*, etc., de acordo com uma concepção por assim dizer demiúrgica da relação do sujeito da enunciação com o universo diegético representado. Seja como for, não parecendo possível ou acritável que a narrativa contemple *todas as ações*, é óbvio que ao receptor cabe normalmente uma função supletiva, pela ativação de meca-

nismos de inferência que lhe permitam preencher os "vazios" de ações omitidas e não perder de vista a *coerência* (v.) da narrativa.

Além disso e num plano de ponderação macroscópico, a *ação* pode ser literariamente utilizada para insinuar sentidos tocados por evidentes ressonâncias histórico-ideológicas: é o que se verifica com a *ação* do *romance histórico*, apoiada no pano de fundo da História incorporada na *floção*, com a *ação* de um romance neo-realista, sugerindo o *dever dialético* de eventos de coloração social, etc.

Bibliogr.: BARTHES, R., 1966: 6-18; TODOROV, T., 1966: 128-38; id., 1971: 78-91; SEGRE, C., 1974: 3-77; BOURNEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 52 et seqs.; DIJK, T. A. van, 1976; id., 1983a; CULFER, J., 1978: 291-316; CHATMAN, S., 1981: 41 et seqs., 87-98; MOÏSES, M., 1982: 62-3, 100-3; TAYLOR, R., 1982: 49-60; RICQUEUR, P., 1983: 101 et seqs.; SILVA, A. é., 1983: 726 et seqs.; BROOKS, P., 1984.

Anti-herói

1. De um modo geral, pode-se dizer que a posição ocupada pelo *anti-herói* na estrutura da narrativa é, do ponto de vista funcional, idêntica à que é própria do *herói*: tal como este, o *anti-herói* cumpre um papel de protagonista e polariza em torno das suas *ações* as restantes *personagens*, os *espaços* em que se move e o *tempo* em que vive (v. estes termos).

2. A peculiaridade do *anti-herói* decorre da sua configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Neste aspecto, o estatuto do *anti-herói* estabelece-se a partir de uma desmitificação do herói, tal como o Renascimento ou o Romantismo o entenderam: do mesmo modo, a transição da *epopéia* para o *romance*, banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro elvado de defeitos e limitações, constituiu também um fator de desvalorização que há de ter em conta. Apresentado como personagem atravessada por angústias e frustrações, o *anti-herói* concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo e a fazer dele o "homem sem qualidades" retratado por R. Musil num romance justamente centrado em dois problemas cruciantes: "dissolução do Eu no homem, liquefação da civilização em torno dele" (Albèrès, 1972: 67).

3. Foi sobretudo a literatura pós-romântica que consagrou a figura do *anti-herói* como pólo de atração e veículo de representação dos temas e problemas do seu tempo. Já antes dela, no entanto, encontram-se manifestações que importa lembrar: Dom Quixote, numa anacrônica tentativa de reviver os obsoletos códigos éticos da gesta de Cavalaria, Lazarillo de Tormes, deambulando por um mundo que convida à perfídia e à insídia, definem-se exatamente como heróis às avessas. Mas é a partir do Realismo e do Naturalismo que a figura do herói aparece despojada das marcas de excepcionalidade que no Romantismo conhecera; as personagens em quem se centra o processo crítico de uma sociedade em crise (Teodorico Raposo, em *A Relíquia* de Eça), a trágica reconstrução de peregrinos épicos desvirtuados por um quotidiano dissolvente (Leopold Bloom, no *Ulisses*), o protagonista que se apercebe do absurdo da existência e que reage num registro de estranheza e desprendimento (Meursault em *L'Étranger*, de Camus), os oprimidos e ofendidos por um sistema social cruel (Jeter Lester em *Tobacco Road*, de Caldwell, Fabiano em *Vidas secas*, de G. Ramos), todos se afirmam pela negativa, mais do que pela positiva. E deste modo invertido reinterpretam a condição de centralidade que o *herói* conhecera.

Bibliogr.: GOLDMANN, I., 1970: 21-57; ALBERES, R.-M., 1972: 54 et seqs.; AZIZA, C., OLIVIERI, C., SCTRICK, R., 1978: 15-7.

Caracterização

1. Entende-se por *caracterização* todo o processo de pendor descritivo tendo como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que integram uma *história*, designadamente os seus elementos humanos ou entidades de propensão antropomórfica; nesse sentido, pode-se dizer que é a *caracterização* das personagens que faz delas *unidades discretas* identificáveis no universo diegético em que se movimentam e relacionáveis entre si e com outros componentes diegéticos. Entretanto, convém não confundir *caracterização* com *identificação*; de fato, se a identificação corresponde a uma atribuição de nome, "a *caracterização*, por sua parte, investe numa personagem identificada um atributo ou um conjunto de atributos (também chamados 'traços', 'qualidades' ou 'características') que acrescentam material descritivo de uma particular espécie ao cerne do argumento" (Garvey, 1978: 63). Em muitas narrativas (sobretudo no

romance do século XIX), o lugar estratégico de inscrição da *caracterização* e o início do relato, quando se descrevem as características fundamentais de personagens que, quase sempre por força dessas características, terão um papel relevante no desenrolar da história.

2. A *caracterização* das personagens distribui-se por diversas áreas de incidência e adota modalidades específicas de execução. Se é verdade, como se viu, que a identificação é distinta da *caracterização*, também é verdade que a atribuição de um *nome próprio* (v.) ou de uma alcunha que como tal funcione (p. ex., Ginetto, em *Estrelas*, de S. Pereira Gomes) pode desde logo atuar como elemento de caracterização psicológica; para além da esfera psicológica, é sobretudo o aspecto físico, incluindo a indumentária, que atrai as atenções da *caracterização*, capaz até de fazer notar importantes transformações no estatuto sociomental das personagens; note-se a seguinte e breve *caracterização* de uma personagem balzaquiana: "Quand le père Goriot parut pour la première fois sans être poudré, son hôte se laissa échapper une exclamation de surprise en apercevant la couleur de ses cheveux, ils étaient d'un gris sale et verdâtre. Sa physionomie, que des chagrins secrets avaient insensiblement rendue plus triste de jour en jour, semblait la plus dévolée de toutes celles qui garnissaient la table [...]. Quand son trousseau fut usé, il acheta du calicot à quatorze sous l'aune pour remplacer son beau linge" (Balzac, *Le père Goriot*, p. 35-6).

3. No que diz respeito às modalidades de *caracterização*, pode-se falar em *caracterização direta* e em *caracterização indireta*. A primeira, tantas vezes representada nos romances balzaquianos, camilianos e queirosianos, consiste na *descrição* (v.) eminentemente estática dos atributos da personagem, consumada num fragmento discursivo expressamente consagrado a tal finalidade; a sua execução pode caber quer à própria personagem (*autocaracterização*), quer a outra entidade, seja ela o narrador ou outra personagem (*heterocaracterização*), decorrendo desta opção irrecusáveis conseqüências de tipo apreciativo, com óbvias repercussões no retrato finalmente configurado: quem a si mesmo se descreve tende a perfilhar uma atitude positiva ou desculpabilizadora, ao passo que a *caracterização* feita por outrem revela, em princípio, outra capacidade de análise, favorecendo uma atitude crítica mais intensa. Por sua vez, a *caracterização indireta* constitui um processo marcadamente dinâmico: é de uma forma

muito mais dispersa, a partir dos discursos da personagem, dos seus atos e reações perante os outros, que se vai inferindo um conjunto de características significativas do ponto de vista psicológico, ideológico, cultural, social etc. A *redundância* (v.) de gestos, tiques e falas pode desempenhar, neste caso, um papel destacado, para acentuar traços que merecem ser evidenciados (p. ex., a oca exclamação "C'est grave", reiteradamente proferida pela personagem Steinbrocken, em *Os Maias*).

4. A *caracterização* das personagens projeta-se sobre domínios específicos da construção do relato, tanto no que toca ao plano da *história* (v.), como no respeitante ao *discurso* (v.) ou à estratégia de *narração* (v.) perfilhada. Deste modo, não é raro que os atributos das personagens, intencionalmente sublinhados pela *caracterização*, se encontrem refletidos sobre o *espaço* (v.): o cenário degradado apresentado em *Casa da Malta* ("Ficou o saguão com a fama de um lugar de nojo, maldito e sem dono. Agora é dos malteses: vagabundos, ciganos, gente do mundo que não escolhe teto. É a casa da Malta". F. Namora, *Casa da Malta*, p. 96) não pode dissociar-se do perfil social das personagens que a ele se acolhem. De forma ainda mais notória, a *caracterização* das personagens e muitas vezes conduzida de molde a realçar fatores de conflito ou de harmonização que entre elas se estabelecem: veja-se, por exemplo, o que ocorre com a *caracterização direta* de D. Cláudia e do Dr. Neto, no capítulo IX de *Uma abelha na chuva*, de C. de Oliveira, cuja descrição, sobretudo nos planos psicológico e ideológico, prenuncia incompatibilidades insuperáveis, com inevitáveis implicações no plano da *ação*. Isto além de se reconhecer que a profundidade (ou a própria existência) da *caracterização* é determinada quase sempre pela posição relativa de cada personagem (principal, secundária ou mero figurante) na sua articulação estrutural com as restantes.

5. No que toca ao âmbito da *narração* e do *discurso* que dela decorre, deve-se notar que a *caracterização* aparece condicionada, desde logo, pelo estatuto do narrador instituído: normalmente um *narrador heterodiegético* (v.) disporá de condições de distanciamento para uma *caracterização* mais exaustiva e desapaixonada do que um *narrador autodiegético* (v.) ou *homodiegético* (v.), fortemente condicionados pela sua implicação no devis da história, pela variável *distância* (v.) em que narram, pela sua relação com os outros, etc.; por exem-

plo: o *narrador autodiegético* de *Dom Casmurro* diz que “[José Dias] foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas” (M. de Assis, *Dom Casmurro*, p. 17); assim, o pormenor observado não se esgota na indumentária descrita: ele serve para caracterizar psicologicamente a personagem e permite ao narrador esboçar a sua posição subjetiva em relação a ela. A subjetividade (v. *registros do discurso*) não se dissocia, obviamente, da *focalização* (v.) adotada: se a *caracterização direta* das duas personagens mencionadas de *Uma abelha na chuva* é de responsabilidade ideológico-afetiva do narrador, já a breve e intensa descrição de outra personagem, sob a *focalização interna* de D. Maria dos Prazeres, traduz-se numa *heterocaracterização* atribuível, no plano da expressão da subjetividade, às obsessões e frustrações da protagonista: “O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada: o queixo espesso, o nariz correto, a fronte não muito ampla mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro” (C. de Oliveira, *Uma abelha na chuva*, p. 19); e a *focalização externa* que na primeira página do mesmo romance incide sobre Á. Silvestre (antes ainda da sua identificação) consuma uma *caracterização direta*, limitada e superficial, de acordo com as restritas potencialidades representativas da focalização mencionada.

6. Pelo que fica dito compreende-se que a problemática da *caracterização* se revista de certa proeminência no plano da análise do texto narrativo. Trata-se, antes de mais nada, de atentar nas áreas de incidência (físico, psicologia etc.) e no destaque merecido pela *caracterização* na economia da narrativa; além de condicionada em termos de gênero (o *romance* consentirá tratamentos caracterizadores que o *conto* não permite), a *caracterização* tem que ver fundamentalmente com questões de ordem periodológica e com as inerentes dominantes ideológicas: notem-se, por exemplo, as diferenças existentes entre a *caracterização* da personagem Carlos (capítulo XX das *Viajens na minha terra*, de Garrett), centrada sobre a configuração psicológica projetada no aspecto físico da personagem, a *caracterização* da personagem Conselheiro Acácio (no capítulo II de *O primo Basílio*, de Eça), delimitada com a brevidade e tendência para a síntese crítica exigida pelo tratamento do *tipo* (v.), e a difusa *caracterização indireta* do protagonista de *Para sempre*, de V. Ferreira, em “diálogo” ativo com o narrador autodiegético, envelhecido e temporalmente distanciado do seu tempo de juventude. Em qualquer caso, a *carac-*

terização (sobretudo a *direta*) constituirá um domínio de inevitável manifestação, pela via da subjetividade, das posições ideológico-afetivas do narrador em relação à personagem visada; e tais posições serão decisivas para a definição dos fundamentais eixos semânticos que regem a construção da narrativa.

Bibliogr.: TODOROV, T., 1967: 58-67; BOURNEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 243 et seqs.; GARVEY, J., 1978; STERNBERG, M., 1978: 187 et seqs., 217 et seqs.; DOCHERTY, T., 1983; SILVA, V. M. de A. e, 1983: 703-9.

Composição

1. O conceito de *composição* não deve ser entendido como exclusivo da teoria da narrativa, mas antes como uma projeção específica nesta última de uma noção suscetível de um mais amplo dimensionamento, que importa considerar de modo sumário. Falar em *composição* no âmbito dos estudos literários e, antes de mais nada, referir um conceito com certo relevo também em outros domínios artísticos: na música, no cinema, nas artes plásticas etc. E neles, como na literatura, a *composição* designa genericamente uma certa organicidade da obra artística, isto é, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos.

Por outro lado — e para nos atermos agora ao domínio da literatura —, a expressão verbal da linguagem literária implica a referência a um plano por assim dizer *microcompositivo*; incidindo sobre as mais reduzidas estruturas discursivas, a *técnica retórica* entende a *compositio* como “um fenómeno do *ornatus* (consistindo) na conformação sintática e fonética dos grupos de palavras, das frases e das seqüências de frases” (Lausberg, 1982: 260). Num plano macroscópico, a *composição* da obra literária pode ser entendida como expansão dessa conformação e como articulação orgânica das partes que constroem um todo, aquilo a que R. Ingarden chamou a “ordenação da seqüência”: “Toda a obra literária contém em si uma *ordenação da seqüência*, um sistema determinado de posições de fases em que uma fase se funda em fases correspondentes de todos os estratos conexos da obra e assim alcança determinadas qualificações precisamente por se encontrar nesta e não em outra posição” (Ingarden, 1973: 339).

2. Em teoria da narrativa, os problemas da composição colocam-se fundamentalmente no caso do *romance*, pela sua extensão, pela quantidade e diversidade de elementos diegéticos que envolve (personagens, espaços, ações), pelas dimensões temporais que a história narrada muitas vezes alcança; é ele, de fato, que constitui um gênero narrativo eventualmente valorizável por específicas estratégias compositivas. Convém lembrar, aliás, que a História do romance tem ao problema da *composição* um foco gerador de polémicas que interferiram diretamente na sua evolução: sobretudo o debate entre P. Bourget e A. Thibaudet, opondo duas concepções distintas do romance, a uma época muito delicada da evolução histórico-cultural europeia (crise do Naturalismo, advento do Simbolismo, difusão do pensamento bergsoniano, incremento da ficção de índole psicologista etc.); para o primeiro, a *composição* romanesca impunha a construção de uma tensa ação "dramática", com uma *intriga* (v.) bem marcada, possibilitando a demonstração de uma tese; para Thibaudet, a *composição* não exigia necessariamente a hipertrofia da *intriga*, podendo resolver-se, de modo mais difuso, ao nível de outros componentes da narrativa (espaço, tempo, personagem), eventualmente harmonizados num desenvolvimento episódico (v. *episódio*) (cf. Raimond, 1966: 393 et seqs.; Bourneuf & Ouellet, 1976: 63 et seqs.).

J. M. Raimond entende "que, num romance, estamos perante uma composição orgânica, desde que o autor opera uma distribuição dos elementos em função dos seus desígnios, quer sejam de ordem dramática, estética ou filosófica" (Raimond, 1966: 390); se aceitarmos tal postulação (que vem de um posicionamento teórico-epistemológico distinto do que subjaz à definição da *estrutura* (v.) da narrativa), atingiremos algumas das características particulares da *composição*: a primordial intencionalidade que preside à *composição*, o teor finalístico que a afeta e a sua propensão eminentemente ideológica e epidéctica.

De acordo com estas características, é possível distinguir duas modalidades de *composição*:

- a *composição fechada*, configurando uma *intriga* perfeitamente encadeada, conduzida de forma equilibrada e internamente lógica, e provocando um *desenlace* (v.) irreversível. O *Enrico o presbítero*, de A. Herculano, *O crime do padre Amaro*, de Eça, ou *Thérèse Raquin*, de Zola, constituem romances de *composição fechada*; e a expressão *romance balzaquiano*, muitas vezes utilizada para referir

narrativas desta natureza, deixa transparecer o destaque que o autor de *Eugénie Grandet* conferiu a tal tipo de narrativa.

• a *composição aberta*, pelo contrário, corresponde a um tipo de ação (ou conjunto de ações) que carece de *desenlace*, desenvolvendo-se em episódios entre si conexados de forma variada (v. *sintaxe narrativa*); *A Ilustre casa de Ramires*, de Eça, *Estêiros*, de Soeiro Pereira Gomes, ou *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira, podem ser considerados romances *abertos*. Que essa abertura não dispensa uma certa *composição*, orientada por um critério que não o do devir da intriga, mostra-o *Estêiros*, narrativa estruturada por essa matriz temporal que é a sucessão das estações de um ano; e que a *composição aberta* permite desenvolvimentos subsequentes, é o que aparece evidenciado no final de um romance de V. Ferreira: "Quem vem pôr um fim à história dos Berralhos? Ela não acabou ainda e mal se percebe já onde foi que começou. Talvez, António Berralho, tu a escrevas um dia" (V. Ferreira, *Vagdo "J"*, p. 226-7). E, de fato, o narrador de *Manhã submersa* vem a esboçar um preâmbulo em que alude a este fio de relato deixado em suspenso.

4. Um dimensionamento narratológico dos problemas enunciados terá em conta aqueles códigos e signos técnico-narrativos que mais diretamente contribuem para conferir à narrativa essa organicidade e coesão que a *composição* implica. Sem intuítos exaustivos, dir-se-á que acontece assim, por exemplo, com o *tempo*, tanto em função da *ordem temporal* (v.) discursiva que lhe é atribuída como da *velocidade* (v.) incutida, com imediata repercussão sobre a representação dos eventos; no que a esta última diz respeito, é a gestão das *junções cardinais* da intriga, em alternância com momentos de *pausa* (v.) e *catalise* (v.) que mais diretamente interfere na estrutura compositiva da diegese; também a articulação dos pontos de vista (v. *focalização*), as opções e alterações que a sua vigência suscita, podem erigir-se em seguro princípio composicional (cf. Uspensky, 1973: 5-7, 127-9, *passim*); e quando o código das *focalizações* se encontra dominado por um narrador onisciente (v. *focalização onisciente*), pode-se afirmar que se encontra em atividade uma entidade demiúrgica particularmente vocacionada para controlar o equilíbrio compositivo da narrativa.

5. De forma muito notória, a problemática da *composição* associa-se a específicas circunstâncias ideológico-culturais de que as estratégias compositivas são simultaneamente resultado e procedimen-

to representativo. Se o Romantismo privilegia a construção da diegese em função de destinos individuais e o mais das vezes excepcionais, o Naturalismo oscila entre a *composição fechada* que demonstra uma tese social e a representação supostamente objetiva de uma "fatia de vida"; se no *romance psicológico* de afirmação pós-naturalista a composição episódica é regida pelas digressões de uma corrente de consciência, no romance neo-realista a diegese estrutura-se em função da dinâmica dialética de um tempo com fortes incidências sociais e histórico-econômicas.

Bibliogr.: FRIEDMAN, A., 1966: 15-37; RAIMOND, M., 1966: 390-410; ALBERTS, R.-M., 1971: 103 et seq.; INGARDIN, R., 1973: 335-44; USPENSKY, B., 1973; BAQUEIRO GOYANES, M., 1975: 21-5, 187-202; BOURNEUF, R. & OUPLET, R., 1976: 63-72; SILVA, V. M. de A. e, 1983: 726 et seq.

Desenlace

1. Entende-se por *desenlace* um evento ou conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história; uma morte, um casamento, uma conquista ou um reencontro são alguns acontecimentos suscetíveis de constituírem *desenlaces*, depois de preparados de forma mais ou menos alargada por comportamentos e episódios que acabam por convergir nesse *desenlace*, resolução irreversível de dúvidas, expectativas ou ansios acumulados. *Desenlace* é, no final de *O arco de Santana*, de Garrett, o reconhecimento da mãe de Vasco, bem como, em *Madame Bovary*, de Flaubert, o suicídio de Emma.

2. O estatuto funcional do *desenlace* compreende-se melhor pelas correlações que é possível estabelecer com elementos fundamentais da estrutura da narrativa. Assim, a representação do *desenlace* depende, em primeira instância, dos termos em que o narrador gere a economia da narrativa, de modo a fazer confluir diversos velos de ação nesse momento culminante; deste modo, o labor de codificação que opera sobre a configuração do tempo (*velocidade* (v.), *ordem temporal* (v.), etc.), sobre o jogo das *focalizações* (v.), sobre a *caracterização* (v.) de personagens e espaços, orienta-se no sentido de deixar em aberto um enigma ou um desejo que o *desenlace* vem solucionar.

Surgindo, mais do que em qualquer outra circunstância, como universo "fechado", a narrativa aparece, assim, dotada de coerência interna e suscetível de ser explicada por uma lógica acional sistemática (v. *lógica narrativa*); deste modo o *desenlace* contribui para reforçar a finalidade do texto narrativo e, com ela, a sua condição de *modelização secundária*: "A função da obra de arte enquanto modelo finito do 'texto lingüístico' dos fatos reais, infinito por natureza, faz do momento da *delimitação*, da finalidade, a condição indispensável de todo o texto artístico: vejamos os conceitos de 'principio' e de 'fim' de um texto (narrativo, musical, etc.), a moldura em pintura, o proscênio no teatro" (Lotman, 1979: 203).

3. Se bem que não se identifique precisamente com o final do texto (ao *desenlace* pode suceder um *epílogo* — v.), é nessa zona estratégica do texto que o *desenlace* se situa e é tal localização que lhe confere grande importância em termos pragmáticos. De fato, é a manutenção das dúvidas e mistérios habitualmente acumulados que incrementa a curiosidade e agudiza o suspense eventualmente cultivado ao longo da ação; e é a expectativa do *desenlace* que estimula a leitura da narrativa, no sentido de se atingir o desvendamento dessas dúvidas e mistérios. Por isso, o *desenlace* ocorre com propriedade fundamentalmente naqueles relatos em que se estrutura uma *intriga* (v.) bem articulada: manifestando uma *composição* (v.) fechada, tais relatos permitem localizar com certa nitidez as *funções cardinais* (v.) que instituem entre si relações de causalidade e configuram uma intriga que evolui até ao *desenlace*, envolvendo nele normalmente as personagens mais destacadas.

Note-se, entretanto, que não é absolutamente necessário que exista *desenlace* para que se verifique na narrativa uma tensa estruturação de ações. Similarmente, não é indispensável que o *desenlace* seja desconhecido para que a leitura seja incentivada. Em certas narrativas, o *desenlace* vai sendo insinuado por *indícios* habitualmente disseminados ao longo da intriga (as semelhanças que, em *Os Maias*, Maria Eduarda descobre entre Carlos e sua mãe); em outros casos, o *desenlace* transparece no *título* (v.) (p. ex. a morte dos protagonistas nos títulos de *Amor de perdição*, de Camilo, e de "A hora e a vez de Augusto Matraga", de J. Guimarães Rosa, a vingança no conto "A paga" de Miguel Torga, etc.), assim se concretizando uma "concordância entre o início e o final", de modo que tal concordância "aparece como uma prova de coerência na construção da narrativa

e também como um meio privilegiado, para o romancista, de exprimir o seu pensamento, e até a sua visão do mundo" (Bourneuf & Ouellet, 1976). Sem o enigma do *deseñlace*, é exatamente essa coerência interna, a harmonia e o equilíbrio da condução da intriga que absorvem a leitura (e mesmo a releitura) de relatos cujos desfechos são conhecidos; e também, naturalmente, os significados que transcendem o circunstancial da intriga e do *deseñlace*: por surgir no *final* da narrativa (lugar estratégico que favorece a fixação dos derradeiros eventos narrados), o *deseñlace* pode, então, servir uma concepção velada ou manifestamente *finalística* da literatura, com forte incidência no plano axiológico (ideologia, moralidade etc.).

4. Não parece curial associar de forma irrevogável a ocorrência do *deseñlace* a períodos literários determinados nem a concretos gêneros ou subgêneros narrativos; é possível, no entanto, observar que a novela passional romântica, o romance de costumes realista ou o romance de tese naturalista privilegiam normalmente *deseñlaces* bem marcados, em concordância com a sua propensão para configurar intrigas tensamente articuladas. Por outro lado, certas narrativas muitas vezes incorporadas no campo da literatura marginal (*romance cor-de-rosa*, *romance policial* etc.) ou no da cultura popular (*conto popular*) fazem do *deseñlace* e da concatenação dos eventos a ele conducentes os mais fortes instrumentos de captação da atenção de um público muito sensível aos incidentes da intriga e ao seu desfecho. Mas este fato não basta para radicalmente desqualificar toda a narrativa que valorize a eclosão do *deseñlace*, mesmo sabendo-se que certas tendências do romance contemporâneo como o *romance psicológico* ou o *novo romance* subalternizam este componente: quando as circunstâncias ideológicas dominantes e os elencos temáticos adotados o justificavam, grandes romancistas como Balzac, Flaubert, Camilo ou Eça fizeram do *deseñlace* um elemento fundamental da estrutura da narrativa, com considerável projeção no plano semântico-pragmático.

Bibliografia: KERMOUX, F., 1967; KRISTEVA, J., 1969: 137-42; GRIVEL, C., 1973: 197-205; HURNELLY, R. & OUELLET, R., 1976: 57-63; LITMAN, J. et alii, 1979: 199-203; BONHEIM, H., 1982: 118 et seqs., 135 et seqs.; WEIBODZKA, J., 1982.

Parêdo

V. Intriga

Entrecho

V. *Intriga*

Epílogo

1. Como a etimologia do termo sugere (do gr. *epi*: "sobre"; *logos*: "discurso"), o *epílogo* é constituído por um capítulo ou comentário, normalmente breves, aludindo, no final da narrativa, ao destino das personagens mais destacadas da acção, depois de ocorrido o *deseñlace* (v.). Inferem-se daqui duas conseqüências: que o *epílogo* faz sentido em princípio em narrativas dotadas de *intriga* (v.), normalmente romances semeados de múltiplos e complexos eventos; que o *epílogo* refere-se a um tempo subsequente ao da *intriga*, por vezes projetando-se consideravelmente para além dela.

2. Se é certo que muitas vezes o *epílogo* é explicitamente anunciado como tal (p. ex., no final dos *Mistérios de Lisboa*, de C. Castelo Branco), em outros casos isso não acontece. O último capítulo de *O crime do padre Amaro*, de Eça, reveste-se de um pendor nitidamente epílogal, uma vez que, com o *deseñlace* há muito consumado, trata-se então de, num diálogo entre duas personagens, referir fatos posteriores a esse *deseñlace* e envolvendo outras personagens da história; em outros casos, o *epílogo* é antecedido por uma *conclusão* ou confunde-se mesmo com ela, conclusão essa estribada também no *deseñcho* da *intriga*, como se verifica no derradeiro capítulo de *O arco de Santana*, de Garrett.

A propensão conclusiva que caracteriza o *epílogo* tem sido reconhecida por vários autores: por B. Eikhenbaum, ao sublinhar a importância desse balanço que é o *epílogo* como fator que distingue o romance da novela (cf. Eikhenbaum, 1965: 203); por J. Kristeva, ao observar que "a instância da fala, muitas vezes sob a forma de um *epílogo*, sobrevém no final (do romance) para retardar a narração e para demonstrar que se trata justamente de uma construção verbal dominada pelo sujeito que fala" (Kristeva, 1969: 140). Encerrando o relato, o *epílogo* chega mesmo a adotar uma instância temporal no *presente*, marcando assim a posição de certo modo *extradiegtica* e estática das situações referidas em registro epílogal e criando simultaneamente um efeito de *verossimilhança*: "[Pou] recebeu com o batismo o nome do santo cujo era o dia e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu

e ainda hoje é o orgulho da terra onde ele primeiro viu a luz" (J. de Alencar, *Tracema*, p. 139-40).

3. Em estreita conexão com os incidentes da intriga, a importância que ao *epílogo* pode ser atribuída, no plano operatório, orienta-se em dois sentidos: no *funcional*, tendo em atenção a sua articulação com os eventos da intriga e personagens que os interpretam, e no *semântico*, já que o *epílogo* pode revelar-se um espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais, éticas etc.

Bibliogr.: KERMODE, F., 1967; KRISTEVA, J., 1969: 137-42; GRIVET, C., 1973: 197-205; BOURNETIF, R. & OUELLET, R., 1976: 57-63; LOISMAN, J. et alii, 1979: 199-203; BONHEIM, H., 1982: 118 et seqs., 135 et seqs.; SILVA, V. M. de A. e, 1983: 726 et seqs.

Espaço

1. O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história* (v.), o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* (v.) e à movimentação das *personagens* (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de *espaço* pode ser entendido em sentido translató, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*). O destaque de que pode revestir-se o *espaço* atesta-se eloqüentemente na concepção de *tipologias* que compreendem o *romance de espaço* como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural.

2. A variedade de aspectos que o *espaço* pode assumir observa-se, antes de mais nada, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recanto *espaço* interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial; é em função destas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram: se Eça é o romancista de Lisboa, Camilo o de Porto, Machado de Assis do Rio e Dickens de Londres. Em certos casos, a caracterização

espacial e tão minudente e explícita que permite tornar um nome críptico (em *Vetusta*, de *La Regenta*, de "Clarín", reconhece-se Oviedo); trata-se aqui de cultivar uma atitude de certa forma ambígua, entre o intuito de representação social datado e localizado e o desejo de salvaguardar a condição *ficcional* do relato, condição que, nos primeiros exemplos invocados, surge preservada por outros processos (identificação de gênero pelo próprio escritor, instituição de um "contrato de leitura" ficcional, etc.). Num plano mais restrito, o *espaço* da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microcósmico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens (*A ilustre casa de Ramires*, de Eça, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, *A casa grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro, *Casa na duna*, de C. de Oliveira, *Casa da malta*, de F. Namora, etc.). Naturalmente que à medida que o *espaço* vai se particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes: lembre-se o interior do 202 (em *A cidade e as serras*, de Eça) com a sua desmedida profusão de instrumentos de civilização ou a relação conflituosa de Álvaro Silvestre com os objetos de proveniência aristocrática que o rodeiam (o elmo, os quadros, a mesinha holandesa; cf. C. de Oliveira, *Uma abelha nu chuva*, p. 79-80).

3. Sem o teor eventualmente estático do *espaço físico*, o *espaço social* configura-se sobretudo em função da presença de *tipos* (v.) e *figurantes* (v.): trata-se então de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade: p. ex., em *O cortiço* de A. Azevedo ou no episódio das corridas de *Os Maias*, não são necessariamente personagens destacadas as que interessam ao *espaço social*, mas antes figuras como Tomás Alencar ou Dâmaso Salcede, nas quais se concentram tiques e hábitos sociais passíveis de crítica. Funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o *espaço psicológico* constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens: o ambiente do seminário em *Manhã submersa*, de V. Ferrelra (espaço concentracionário propício à humilhação, à angústia e à opressão exercida sobre adolescentes), corresponde a este tipo de *espaço*; por meio de um procedimento técnico-narrativo como o *monólogo interior* (v.)

consegue-se igualmente uma ilustração sugestiva do *espaço psicológico*, limitado então ao "cenário" de uma mente quase sempre perturbada. Entendido "como cenário da luta íntima e como voz cindida da personagem", o *monólogo interior*, no dizer expressivo de R. Gullón, modeliza o "espaço de uma solidão que comunica com galerias de sombra" (Gullón, 1980: 101, 100).

4. A manifestação do *espaço psicológico* pelo *monólogo interior* insere-se na problemática geral da *representação do espaço*, questão dominante numa reflexão de índole narratológica. A representação do *espaço* na narrativa não se exerce, no entanto, nos termos de mimetismo icônico que caracterizam certas tendências de criação literária como a poesia caligramática; a representação do espaço na narrativa encontra-se, em princípio, balizada por dois condicionamentos: ele é um espaço *modelizado*, resultando de uma *modelização secundária*, representação mediatizada pelo código linguístico e pelos *códigos* (v.) dominantes na narrativa, de onde se destacam os que fazem dela uma prática artística de dimensão marcadamente temporal; por outro lado, a representação do *espaço* jamais é exaustiva, não evitando a existência de *pontos de indeterminação*, características e objetos não mencionados, que ficam em aberto para completamento pelo leitor (cf. Ingarden, 1973: 269-77). A especificidade da representação do *espaço* na narrativa reparte-se por três níveis — topográfico, cronotópico e textual — cuja identificação tem em conta os aspectos fundamentais da elaboração estético-verbal desta categoria da narrativa, a saber: "(1) a seletividade essencial ou a incapacidade da linguagem para esgotar todos os aspectos dos objetos em causa; (2) a sequência temporal ou o fato de a linguagem transmitir informação somente ao longo de uma linha temporal; (3) o ponto de vista e a inerente estrutura perspectivada do mundo reconstruído" (Zoran, 1984: 320).

5. Uma das categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do *espaço* é a *perspectiva narrativa* (v.). Quer quando o narrador onisciente prefere uma visão panorâmica, quer quando se limita a uma descrição exterior e rigorosamente objetiva, quer sobretudo quando ativa a *focalização interna* (v.) de uma personagem, é óbvio que o *espaço* descrito se encontra fortemente condicionado, na imagem que dele é facultada, por esse critério de representação adotado: recorde-se, em *La Regenta*, de "Clarín", a

magistral descrição do espaço de Vetusta, filtrada pelo olhar do protagonista situado numa posição física privilegiada, descrição colocada num lugar canônico de caracterização espacial, que é o início da narrativa; ou, em *A cidade e as serras*, o olhar perplexo da personagem que entra num universo de civilização povoado por objetos estranhos, necessariamente desencadeando reações subjetivas reticentes: "Sobre prateleiras admirei aparelhos que não compreendia: — um composto de lâminas de gelatina, onde desmaiavam, meio chupadas, as linhas de uma carta, talvez amorosa; outro, que erguia sobre um pobre livro brochado, como para o decepar, um cutelo funesto; outro avançando a boca de uma tuba, toda aberta para as vozes do invisível" (E. de Queirós, *A cidade e as serras*, p. 29). Mas se há relato em que o espaço aparece indelevelmente atingido por um olhar revelador, esse relato é a *narrativa de viagens*: da *Peregrinação*, de F. Mendes Pinto, às *Viagens*, de Garrett, mesmo sem se cumprir com rigor a representação de um ponto de vista individual, é a novidade do espaço (ou a sua redescoberta) que rege toda a construção do relato, numa abertura de horizontes que acaba por se projetar sobre o sujeito da viagem, ele próprio uma entidade em mudança. Assim se estabelece uma tensa relação de interação entre três categorias fundamentais da narrativa, *espaço*, *personagem* e *ação*, patente também no romance oitocentista, especialmente propenso a um tratamento antropomórfico do espaço: "O espaço do romance não é, no fundo, senão um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam" (Weisgerber, 1978: 14).

6. Outra categoria da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo (v.). Submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o espaço é duplamente afetado, "já que, neste caso, a transformação de um objeto em um sistema de signos envolve também uma transformação de uma disposição espacial numa disposição temporal" (Zoran, 1984: 313). A partir daqui, aprofundam-se consideravelmente as relações espaço/tempo na narrativa: um exemplo notável desse aprofundamento — que atinge um ponto de iniliferenciação das fronteiras entre *espaço* e *tempo* — encontra-se no episódio final de *Os Malas*: os espaços revisitados pelo protagonista (Ramalhete, Chiado) não são cenários indiferentes ao tempo: projetase neles a erosão de um tempo a cujo devir o próprio protagonista

é também sensível, em termos psicológicos e ideológicos. Apontando, no plano operatório, para a superação da dicotomia *narração/descrição*, a integração do tempo no espaço define-se como *cronótopo*: "No cronótopo literário tem lugar a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo. do entrecho, da história" (Bachtin, 1979: 231-2; cf. também Muir, 1967: 94 et seqs.).

Bibliogr.: MUIR, E., 1967: 62 et seqs., 88 et seqs.; BOURNEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 130-68; KESTNER, J., 1978; WEISGERBER, J., 1978; BACHTIN, M., 1979: 231-405; GULLON, R., 1980; CHATMAN, S., 1981: 99 et seqs.; IRSCH, E., 1982; MARCHESI, A., 1983; TOPOROV, V. N., 1983; *Degrés*, 1983; ZORAN, G., 1984.

Fábula

1. Conceito elaborado pelos formalistas russos para referenciar o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. *Fábula* (fabula) opõe-se a *intriga* (v.) (*sjuzet*), termo que os formalistas reservaram para designar a representação dos mesmos acontecimentos segundo determinados processos de construção estética. A *fábula* corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária.

Sendo o *motivo* (v.) a unidade narrativa *mínima* (na terminologia de Tomachevski), a *fábula* resulta do ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares que, pelo seu carácter dinâmico, asseguram a progressão regular e coesa dos acontecimentos narrados. Em suma, reconstituir a *fábula* de um texto narrativo implica eliminar todas as *digressões* (v.), todos os desvios da ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos linearmente ordenados.

2. C. Segre retoma o termo *fábula* numa acepção muito próxima da dos formalistas russos: trata-se igualmente de um nível de descrição do texto narrativo, constituído pelos materiais antropológicos, temas e motivos que determinadas estratégias de construção e montagem transformam em intriga.

Em certa medida, a *fábula* equivale ao *mythos* de Aristóteles, uma das noções mais antigas da teoria literária. É possível organizar uma tipologia de textos narrativos em função da maior ou menor importância que neles assume a *fábula*: a título de exemplo, pode afirmar-se que o romance de *ação* privilegia em absoluto o nível da *fábula*, ao contrário do romance de *espaço* (social ou psicológico), que lhe confere uma importância reduzida.

Bibliogr.: TOMACHEVSKI, B., 1965: 267-92; DOLEZEL, L., 1972: 55-90; SEGRE, C., 1974: 3-78; KAYSER, W., 1976: 75-9; CULLEK, J., 1980: 27-37.

Fechado, romance

V. Composição

Figurante

1. A *personagem* (v.), enquanto categoria diegética, compreende várias possibilidades de configuração, de acordo com a função específica que lhe cabe na estrutura do relato. O *figurante* pode ser considerado uma subcategoria, na medida em que constitui uma personagem em princípio irrelevante para o desenrolar da *intriga* (v.), mas não necessariamente para a representação da *ação*. A exemplo do que ocorre no cinema, o *figurante* ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a *intriga*. No plano da *ação*, no entanto, essa passividade pode não se verificar: quando estão em causa eventos de feição social, o *figurante* pode revelar-se um elemento fundamental para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, um posicionamento cultural, uma mentalidade, etc. Por isso ele identifica-se, não raro, com o *tipo* (v.).

2. A representatividade social do *figurante* tende a fazer dele uma entidade híbrida, oscilando entre o estatuto da *personagem* e o objeto ilustrativo do *espaço social*; o fato de muitas vezes o *figurante* ser apenas designado ou rapidamente descrito pelo narrador, sem chegar a tomar a palavra, acentua mais ainda essa sua vinculação ao *espaço social*. Tal vinculação torna-se naturalmente muito evidente em romances de época ou no chamado *romance de família*, quase sempre povoados por vastos grupos humanos.

A movimentação de grandes massas humanas em *As vinhas da ira*, de Steinbeck, ou em *Memorial do convento*, de J. Saramago, ilustra bem o papel que pode caber aos *figurantes* e até o recorte cinematográfico que os caracteriza. Já no caso de uma personagem como o Dr. Godinho de *O crime do padre Amaro*, a condição de *figurante* não é incompatível com a de *tipo social* (caciquismo).

Bibliogr.: LURACE, G., 1964: 25 et seqs., 71 et seqs.; id., 1970a: 242 et seqs., 252 et seqs.; DINEITZ, P., 1968; AZIA, C., OLIVIERI, C., SCRIBICK, R., 1978; BAKHTIN, M., 1984: 187-9.

Herói

1. A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a *história* (v.). Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do *herói*, cuja intervenção na *ação*, posicionamento no *espaço* e conexões com o *tempo* (v. estes termos) contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível.

2. Mesmo em análises de tipo funcionalista, é difícil despojar o *herói* das conotações valorativas que aqui se enunciarão. Com efeito, mesmo a morfologia proppiana, tanto na distribuição de *funções* (v.) entre as personagens, como no desenvolver dessas funções, reafirma facilmente a condição de supremacia do *herói* (simbolicamente designado como tal por Propp), nos planos ético e psicológico; a atribuição ao *herói* da derradeira função (*casamento*) é indissociável de uma perspectivização triunfalista (ligada aos sentidos da posse, da auto-affirmação etc.) do acidentado percurso que o conduz ao *desenlace* (v.). E mesmo quando a semiótica greimasiana tenta descronologizar e esvaziar de conteúdos psicológicos o papel dos *actantes* (v.), é difícil desligar a relação *sujeito/objeto* (v.) dos sentidos da procura e da conquista que uma longa tradição cultural investiu sobretudo no protagonista da narrativa.

3. Em termos histórico-literários, parece evidente que o Renascimento e o Romantismo constituem os períodos privilegiados para

a configuração de *heróis*. Se no primeiro, sob o impacto do legado cultural da Antiguidade Clássica, o *herói* corporiza a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos, no Romantismo encontramos o *herói* num cenário axiológico e histórico-social sensivelmente diverso. Trata-se, então, muitas vezes, de representar um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efetivo com a sociedade, com as suas condições e restrições; por isso, o *herói* romântico manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajeto biográfico. Personagens românticas como Eurico, Simão Botelho do *Amor de perdição* ou o Carlos das *Viagens na minha terra*, refletem exatamente esse desencontro entre, por um lado, certos ideais e ânsias de Absoluto protagonizados pelo *herói* e, por outro, as normas de uma vida social envolvente que contrange e inviabiliza a concretização de tais ideais.

4. O *romance* (por vezes em associação estreita com o Romantismo e os seus valores) define-se como enquadramento preferencial para a instituição do *herói* enquanto entidade individualizada. Foi Lukács quem para tal chamou a atenção, na análise que consagrou à gênese e evolução do romance: se na epopeia, estando em causa o destino da comunidade, "o sistema de valores acabado e fechado que define o universo épico cria um todo demasiado orgânico para que nele um só elemento esteja em condições de se isolar, conservando o seu vigor, e de se destacar com suficiente elevação para se descobrir como interioridade e para se fazer personalidade" (Lukács, 1970: 60), no romance, como se observa no Julien Sorel de *Le rouge et noir*, a psicologia do *herói* é demoníaca; assim, o conteúdo do romance é "a história dessa alma que vai pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para nela se testar e, por essa prova, atinge a sua medida e descobre a sua própria essência" (Lukács, 1970: 83).

Bibliogr.: PROPP, V., 1965: 35-80 e 96-101; GOLDMANN, L., 1970: 21-57; LUKÁCS, G., 1970; ZARAJTA, M., 1974: 110 et seqq. e 121 et seqs.

Intriga

1. Conceito elaborado pelos formalistas russos e definido por oposição a *fábula* (v.): a *intriga* corresponde a um plano de organização *macroestrutural* do texto narrativo e caracteriza-se pela apresen-

tação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias. Nesta acepção, pode-se dizer que a *intriga* comporta *motivos* (v.) livres, que traduzem digressões subsidiárias relativamente à progressão ordenada da *história* (v.), e derroga frequentemente a ordem lógico-temporal, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Ao elaborar esteticamente os elementos da fábula, a *intriga* provoca a "desfamiliarização", o *estranhamento*, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma *forma*. Nesse processo de elaboração estética do material assume especial relevo a questão da ordenação temporal: à linearidade de consecução das ações, na *fábula*, opõe-se muitas vezes a disposição não-linear dessas ações, no plano da *intriga* (antecipação, diferimento, começo *in medias res*, etc.; v. *anacronia*). A organização da fábula em *intriga* depende também em larga medida do jogo de perspectivas (v. *focalização*), que em última análise corresponde às estratégias discursivas do narrador.

2. A dicotomia conceptual *fábula* vs. *intriga* foi retomada pela teoria literária contemporânea que, sob designações diversas (*história/discurso*; *história/narrativa* — v. estes termos), manteve distinções homólogas entre os dois planos, distinções cuja pertinência se legitima sobretudo a nível operatório.

Entretanto, a problemática da *intriga* pode ser focada sob um outro ângulo, diretamente ligado ao conceito de *plot* (v.), há muito privilegiado pela teoria e crítica literária anglo-americana. Neste último plano, considerar-se-á a *intriga* como noção atingida por uma mais estrita caracterização, e de certo modo ancilar em relação à *ação* (v.); deste modo, se toda a *intriga* é uma *ação*, não pode simetricamente dizer-se que toda a *ação* é uma *intriga*. Além da sucessividade e do conseqüente enquadramento temporal dos eventos, esta última implica duas características específicas: a tendência para apresentar os eventos de forma encadeada, de modo a fomentar a curiosidade do leitor, e o fato de tais eventos se encaminharem para um *desenlace* (v.) que inviabiliza a continuação da *intriga*, como notoriamente se observa, por exemplo, no *romance policial*; ou então, como ocorre em *Lima abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, a *ação* do romance integra uma *intriga secundária*, constituída pelo enfrentamento entre Antônio e Jacinto e resolvida de forma irreversível pela morte do segundo, *intriga* que vem enxertar-se no corpo da *ação* central (conflitos psicológico-sociais entre os protagonistas Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres).

3. Justamente por força da especificidade conceptual que a afeta (o que por vezes inspira a homonímia com o termo *trama*), a *intriga* propicia análises marcadas por um índice de rigor relativamente elevado, análises essas que podem ser entendidas como tributárias da herança propiana (v. *função*), modernamente assimilada de forma um tanto flexível por R. Barthes (v. *função cardinal*).

A análise da *intriga* só será, no entanto, metodologicamente satisfatória se ultrapassar o plano da descrição sintagmática, quer dizer, o domínio da pura sucessividade e concatenação dos eventos que a integram. Para tanto, é necessário que a configuração da *intriga* seja conexcionada com outros componentes da estrutura da narrativa (as personagens que a protagonizam, os espaços em que se dinamiza, os tratamentos temporais que o seu desenrolar exige, etc.) e também com os cenários periodológicos que justificam e estimulam a construção de relatos dotados de uma *intriga* tensa: numa novela como *Amor de perdição*, de C. Castelo Branco, o envolvimento das personagens na *intriga* tem que ver com atitudes de subversão e rebeldia que uma filiação romântica plenamente justifica, ao passo que em *A brasileira de Prazins*, do mesmo autor, já a *intriga* aparece sobretudo como instrumento de demonstração de teses científicas, sob a égide do Naturalismo e num quadro socio-cultural que aconselhava uma utilização "profiláctica" e injuntiva do romance e da literatura.

Entretanto, dificilmente se encontrará um apoio operatório seguro em tentativas já esboçadas para o estabelecimento de *tipologias da intriga*: normalmente sustentadas por atitudes especulativas de teor hipotético-dedutivo, tais tentativas confrontam-se invariavelmente com a inexistência de uma *semiótica geral da cultura* em cujo cenário se recortem e ganhem sentido essas tipologias (cf. Chatman, 1981: 97-8). V. *composição*.

Bibliogr.: TOMACHEVSKI, B., 1965: 267-92; BARTHES, R., 1966: 1-27; DOLEZEL, L., 1972: 55-90; SIGREL, C., 1974: 3-77; BOURNIEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 47-52; CULLER, J., 1978: 291-316; id., 1980: 27-37; VESELOVSKI, A., 1980; CHATMAN, S., 1981: 87-98; MOISÉS, M., 1982: 164-70; RICQUEUR, P., 1983: 101 et seqs.; SILVA, A. e., 1983: 726 et seqs.; BROOKS, P., 1984.

Nome próprio

1. Os *nomes próprios* constituem um subsistema semântico particular no sistema das línguas naturais. Sobre eles se têm debruçado

filósofos e linguistas, numa tentativa de clarificar o seu estatuto semântico específico, a nível intensional e extensional. No quadro deste artigo, consideraremos que um *nome próprio* é um designador de referente fixo e único, pertencente ao universo de referência pressuposto pragmaticamente num dado discurso (cf. Mateus et alii, 1983: 72-7).

Nos textos de ficção, os *nomes próprios* designam indivíduos que existem no mundo de referência constituído pelo texto, que é sempre um mundo possível ficcional.

2. No texto narrativo, a função primordial do *nome próprio* é a identificação das personagens. "Etiqueta" estável e recorrente, o *nome próprio* contribui de forma decisiva para a coesência do texto, assegurando a sua legibilidade: de fato, o *nome próprio* garante a continuidade de referência ao longo do sintagma narrativo, já que através dele se mantém a identidade da personagem, suporte fixo de ações diversificadas. Esta reiteração do *nome próprio* como forma de individualização das personagens ocorre fundamentalmente no romance oitocentista e nos que o adotam como modelo: o nome opera a unificação dos traços distintivos da personagem, demarcando-a relacionadamente. No romance contemporâneo assiste-se por vezes a uma certa desestabilização do estatuto tradicional da personagem, refletida na ausência de nomes, na recusa de uma identificação individual estável, na proliferação de nomes foneticamente semelhantes que tendem a confundir-se.

O *nome* é muitas vezes um fator importante no processo de caracterização das personagens, sobretudo quando surge como um signo intrinsecamente motivado. Essa motivação pode resultar de uma exploração poética da materialidade do significante (através, por exemplo, do simbolismo fonético) ou das conotações socioculturais que rodeiam certos nomes. Em *Esteiros*, uma das crianças é designada pela alcunha de *Cilneto*, signo que evoca a sua rebeldia e que de algum modo prefigura o destino da personagem que o ostenta. Estes *nomes motivados*, também chamados *nomes falantes*, reenviam, pois, para conteúdos de ordem psicológica ou ideológica e delimitam um horizonte de expectativa relativamente ao percurso narrativo da personagem; cite-se, a este propósito, uma interessante reflexão de J. Gomes Ferreira, relatando o processo de constituição e motivação do *nome* do herói: "Escassos minutos gastei a conceber o meu herói. [...] O nome sim. O nome é que se me afigurava importante para caracte-

rizar rapidamente esse inimigo de despotas e tiranias. [...] João Sem Reccio? (Não). João Sem Temor? (Talvez). João Sem Medo? (Dois saltos de alegria no coração.)" (J. G. Ferreira, *As aventuras de João Sem Medo*, p. 229-30).

3. No texto narrativo, há outras formas de designar e identificar personagens para além do *nome próprio*: títulos, termos de parentesco, descrições definidas que remetem para certos papéis sociais, etc. É tendo em conta esta rede de formas designativas no interior do texto que a análise do *nome próprio* ganha relevo e pertinência, sobretudo se for articulada com o recurso à *focalização* (v.) e com a problemática do *dialogismo*.

Bibliogr.: GRIVEL, C., 1973: 128-38; UMPENSKY, B., 1973: 25-32; HAMON, P., 1977: 142-50; CORNIN, F., 1983: 199-211; DIEZELLE, L., 1983: 511-26; NICOLE, E., 1983: 233-53.

Personagem

1. Categoria fundamental da narrativa, a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa interção sociocultural) e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopéia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofónico ou na telenovela, a *personagem* revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa; certas *tipologias da narrativa* (v.), ao entenderem o *romance de personagem* como modalidade culturalmente prestigiada, confirmam a proeminência deste componente diegético. Por seu lado, os escritores testemunham eloquentemente o relevo e o poder impressivo da *personagem*, Flaubert revela: "Quando escrevi o envenenamento de Emma Bovary, tive na boca o sabor do arsénico com tanta intensidade, senti-me eu mesmo tão autenticamente envenenado, que tive duas indigestões [...]" (apud Allott, 1966: 200); e Gide, sublinhando a autonomia da *personagem*, declara que "o verdadeiro romancista escuta e vigia [as suas personagens] enquanto atuam, espia-as antes de as conhecer. É só através do que lhes ouve dizer que começa a compreender quem são" (apud Allott, 1966: 361). Nem sempre, no entanto, este destaque foi pacificamente aceite. Certas tendências do romance dos nossos dias (como o *nouveau roman*) denunciam uma crise da *personagem*: "um

ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um 'eu' anônimo que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais do que um reflexo do próprio autor, tal ser usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra" (Sarraute, 1956: 72); e em termos mais radicais, A. Robbe-Grillet escreveu: "O romance de personagens pertence realmente ao passado, caracteriza uma época: a que assinalou o apogeu do indivíduo" (Robbe-Grillet, 1963: 28).

2. Os estudos literários refletem na sua própria evolução a fortuna artística da *personagem*, na medida em que essa evolução pode ser associada à dos gêneros literários e suas categorias. Deste modo, observa-se presentemente, por parte da narratologia, uma recuperação do conceito de *personagem*, em certa medida subalternizada pelo estruturalismo; essa recuperação obriga a equacionar a *personagem* nos termos de renovação teórica e metodológica que estas palavras traduzem: "Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a *personagem* é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...]. Uma *personagem* é pois o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz" (Hamon, 1983: 20). Aponta-se assim para uma concepção da *personagem* como *signo*, ao mesmo tempo que se sublinha implicitamente o teor dinâmico que de um ponto de vista modal preside à narrativa.

Convém notar, entretanto, que as postulações de índole funcionalista (provenientes de Propp e desenvolvidas até às últimas consequências pela semântica estrutural greimasiana e pela chamada *lógica narrativa* deduzida por Bremond) tiveram pelo menos o mérito de contrariarem os excessos psicologistas e conteudistas que anteriormente afetavam a análise da *personagem*: a categoria *avante* (v.), entendida como suporte sintático da narrativa, realiza-se em *atores* de feição não-necessariamente antropomórfica (p. ex.: um animal, uma ideologia, a História, o Destino etc.). Ao mesmo tempo, aprofundou-se uma proposta metodológica esboçada pelos formalistas russos: a de considerar a *personagem* pelo prisma da sua *verossimilhança interna*, isto é, enquanto entidade condicionada no seu agir pela teia de relações que a ligam às restantes personagens do relato.

3. Entender a *personagem* como *signo* corresponde a acentuar antes de mais nada a sua condição de *unidade discreta*, suscetível de

delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas. Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a *personagem*: o *nome próprio*, a *caracterização*, o *discurso da personagem* (v. estes termos) são alguns desses processos, conduzindo à representação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma *semântica da personagem*; personagens como Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary ou Teodorico Raposo são indissociáveis de sentidos de extração temática e ideológica (o idealismo, a ambição, o sentimentalismo romanesco, a hipocrisia), confirmados em função de conexões sintáticas e semânticas com outras personagens da mesma narrativa e até em função de associações intertextuais com personagens de outras obras de ficção. Pode, a partir daqui, falar-se em *léxico de personagens*; que essa possibilidade é efetiva provam-no não só dicionários que se referem a personagens criadas e descritas por certos escritores (cf. Lotte, 1956), mas também aqueles que incidem em personagens literárias de um modo geral (cf. Laffont-Bompiani, 1984; Freeman, 1974). Em certos casos (mais significativos do nosso ponto de vista), esses léxicos contemplam prioritariamente as características psicológicas, sociais e culturais da *personagem* (cf. Aziza, Olivieri e Scrick, 1978), analisada como lugar de concentração de sentidos suscetíveis de abstração típica (o anarquista, o burguês, a mulher fatal, o sedutor, o artista etc.; v. *tipo*).

4. Enquanto signo narrativo, a *personagem* é sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato. Deste modo, a *personagem* define-se em termos de *relevo*: *protagonista* (v. *herói*), *personagem secundária* ou *mero figurante* (v.), a *personagem* concretiza diferentes graus de relevo, fundamentalmente por força da sua intervenção na *ação* (v.), assim se construindo um contexto normalmente (mas não obrigatoriamente) humano (cf. Harvey, 1970: 52 et seqs.); além do relevo que lhe é próprio (quase sempre em ligação direta com o tipo de intensidade da *caracterização* que lhe é consagrada), a *personagem* vem de uma certa *composição* (v. *personagem redonda e personagem plana*), também ela indissociável da intervenção na ação, da densidade psicológica, da ilustração do espaço social, etc.; podem igualmente considerar-se do domínio compositivo certas modulações a que a *personagem* é sujeita, a que não são estranhas claras ou difusas motivações ideológicas: se o *tipo* (v.) remete quase sempre para cenários

diegéticos com marcada coloração social, a composição de uma *personagem coletiva* (p. ex., em *Casa da moita*, de Namora, ou em *Galbena*, de Redol) tende a evidenciar a opressão e a desqualificação do indivíduo, acontecendo o inverso quando a *personagem* é fortemente individualizada e destacada dos que a rodeiam, situação que exuberantemente se observa na caracterização do herói romântico (p. ex., Eurico ou o Carlos das *Viagens na minha terra*).

Bibliogr.: HARVEY, W. J., 1970; TACCA, Ó., 1973: 131-47; BAYLET, J., 1974; MATHIEU, M., 1974; CÂNDIDO, A. et alii, 1976; HAMON, P., 1977; id., 1983: 9-25; id., 1984: 43-102; AZIZA, C., OLIVEIRA, C. & SCIBICK, R., 1978; PRADA ORRIPEZA, R., 1978; SECKLIN, F., 1978; ROJAS, M., 1980-1981; CHATMAN, S., 1981: 111-44; CRITENDEN, C., 1982; DOCHERTY, T., 1983; BRAIT, B., 1984; *Poetics Today*, 1986.

Personagem plana

1. De acordo com E. M. Forster, responsável pela designação que aqui se adota, as *personagens planas*: "são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o início da curva que leva à *personagem redonda*" (Forster, 1937: 93).

Deste modo, ao contrário da *personagem redonda* (v.), a *personagem plana* é acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela repete (por vezes com efeitos cômicos) nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam, repete "tiques" verbais, etc., de um modo geral suscetíveis de serem entendidos como marcas manifestativas; por isso, a *personagem plana* é facilmente reconhecida e lembrada; por isso também, ela revela uma certa capacidade para se identificar com o *tipo* (v.) e com a sua representatividade social: quando Eça diz que Luísa de *O primo Basílio* é a "burguesinha da baixa" e Ernestinho (no mesmo romance) corresponde à "literaturinha azefalá", está evidenciando as potencialidades de representação social de *personagens planas* que correspondem também a *tipos*.

2. A distinção *personagem plana* / *personagem redonda* envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas *personagens* oscilam entre a con-

dição da *personagem plana* e a da *redonda*. A personagem D. Maria dos Prazeres (de *Uma uelha na chuva*) revela, pela sua vertente típica (aristocrata decadente), alguns sinais de *personagem plana*; mas a sua conurbacão psicológica e algumas atitudes inusitadas que interpreta aproximam-na do estatuto da *personagem redonda*.

Bibliogr.: FORSTER, E. M., 1937: 93-106.

Personagem redonda

1. Diferentemente da *personagem plana* (v.), a *personagem redonda* reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vinculada. Trata-se, neste caso, de uma entidade que quase sempre se beneficia do relevo que a sua peculiaridade justifica; sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a *personagem redonda* é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva. A condição de imprevisibilidade própria da *personagem redonda*, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões constituem os principais fatores determinantes da sua configuração; como observa E. M. Forster, "o modo de pôr à prova uma personagem redonda consiste em saber se ela é capaz de surpreender de uma forma convincente" (Forster, 1937: 106). Os exemplos adiantados por Forster são elucidativos: as principais personagens de *Guerre e paz*, as personagens de Dostoiévski, algumas de Proust etc.

2. Pelas características que reclama, a *personagem redonda* convoca não raro procedimentos específicos. Projetando-se no tempo (v.), os conflitos e mudanças vividos por uma *personagem redonda* traduzem-se numa temporalidade psicológica, eventualmente modelada através do *monólogo interior* (v.); trata-se, afinal, de uma específica modalidade de *focalização interna* (v.), solução técnico-narrativa que muitas vezes manifesta a presença de uma *personagem redonda*, ajustando-se, pelas suas potencialidades de representação psicológica, às exigências próprias de uma personagem desta natureza.

Bibliogr.: FORSTER, E. M., 1937: 93-106.

"Plot"

E. M. Forster elaborou uma distinção entre *story* e *plot* que, embora não se sobreponha totalmente à distinção entre *fábula* (v.)

e *intriga* (v.) proposta pelos formalistas russos, com ela mantém, no entanto, algumas afinidades. Partindo de um conceito pouco elaborado de história (*story*) — seqüência de eventos temporalmente ordenados que suscitam no leitor/ouvinte o desejo de saber o que vai acontecer, desejo manifestado através de interrogações do tipo “e depois?”, “e então?” —, Forster define *plot* conferindo particular ênfase a relação causal entre os eventos narrados. Assim, é a configuração lógico-intelectual da história que constitui o *plot*. Atente-se no exemplo aduzido por Forster: “O rei morreu e em seguida morreu a rainha” trata-se de uma história; mas “O rei morreu e depois a rainha morreu de desgosto” é já um *plot*. A diferença essencial reside no peso diverso dos parâmetros *tempo* e *causalidade*. O *plot* envolve mistério e surpresa, desencadeia a participação inteligente da instância receptora, mobiliza a sua memória. Por outro lado, provoca geralmente um efeito estético, graças às técnicas de montagem e composição que o narrador desenvolve tendo em vista a captação do interesse do leitor/ouvinte.

Bibliogr.: FORSTER, E. M., 1937: 113 et seqs.; O'GRADY, W., 1969; DIPPIN, E., 1970; FRIEDMAN, N., 1975: 79 et seqs.; SMARR, J. L., 1979; BOHEMAN, C. VAN, 1982: 89-96; BROOKS, P., 1984.

Protagonista

V. Heróli

Tempo

1. O *tempo da história* constitui um domínio de análise em princípio menos problemático do que o tempo do discurso. Ele refere-se, em primeira instância, ao *tempo* matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor. Por vezes, o narrador explicita os marcos temporais que enquadram a sua história: “São 17 deste mês de Julho, ano da graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estreira. Seta horas da manhã a dar em S. Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço” (A. Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 8). O *tempo da história* pode, entretanto, ser objeto de investimentos semânticos que atestam o seu *valor semiótico* (cf. Bohe Naves, 1984), valor a que não são estranhos dois fatos: a dimensão eminentemente temporal

que preside à *narratividade* (v.) e a importância de que se reveste, para a existência humana, a vivência do *tempo*. A essência de certos *gêneros narrativos* (v.), como a *autobiografia* ou as *memórias*, tem justamente que ver com a experiência humana do *tempo*, no seu devir irrefreável; e em termos mais genéricos P. Ricoeur declara "que existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, dito de outro modo: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado num modo narrativo, e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal*" (Ricoeur, 1983: 85).

2. A dimensão humana do *tempo* e simultaneamente as suas virtualidades semânticas evidenciam-se sobretudo naquelas narrativas em que ao devir temporal é atribuído estatuto de *evento diegético*, mais do que de simples enquadramento cronológico da narrativa: "Abro a onça com uns vagares ronceltos e calculo sobre a palma da mão a quantidade de tabaco precisa; cato entre os fios as impurezas, e só então o começo a enrolar. Guardo as mortalhas e a onça, pego no isqueiro e raspo lume. Outros quinze minutos!" (M. da Fonseca, *O fogo e as cinzas*, p. 35). Assim se prepara a manifestação de uma relevante metamorfose do *tempo*: o chamado *tempo psicológico*. Entende-se como tal o *tempo* filtrado pelas vivências subjetivas da *personagem* (v.), erigida em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do *tempo da história*. Atente-se no seguinte texto, em que o narrador evoca o tempo grato da sua lua-de-mel: "Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para o outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana da Tijuca" (M. de Assis, *Dom Casmurro*, p. 317). Diretamente relacionado com o devir existencial da *personagem*, o *tempo psicológico* é também o referencial da sua mudança, do desgaste e erosão que sobre ela provoca a passagem do *tempo* e as experiências vividas: no final de *Os Maias*, Carlos já não é o mesmo que dois anos antes se instalara no Ramalhete; os olhos com que revê a casa são outros, nublados de desencanto e ceticismo, mas capazes de notar no *tempo* ali vivido uma dimensão de vida plena: "É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira" (E. de Queirós, *Os Maias*, p. 714).

3. O tempo da história não é estranho também, por vezes, à configuração do espaço (v.). Sendo esta uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa (cf. Zoran, 1984: 313), é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no tempo: a casa dos Paulos, em *Casa na duna*, de C. de Oliveira, mais do que um simples espaço físico é também o lugar de concentração das marcas de um devir temporal com fortes incidências sociais e económicas (decadência económica, crise da burguesia rural etc.). Pode então falar-se em *cro-ndotopo*, desde que na narrativa tenha lugar "a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e lisonja-se no movimento do tempo, do entretenho, da história" (Bachtin, 1979: 231-2; cf. também Muir, 1967: 94 et seqs.).

4. Os investimentos semânticos de que pode se beneficiar o tempo da história dependem diretamente de específicos procedimentos de representação e indiretamente dos contextos periodológicos que os suscitam. A atração que certos românticos sentiram pela Idade Média traduziu-se no privilégio do tempo histórico medieval, em certos casos não isento de motivações ideológicas (n. ex., reação às conquistas do liberalismo); do mesmo modo, um romance de índole crítica como *O crime do padre Amaro* recorre, no episódio final, a um símbolo (a estátua de Camões) para denunciar o contraste do tempo histórico dos Descobrimentos com o tempo histórico (que é também o tempo diagético) do Portugal de 1871 por sua vez distanciado, em todos os aspectos, da Comuna de Paris, expressamente invocada; pelo seu lado, o romance pós-naturalista, de Joyce a Proust, recorre reiteradas vezes à eliminação das fronteiras e da rigidez cronológica do tempo e, contemplando uma sua modulação acentuadamente psicológica, potencia as crises e angústias do sujeito através dessa dissolução temporal. Entretanto, para que, de um ponto de vista metodológico, possam ser cabalmente apreendidas as potencialidades de análise da narrativa que a elaboração do tempo da história faculta, torna-se necessário alicerçar precisamente nos processos de representação discursiva a que ele é sujeito.

Bibliogr.: POUILLON, J., 1946; MUIR, E., 1967: 92 et seqs.; CASTAGNINO, R. H., 1970; GENETTE, G., 1972; id., 1983; MENDLOW, A. A., 1972; HERRIN, D. L., 1977; VILLANUEVA, D., 1977; STERNBERG,

M., 1978; TOWN, P. D., 1978; MEHNA, Á., 1979; RICOEUR, P., 1981; id., 1983; id., 1984; id., 1985; LERIOBA, J. C., 1983; BOBES NAVAS, M. del C., 1984.

Tipo

1. Podendo considerar-se uma subcategoria da *personagem*, o *tipo* pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas etc.) do universo diagético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação de índole mimética; Lukács sublinhou o procedimento dialético que preside ao *tipo*, afirmando: "O tipo, segundo o caráter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu caráter médio, mas o simples caráter individual — qualquer que seja a sua profundidade — não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humanos e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período" (Lukács, 1973: 9).

2. Se é certo que a concepção lukácsiana realça sobretudo as componentes histórico-sociais do *tipo*, importa notar que a sua constituição não se limita a essa vertente. Ele é, de fato, predominantemente *tipo social* em determinados períodos artísticos (o Romantismo, o Realismo etc.), podendo neste caso dizer-se que o burguês, o capitalista, o jornalista, o proletário etc. revelam uma certa capacidade de movimentação *distópica*, na medida em que protagonizam uma certa circulação geocultural, sendo comum a diferentes literaturas, numa mesma época; mas quando se trata de um *tipo psicológico* (p. ex., o avarento, o ambicioso, o fanfarrão, a ingénua), a sua circulação é também *diarróica*, com base numa certa perenidade histórico-cultural que, não dependendo forçosamente do concreto de cenários ideológico-sociais precisos, também não lhes é por inteiro indiferente.

3. O *tipo* encerra virtualidades signíficas evidentes, uma vez que a sua presença no *enxame* narrativo denuncia-se inevitavelmente pelo concreto de indumentárias, discursos e reações com um certo cariz emblemático, remetendo para os sentidos de teor social e psicológico que inspiram a sua configuração, sentidos esses em que não raro se reconhece uma certa incidência *temática* (cf., p. ex., a relação entre o *tipo* do sedutor e o tema do adultério). Chega-se por vezes à fixação numa profissão ou condição, como processo de manifestação narrativa do *tipo* (p. ex., nos contos de *Aldeta nova*, de M. da Fonseca: o maltês, o ganhão, o bêbado, o barbeiro). É essa profissão ou condição que torna o *tipo* facilmente reconhecível; de certo modo até, o *tipo* pode ser considerado uma personagem pré-construída e previsível, assentando os seus fundamentos no contexto sociocultural que envolve a produção literária. Por vezes, a configuração do *tipo* resente-se dos defeitos que afetam todo o *cliché* artístico; um romancista exigente como Eça observou isso mesmo a propósito dos termos em que o Romantismo tratou o *tipo* do brasileiro: "Sempre que o enredo [...] necessitava um ser de animalidade inferior, um boçal ou um grotesco, o romantismo lá tinha no seu poeirento depósito de figuras de papelão, recortadas pelos mestres, o *brasileiro* — já engraçado, já enfardeado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos" (E. de Queirós, *Notas contemporâneas*, p. 114).

4. De um ponto de vista funcional, o *tipo* pode corresponder a uma *personagem plana* (v.), na medida em que se refira a entidades suscetíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas manifestações ao longo do relato; por outro lado, o *tipo* pode desempenhar também uma função afim da do *figurante* (v.), sempre que seja diminuta a sua intervenção na ação e especialmente quando a sua representação obedece a motivações críticas, no quadro de períodos literários vocacionados para o efeito (Realismo, Naturalismo, Neo-Realismo etc.). Neste caso, o *tipo* pode mesmo ser entendido como componente do *espaço* (v.) social, mais do que como personagem propriamente dita.

Bibliogr.: LUKÁCS, G., 1964; id., 1970a: 203-11, 242-61; id., 1973; WELLMER, R., 1975: 242 et seqs.; AZIZA, C., OLIVEIRA, C. & SUTCH, R., 1978; HAMON, P., 1983: 66 et seqs.; BALOTTINI, M., 1984: 187-9.

Trama

V. *Intriga*

5

Discurso

De todos os âmbitos visados pela teoria semiótica da narrativa, o do *discurso* é aquele que tem sido objeto de maior atenção e sistematização. Suporte expressivo da história e domínio em que se consuma a sua representação, o *discurso* resulta diretamente do labor do narrador, traduz-se num *enunciado* e articula em *sintagma* diversas categorias e subcategorias específicas. De acordo com Genette, o *tempo* do discurso pode ser analisado quanto à *ordem*, à *freqüência* e à *velocidade* imprimida ao relato; nesses campos bem delimitados encontram-se signos de incidência temporal (*anacronias* como a *analepse* e a *prolepse*, *anisocronias* como a *pausa* e o *sumário*, uma *isocronia*, a *cena*, oscilações de freqüência como o *discurso singularativo* e o *repetitivo*, etc.), signos esses cuja utilização tem que ver diretamente com o *modo*: o narrador adota não só uma certa *distância* em relação aos eventos, mas também *perspectivas narrativas* precisas: as diversas *focalizações* (*focalização externa*, *onisciente* e *interna*, esta última podendo assumir a feição de *monólogo interior*), estreitamente associadas à expressão da subjetividade e ao *discurso da personagem*. Nas chamadas *intrusões do narrador* projeta-se essa subjetividade, traduzida em tratamentos armio-estilísticos precisos, os *registros do discurso*.

Não se trata, com esta fragmentação conceptual, de pulverizar o campo da reflexão teórica próprio da narratologia. Trata-se, antes,

de atingir níveis de descrição cada vez mais aprofundados e imutáveis, os quais deveriam, entretanto, ser compensados por movimentos de relacionamento não só envolvendo os conceitos do âmbito do discurso, mas sobretudo remetendo para as categorias da história e para as modalidades de narração e narrador que a modelizam.

Abstrato, discurso

V. Registros do discurso

Alcance

1. Diretamente relacionado com a instituição de *anacronias* (v.), o *alcance* (designado por Genette como *portée*) corresponde à distância a que se projeta a *prolepse* (v.) ou a *analepse* (v.), para além ou para quem do momento da história em que se encontra a narrativa primeira. De acordo com as solicitações específicas de cada relato, o *alcance* de uma anacronia pode ser de poucas horas, de vários meses, de vários séculos etc.; assim, em *Vidas secas*, de G. Ramos, pode-se encontrar uma *analepse* cujo *alcance* se demarca como relativamente limitado: "Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio" (G. Ramos, *Vidas secas*, p. 21); já, no entanto, no canto III (estrofe 22 e seguintes) de *Os lusitadas*, o narrador Vasco da Gama recua até às origens de Portugal e instaura uma *analepse* cujo *alcance* atinge vários séculos.

2. O fato de o *alcance* das *anacronias* ser posto em conexão preferencialmente com as *analepses* decorre do considerável peso estrutural de que estas podem revestir-se; é na dependência dessa importância que pode explicar-se o maior ou menor *alcance* que elas atingem. Assim, num romance como *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho, a *analepse* instituída no capítulo II remonta, pelos menos, a 1541; em *O crime do padre Amaro*, de Eça, a *analepse* do capítulo III retrocede até ao nascimento e infância do protagonista. Num caso como no outro (mas com algum exagero de explicação determinista no primeiro), o *alcance* do movimento *analeptico* é inspirado pela necessidade de fundamentar, em termos paracientíficos, a situação e características das personagens no presente da história. Deste modo, como se vê, o *alcance* acaba normalmente por se revelar um aspecto particular das *anacronias* (e em especial das *analepses*) com possível repercussão sobre a sua *amplitude* (v.).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 89-90.

Alteração

1. Em narratologia, o conceito de *alteração* relaciona-se diretamente com o modo de ativação do código da *focalização* (v). Os signos que este compreende (v. *focalização externa*, *focalização interna*, *focalização onisciente*), podendo manifestar-se de forma dominante em segmentos relativamente alargados da narrativa, podem também registrar infrações episódicas no decurso da sua vigência; de acordo com Genette, designar-se-ão como "*alterações* essas infrações isoladas, quando a coerência de conjunto se mantém suficientemente forte para que a noção de modo dominante permaneça pertinente" (1973: 211).

Tendo que ver, portanto, com os termos em que se processa a regulação da informação narrativa, a *alteração* corresponderá, então, a um excesso ou a uma carência de elementos informativos, relativamente ao que é admitido pela *focalização* adotada. Curiosamente, o narrador pode, por vezes, referir-se de maneira um tanto isônica a essa relação entre a *focalização* e as informações que supostamente alteram os seus parâmetros, como ocorre em plena *focalização interna* de uma personagem de *Memorial do convento*: "O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta sutileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltazar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações, por exemplo, esta de Blimunda nas suas ancas como se lhes tivesse tocado o seu homem" (J. Saranago, *Memorial do convento*, p. 139-40).

2. A ocorrência de *alterações* pode explicar-se por simples inépcia técnica, quando o narrador não consegue respeitar as exigências da *focalização* adotada, como pode também justificar-se em função de solicitações inerentes à economia do relato (v. *paralepse* e *paralipse*). Como quer que seja, desde que se adote uma perspectiva macroscópica de análise narratológica (interessada nas linhas dominantes de *focalização*, mais do que na matriz de desvios momentâneos), difi-

çilmente se aceitará que a *alteração* de regimes de focalização perturbe os sentidos fundamentais que por meio desta última são representados na narrativa.

Bibliogr.: POUILLON, J., 1946: 89 et seqs.; GENETTE, G., 1969: 183-5; id., 1972: 211-3.

Amplitude

1. Como o termo sugere, a *amplitude* de uma *anacronia* (v.) corresponde à dimensão da história coberta pela instituição de uma *analepse* (v.) ou de uma *prolepse* (v.). Isto significa que, por exemplo, a instauração de uma retrospectiva pode limitar-se à curta *amplitude* de uma explicação circunstancial, de *alcance* também reduzido: "Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morreu na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara de mais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Raleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disso" (G. Ramos, *Vidas secas*, p. 21-2). Em outros casos, a *amplitude* de uma anacronia pode ser consideravelmente longa: a *amplitude* da *analepse* que ocupa os três primeiros capítulos de *Os Maias* e parte do quarto permite evocar um período de mais de 50 anos (juventude e exílio de Afonso, amores e suicídio de Pedro, educação de Carlos da Maia etc.) até à chegada de Carlos a Lisboa, "na linda manhã de Outono" em que Afonso da Maia "viu assomar vagarosamente, por trás do alto prédio fronteiro, um grande pacote da Royal Mail que lhe trazia o seu neto" (E. de Queirós, *Os Maias*, p. 96).

2. Tal como ocorre com o *alcance* (v.), a *amplitude* constitui um aspecto das anacronias particularmente em evidência nos movimentos analépticos, uma vez que as *prolepses* surgem normalmente como ocorrências momentâneas e nem sempre consequentes. Por outro lado, a propensão muitas vezes explicativa (quando não mesmo argumentativa) da narrativa favorece o alargamento temporal das *analepses*, já que é a sua *amplitude* distendida que permite relatar com pormenor o passado de certas personagens ou fundamentar de forma minuciosa situações do presente da história; por isso, a *amplitude* das *analepses* relaciona-se muitas vezes (mas não obrigatoriamente) com o seu *alcance*, quando, como ocorre no caso de *Os Maias*, se

reconduz a história desde uma data recuada (alcance) até ao presente interrompido. A esta dependência acrescentam, não raro, motivações de ordem temático-ideológica: as preocupações deterministas e causalistas do romance naturalista podem obrigar a longas explicações retrospectivas, tal como, no romance *Casa na duna*, a extensa amplitude de uma analepse inicial (capítulos II a VII) se deve à necessidade de analisar, na perspectiva ideológica do Neo-Realismo, as transformações económico-sociais protagonizadas pela família dos Paulos.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 89-90.

Anacronia

1. Como o termo etimologicamente sugere (*ana-*: "inversão"; *chronos*: "tempo"), anacronia designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso. Deste modo, um acontecimento que, no desenvolvimento cronológico da história, se situe no final da acção, pode ser relatado antecipadamente pelo narrador; por outro lado (e mais frequentemente), a compreensão de fatos do presente da acção pode obrigar a recuperar os seus antecedentes remotos. Ex.: "Este termo benigno de 'figurão', próprio da suavidade eclesiástica, haveria eu de saber que podia carregar-se, como toda a palavra mágica, do veneno que se quisesse" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 17); "Tudo se sabe neste mundo, e eu soube por ela o que não gostava, mas bem precisava de não ignorar. Soube que a Brizida, naquela tarde em que a ameaçei, correu a deitar tudo no regaço da Claudina Bisagra, que trazia atendida ao Ramos a loja térrea ali ao pé, onde tinha dois cabos de cebolas e o monte das batatas e, mais que tudo, utilizava para fazer os favores a quem ela queria" (A. Ribeiro, *O Malhadinhas*, p. 49).

2. Como observa G. Genette (1972: 80), responsável pela consolidação teórica do conceito, trata-se de um recurso narrativo não só ancestral, como frequentemente utilizado; de fato, a *anacronia* constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patentela a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia, por antecipação (*prolepse* — v.) ou por recuo (*analepse* — v.). Em função do seu particular estatuto semiótico, é o *narrador homodiegético* (v.) que com

mais insistência e agilidade procede a movimentos de tipo anacrônico; mas de um modo geral pode-se dizer que a utilização da anacronia é inspirada por um leque muito amplo de motivações: caracterização retrospectiva de personagens, reintegração *a posteriori* de eventos elididos, solução de enigmas por meio de revelações retardadas, criação de atmosferas de mistério, manipulação da expectativa do destinatário por meio do doseamento hábil de informações antecipadas, etc., etc.

3. As potencialidades operatórias do conceito de *anacronia* têm que ver, em primeira instância, com as motivações descritas. São essas motivações que explicam uma particular organização da *economia da narrativa*, derivada da configuração de diversos estratos temporais cuja ponderada articulação pode conduzir a estruturas arquitetônicas mais ou menos complexas. A análise de procedimentos temporais de tipo anacrônico fixar-se-á, deste modo, normalmente em manifestações macroscópicas que pelo seu *alcance* (v.) e *amplitude* (v.) se revistam de inequívoco peso estrutural e sejam suscetíveis de se relacionarem com os fundamentais vectores semânticos da narrativa. Por outro lado, a análise das anacronias terá em conta não só as suas modalidades preferencialmente adotadas (*analepse*, *prolepse*), mas também as conexões que podem ser estabelecidas entre o âmbito da ordenação temporal do discurso e os da *duração* (v.) e *freqüência* (v.).

Bibliogr.: ALBERES, R.-M., 1972: 35-43; GENETTE, G., 1972: 78-121; *id.*, 1983: 15-22; REIS, C. J. VAN, 1981: 49-89.

Analepse

1. Correspondendo genericamente ao conceito designado também pelo termo *flashback*, entende-se por *analepse* todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início. A *analepse* constitui, deste modo, um signo técnico narrativo do âmbito da representação discursiva do tempo, integrando-se, com a *prolepse* (v.), no mais amplo domínio das *anacronias* (v.); de acordo com a sistematização proposta por G. Genette (1972: 90 et seqs.), a utilização de *analepses* rege-se por critérios de configuração muito variados, de um modo geral relacionados com a profundidade retrospectiva

que atinge (*alcance* — v.) e com a dimensão temporal que abarca (*amplitude* — v.). De forma diagramática podem-se ilustrar do seguinte modo três modalidades de analepse:



Tomando-se o segmento AB como corpo da narrativa primeira, em relação a qual se instituem as analepses, e como ponto de partida para a sua instauração o momento C, entender-se-á como *analepse externa* a modalidade (a), uma vez que o lapso temporal a que ela se refere é inteiramente exterior à totalidade da ação da narrativa primeira; a modalidade (b) será uma *analepse interna*, já que o seu raio de alcance não excede o ponto de partida (A) da narrativa primeira; a modalidade (c) corresponderá a uma *analepse mista*, quer dizer, dotada de um alcance que excede o ponto A e com uma amplitude que a leva até ao interior da narrativa primeira.

2. A *analepse* é um recurso narrativo com larga utilização e desempenha funções muito diversas na orgânica do relato. Demarcada de forma variavelmente nítida no enunciado narrativo, a *analepse* decorre não raro da ativação da memória de uma personagem: "Tristemente contou toda a fome sofrida e as conseqüentes misérias. / A morte de Josias, afilhado do compadre Luis Bezerra delegado do Aca-rapê, que lbes tinha valido num dia bem desgraçado! — a morte do Josias, naquela velha casa de farinha, deitado junto de uma trave de aviamento, com a barriga tão inchada como a de alguns paromas quando já estão para morrer..." (R. de Queiroz, *O Quinze*, p. 98).

3. As potencialidades operatórias do conceito de *analepse* têm que ver não só com as funções que ela desempenha no corpo da narrativa, mas também com a possibilidade de se desvortinarem conexões estreitas entre essas funções e as linhas de força temáticas e ideológicas que informam o relato; isto significa que a sua análise deve transcender a pura descrição da sua configuração formal e orientar-se no sentido de atingir a contextura semântica da obra.

A *analepse* pode constituir um processo de ilustração do passado de uma personagem relevante, no quadro de uma estratégia ideo-

lógica de tipo naturalista e determinista (é o que ocorre, por exemplo, com a personagem Amaro, no capítulo III de *O crime do padre Amaro* e com Camille e Thérèse, no capítulo II de *Thérèse Raquin*, de Zola); pode caber-lhe a função de recuperar eventos cujo conhecimento se torne necessário para se conferir coerência interna à história: em *Os lusíadas*, o começo *in medias res* (canto I, estrofe 19) é compensado pela vasta retrospectiva levada a cabo por Vasco da Gama nos cantos III, IV e V; no romance *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, a memória de D. Maria dos Prazeres não se limita a ilustrar o passado familiar: ela gera também uma relação dialética com o presente, em estreita conexão com os conflitos de classe que atravessam o romance.

Registre-se, por último, que a dinâmica interpretativa que a *analepse* suscita pode ser reforçada pela análise das suas ligações estruturais com outros domínios da construção do discurso: com a velocidade (v.) imprimida à *analepse*, com as perspectivas narrativas que comandam a sua ativação (*focalização* — v.), com o estatuto do narrador (*voz, narração* — v.), etc., etc.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 90-105; id., 1983: 15-22; HIGDON, D. L., 1977: 45-73; REES, C. J. van, 1981: 49-89.

Anisocronia

1. Tal como a *isocronia* (v.), também a *anisocronia* (do gr. *an* — "privação"; *iso* — "igual"; *cronos* — "tempo") tem que ver diretamente com a *velocidade* (v.) imprimida à narrativa e com os ritmos que nela vão sendo instaurados. Com efeito, por *anisocronia* entende-se toda a alteração, no discurso, da duração da história, aferindo-se essa alteração em função do tempo da leitura (v. *tempo*) que de certo modo concretiza o tempo da narrativa e determina a sua efetiva duração; por outras palavras, dir-se-á que o discurso pode desenvolver-se num tempo mais prolongado do que o da história (o narrador pode, por exemplo, demorar-se em descrições ou em digressões) ou, pelo contrário, num tempo muito mais reduzido do que o da história (quando, por exemplo, o narrador abrevia em poucas linhas o que ocorreu em vários dias, meses ou anos).

2. A análise dos processos de *anisocronia* incide, de um modo geral, sobre quatro movimentos narrativos particulares: a *pausa* (v.),

o *sumário* (v.), a *extensão* (v.) e a *elipse* (v.), signos temporais que representam o desajustamento durativo entre tempo da história e tempo do discurso; entretanto, um procedimento de certo modo extra-narrativo como a *digressão* (v.) pode também ser entendido como privilégio de uma duração discursiva que desrespeita o tempo da história. Como quer que seja, os signos da *anisocronia* (e em especial o *sumário*, a *elipse* e também a *digressão*) decorrem quase sempre de uma atitude fortemente intrusiva do narrador que subverte o regime durativo da história, fazendo valer prerrogativas de perspectivação (v. *perspectiva narrativa*) adequadas a tal manipulação.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 122-4; KAYSER, W., 1976: 218-21; VILLANUEVA, D., 1977: 64-7.

Aspecto

V. *Perspectiva narrativa*

Avaliativo, discurso

V. *Registros do discurso*

Cena

1. Compreendida no domínio da *velocidade* (v.) imprimida ao relato, a *cena* constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história. De fato, a instauração da *cena* traduz-se, antes de tudo, na reprodução do discurso das personagens (v. *diálogo*), com respeito integral das suas falas e da ordem do seu desenvolvimento; daqui resulta uma narrativa caracterizada pela *isocronia* (v.) e por uma certa tendência dramatizada, uma vez que é perfilhada uma estratégia de representação afim da representação dramática propriamente dita, o que naturalmente implica que o narrador desapareça total ou parcialmente da cena do discurso. Isto não quer dizer, no entanto, que, por privilegiar a *cena*, o narrador abdique por inteiro das suas prerrogativas de organizador e modellizador da matéria diegética; se é verdade que de certo modo ele encara as personagens como atores e as suas falas como componentes de um diálogo dramático, isso não o impede de controlar mais ou menos discretamente o desenrolar da *cena*: introduzindo com indicações de-

clarativas a distribuição das falas, facultando breves informações sobre as relações (espaciais, psicológicas etc.) entre as personagens, aduzindo comentários e sobretudo decidindo, em função da economia da narrativa, sobre o momento adequado para a instauração e interrupção da *cena*.

2. Alguns exemplos darão uma idéia mais clara da configuração e da função desempenhada pela *cena* na estrutura da narrativa. Assim, em *O monge de Cister*, depois de reproduzir, praticamente sem intervenção, uma animada discussão entre várias personagens, o narrador observa que "o que se passava na tavadagem das Portas do Mar era a repetição de *cenus* anteriores" (A. Herculano, *O monge de Cister*, p. 200; grifo nosso); e quase logo em seguida acrescenta: "De orelha fita, o doutor Bugalho tinha escutado aquela conversação, a que suprimimos as pausas e entremeios, produzidos pela mastigação, deglutição e haustos conviviais" (p. 200). Assim se evidencia que, tendo aceitado retirar-se da *cena* do discurso, o narrador não fez mais do que simular o seu desaparecimento já que, ao reproduzir o diálogo, não respeitou as "pausas e entremeios". Esta noção de que a capacidade de imitação temporal permitida pela *cena* é, afinal, de certo modo artificial, aparece explicitada em outra passagem do mesmo romance, também no final de um diálogo: "Estas e outras exclamações e brados irritados, acres, afrontosos, choviam de todos os lados, não, como nós os escrevemos, sucessiva e pausadamente, mas cruzando-se, atropelando-se, confundindo-se" (p. 224). Representada pela sucessividade do sintagma que configura a narrativa, a velocidade da *cena* depende, pois, não só da extensão desse sintagma, mas também da *leitura* (v.), ela própria dotada de rapidez variável conforme o leitor que a concretiza.

3. As motivações que suscitam o recurso à *cena* não podem ser dissociadas da sua correlação dinâmica com outros signos narrativos e em especial com os do domínio da *velocidade* temporal: *pausa* (v.), *elipse* (v.) e *sumário* (v.). É em especial com o último que essa correlação se estabelece com mais frequência; em certa medida herdeira da oposição aristotélica entre *mimesis* e *diegesis*, a oposição *cena/resumo* traduz a alternância de uma representação dirigida por um narrador distanciado e dotado de um certo penhor redutor (resumo) dessa outra (*cena*) que pode conjugar-se com o recurso à visão de uma personagem da história, investida da função de testemunha envolvida

no devir da ação. Identificando-se com aquilo a que H. James e P. Lubbock chamaram *showing*, esta segunda opção é a que se encontra, por exemplo, no capítulo XV do romance *Uma abelha na chuva*, de C. de Oliveira: colocado à escuta, Álvaro Silvestre testemunha a cena entre Jacinto e Clara, a qual aparece, pois, mediatizada pela sua *focalização* (v.). Deste modo, a análise da *cena* enquanto especifica velocidade narrativa terá em conta interações como a exemplificada, bem como aquelas que são as funções habitualmente confiadas a este signo temporal: apresentação de ações constitutas, representação de uma "voz" coletiva, ilustração de cenários sociais atravessados pelos discursos de múltiplas personagens, insinuação de situações de monotonia e arrastamento temporal, manifestação de liques verbais etc., etc.

Bibliogr.: LUBBOCK, P., 1939: 69 et seqs., 267 et seqs.; GENETTE, G., 1972: 141-4; BOURNELL, R. & OUELLET, R., 1976: 72-87.

Comentário

V. *Digressão*

Conotativo, discurso

V. *Registros do discurso*

Corrente de consciência

V. *Monólogo interior*

Diálogo

1. O diálogo é o "quadro figurativo" da enunciação (Benveniste, 1974: 85). O ato de enunciação pressupõe sempre a existência de duas "figuras", o *eu* e o *tu*, o locutor e o alocutário. No diálogo, estes papéis são permanentemente reversíveis, já que se assiste a um intercâmbio discursivo em que cada um dos participantes funciona alternadamente como protagonista da enunciação. O diálogo é, pois, a forma canônica da interação verbal. O monólogo é apenas uma variante do diálogo: é um diálogo "interiorizado", onde o *ego* cindido se desdobra num *eu* que fala e num *eu* (*tu*) que escuta.

2. Em narratologia, o *diálogo* encontra-se estreitamente relacionado com o *discurso da personagem* (v.) e com o conceito de *cena* (v.). Ao optar por uma estratégia de representação próxima da representação dramática, o narrador dissimula a sua presença, dando a palavra às personagens. A reprodução fiel do diálogo entre as personagens implica a utilização do *discurso citado*, ou, em terminologia tradicional, do *discurso direto*: surge então a *cena* (v.), momento de dramatização da narrativa que constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no plano do discurso, da duração dos eventos diégéticos.

A introdução da estrutura do *diálogo* no texto narrativo suscita algumas reflexões teóricas em torno da oposição milenária entre *diegesis* e *mimesis*, formulada no quadro da teoria platônica dos modos de representação e de certo modo reavivada pela distinção entre *telling* e *showing*, proposta por H. James e P. Lubbock. De fato, ceder a palavra às personagens pela instituição do *diálogo* e optar pela forma mais mimética de representação: o narrador "desaparece" momentaneamente, as personagens transformam-se de certo modo em atores e os seus discursos funcionam como componentes de um diálogo dramático. A inserção do discurso citado implica uma mudança de nível discursivo e essa transição aparece geralmente assinalada por um verbo declarativo ou por recursos gráficos como os dois pontos, as aspas, o travessão. Estas são as marcas formais mais trivializadas; há, no entanto, muitas outras formas de introduzir o *diálogo* e de operar essa alteração de instância narrativa. Atente-se no seguinte fragmento de *O ano da morte de Ricardo Reis*: "Diálogo e juízo. Ontem veio cá uma, agora está lá outra, diz a vizinha do terceiro andar. Não dei fe dessa que esteve ontem, mas vi chegar a de hoje [...] Ah, era o que faltava, nem sabe com quem se metia, este foi o remate da vizinha do terceiro andar, assim se concluindo o juízo e o diálogo, faltando apenas mencionar a cena muda que foi subir à sua casa muito devagar, pisando maciamente os degraus com os chinelos de ouro!" (J. Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 251-2). Aqui, o *diálogo* das personagens é introduzido e rematado por um narrador que comenta (metanarrativamente) com alguma ironia as suas prerrogativas de instância organizadora da história.

Abdicando da sua função de mediador, o narrador não deixa, pois, de ser o organizador e modelizador da matéria diégética: cabe-lhe sempre decidir acerca da instauração e da interrupção do *diálogo*, selecionando os momentos mais adequados em função da economia da narrativa.

3. São múltiplas as funções do *diálogo* no texto narrativo. A sua ocorrência pode responder a um prurido realista de objetividade, dado que, como vimos, o *diálogo* é a forma mais mímica de representação da voz das personagens. Por outro lado, se o *diálogo* se funda no mimetismo formal, ele contém uma série de indícios socioletais e idioletais que permitem uma caracterização indireta das próprias personagens e até do cenário social em que se movimentam. Refira-se ainda que o *diálogo*, além de permitir a dramatização da narrativa, pode funcionar também como núcleo diegético importante, na medida em que os atos verbais fazem muitas vezes progredir a história.

Bibliogr.: GENEITE, G., 1972: 189-203; BENVENISTE, F., 1974: 85-8; GRAY, B., 1975: 236-49; HEUVELI, P. van den, 1978: 19-38; JAKUBINSKI, L. P., 1979: 321-36; SAUVAGE, J., 1981: 71-84.

Digressão

1. Conceito de configuração relativamente difusa, a *digressão* pode ser entendida, antes de tudo, como elemento de certo modo marginal e ancilar em relação à narrativa propriamente dita em que se inscreve. De fato, fala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; por isso a *digressão* corresponde, em princípio, a uma suspensão momentânea da *velocidade* (v.) narrativa adotada. Por outro lado, a *digressão* revela algumas afinidades com o *discurso abstrato* (v. *registros do discurso*), podendo este, no presente contexto, ser considerado o seu núcleo central; com efeito, a *digressão* reflexiva traduz o mais direto e explícito processo de afirmação de princípios axiológicos e afirmações de recorte ideológico: os capítulos V e XIII de *Viagens na minha terra*, de Garrett (sobre a literatura romântica e a oposição frade/barão), constituem exemplos perfeitos de *digressões*, incrustadas num relato que, também por resultar de uma *digressão* em sentido literal (a viagem empreendida), surge particularmente vocacionado para incorporar dissertações como as mencionadas.

2. Em função do exposto, compreende-se que à *digressão* caiba uma importante função de representação ideológica e que ela seja privilegiada em obras e períodos não-vinculados a uma concepção da

narrativa como discurso "transparente" e radicalmente neutro. O início do canto VII de *Os Iústadas* (reflexão sobre o espírito de cruzada), a propensão assertiva e especulativa do narrador do *Tristram Shandy*, de Sterne, as afirmações de incidência moralizadora que em muitos relatos camillanos se encontram, evidenciam essa tendência para a digressão freqüente em narrativas dominadas por narradores fortemente intrusivos (v. *intrusão do narrador*).

Nem só, porém, a uma função ideológica se restringe o recurso à *digressão*. Ela pode servir também a outros intuítos: preparar a apresentação de personagens, afrouxar o ritmo de desenvolvimento da narrativa, incrementar uma atmosfera de *suspense* pelo retardamento de revelações importantes, servir de elemento puramente ornamental (cf. Booth, 1980: 170-1) ou comentar eventos relatados: "Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados" (M. de Assis, *Dom Cosmuro*, p. 35).

3. Numa acepção menos restrita, admite-se que a *digressão* revista outras feições, além da de *comentário*. Se se insistir na sua condição de elemento funcionalmente marginal em relação à história que domina a narrativa, entender-se-á como *digressão* todo o discurso que se afasta desse eixo dominante; deste modo, uma narrativa do *nível hipodiegético* (v.) pode constituir uma *digressão*. Mas se-lo-á com nitidez sobretudo na medida em que se distinga claramente da narrativa principal, remetendo-se a esse estatuto predominantemente decorativo que já foi mencionado: p. ex., a novela do "Curioso impertinente" relatada nos capítulos XXXIII a XXXV da primeira parte do *Quijote*.

Bibliogr.: BAQUERO GOYANES, M., 1975: 138-42; STERNBERG, M., 1978: 168 et seqs., 203 et seqs.; BOOTH, W. C., 1980: 170-1; BONHEIM, H., 1982: 30-2, 92-3, 122-4.

Discurso direto

V. *Personagem, discurso da*

Discurso indireto

V. *Personagem, discurso da*

Discurso indireto livre

V. *Personagem, discurso da*

Discurso da personagem

V. *Personagem, discurso da*

Distância

1. No âmbito específico da narratologia, a definição do conceito de *distância* e a análise das suas implicações operatórias exigem a prévia delimitação do campo conceptual que aqui importa privilegiar. Assim, do que aqui se trata fundamentalmente é de considerar a *distância* enquanto função do *narrador* (v.), quer dizer, de a entender como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, posicionamento que em seguida se observará nos seus diversos aspectos e implicações; instaurando um certo tipo de relação do narrador com os eventos relatados, a *distância* impõe-se como fator de selecção e ativação de códigos e signos narrativos distribuídos por aqueles domínios que mais diretamente são afetados pela sua vigência: *perspectiva narrativa* (v.), situação narrativa (v. voz), tempo da narração (v. *narração, tempo da*) etc.

Não cabem no conceito aqui visado outras acepções do termo *distância* como as seguintes: *distância* considerada como atitude receptiva, no sentido em que Roman Ingarden se lhe refere, a propósito das chamadas *qualidades metafísicas* da obra literária: de forma *distanciada*, "podemos contemplá-las, ser arrebatados por elas, saborear delas tudo o que qualitativamente nos oferecem sem sermos, na verdadeira acepção da palavra, por elas oprimidos, esmagados ou exaltados" (Ingarden, 1973: 322); *distância* suscitada pela designada "técnica do efeito de distanciamento" tal como Brecht a concebeu, a fim de "conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos" (Brecht, s.d.: 129); *distância* enquanto atitude criativa adotada pelo autor que tende a afastar-se do que o rodeia e a confinar o labor de ficcionista à imaginação criadora e ao espaço da sua oficina de escritor, como preferia Flaubert: "Se o artista se encontra imerso na vida, não pode observá-la com clareza; sofre-a em demasia ou desfruta-a em demasia" (Allott, 1966: 162).

2. Nas primitícias da importância modernamente conferida pela narratologia à *distância*, esta a reflexão platónica sobre os modos de

representação literária: "Em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação como tu (Adimantio) dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta — é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambos, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me" (Platão, 394c). De certo modo reduzida à diade *diegesis/mimesis*, a análise platônica ecoa nas práticas narrativas e nas reflexões teóricas de Henry James e de Percy Lubbock, designadamente pela oposição estabelecida entre duas grandes opções de representação: o *showing* (cuja utilização foi preconizada por James e Lubbock) e o *telling*.

Pela técnica do *showing* o narrador reduz a *distância* que o separa da história: ele tende então a desvanecer os sinais da sua presença e a representar de forma marcadamente dramatizada os eventos da história, privilegiando os diálogos das personagens que surgem respeitadas quanto ao seu ritmo de desenvolvimento e aos discursos que os integram; complementarmente, o *showing* concretizar-se-á pelo recurso à visão de uma das personagens inseridas na ação (v. *focalização*), como definitiva confirmação desse duplo esforço de aproximação da história e de ocultação do narrador. Assim se atinge um estágio de refinamento que pode sintetizar-se deste modo: "A arte da ficção só começa quando o romancista entende a sua história como algo a ser mostrado, exibido de tal modo que a si mesmo se contará" (Lubbock, 1939:62).

Contrariamente, a técnica do *telling* traduz o incremento da *distância* do narrador em relação ao que é relatado; predomina então a tendência redutora que caracteriza a onisciência narrativa enquanto estratégia de representação seletiva: "É importante entender a compressão acima de tudo como uma consequência do ponto de vista distanciado do narrador relativamente à ação narrada. O estilo de relatórios que é próprio da narração compressiva desvia a imaginação do leitor do material narrado e orienta-o para o narrador" (Stanzel, 1971: 46). A distinção entre *showing* e *telling* (modalidades que em princípio se completam entre si, no fluxo da narrativa, obedecendo quase sempre a uma alternância ponderada) pode ser observada em dois momentos de uma mesma narrativa: nas páginas finais de *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal, consuma-se o relato distanciado (e por isso fortemente comprimido) dos incidentes que encerram a história, enquanto certos episódios do romance (por exemplo, a apresentação da batalha de Waterloo, no capítulo III) obedecem a uma

técnica de dramatização não distanciada e com recurso ao ponto de vista do protagonista como observador inserido na ação e portanto próximo dela.

3. O que ficou dito permite desde já concluir que, em termos narratológicos, a *distância* não deve ser entendida de forma literal, quer dizer, como pura distância física entre o narrador e a história, seus eventos, espaços e personagens; tampouco ela deve ser limitada ao plano temporal, como lapso que medeia entre o sujeito da enunciação e aquilo que no seu relato é narrado — ainda que se deva reconhecer que a *distância* temporal entre narrador e matéria narrada constitui um aspecto fundamental da enunciação narrativa, suscetível de arrastar outras e mais complexas distâncias: afetivas, ideológicas, éticas, morais etc. (cf. Booth, 1980: 172).

De fato, normalmente a *distância* temporal configura-se como fator prioritário de condicionamento das relações entre narrador e história, com mais razão quando se trata de uma *narração ulterior* (v. *narração, tempo da*), situação que o narrador pode mesmo acentuar abrindo o relato com uma data que se entende ser sensivelmente anterior ao presente da *narração*: "Em Agosto de 1850, à mesa redonda dos *Irmãos Unidos*, em Lisboa, no largo do Rossio, jantavam dez ou doze pessoas que se não conheciam" (C. C. Branco, *Vingança*, p. 9); quando a narrativa é assumida por um *narrador autodiegético* (v.), a *distância* temporal chega a ser explicitamente mencionada e com ela as transformações de apreciação que a sua vigência implica: "Não sei se à distância a que o [P. Alves] lembro ele se me transfigura. Mas, sem dúvida, através do tempo escuro que recordo, a imagem do bom varão enternece-me como a memória infeliz de um pai que me morrera" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 100). Assim se confirma a importância de que se revestem as circunstâncias (psicológicas, morais, ideológicas, temporais etc.) que envolvem a *narração* (v.) como componente determinante da representação da história e das *distâncias* (psicológicas, morais, ideológicas, temporais etc.) que se cavam entre o narrador e os eventos e personagens em causa — com peculiares repercussões quando é ele uma dessas personagens e os eventos são a sua própria vida.

4. Como se vê, a *distância* define-se sobretudo como pivô de condicionamentos de diversa índole, remetendo a procedimentos técnico-narrativos distribuídos por vários domínios e suscitando ati-

tudes operatórias que tenham em conta tal diversidade. A *distância* tem que ver com a organização do tempo, sobretudo com o âmbito da *velocidade* (v.), pois é neste que com mais evidência se traduzem atitudes redutoras (p. ex., *sumário* — v.) ou tendencialmente dramatizadas (v. *cena*), de acordo com a maior ou menor *distância* dotada pelo narrador; a variação da *distância* coneciona-se também com a *perspectiva narrativa* (v.), uma vez que a opção pelo regime de *telling* ou *showing* implica critérios antagônicos de representação: onisciente no primeiro caso, eventualmente focalizada (v. *focalização*) no segundo, também com importantes implicações na componente temporal; o estatuto e a atitude do narrador (v. *voz*), bem como as circunstâncias da *narração* constituem, como ficou sugerido, outros aspectos relevantes do processo narrativo, indissociáveis da *distância* instaurada, já que não é indiferente, neste aspecto, que o sujeito da enunciação se refira a um passado que conhece por experiência própria ou que relata como *narrador heterodiegético* (v.); tudo isto sem esquecer que as oscilações valorativas suscitadas pela(s) *distância(s)* adotada(s) pelo narrador projetam-se também no enunciado narrativo, sob a forma de marcas subjetivas qualificadas (v. *subjetividade* e *registros do discurso*). Registre-se, por último, que a análise da *distância* pode envolver entidades não necessariamente envolvidas na história, como é o caso do *narratário* (cf. Prince, 1973: 191): nas *Viagens na minha terra*, quando o narratário invocado no capítulo V e o "leitor benévolo" que consome os subprodutos românticos, parece inegável que existe uma considerável *distância* cultural entre esse narratário e o narrador que irronicamente satiriza tais subprodutos.

Bibliogr.: LUBBOCK, P., 1939: 59 et seqs. e 265 et seqs.; STANZINI, F., 1971: 43-52 e 65-6; GENETTE, G., 1972: 184 et seqs.; id., 1983: 30 et seqs.; TACCA, O., 1973: 138 et seqs.; BAL, M., 1977: 26-8; БОУТН, W. C., 1980: 171-5.

Duração

V. *Velocidade*

Elipse

1. Compreendida no domínio da *velocidade* (v.) imprimida pelo discurso ao tempo da história, a *elipse* constitui toda a forma de

supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente. O termo que designa este signo temporal remete, aliás, para uma certa similitude conceptual com procedimentos discursivos não necessariamente de natureza narrativa: *elipse* designa primordialmente uma amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto (p. ex., na expressão "Então, por cá?", em vez de "Então, está por cá?"), como se refere também à figura de retórica homônima e afim de outras como o *zeugma* ou o *assíndeto*.

2. Do ponto de vista formal, G. Genette (1972: 139-41) distingue três tipos de *elipse*: a *explicita*, claramente manifestada pelo discurso, por meio de expressões temporais de indole adverbial (p. ex., "dois anos depois", "alguns meses mais tarde"); a *implicita*, não expressa pelo discurso, mas podendo ser inferida se se tiver em conta o desenrolar da história; a *hipotética*, insuscetível de ser delimitada de forma rigorosa relativamente ao tempo da história e apenas intuída de forma difusa.

De certo modo mais pertinente do que a minudente classificação das *elipses* é a análise das suas funções específicas e significados dominantes. Neste aspecto, importa prioritariamente relacionar a *elipse* com outros signos do código temporal como a *pausa* (v.), que em alguma medida se lhe opõe, ou o *sumário* (v.); este último pode mesmo aproximar-se muito da configuração da *elipse*, quando a sua execução se traduz numa redução violenta do tempo da história: "É ao ritmo desses gestos lentos e antigos os anos foram passando sobre Corrocovo" (C. de Oliveira, *Casa na duna*, p. 22). Além disso, a análise das ocorrências de *elipse* temporal terá que ver necessariamente com os vectores temático-ideológicos que dominam cada narrativa particular; deste modo, o narrador de um romance como *Levantado do chão*, interessado em representar um devir histórico-social centrado no proletariado rural alentejano, permite-se declarar: "Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são as debilidades do relato, às vezes tem de se saltar por cima do tempo, eixo-ribeirinho, porque de repente o narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance" (J. Saramago, *Levantado do chão*, p. 252); em outros casos, a *elipse* suprime um tempo veloz, de ausência de um protagonista cujo regresso se adivinha carregado de significados epilógicos, em ligação estreita com essa ausência: "Quatro anos passaram ligeiros e

leves sobre a velha Torre, como vôos de ave" (E. de Queirós, *A ilustrada casa de Ruyres*, p. 347); ou então a *elipse* finge omitir o que afinal deixa entrever: "Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. [...] Ao cabo de alguns anos de peregrinação, atendi às súplicas de meu pai" (M. de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 97). Como quer que seja, a *elipse* tem que ver quase sempre com a atitude que o narrador adota em relação à história, por cuja organização e relato é responsável, eventualmente inspirado por sugestões ideológicas provenientes de períodos literários bem caracterizados.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 139-41.

Enunciado

1. Em lingüística, o *enunciado* é o produto de um ato de *enunciação* (v.). Trata-se, pois, de um segmento de discurso de extensão variável, que dimana de um locutor e se dirige a um alocutário. Em narratologia, o enunciado corresponde ao próprio *discurso* (v.) narrativo, global ou parcelarmente considerado.

2. Para o teorizador soviético Bakhtine, o conceito de *enunciado* implica uma reflexão de caráter translingüístico. Assim, o *enunciado* é a frase inserida num contexto de enunciação específico, e esse contexto abrange a situação social dos interlocutores, os seus universos axiológicos e ainda os elementos espaço-temporais que enquadram o ato comunicativo. O *enunciado* exprime o seu sujeito e dialoga sempre com todos os outros enunciados que circulam (ou circularam) no seio da comunidade, sendo apenas um elemento do grande intertexto social.

Bibliogr.: DUBOIS, J., 1969; BENVENISTE, E., 1974: 79-88; BAKHTINE, M., 1977: 122-41; PRADA OROPEZA, R., 1979: 26-41; TOIXOROV, T., 1981: 67-93; LOZANO, J., PEÑA-MARIN, C., ABRIL, G., 1982: 95-165.

Extensão

1. Ainda que G. Genette considere que não se trata de "uma forma canônica, nem mesmo verdadeiramente realizada na tradição literária" (1972: 130), a verdade é que a *extensão* pode ser entendida como uma modalidade de variação da *velocidade* (v.) temporal da narrativa. De fato, ela insere-se no mesmo campo sistemático em que se encontram signos temporais como, por exemplo, a *elipse* (v.) ou o *sumário* (v.); aliás, é com este último que a *extensão* se conecta, por relação de simetria: se o *sumário* constitui um movimento durativo em que o tempo do discurso é mais reduzido do que o da história, com a *extensão* passa-se exatamente o inverso, ou seja, o tempo do discurso é mais longo do que o da história, instituindo-se no relato uma velocidade homóloga à que no cinema é traduzida pelo *ralenti*.

2. A *extensão*, enquanto prolongamento artificial do tempo da história, constitui uma ocorrência usual em relatos dominados pela preocupação de valorizar eventos relevantes ou supostamente decorridos de modo demasiado veloz: daí a frequência com que, por exemplo, em contos infantis, o narrador declara que "tudo se passou em menos tempo do que o que se demora a contar"; por outro lado, também a representação da vida psicológica das personagens implica muitas vezes o recurso à *extensão*, criando-se então uma velocidade temporal consideravelmente lenta, não raro inspirada mesmo na técnica do *ralenti*. Como observa S. Chatman, "necessita-se de mais tempo para dizer os pensamentos do que para os pensar, e ainda mais para os transcrever. Assim, em certo sentido, o discurso verbal é sempre mais lento, quando comunica o que passa pela cabeça de uma personagem, sobretudo se se trata de percepções imediatas ou de intuições" (Chatman, 1981: 74). Quando são várias as personagens envolvidas, a *extensão* do tempo discursivo aumenta; tenha-se em conta, a título de exemplo, o alargamento temporal do capítulo XXVIII de *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira: trata-se então de representar a intensidade emocional do primeiro e breve contato físico entre Clínia e o delegado, diretamente vivido por ambos, observado à distância por duas outras personagens e por assim dizer valorativamente redimensionado pela *extensão* do discurso. Por isso, não é raro que a análise de tais procedimentos extensivos, tendo em conta também a sua articulação com outras modalidades durativas, corresponda justamente ao interesse pela densidade da vida psicológica das personagens ou pela repercussão que ações decisivas e extensamente relatadas podem ter no desenrolar da história.

Bibliogr.: VILLANUEVA, D., 1977: 32-5; CHATMAN, S., 1981: 73-4.

Figurado, discurso

V. Registros do discurso

Focalização

1. O termo *focalização*, há alguns anos proposto por G. Genette (1972: 206 et seqs.; 1983: 43-52), na esteira de M. Zéiffa (cf. 1969: 34) e com base no que C. Brooks e R. P. Warren denominaram *foco de narração*, tem-se consolidado como designação pertinente e operatorialmente eficaz, no domínio da teoria e análise do discurso narrativo. Deste modo, *focalização* refere-se ao conceito identificado também por meio de expressões como *ponto de vista* (preferida sobretudo por teóricos e críticos anglo-americanos), *visão* (adotada, por exemplo, por J. Pouillon e T. Todorov), *restrição de campo* (utilizada quase exclusivamente por G. Blin) e *foco narrativo* (muito usual em estudos de proveniência brasileira).

Em favor de *focalização* podem aduzir-se vários argumentos. Antes de mais nada a sua específica vinculação ao campo da narratologia, ao contrário do que acontece com *perspectiva* e *ponto de vista*, excessivamente enfeudados ao âmbito das artes plásticas; além disso, *focalização* tende a superar as conotações "visualistas" que afetam *ponto de vista* e *visão*, assim se abrindo caminho a uma definição não apenas sensorial (quer dizer: não limitada ao que uma personagem ou o narrador podem "ver") do conceito em apreço. O termo *restrição de campo*, em princípio inspirado apenas pela análise de obras de Stendhal (Blin: 1953), implica uma preferência de certo modo apriorística e redutora por procedimentos de focalização não-onisciente.

2. Correspondendo à concretização, no plano do enunciado narrativo, de diversas possibilidades de ativação da *perspectiva narrativa* (v.), a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma

certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Dai que a *focalização* deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de *representação* (v.) que regem a configuração discursiva da história.

3. Os reflexos da *focalização* na representação da história atestam-se de modo muito elucidativo no seguinte exemplo, que traduz o momento de observação de certa personagem, por parte de outra: "Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, empretecida como uma casca, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam" (R. de Queiroz, *O Quinze*, p. 71). A instituição da *focalização* a partir do campo de consciência de Chico Bento privilegia não apenas o que ele vê mas também as particulares emoções inerentes a uma específica atitude valorativa perfilhadas pela personagem. É essa atitude valorativa que, projetando-se sobre aquilo a que B. Uspensky (1973: 17-56) chamou *plano fraseológico*, implica uma modulação estilística capaz de representar um peculiar posicionamento afetivo. Assim, a personagem, sendo momentaneamente detentora da *focalização* e por isso, de certo modo, entidade *focalizadora*, faculta do elemento *focalizado* (cf. Bal, 1977: 31-9) uma imagem particular e uma reação subjetiva a essa imagem, como o atestam expressões como "dolorosamente", "como que gasto, acabado", "empretecida como uma casca" etc.

4. A importância de que, do ponto de vista operatório, podem revestir-se os procedimentos de *focalização* depende muito da articulação de diferentes soluções de representação, a partir de um leque relativamente limitado de opções. Podendo, em princípio, reduzir-se a três signos fundamentais (v. *focalização externa*, *focalização interna* e *focalização onisciente*), essas opções permitem combinações sintáticas muito variadas, normalmente inspiradas pelo intuito de confrontar as diferentes atitudes ideológico-emocionais que a *focalização* traduz; em certo sentido, pode, portanto, falar-se na possibilidade de se analisar, a partir da ativação de várias *focalizações*, a articulação dialética de "visões do mundo" (do narrador ou de personagens da história) suscetíveis de ilustrarem os fundamentais vetores ideológicos representados na narrativa. Trata-se, aliás, de uma hipótese de trabalho desde logo favorecida (mas por vezes também

prejudicada) pela utilização corrente da expressão *ponto de vista* na acepção de "opinião", "posicionamento ideológico" etc.

O que fica dito sugere a solução para uma questão de ordem operatória que é a de saber que estratégia de análise deve ser adotada, na confrontação entre duas diretrizes de trabalho: "a análise 'microtextual' (por exemplo: frases, períodos) própria do perspectivismo 'visual', análise que é mais minuciosa nas suas pesquisas, e a análise 'macrotextual' (por exemplo: capítulos) própria do perspectivismo 'informacional', mais heterogênea nos seus componentes, mas de um modo geral mais operativa" (Volpe, 1984: 28). De fato, se uma análise como a primeira, de tipo por assim dizer microscópico, centrando-se sobre um fragmento textual e sobre as mais ínfimas oscilações de *focalização* que nele se registrem, pode ser elucidativa como exercício escolar, parece evidente que uma análise macroscópica normalmente será metodologicamente mais acertada. Debruçando-se sobre uma narrativa integral, ela preocupar-se-á sobretudo com as focalizações dominantes, ao longo de segmentos de dimensão relativamente alargada; porventura sujeitas a eventuais e momentâneas alterações (v. *paralepse* e *paralipse*), tais focalizações são suscetíveis de ilustrarem vectores ideológicos significativos, em função da totalidade narrativa que integram, vectores esses que de fato se tornam semanticamente impressivos sobretudo no plano macroestrutural.

A análise da *focalização* ficará, entretanto, irremediavelmente empobrecida se não for conexiada com a instância narrativa (v. (a2), *quer dizer*, com as particulares circunstâncias temporais e espaciais que envolvem a *narração* (v.); de fato, a manipulação de informações diegéticas e a sua representação narrativa diferem muito, consoante decorrem, por exemplo, de um narrador exterior à história e dela inteiramente ausente, ou de um narrador que, pelo contrário, invoca o seu testemunho de vivência direta (e quase sempre passada) dos eventos relatados. E com esse distinto grau de envolvimento varia também, naturalmente, a disposição para emitir juízos de valor (v. *intrusão do narrador*) sobre o que é narrado, como inevitável consequência disso a que Genette chamou "uma restrição modal *a priori*" (1983: 52), ou seja, uma espécie de *pré-focalização*.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 203 et seqs.; id., 1983: 43-52; U.S. PENSEY, B., 1973; BAL, M., 1977: 21-58; id., 1981: 202-10; HONNHANSEN, L., 1980: 151-66; BRONZWARD, W., 1981: 193-201; LANSER, S. S., 1981; LINTVELT, J., 1981; RICH, C., 1981: 385-94; id., 1984:

30-51; Fowler, R., 1982: 213-35; Vittoria, P., 1982: 359-68; Stebbins, C., 1984: 85-101; Volpe, S., 1984: 7-57; Pughart, P., 1985.

Finalização externa

1. Traduzindo uma modalidade específica de perspectivação narrativa, a *focalização externa* é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações; sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados, a *focalização externa* decorre por vezes de um esforço do narrador, no sentido de se referir de modo objetivo e desapassionado aos eventos e personagens que integram a história. Neste caso, como observa M. Bal, "se a história é 'contada em *focalização externa*', ela é contada a partir do narrador, e este detém um *ponto de vista*, no sentido primitivo, pictórico, sobre as personagens, os lugares, os acontecimentos. Ele não é, então, de modo algum privilegiado e só vê o que um espectador hipotético veria" (1977: 36-7). Daí também que, além de patentear essa limitação de conhecimentos, a *focalização externa* seja denunciada muitas vezes pelo pendor acentuadamente descritivo de que se reveste a narrativa, quando se efetiva a sua instauração.

2. Um dos lugares estratégicos de inscrição da *focalização externa* é o início da narrativa, quando o narrador descreve uma personagem desconhecida (muitas vezes o protagonista) cuja caracterização inuidente se processará em momento posterior a essa primeira, precária e de certo modo intrigante descrição: "Um homem vagueava ali, contudo, que não parecia dar-se grande pressa em entrar. Ia e vinha, parava, esquadrihava a multidão, passava automaticamente de grupo a grupo, nesta ansiedade tortuosa de quem procura com aferto alguém. No olhar, dilatado e teimoso, duma secura inflamada e vítrea, fulgurava a obstinação de um desejo; ao passo que na boca a brasa do charuto, numa febre de pequeninos movimentos bruscos, denotava que os lábios e as maxilas eram nervosamente curvados por uma forte preocupação animal" (A. Botelho, *O barão de Lavos*, p. 7-8). Por outro lado, a *focalização externa*, sendo um procedimento menos usual do que a *focalização interna* ou a *focalização onisciente*, pode explicar-se em função de motivações ideológico-culturais relativamente bem localizadas; é o caso da sua utilização pelo romance

americano dos anos 30 que, influenciado pelas técnicas cinematográficas e pela psicologia behaviorista conducentes ao chamado "realismo objetivo" (cf. Alberes, 1971: 343-6), parece satisfazer-se com o registro dos aspectos exteriores dos fenômenos e personagens representadas: "[O homem] não devia ter mais de trinta anos. Os olhos eram castanho-escuros, com uma pigmentação amarelada no globo ocular; as maçãs do rosto eram altas e largas, e linhas fundas e vigorosas corriam-lhe ao longo das faces, encurvando-se aos cantos da boca. O lábio superior era comprido, e, como os dentes sobressaíam, os lábios alongavam-se para os cobrir, porque o homem mantinha-se de boca fechada" (J. Steinbeck, *As vinhas da ira*, p. 10-11).

3. As potencialidades operatórias do conceito de *focalização externa* têm que ver não só com a possibilidade de a relacionar com motivações histórico-culturais como as mencionadas, mas também com o fato de se tratar de um signo narrativo cuja ativação implica muitas vezes conexões sistemáticas com outros signos do código da *focalização*. Podendo articular-se contrastivamente com a *focalização onisciente* (v.) (como ocorre em *O barão de Lavos*, uma vez que as limitações iniciais são ulteriormente compensadas por uma caracterização por-nenotizada), a *focalização externa* pode decorrer imediata e simultaneamente da instauração da *focalização interna* (v.); observe-se o exemplo seguinte: "De longe, não se compreende bem. Estrego o vidro embaciado. Um beijo. Difícil que se farta. Cilinha, dobrada para trás, quase a partir-se pela cinta, o Delegado todo por cima dela. Ampara-a com um braço que é o que lhe vale, senão caía, mas como tem dois braços por nada ainda o outro?" (C. de Oliveira, *Pequenos burgueses*, p. 176-7). Deste modo, o olhar de uma personagem da história em situação de observação (*focalização interna*) implica uma *focalização externa* sobre aquilo que esse observador limitada e exteriormente pode apreender e deduzir, não se isentando tal observador de manifestar juízos subjetivos acerca do que vê; assim se concretiza essa articulação entre *focalizador* e *focalizado* de que fala M. Bal (1977: 37-8). O que quer dizer que a análise da *focalização externa* permite detectar muitas vezes uma espécie de dialética entre o ver e o visto, o interior de quem contempla e o exterior contemplado; o mesmo é dizer: assim se evidencia o percurso acidentado do conhecimento, a partir de uma *subjetividade* (v.) em confronto com o mundo que nela suscita perplexidade, estranheza, curiosidade, emoção etc.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1973: 206 et seqs.; id., 1983: 43-52; TACCA, Ó., 1973: 83-5; BAL, M., 1977: 28-9, 36-9; REIS, C., 1981: 394 et seqs.; id., 1984: 30-51.

Focalização interna

1. Constituinte uma modalidade específica de perspectivização narrativa, a *focalização interna* corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. Erigida em sujeito da *focalização* (v.), a personagem desempenha então uma função de *focalizador* (cf. Bal, 1977: 37-9), filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa. O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. E estes condicionamentos de representação não deixam de ser efetivos, mesmo quando se trata de um animal agonizante, como a cadela Baleia em *Vidas secas*: "Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os peás tinham fugido. / Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis" (G. Ramos, *Vidas secas*, p. 142-3).

2. Como observa Genette (cf. 1972: 206 et seqs.), responsável por uma decisiva redefinição e reajustamento dos signos da focalização, a *focalização interna* pode ser *fixa*, *múltipla* ou *variável*. No primeiro caso, é numa só personagem (muitas vezes o protagonista) que se centraliza a focalização — o que não impede que momentaneamente o narrador opere *intrusão do narrador* (v.) ou *alterações* (v.) tendentes a esbaterem o eventual monolitismo dessa opção focal; a *focalização interna múltipla* consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse efeito: é o que encontramos quando, em *O crime do padre Amaro*,

"os empregados da administração", "em grupo, de olho arregalado, observavam os dois padres, que tinham parado à esquina da igreja" (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 204-5); a *focalização interna variável* permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens: é a situação que ocorre no capítulo XXVIII de *Pequenos burgueses*, de C. de Oliveira (construído precisamente pela articulação da *focalização interna* de quatro personagens), como é igualmente a de muitos romances policiais ou do romance epistolar, referindo-se a este último (e em particular a *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos), Lotman observa que "a sobreposição recíproca dos textos das cartas" implica que "a verdade, do ponto de vista do autor, aparece como uma construção supratextual: a intersecção de todos os pontos de vista" (Lotman, 1973: 373-4).

3. A acrescida importância assumida pela *focalização interna* cruza-se com a evolução do romance, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. No processo da evolução literária de grandes romancistas como Flaubert, Eça de Queirós e Machado de Assis, a fortuna da *focalização interna*, enquanto signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico; mas é sobretudo no século XX que o recurso à *focalização interna* decisivamente se impõe, com ficcionistas como Joyce, Proust e Faulkner, entre outros, em sintonia com conquistas científicas e inovações culturais coincidentes na valorização da peculiaridade do sujeito individual: a psicanálise, a teoria da relatividade, o cinema, a fenomenologia e o existencialismo são, entre outras, algumas dessas novidades; por isso G. Blin designou como "realismo fenomenológico" a vigência de um ponto de vista individual instituído como critério de apreensão de eventos ficcionais (cf. Blin, 1953: 117); por isso também, Jean-Paul Sartre, em polémica com Mauriac contestou a manipulação onisciente das personagens, observando que "num verdadeiro romance, tal como no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado" (Sartre, 1968: 52). Deste modo, a *focalização interna* tende a uma considerável valorização da *corrente de consciência* das personagens, podendo chegar à representação do seu *monólogo interior* (v.).

4. A análise da *focalização interna* no discurso narrativo tem que ver não só com as translações ideológico-culturais que suscita-

ram a sua crescente utilização, mas também, como é óbvio, com os contextos específicos em que tal utilização se verifica, incluindo-se nessa contextualização a rede de conexões eventualmente estabelecidas entre a *focalização interna* e os restantes signos do código das focalizações; se a *focalização onisciente* (v.) surge muitas vezes como radical alternativa impondo uma visão transcendente sobre a história, a *focalização externa* (v.) pode articular-se com a *interna* como sua conseqüência imediata: "Enfin il [Julien Sorel] se décide à sonner. Le bruit de la cloche retentit comme dans un lieu solitaire. Au bout de dix minutes, un homme pâle, vêtu de noir, vint lui ouvrir. Julien le regarda et ensuite baissa les yeux. Ce potier avait une physiologie singulière. La pupille saillante et verte de ses yeux s'arrondissait comme celle d'un chat; les contours immobiles de ses paupières annonçaient l'impossibilité de toute sympathie; ses lèvres minces se développaient en demi-cercle sur des dents qui avançaient" (Stendhal, *Le rouge et le noir*, p. 186); limitado à observação externa da sinistra personagem com que depara, Julien Sorel, investido da função de focalizador, não deixa de inferir os traços psicológicos que a configuração física sugere.

Outro importante aspecto do processo de análise da *focalização interna* é constituído por aquilo a que se pode chamar *marcas de focalização*, evidenciando a vigência do signo técnico-narrativo em apreço: *discurso modalizante* (v. *registros do discurso*), tendência para a velocidade narrativa isocrônica (v. *cena*), episódico recurso ao *presente histórico* (v.), possível representação da corrente de consciência da personagem focalizadora, etc. Em suma: um conjunto de marcas textuais impostas pela limitada e gradual capacidade cognoscitiva de uma personagem inserida na história. E também, naturalmente, a sua *subjetividade*; é esta que o narrador em princípio respeita, ocultando momentaneamente o código de valores por que se rege e insinuando no enunciado as dominantes ideológico-afetivas da personagem focalizadora (com as quais eventualmente pode estar de acordo): são essas dominantes que, por exemplo, podem deduzir-se da imagem ("l'impossibilité de toute sympathie", "des dents qui avançaient", etc.) que Julien Sorel colhe da personagem que lhe aparece.

5. A importância conferida por B. Uspensky ao plano das implicações ideológicas do ponto de vista da narrativa (em articulação com os planos fraseológico, espaço-temporal e psicológico — cf., Uspensky, 1973) deixa perceber as potencialidades de representação se-

mântica inerentes à *focalização interna*. Tais potencialidades não se patenteariam apenas em relatos avassaladoramente dominados pela *focalização interna* de uma única personagem; elas impõem-se também (e talvez de forma mais sugestiva) naquelas narrativas em que a *focalização interna* entra numa teia mais ou menos complexa de relações sintáticas, especialmente a dois níveis: as relações entre a *focalização interna* de personagens e a *focalização onisciente* do narrador; as relações entre a *focalização interna* de várias personagens. Em ambos os casos, os sentidos fundamentais que na narrativa se desvelam decorrem de uma síntese interpretativa consumada no plano da análise e corroborada pela atenção conferida a outros aspectos da estrutura da narrativa e da configuração do discurso: releva de que desfrutam as personagens, manifestação da sua subjectividade, juízos de valor do narrador, situação narrativa instituída (v. voz) etc.

Bibliogr.: POUILLON, J., 1946: 74-84; RADIAND, M., 1966; SARRIB, J.-P., 1968; KAYSER, W., 1970; STANZI, F., 1971: 92 et seqs.; GENETTE, G., 1972: 206 et seqs.; id., 1983: 48-52; TACCA, Ó., 1973: 77-82; BAL, M., 1977: 21-58; BOOTH, W.C., 1980: 165-81; LANSER, S. S., 1981; LITTLE, J., 1981: 68 et seqs., 86 et seqs.; RUS, C., 1981: 385 et seqs.; id., 1984: 30-51; VITTOUX, P., 1982; VOIPE, S., 1984: 7-57.

Focalização univiente

1. Adotamos aqui a designação *focalização onisciente* para aludirnos a um dos três termos fundamentais do sistema de *focalização* (v.) concebido e definido por Genette (cf. 1972: 206 et seqs.). Só que esta opta pela denominação *focalização zero* (ou *narrativa não-focalizada*), fazendo-a corresponder "àquilo que a crítica anglo-saxónica chama narrativa de narrador onisciente e Pouillon 'visão por detrás'" (1972: 206, cf. também 222 e 1983: 44). Parece-nos, entretanto, terminologicamente mais preciso falar em *focalização univiente*, uma vez que as expressões propostas por Genette podem ser entendidas como referindo-se àquelas narrativas que, por não recorrerem de forma significativa a procedimentos de *focalização*, pura e simplesmente não suscitam reflexões críticas no campo da *perspectiva narrativa* (v.); por outro lado, falar em *narrativa não-focalizada* pode levar a pensar que o conceito de *focalização* é pertinente apenas na acepção de *restrição informativa* (cf. Genette, 1983: 49) que ele

assume no caso da *focalização interna* (v.) (a partir de uma personagem) e da *focalização externa* (v.) (por fixação apenas na superfície do observável). Ora, nada impede que se aceite a possibilidade de o sujeito da focalização ver o narrador (e não o autor, como por vezes Genette diz, ainda em 1983: 49) e que o seja a partir dessa posição de transcendência que é a da *omnisciência narrativa*; se em certos momentos e circunstâncias o narrador cinge o relato escrupulosamente à *focalização interna*, em outros adotará uma *focalização onisciente*, excedendo o limitado âmbito de conhecimento de uma personagem da história e o ainda mais restrito domínio do exterior observado em *focalização externa*.

2. Por *focalização onisciente* entender-se-á, pois, toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história, colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diégetico (a não confundir, no entanto, com essa outra transcendência do autor (v.) real que concebeu a história), o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc. A apresentação da personagem Thérèse Raquin constitui um exemplo de *focalização onisciente* do narrador: "Thérèse grandit, couchée dans le même lit que Camille, sous les tièdes tendresses de sa tante. Elle était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme une enfant chétive, partageant les médicaments que prenait son cousin, tenue dans l'air chaud de la chambre occupée par le petit malade" (É. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 72). Como se vê, trata-se de facultar um conjunto de informações relativamente minuciosas e judicativas, que o narrador, recorrendo às prerrogativas de uma *focalização onisciente*, julga pertinentes para se compreender o desenrolar da história; e nessa atitude há, como é evidente, alguma coisa de seletivo. O que quer dizer que a *focalização onisciente* não implica uma representação exaustiva em absoluto (por isso W. C. Booth diz que "são poucos os narradores 'omniscientes' a quem é permitido saber ou mostrar tanto quanto os seus autores sabem" — Booth, 1980: 176), o que seria utópico e materialmente inviável; do que se trata é de facultar aquelas informações que, do ponto de vista transcendente e algo totalitário do narrador, são necessárias para se compreender a economia da história.

3. A atitude seletiva que normalmente cabe ao narrador em *focalização onisciente* tem que ver com duas questões relevantes. Em primeiro lugar, com o seu posicionamento temporal em relação à história; ao vir habitualmente de uma *narração ulterior* (v.) que aborda a história como concluída e integralmente conhecida, a *focalização onisciente* (neste aspecto suscetível de ser conexcionada com a situação narrativa a que Stanzel (1971: 46 et seqs.) chamou "romance autor") permite que o narrador resuma ou distenda o *tempo* (v.) diagético, suprima lapsos cronológicos mais ou menos longos, opere retrospectivas, etc. Por outro lado, as possibilidades seletivas da *focalização onisciente* implicam uma vertente subjetiva: selecionando o que deve relatar, o narrador explicita ou implicitamente interpreta, do mesmo modo que formula juízos valorativos: na apresentação citada da protagonista de *Thérèse Raquin*, encontra-se disseminada a *subjetividade* (v.) do narrador (cf., p. ex., as expressões "santé de fer" e "enfant chétive", bem como a antítese que entre elas se institui). O que vem pôr em causa a suposição de que a *onisciência narrativa* corresponderia a uma modalidade predominantemente objetiva de representação narrativa.

4. No devir da história do romance, a crise do Naturalismo (cf. Raimond, 1966) corresponde à crise da onisciência narrativa; da naturalidade com que se aceitava que "o romance era o instrumento mágico mediante o qual, como os deuses, podíamos penetrar em todas as consciências e conhecer diafanamente todos os dramas" (Tacca, 1973: 73), passa-se gradualmente ao privilégio de perspectivas inseridas na história, esvaziadas de dimensão "científica", mas plenas de espontaneidade psicológica. Em termos narratológicos, o estudo da *focalização onisciente* é inspirado muitas vezes pela análise e interpretação, nos planos sincrónico e diacrónico, desta alternância e da sua repercussão ao nível da representação subjetiva (*subjetividade* do narrador onisciente vs. *subjetividade* das personagens em *focalização interna*).

5. A ocorrência da *focalização onisciente* revela-se, com efeito, um fértil domínio de reflexão crítica, de certo modo como extensão metodológica das discussões que a sua utilização tem suscitado. Não custa mesmo supor que a resistência de Genette em admitir a expressão que utilizamos será uma seqüela ideológica dos violentos ataques desferidos por vários autores, e em especial por Jean-Paul Sartre

(1968), contra a onisciência narrativa, entendida como abusiva, artificial e totalitária manipulação da história; trata-se, de fato, de uma questão polêmica, com mais razão quando está em causa a penetração do narrador, por meio da *focalização onisciente*, no espaço psicológico das personagens. Atente-se no seguinte exemplo: “[Amélia] estava há muito namorada do padre Amaro — e às vezes, só, no seu quarto, desesperava-se por imaginar que ele não percebia nos seus olhos a confissão do amor! Desde os primeiros dias, apenas o ouvia pela manhã pedir de baixo o almoço, sentia uma alegria penetrar todo o seu ser sem razão, punha-se a cantarolar com uma volubilidade de pássaro” (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 126); trata-se de uma representação em que se reconhece facilmente a vigência da *focalização onisciente*, pelos termos sintéticos e pelo tom *iterativo* (v. *iterativo, discurso*) que a caracterizam, diferentemente da feição algo desordenada, espontânea e quase sempre mais desenvolvida que uma outra representação, em *monólogo interior* (v.), *implicaria*.

Não é apenas nos termos polêmicos de uma confrontação teórica com a *focalização interna*, entendida como procedimento representativo dotado de maior autenticidade psicológica, que a *focalização onisciente* se afirma como fecundo campo de reflexão; é também no plano da *práxis* narrativa, na medida em que ambos os signos se combinam, de acordo com específicas motivações semântico-pragmáticas e manifestando-se de modo praticamente antagônico: no caso da *focalização onisciente*, essa manifestação corresponde muitas vezes à ocorrência da *intrusão do narrador* (v.) em discurso abstrato, a manipulações e reduções do tempo da história, nos domínios da *frequência* (v.), da *ordem temporal* (v.) e da *velocidade*, a descrições de dimensão panorâmica, etc., etc.

Bibliogr.: PORILLON, J., 1946: 85-102; RAIMOND, M., 1966; SARTRE, J.-P., 1968; KAYSER, W., 1970; STANZEI, F., 1971: 38-57; GENETTE, G., 1972: 206 et seqs.; id., 1983: 48-52; TACCA, Ó., 1973: 73-7; BAL, M., 1977: 21-58; BOOTH, W. C., 1980: 165-81; LANSER, S. S., 1981; LINTVELT, J., 1981: 42 et seqs., 84-6; RHIS, C., 1981: 385 et seqs.; id., 1984: 30-51; VIRoux, P., 1982.

Frequência

1. Na sistematização das categorias da narrativa proposta por Genette, a *frequência* constitui, juntamente com a *ordem temporal*

(v.) e a *velocidade* (v.), um domínio específico de organização e representação do *tempo* (v.) ao nível do *discurso* (v.). Do que neste caso se trata é de definir o que poderia chamar-se a *relação quantitativa* estabelecida entre o número de eventos da história e o número de vezes que são mencionados no discurso; deste modo, a *frequência* tem que ver com a capacidade ou disponibilidade manifestada pelo narrador para realçar a repetição de certas ações, desvanecer esse caráter repetitivo, cingir-se à singularidade de ocorrência de acontecimentos ou evocar anafonicamente eventos singulares.

2. Como se observa, a *frequência* temporal pode ser considerada uma espécie de extensão narratológica do *aspecto verbal*, entendido como "a interpretação ou idéia subjetiva que se faz do desenvolvimento, resultado e alcance da ação verbal; [o aspecto] mostra a posição do falante a respeito do processo, permitindo também finas matizações ao ouvinte, já que por meio do aspecto um fato pode aparecer sob determinado ângulo" (Lewandowski, 1982: 31). Esta aproximação com o aspecto verbal torna-se mais convincente quanto atentamos nos fundamentais procedimentos de elaboração da *frequência*: o *singulativo* (v. *singulativo, discurso*), o *repetitivo* (v. *repetitivo, discurso*) e o *iterativo* (v. *iterativo, discurso*); e se atentarmos num exemplo concreto, apreenderemos o destaque de que se reveste a *frequência* no âmbito da análise do tempo da narrativa: "Eduardo, uma vez por outra, sem jeito como quem é forçado a cumprir uma função — dava-lhe de presente um gelido diamante. Ela que preferia brilhantes. Enfim, suspirou ela, as coisas são como são. Tinha às vezes, quando olhava do alto do seu apartamento, vontade de se suicidar" (C. Lispector, *Onde estivestes de noite*, p. 40). No fragmento citado, certas formas de imperfeito verbal ("dava-lhe", "tinha", "olhava") traduzem a persistência *iterativa* de ações e comportamentos que afetam a personagem; essas formas se distinguem não só daquela que corresponde a uma atitude durativa ("preferia"), mas sobretudo da forma de perfeito que representa uma ocorrência isolada, de tipo *singulativo*.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 145 et seqs.; id., 1983: 26-7; WEINRICH, H., 1973: 107 et seqs.; CHAIMAN, S., 1981: 80-1.

"In medias res"

1. Como a expressão latina indica ("no meio dos acontecimentos"), o início *in medias res* constitui, na *epopéia*, um processo deli-

berado de alterar a ordem dos eventos da *história* (v.) ao nível do *discurso* (v.): o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da *ação*, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma *analepse* (v.).

2. Postulado por Horácio na *Epistola ad Pisones*, o artifício em questão tende justamente a realçar as prerrogativas artísticas do escritor, entidade com legitimidade para alterar a *ordem* (v.) dos fatos; e atendendo a que na *epopéia* esses fatos são muitas vezes de proveniência histórica, tal artifício assume de certo modo uma função de incorporação literária da História, uma vez que a historiografia adota em princípio um critério de evocação cronológico. É o que se observa, por exemplo, em *Os lusitadas*: a *narração* inicia-se quando os portugueses "já no largo Oceano navegavam, / as inquietas ondas apartando" (l. 19); só mais tarde, a partir do final do canto IV, Vasco da Gama recupera a parte da Viagem que ficara por relatar.

Bibliogr.: STERNBERG, M., 1978: 35 et seqs., 56 et seqs.

Intrusão do narrador

1. A expressão *intrusão do narrador* designa, de um modo geral, toda manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos. Não se trata, pois, simplesmente de registrar a presença do *narrador* (v.) no discurso, uma vez que ele se denuncia pela simples existência do relato, resultado material da sua existência e ato narrativo; trata-se, mais do que isso, de apreender, nos planos ideológico e afetivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode aparecer como excessivo e inusitado. Mesmo admitindo-se que naquela narrativa a que Benveniste (cf. 1966: 242) chamou *histórica* se revela um certo esforço de neutralidade (por oposição ao *discurso*, na acepção benvenistiana, em que não se vislumbra esse esforço), não é difícil reconhecer que pontualmente acaba por se dar a irrupção da subjetividade (cf. Genette, 1966: 159 et seqs.).

2. As *intrusões do narrador* constituem, pois, fenômenos inevitáveis na narrativa literária, se considerarmos antes de mais nada a sua condição de ato de linguagem verbal, necessariamente permeá-

vel, por isso, à penetração da subjetividade (cf. Benveniste, 1966: 259 et seqs.); de fato, na alusão mais aparentemente inócua transparece a posição pessoal do narrador: “[Camacho] já na academia, escrevera um jornal político, sem partido definido, mas com muitas idéias colhidas aqui e ali, e expostas em estilo meio magro e meio inchado” (M. de Assis, *Quincas Borba*, p. 121). Se o qualificativo “político” parece irrelevante, já a expressão “colhidas aqui e ali” pode ser entendida como levemente depreciativa, sendo-o, de modo mais evidente, a designação do “estilo meio magro e meio inchado”; neste último caso, o teor figurado de tal designação envolve um juízo negativo que acaba por recair sobre a personagem.

3. Como se compreendem, as *intrusões do narrador* diferem no seu grau de desenvoltura e nas consequências semi-estilísticas que provocam, antes de mais nada em função da situação narrativa em que ocorrem. Assim, um *narrador homodiegético* (v.) ou um *narrador autodiegético* (v.) serão desde logo mais propensos à expressão da subjetividade; o fato de terem sido interessados diretos na história que relatam e a (maior ou menor) *distância* (v.) em que se colocam no presente da narração constituem fatores determinantes de atitudes intrusivas: “Mas de Guilherme quero falar, e uma vez por todas, porque também me impressionaram as suas singulares feições, e é próprio dos jovens ligar-se a um homem mais velho e mais sábio não só pelo fascínio da palavra e pela agudeza da mente mas também pela forma superficial do corpo, que se torna queridíssima, como acontece com a figura de um pai [...]” (U. Eco, *O nome da rosa*, p. 18); e na posição declaradamente pessoal do narrador que assentam os juízos formulados, juízos em que se percebe ainda uma posição temporalmente distanciada dos eventos e, também por isso, favorável a afirmações de tipo sentencioso. No caso do *narrador heterodiegético* a questão torna-se um pouco mais complexa, porque afetada pelo condicionamento da *focalização* (v.) adotada; as *intrusões* de um narrador em *focalização onisciente* responsabilizam-no, em princípio, a ele próprio e tendem a configurar uma genérica atitude emotiva e ideológica em relação à história e aos seus elementos constitutivos. Mas um narrador que privilegia a *focalização interna* de uma personagem projeta nas *intrusões* representadas a posição emotiva dessa personagem: por isso, o narrador de *Uma abelha na chuva*, perfilhando a visão de D. Maria dos Prazeres, enuncia uma comparação em que transparecem os desejos e tensões recalçadas da personagem: “De en-

contro à noite, [Jacinto] parecia uma moeda de ouro" (C. de Oliveira, *Uma abelha na chuva*, p. 19). Confirma-se assim que "perspectivação [...] significa ativação da subjetividade. Se a ficção narrativa revela uma certa desvantagem relativamente a meios de expressão como a pintura, a fotografia e o filme, é-lhes superior no seu potencial de perspectivação, nesse sentido de ativação da subjetividade" (Stanzel, 1984: 123-4).

4. Não é fácil inventariar de forma exaustiva os processos manifestativos das *intrusões do narrador*. Deve-se dizer, no entanto, que, por veicularem a subjetividade do narrador ou das personagens, as *intrusões* são quase sempre denunciadas no enunciado por *registros do discurso* dotados de diverso grau de incidência apreciativa e judicativa. Do *discurso abstrato* (que pode ser considerado, pelo seu teor sentencioso, uma forma de *intrusão* acentuada, por vezes abrindo caminho a uma *digressão* — v.) à mera incerteza expressa pelo *discurso modalizante*, desdobra-se um amplo leque qualitativo de possibilidades de *intrusão*.

Como quer que seja, as *intrusões do narrador* não podem dissociar-se da *representação ideológica* que na narrativa se concretiza. A análise das suas concretas e pontuais ocorrências permite não raro configurar posições doutrinárias bem definidas e atribuíveis ao narrador ou às personagens, sobretudo em épocas literárias vocacionadas para a crítica de incidência ideológico-social; quando o narrador de *Os Maias* declara que a "dor exagerada e mórbida [de Pedro] cessou por fim", tendo-lhe sucedido "uma vida dissipada e turbulenta", fruto de "um romantismo torpe" (p. 21), quando declara isso, o narrador visivelmente põe em causa o sistema de valores que presidiu à educação da personagem e as características do meio cultural em que vive. É por esta via que o discurso narrativo se faz ação, no sentido em que as *intrusões do narrador* acabam por se projetar sobre o leitor, tendendo a influenciar as suas crenças e valores dominantes.

Bibliogr.: BLIN, G., 1953: 178 et seqs., 205 et seqs.; BENVENISTE, E., 1966: 237-66; GENETTE, G., 1966; id., 1972: 243-5; STANZEL, F., 1971: 49 et seqs.; id., 1984: 122-4; MENDILLOW, A. A., 1972: 99-103, 222-4; CHATMAN, S., 1981: 249 et seqs.; REIS, C., 1981: 363 et seqs.; SILVA, A. e, 1983: 780-4.

Isocronia

1. Diretamente relacionada com o domínio da *velocidade* (v.) narrativa, a *isocronia* (do gr. *isos*: "igual"; *chronos*: "tempo") é constituída por todo procedimento que procure inculir ao discurso narrativo uma duração idêntica à da história relatada. Trata-se, em última análise, de uma tentativa de sincronização que só convencionalmente pode entender-se consumada com eficácia; de fato, a duração do discurso que se pretende igualar à da história só pode sê-lo, na narrativa escrita, pela interposição da leitura. É esta, desenvolvendo-se num tempo próprio (v. *tempo*) e variável de leitor para leitor, inviabiliza o estabelecimento de uma duração discursiva rigorosamente isócrona em relação à história.

2. A análise dos fenômenos de *isocronia* narrativa corresponde, de um modo geral, à da *cena* (v.); com efeito, é nesta que, pela limitada ou nula intervenção do narrador e pela direta reprodução dos discursos das personagens, melhor se configura essa fidelidade durativa perseguida pela narrativa isócrona. Por outro lado, a *isocronia*, correspondendo a um esforço de representação de tipo mimético, conexas-se também com o âmbito da *perspectiva narrativa* (v.), em especial com as orientações que privilegiam uma modalidade "dramatizada" da narrativa; daí ser possível ligar a *isocronia* à predileção de Henry James e Percy Lubbock pela técnica do *showing* em detrimento do *telling*.

De fato, a primeira inspira normalmente a adoção de um ponto de vista inserido na ação, acompanhando o seu desenvolvimento em principio de forma isócrona, já que a personagem que participa nesse desenvolvimento acaba por se assumir praticamente como testemunha de eventos que, mais do que relatados pelo narrador, aparecem "mostrados" (cf. o termo *showing*) por essa espécie de consciência refletora; assim se persegue uma *mimese* temporal em contraste com a opção pelo *telling*, já que, neste caso, é o narrador que, distanciando-se da história, se responsabiliza inteiramente pela sua *representação* (v.), reduzindo ao mínimo as intervenções das personagens (diálogos ou monólogos) e alheando-se de quaisquer preocupações de fidelidade temporal (v. *anisocronia* e *distância*).

Bibliogr.: LUBBOCK, P., 1939: 145 et seqs., 250 et seqs.; GENETTE, G., 1972: 122-4.

Iterativo, discurso

1. Tal como o *singulativo* (v. *singulativo, discurso*) e o *repetitivo* (v.), o *discurso iterativo* insere-se no âmbito da *freqüência* (v.) temporal e pode ser definido, com Genette, como aquele em que "uma só emissão narrativa assume em conjunto várias ocorrências do mesmo evento" (Genette, 1972: 148). Deste modo, o *discurso iterativo*, sendo funcionalmente afim de formulações aspectuais de tipo *freqüentativo*, constitui uma modalidade por assim dizer "econômica" da representação do tempo narrativo, tendendo a reduzir ao mínimo o relato de acontecimentos diegéticos considerados idênticos.

2. Pelo que se disse, compreende-se que o *discurso iterativo* seja normalmente expresso por formas verbais do tipo do *imperfeito*, eventualmente reforçadas por formulas adverbiais de pendor *freqüentativo* ("todos os dias", "habitualmente", "muitas vezes", etc.). Assim se esboçam significados que não raro apontam para a rotina de certas ações, para a monotonia repetitiva de certos gestos, para a erosão exercida por essa monotonia, etc.: "A vida que tinha com Eduardo tinha cheiro de farmácia nova recém-pintada. Ela preferia o cheiro vivo de estreme por mais nojentio que fosse. Ele era correto como uma quadra de tênis. Aliás, praticava tênis para manter a forma. [...] Continuava apaixonada por Eduardo. E ele, sem saber, também estava por ela. Eu que não consigo fazer nada certo, exceto omeletes. Com uma mão quebrava ovos com uma rapidez incrível, e os despejava na vasilha sem derramar uma gota" (C. Lispector, *Onde estivesse de noite*, p. 36-7). Distinguindo-se em função do contexto do aspecto *durativo* que o *imperfeito* pode revestir (e que é o que atinge as expressões "ela preferia", "continuava apaixonada"), o *discurso iterativo* ("praticava tênis", "quebrava ovos" etc.) decorre muitas vezes do intuito de se insinuar implicitamente os efeitos suscitados por certos comportamentos e situações repetidas. Não raro, e a um *narrador onisciente* que cabe essa opção: "A hora do jantar sobretudo era a sua hora perigosa e feliz, a melhor do dia. [...] Amaro com as pernas estendidas e o guardanapo sobre o estômago, sentia-se regalado, gozava muito no bom calor da sala" (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 99).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 145 et seqs.; id., 1983: 26-7; WEINRICH, H., 1973: 107 et seqs.; CHATMAN, S., 1981: 80-1.

Metalepse

1. Significando etimologicamente "transposição", a *metalepse* é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um *nível narrativo* a outro *nível narrativo*. Como observa Genette, "toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadiegético, etc.), ou inversamente, como em Cortázar, produz um efeito de extravagância quer burlesco (quando é apresentada, como fazem Sterne ou Diderot, em tom de gracejo), quer fantástico" (Genette, 1972: 244).

2. Na *Aventuras de João Sem Medo*, pode-se observar um exemplo muito curioso de *metalepse*, quando o protagonista pede auxílio ao escritor que, depois de se identificar, resolve intervir: "Para que não confesar, porém, que esse chamamento me comoveu e abalou até às raízes das lágrimas? De tal modo que me impeliu a intervir, sem rehuço, junto das Potências Secretas que pretendiam humilhá-lo" (J. O. Ferreira, *As aventuras de João Sem Medo*, p. 175).

Procedimentos metalépticos de certo modo moderados verificam-se frequentemente, quando o narrador, em diálogo ameno com o leitor, faz menção de o conduzir pelos meandros da história, assim se insinuando discretamente as relações que podem existir entre o *nível extradiegético* e o *nível diegético*: "Subamos e, por entre os cruados que encontramos nas escadas e corredores, penetremos na sala de onde provém o ruído de festa que já noticamos. / O leitor por certo conhece o recinto" (J. Dinis, *Uma família inglesa*, p. 68).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 243-6; *id.*, 1983: 58-9; LINTVELT, J., 1981: 210-2.

Microestrutura

1. A *microestrutura* textual é o conjunto formado pelas frases que integram a superfície textual linear. Segundo o esquema das operações retóricas, a *microestrutura* seria o resultado da *elacutio*, correspondendo a *macroestrutura* (v.) à *inventio* e *dispositio*.

2. É a este nível que operam os códigos estilísticos, responsáveis pela ordenação da coerência de curto raio de ação, também chamada coerência linear (v. *coerência*). Quando em narratologia se fala

de registros do discurso (v.), está-se justamente discriminando um nível de análise microestrutural, nível esse que, entretanto, carece normalmente de ser articulado com componentes de incidência macroestrutural (p. ex., perspectiva narrativa (v.), composição da *intriga* (v.) etc.).

Bibliogr.: Dijk, T. A. van, s.d.: 70-6; id., 1972: 34-124; 1980a: 29-39.

Modalizante, discurso

V. Registros do discurso

Modo

1. A definição daquilo a que em narratologia se chama *modo* confronta-se com uma dificuldade terminológica a superar. Com efeito, a moderna teoria literária chama *modo* àquelas categorias meta-históricas e universais (*modo narrativo, modo dramático e modo lírico*), cujas constantes são historicamente atualizadas nos vários gêneros (p. ex., *romance, conto, tragédia, comédia* etc.). Não é esta a acepção incutida pela narratologia de proveniência genettiana ao termo *modo* — ainda que Genette observe que o sentido restrito em que aqui nos referimos ao *modo* constitui um aspecto crucial do *modo narrativo* (v. *narrativa*).

2. O conceito de *modo*, tal como aqui o entendemos, integra-se na sistematização das categorias do discurso da narrativa proposta por Genette, inspirando-se nas categorias da gramática do verbo. Assim, *tempo* (v.), *modo* e *voz* (v.) correspondem a domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, domínios estes internamente preenchidos por específicos procedimentos de elaboração técnico-narrativa (p. ex., *anacronias, focalizações, articulações de níveis narrativas*, etc. — v. estes termos).

O *modo* rege a “regulação da informação narrativa”: “pode, com efeito, contar-se mais ou menos o que se relata e contá-lo segundo tal ou tal ponto de vista” (Genette, 1972: 183). Compreende-se, assim, que ao *modo* digam respeito os problemas da *representação narrativa*, não exatamente na acepção lata que podemos atribuir ao termo *representação* (v.), mas no sentido preciso de seleção quantitativa e qualitativa daquilo que é narrado; daí que no *modo* se inte-

grem as questões atinentes à determinação da *distância* (v.) e da *perspectiva narrativa* (v.), conexiando-se com esta última a implicação subjetiva do narrador no discurso que enuncia (v. *registros do discurso*), implicação decisiva também para determinar o processo de seleção mencionado.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 71-5, 183-4; id., 1983: 28-9; TODOROV, T., 1973: 50-2; BAL, M., 1977: 22-3, 26-9.

Monólogo interior

1. O *monólogo interior* é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa, na obra *Les lauriers sont coupés* (1887); e foi Joyce quem retirou este escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos *monólogos* do *Ulisses*.

Através do *monólogo interior* abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamentalmente no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo: as análises de Bergson sobre o tempo psicológico, a reflexão de W. James sobre o fenômeno psicológico que designou pela expressão *corrente de consciência* (*stream of consciousness*) e a exploração freudiana do inconsciente delimitam em traços largos o contexto cultural que condicionou o aparecimento desse novo tipo de romance. Igualmente relevante em tal contexto foi o aparecimento e desenvolvimento do cinema que, ao atingir um índice considerável de rigor descritivo, motivou a narrativa para a exploração minudente do interior das personagens, como alternativa qualitativamente eficaz para competir com as mencionadas potencialidades descritivas.

2. O *monólogo interior* exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens: "Sentia-se também bondosa. Com ternura pela velha Maria Ritinha que pusera os óculos e lia o jornal. Tudo era vagaroso na velha Maria Rita. Perto do fim? ai, como dói morrer. Na vida se sofre mas se tem alguma coisa na mão: a inefável vida. Mas é a pergunta sobre a morte? Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre" (C. Lispector, *Onde estivestes de noite*, p. 38).

É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens. Do ponto de vista formal, o *monólogo interior* apresenta uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Assim, verifica-se no *monólogo interior* uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa, uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a "voz" da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem. O *monólogo interior*, consubstanciando uma radical *focalização interna* (v.), oscila entre a rememoração e o projeto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interior que se situa à margem de qualquer projeto comunicativo: o exemplo paradigmático deste tipo de discurso é o monólogo de Molly Bloom, no *Ulisses* de Joyce.

3. O *monólogo interior* distingue-se do monólogo tradicional pelo fato de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção organizadora do narrador. Há, no entanto, autores que consideram desnecessária esta distinção, na medida em que se trata, em ambos os casos, de uma citação direta dos pensamentos da personagem, marcada gramaticalmente pela primeira pessoa e pelo presente. Sublinhe-se, todavia, que o *monólogo interior*, justamente porque se propõe veicular processos mentais e conteúdos psíquicos no seu estado incoativo, não apresenta a estrutura articulada do monólogo tradicional.

Bibliogr.: DUJARDIN, E., 1931; HUMPHREY, R., 1965; RAIMOND, M., 1966: 257-98; ALBERES, R. M., 1972; GENETTE, G., 1972: 192 et seqs.; ZFRATTA, M., 1972; id., 1983: 34 et seqs.; BAQUERO GOYANES, M., 1975: 48-53; SALLENAVE, D., 1976; CHATMAN, S., 1981: 190-210; COHN, D., 1981a.

Onisciência narrativa

V. Focalização onisciente

Ordem temporal

1. No vasto contexto das relações entre *história* e *discurso*, a *ordem temporal* constitui um domínio crucial de organização da nar-

rativa, bem como uma área de sistematização teórica dotada de implicações consideráveis no campo das aplicações operatórias. Como observa G. Genette, "estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história" (Genette, 1972: 78-9). Diagramaticamente pode-se representar do seguinte modo a redistribuição a que o discurso narrativo sujeita os fatos que integram a história:

Tempo da história: A — B — C — D — E — F — G

Tempo do discurso: [...] B — [A] — C — D — [F] — E — [...] — G

Se identificarmos os vários momentos da história (de A a G) com seqüências que compõem a narrativa, verificamos que a sua disposição cronológica na história foi alterada por *anacronias* (v.) no discurso, as quais determinaram uma nova *ordem temporal*; assim, a seqüência A, inicialmente omitida, só foi recuperada numa altura em que a narrativa se encontrava já numa fase relativamente adiantada, para o que o narrador terá sido obrigado a um movimento retrospectivo (*analepse* — v.); por sua vez, a seqüência F foi antecipada (*prolepse* — v.) e depois dispensada, naquele que seria o seu momento cronológico de ocorrência, porque já dada a conhecer previamente.

2. Interferindo diretamente na configuração da *economia da narrativa*, a *ordem temporal* revela-se um âmbito estruturalmente relevante em épocas literárias muito diversas; desde epopéias como a *Odisseia* de Homero ou a *Eneida* de Virgílio (caracterizadas pelo chamado começo *in medias res* — v.) a romances do nosso tempo como *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, ou *Conversación en la Catedral*, de M. Vargas Llosa, passando por *Os lusíadas*, de Camões, e pelo romance realista e naturalista, a ordem temporal concita, de fato, a atenção e os cuidados do narrador consciente das suas prerrogativas de organizador do tempo do discurso: "Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações" (M. de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 112). As frequentes reordenações da história ao nível do discurso, na nar-

rativa literária, contrastam com o que se passa num outro tipo de relato, o historiográfico, fortemente marcado por preocupações de rigor e cientificidade e, por isso, tendendo a cultivar uma apresentação escrupulosamente cronológica dos eventos; como observa M. Sternberg, para o historiador é lógico que, "sempre que se trata de traçar uma sequência de eventos, deve recorrer-se automaticamente a uma apresentação estritamente cronológica. Para o historiador a disposição dos eventos de acordo com a sua ordem de ocorrência é, na verdade, 'natural', sobretudo por ser mais compatível com a progressão científica da causa para o efeito, progressão essa que necessariamente subsume esta dimensão temporal" (Sternberg, 1978: 43).

3. Se é certo que a *ordem temporal* tende a ser encarada como consequência da causalidade que ativa a sucessão lógica dos acontecimentos integrados na história (cf. Todorov, 1973: 68-9), também é certo que a reordenação, no plano do discurso, desses acontecimentos abre caminho a variadas possibilidades explicativas, normalmente inspiradas pelas motivações subjacentes à reordenação mencionada: relação dialética passado/presente, apresentação, numa óptica causalista-determinista, das raízes remotas de certas situações e ocorrências, recuperação de fatos necessários para se compreender, em termos funcionais, a dinâmica da ação, são algumas dessas motivações, naturalmente em sintonia com o contexto temático-ideológico que caracteriza a narrativa. Por outro lado, a detecção das anacronias em que se traduz uma peculiar ordenação discursiva da história é favorecida pelas marcas de articulação dessas anacronias; a maior ou menor nitidez dessas marcas de articulação (normalmente advérbios ou locuções adverbiais de tempo: "alguns anos antes...", "mais tarde virá a saber-se que...") relaciona-se diretamente com as precauções que, no plano da pragmática narrativa, o emissor entende tomar, para que o receptor do relato descodifique as anacronias, neutralize os saltos temporais e reconstitua a cronologia da história. Uma data, o contexto do relato, a sua estrutura externa (p. ex.: todo o capítulo VI de *Madame Bovary* de Flaubert é constituído por uma retrospectiva que recupera a educação de Emma) ou uma simples expressão temporal indicam, de forma variavelmente explícita, que a ordem temporal instituída no discurso diverge da cronologia da história: "Son père, M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, compromis, vers 1812, dans des affaires de conscription, [...] avait alors profité de ses avantages personnels..." (G.

Flaubert, *Madame Bovary*, p. 39): "O antepassado, cujos olhos se enchiam agora de uma luz de ternura diante das suas rosas, e que ao canto do lume relia com gosto o seu Guizot, fora, na opinião de seu pai, algum tempo, o mais feroz jacobino de Portugal!" (E. de Queirós. *Os Maus*, p. 13); "Eu, porém, não queria 'envenenar-te', ao contrário do que depois se afirmou" (V. Ferreira. *Aparição*, p. 131). Em outros casos, no entanto, as marcas de subversão da cronologia da história praticamente desaparecem, como ocorre no já citado *Conversación en la Catedral*, o que dificulta consideravelmente a destrição dos estratos temporais que confluem no discurso; trata-se de um fenómeno freqüente no romance dos nossos dias, preocupado não tanto em clarificar a economia temporal da história, mas antes em fazer fluir no discurso uma temporalidade de articulações difusas e limites imprecisos.

Bibliogr.: BUTOR, M., 1969: 112-6; GENETTE, G., 1972: 77-90; id., 1983: 15-22; TODOROV, T., 1973: 53-4 e 68-75; BAQUERO GOYANES, M., 1975: 135-8, 143-6 e 155-8; HIGDON, D. L., 1977: 45-73; SIERBERG, M., 1978: 35-55; CHATMAN, S., 1981: 63-7.

Paralepse

1. Constituindo uma modalidade específica de *alteração* (v.) da perspectivação, a *paralepse* consiste em facultar mais informação do que a normalmente permitida pela *focalização* instituída. Se tivermos em conta a inexistência de limitações informativas própria da *focalização onisciente* (v.), concluiremos que só é pertinente falar em *paralepse* a propósito da *focalização interna* (v.) ou da *focalização externa* (v.), por se tratar de modos de representação por natureza afetados por restrições de informação; atente-se no seguinte exemplo: "Da janela do quarto, D. Lúcia vê-o desaparecer para lá da capela. As feraduras da baía desprenderam uma nuvem de poeira: ao rés do chão o pó é denso, mas sobe, esfarrapa-se, enrola-se nos eucaliptos como um fio cada vez mais fino de lã suja (um novelo parecido com o que Raimundo viu na véspera, a enredar-se pelo pinhal, quando o Major e a égua passaram por ele à desfilada), até que se dissolve na lucidez do ar" (C. de Oliveira, *Pequenas burgueses*, p. 32-3). Com toda a evidência, a alusão a Raimundo (sintomaticamente colocada entre parênteses) excede o campo de alcance de D. Lúcia, configurando, portanto, uma *paralepse*. Particularmente curiosa é a manifestação da

paralepse em narrativas de *narrador autodiegético* (v.); quando artificialmente se coloca na posição do protagonista que no passado foi, o narrador deixa escapar, por vezes, informações prematuras, relativamente ao momento da história em que se encontra, correspondendo então a *paralepse* também a uma *prolepse* (v.): "Quando enfim chegamos ao grande casarão que já nos estava esperando na curva costumada, todos nós nos atiramos para um fundo esquecimento de Deus e do Inferno, da vida e da morte. E foi assim que eu disse ao Ciama um adeus urgente, desesperado de tudo, sem de longe imaginar que nunca mais, até hoje, voltaria a conversar longamente com ele" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 85).

2. Se é certo que a *paralepse* pode ocorrer apenas por desvio involuntário em relação à *focalização* vigente, também é verdade que ela pode desempenhar uma função supletiva, eventualmente importante do ponto de vista crítico. No capítulo III de *O crime do padre Amaro*, esmagadoramente dominado pela *focalização interna* de Amélia, o narrador observa que a "forte devoção" da personagem era a "manifestação exagerada das tendências que desde pequenina as convívias de padres tinham lentamente criado na sua natureza sensível" (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 88); trata-se de uma informação que não é inocente: ela explica, de um ponto de vista momentaneamente transcendente e ideologicamente tributário do Naturalismo (influência do meio), certas deformações experimentadas pela personagem, mas que a própria Amélia certamente não seria capaz de analisar nestes termos. Mas esta infração momentânea, podendo ser explicada nos termos sugeridos, não perturba drasticamente os fundamentais significados decorrentes do recurso majoritário à *focalização interna*, deduzidos a partir de uma análise tendencialmente macroscópica dos processos de representação.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 211-3.

Paralipse

1. Constituinte uma modalidade específica de *alteração* (v.) de perspectivização, a *paralipse* consiste em facultar menos informação do que a normalmente permitida pela *focalização* (v.) instituída. Se tivermos em conta que a *focalização externa* se traduz numa restrição violenta da informação diegética, aceitar-se-á que a *paralipse* se-

ja encarada como infração momentânea durante a ativação da *focalização onisciente* (v.) e da *focalização interna* (v.). Um exemplo característico de *paralipse* é o que se encontra nos capítulos iniciais de *Os Malas*: recuperando-se, predominantemente em *focalização onisciente*, o passado de Carlos da Maia, oculta-se o percurso biográfico de sua mãe e de sua irmã (com a ajuda de *elipses* (v.), como a que se encontra entre os capítulos II e III), depois da fuga de Lisboa; assim se salvaguarda a ignorância do leitor a propósito do incesto, investindo-se na intensidade dramática das revelações finais. Em outras circunstâncias, a *paralipse* evidencia, por parte do narrador, uma espécie de incapacidade e desinteresse levemente irônico, em ir além da simples suposição: "Tinham saído do café e desciam a rua do Ouro sem qualquer rumo certo e sem que ninguém tivesse dito 'aonde vamos?'. Um deles — qual? provavelmente Jaime — correra para baixo e os outros haviam-no seguido" (A. Abelaira, *Os desertores*, p. 25).

2. A *paralipse* não constitui necessariamente uma lacuna involuntária; como se viu em *Os Malas*, tal lacuna pode ser exigida pela economia da história e pela lógica do seu desenvolvimento. E o que acontece também, como nota Genette, com o romance policial clássico: "Embora geralmente focalizado sobre o detetive investigador, [ele] esconde-nos a maior parte das vezes uma parte das suas descobertas e das suas induções, até à revelação final" (1972: 212). Noutra caso, a ocultação explica-se pelo pudor de integrar no relato elementos chocantes: "— E olha lá: vocês lá no Seminário também dizem assim palavras, assim: / E disse. Tudo o que lhe apeteceu. / A pancada do primeiro palavrão, saltei nas duas pernas. [...] E repetia. / Com fogo nas ilhargas, atirei-me serra abaixo" (V. Ferreira, *Manhã submerso*, p. 72). Reconstituindo-se a *focalização interna* do eu-personagem (um jovem seminarista afetado por tabus e interdições morais), a omissão dos palavrões reforça a caracterização psicológica do protagonista e acentua a sua incapacidade para se confrontar com situações carregadas de violência, do seu ponto de vista.

Assim se sugere que a análise da *paralipse*, enquanto deliberação limitação informativa, terá em conta prioritariamente as circunstâncias de ocorrência da *focalização* particular em que se concretiza essa restrição momentânea. O que quer dizer, por outro lado, que, no quadro de uma análise macroscópica da representação narrativa, a *paralipse* deve ser encarada como exceção que confirma a regra da *focalização* vigente.

Bibliogr.: POUILLON, J., 1946: 89 et seqs.; GENETTE, G., 1969: 183-5; id., 1972: 211-3.

Pausa

1. Signo temporal inserido no domínio da *velocidade* (v.) e por isso diretamente relacionado com outros signos do mesmo âmbito (v. *elipse*, *sumário* e *cena*), a *pausa* representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso; interrompendo momentaneamente o desenrolar da história, o narrador alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das ações narradas. Por isso, a *pausa*, enquanto movimento anisocrônico (v. *anisocronia*), remete diretamente para dois procedimentos que neste aspecto podem ser considerados afins: a *descrição* (v.) e a *digressão* (v.), ambas exigindo essa suspensão do tempo da história que a *pausa* provoca.

2. Alguns exemplos poderão evidenciar aspectos particulares do processamento da *pausa*, eventualmente escamoteados por uma definição demasiado funcional e suscetíveis de se refletirem na ativação operatória do conceito em apreço. Assim, verifica-se por vezes que a *pausa* só o é de modo artificial, uma vez que, em alguns casos, como observou G. Genette (1972: 135) a propósito de *Madame Bovary*, "o movimento geral do texto é comandado pela iniciativa ou pelo olhar de uma (ou várias) personagem(ns), e o seu desenrolar obedece à duração desse percurso [...] ou dessa contemplação imóvel [...]"; é o que se verifica quando o protagonista de *Manhã submersa* observa o cenário novo que se lhe depara ("A minha cama ficava ao pé de uma janela que dava para a cerca. Via dali a mata de castanheiros esguios subindo tristemente pela colina, no silêncio frio da manhã". — V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 24) ou quando Jacinto e Zé Fernandes, trepando a serra, se deslumbram com a sua espetacular beleza: "Logo depois de atravessarmos uma trêmula ponte de pau, sobre um riacho quebrado por pedregulhos, o meu Príncipe, com o olho de dono subitamente aguçado, notou a robustez e a fartura das oliveiras... [...] Com que brilho e inspiração copiosa a compusera o Divino Artista que faz as serras, e que tanto as cuidou, e tão ricamente as dotou, neste seu Portugal bem-amado! A grandeza igualava a graça" (E. de Queirós, *A cidade e as serras*, p. 135).

3. A análise da *pausa* enquanto específico movimento do tempo discursivo não pode, entretanto, desconhecer as motivações que presidem à sua utilização nem os fundamentais significados que ela insinua. Assim, no romance de matriz balzaquiana como no de filiação naturalista, a emergência do *espaço* (v.) como complemento de caracterização ou como condicionamento de ações, suscita, não raro, *pausas* de índole descritiva; por vezes até, a narrativa inicia-se com movimentos deste tipo, antes ainda de iniciada a ação: "Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, au plus; il est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre; le vitrage qui le couvre, coupe à angle droit, est noir de crasse" (É. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 65). Noutros casos, e a dissolução da linearidade do tempo diegético que favorece uma elaboração discursiva praticamente dotada de temporalidade autônoma: acontece assim em especial com o chamado *novo romance*, claramente distanciado do modelo tradicional de romance, em que a lógica das ações se articulava com uma utilização ponderada de *pausas* descritivas. Como quer que seja, a instauração da *pausa* decorre normalmente de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas *pausas* interpostas, elementos descritivos ou digressivos carregados de potencialidades semânticas (v. *intrusão do narrador*).

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 133-8; id., 1983: 24-5.

Personagem, discurso da

1. As virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem em larga medida do modo como nele se combinam, sobrepõem ou entrelaçam o discurso do *narrador* (v.) e os *discursos das personagens*. De fato, várias "vozes" se entrecruzam no texto narrativo e é justamente nessa alternância que se constrói a produtividade semântica do texto. Há, no entanto, uma relação hierárquica entre as diferentes instâncias discursivas, já que o *discurso das personagens* aparece sempre interido no discurso do narrador, entidade responsável pela organização e modelização do universo diegético.

2. O *discurso das personagens* pode ser analisado tendo em conta o maior ou menor grau de autonomia que manifesta relativamente

no discurso do narrador. Genette distingue três modos de representação do discurso das personagens (*récit de paroles*), invocando como critério o grau de *mimesis* que preside à sua reprodução: o discurso *citado*, que consiste na reprodução fiel, em discurso *direto*, das palavras supostamente pronunciadas pela personagem e que constitui, por isso mesmo, a forma mais *minética* de representação; o discurso *transposto*, através do qual o narrador transmite o que disse a personagem sem, no entanto, lhe conceder uma voz autônoma (trata-se da utilização do discurso *indireto*); e o discurso *narrativizado*, onde as palavras das personagens aparecem como um *evento diegético* entre outros.

Esta tripartição tem suscitado múltiplas reflexões e comentários críticos (cf. Genette, 1983: 34-43). Um dos aspectos que importa, desde já, clarificar prende-se com a delimitação conceptual rigorosa da expressão *discurso das personagens*: esta expressão tem sido utilizada para referir os diferentes modos de (re)produção dos discursos supostamente *pronunciados* pelas personagens e dos *pensamentos* que configuram a sua vida interior. Trata-se, então, de discriminar quais os traços pertinentes que devem presidir à construção de um modelo tipológico abrangente, suscetível de descrever os diferentes modos de (re)produção dos discursos (pronunciados ou interiores) das personagens.

No presente contexto, parece pertinente e produtiva, em termos de categorização, a oposição linguística entre *discurso direto* e *discurso indireto*; com efeito, a "voz" das personagens é frequentemente veiculada através destes dois tipos de discurso. No *discurso direto*, que se encontra quer nos diálogos quer nos monólogos, a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação: a sua voz autonomiza-se, esbatendo-se concomitantemente a presença do narrador. Este tipo de discurso pode ser introduzido por um verbo *dicendi* ou *sentienti*, que anuncia explicitamente uma mudança de nível discursivo, ou ser simplesmente assinalado por indicadores gráficos adequados (dois pontos, aspas ou travessão). Nele se encontram todas as marcas características do modo de enunciação experiencial ou discursiva (v. *enunciação*): primeira pessoa, expressões adverbiais dêicticas, localização temporal dos eventos em função do *agora* da enunciação da personagem.

As formas mais emancipadas de *discurso direto*, características do romance contemporâneo, omitem qualquer tipo de marca introdutória. Atente-se no seguinte fragmento de *Pequenos burgueses*:

"Dispensa a ajuda do criado e monta sozinho. Pouco depois, atravessa a Fontenrada a trote largo. Claro, os homens também envelhecem, D. Lúcia, mas envelhecem doutra maneira, mais discretos, como velas lentas que se extinguem, sem nenhum sopro brusco, nenhum cheiro de morrão queimado; talvez a pituitária das mulheres detecte qualquer coisa, não sei, isso é com as mulheres" (C. de Oliveira, *Pequenos burgueses*, p. 31-2). O segmento de discurso direto, através do qual se plasma um *monólogo interior* (v.), pensado mas não proferido pelo Major, identifica-se pelas marcas gramaticais de primeira pessoa e pela presença do vocativo; não existe, no exemplo citado, qualquer outro signo demarcador.

Ao ocorrer nos diálogos e nos monólogos, o *discurso direto* comporta muitas vezes traços ideoletais, socioletais e dialetais que contribuem para a *caracterização* (v.) das próprias personagens que o sustentam; é o que ocorre com o português rudimentar falado por Steinbroken em *Os Maias* ou ainda em outro exemplo do romance de C. de Oliveira citado: "El Medeiros tiene la banca. Faço-me com quatro trufos bujos e le peço una carta. El cabron me dá el duque de paus. Bien puderas pregá-lo en la testa ou talvez já no precisés. Merda, mierda, merda" (*Pequenos burgueses*, p. 83). Do ponto de vista estético, é sobretudo no *monólogo interior* que se revelam as potencialidades deste tipo de discurso, enquanto privilegiado procedimento de representação psicológica, como pode observar-se no último fragmento narrativo citado.

O *discurso indireto* é a forma menos mimética de reprodução do *discurso das personagens*. O narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria linguística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e de lugar. A voz da personagem é introduzida na narração mediante uma forte subordinação sintático-semântica, que dá origem a um relato essencialmente informativo, mediatizado, sem a feição "teatral" e atualizadora do discurso direto: "À primeira vez que saiu, andou Calisto em demanda dos conventos de freiras, e das festividades de cada um. Disseram-lhe, em face de um repertório, que a mais próxima festa era, no domingo imediato, em Santa Joana" (C. Castelo Branco, *A queda de um anjo*, p. 31).

Há ainda uma outra forma de representar, no texto narrativo, o discurso e/ou os pensamentos das personagens: trata-se do *discur-*

so indireto livre, que aparece já em diversos romancistas do século XIX mas que se desenvolveu sobretudo no romance do século XX. É um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz "dual". A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêicticos, as interrogações diretas, os traços interjetivos e expressivos, a ausência de reação; por isso, Dorrit Cohn declara que o *discurso indireto livre* é um discurso "suspenso [...] entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa" (1981a: 127). O seguinte fragmento de *Madame Bovary* ilustra claramente essa oscilação entre a voz do narrador e a voz da personagem: "Elle se rappelle des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelques fois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quelle espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant!" (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 201). Este tipo de discurso permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador. É, pois, um processo suscetível de incorporar no fluxo narrativo o "realismo subjetivo" que pode reger a representação do mundo interior das personagens.

O *discurso indireto livre*, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia. Note-se, por fim, que uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem pode criar ao leitor dificuldades de interpretação, nomeadamente no que toca à identificação da *focalização* (v.) adotada.

3. Vários autores têm proposto uma especificação mais pormenorizada das diferentes formas que o discurso (pretensamente pronunciado ou interior) das personagens pode assumir no texto narrativo. No entanto, os três tipos de discurso acima mencionados parecem recobrir os principais modos de representação da voz da personagem, oferecendo ainda a vantagem de se diferenciarem com base em critérios objetivos de natureza lingüística. Por outro lado, esta tipologia confirma o princípio enunciado logo no início do artigo, segundo o qual qualquer texto narrativo se constrói em termos de con-

catenação e alternância de *discursos do narrador e discursos das personagens*: nesta perspectiva, uma seqüência em *discurso indireto livre* não é, como pretende A. Banfield, uma seqüência sem narrador, mas sim um enunciado em que confluem duas vozes e se manifestam mesclados dois modos de enunciação.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 189-203; id., 1983: 34-43; DOUZET, L., 1973: 4-55; TACCA, Ó., 1973: 136 et seqs.; BAKHTINE, M., 1977: 161-220; PASCAL, R., 1977; HERNADI, P., 1978: 145-58; HELVEI, P. van den, 1978; ROJAS, M., 1980-1981: 19-55; CHAISMAN, S., 1981: 176 et seqs. e 211 et seqs.; COHEN, D., 1981a: 75-300; RON, M., 1981; BANFIELD, A., 1982; BONHEIM, H., 1982: 20 2 e 50-74; REYES, G., 1984: 230-79.

Perspectiva narrativa

1. Integrada no vasto domínio daquilo a que G. Genette chamou *modo (v.)*, a *perspectiva narrativa* e uma designação importada do domínio das artes plásticas para referir o conjunto de procedimentos de *focalização (v.)* que muitas vezes contribuem para a estruturação do discurso narrativo. Deste modo, a *perspectiva narrativa*, enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada: potencialmente ilimitada, no caso de uma *focalização onisciente (v.)*, condicionada pelo campo de consciência de uma personagem da história, se se trata da *focalização interna (v.)*, limitada à superfície do observável, quando ocorre uma *focalização externa (v.)*. Em qualquer caso, a *perspectiva narrativa* relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a *narração (v.)*.

2. A *perspectiva narrativa* constitui um dos aspectos mais complexos da configuração da narrativa e um dos mais visados por reflexões teóricas de proveniência e credibilidade muito diversas. O destaque de que ela se reveste no campo da narratologia não pode, entretanto, dissociar-se de motivações histórico-culturais que ajudam a perceber o seu desenvolvimento sobretudo a partir do século XIX, tanto ao nível da *práxis* literária como da reflexão teórica. Refiram-se alguns marcos que assinalam esse desenvolvimento: a consagração das *ideologias* como pluralidade, isto é, como sistemas de pensamen-

to em situação de confronto virtual, coincidindo com "o advento de uma sociedade de mercado individualista", capaz de favorecer "a coexistência e a concorrência de valores heterogêneos e muitas vezes incompatíveis" (Zima, 1984: 4); a crise do paradigma positivista, arrastando a desvalorização de critérios objetivos e científicos de análise; os investimentos subjetivos próprios de correntes artísticas como o impressionismo e o simbolismo; a formulação, por Einstein, da teoria da relatividade geral, no mesmo ano (1916) em que Ortega y Gasset publicava *Verdad y perspectiva*; a constituição de disciplinas científicas como a psicologia e a psicanálise, empenhadas em sondar na pessoa humana domínios inexplorados, materialmente impalpáveis e afetados por elevado grau de peculiaridade; o amadurecimento do cinema como meio de representação especialmente vocacionado para explorar as virtualidades estéticas da *perspectiva*; a divulgação de correntes filosóficas como a fenomenologia e o existencialismo. No cruzamento e no devir histórico destas manifestações culturais, a narrativa literária reflete os efeitos que sobre a sua evolução são projetados por tais manifestações culturais: o chamado *romance impressionista*, ao valorizar em elevado grau a vida psicológica das personagens (v. *monólogo interior*) e a concorrência de visões do mundo em confronto, revela-se um exemplo flagrante da importância crescente da *perspectiva narrativa*.

3. O nível de apuramento conceptual que a narratologia atribui presentemente à *perspectiva narrativa* e às diferentes modalidades de concretização técnico-literária em que ela se traduz (v. *focalização*) resulta em grande parte de uma série de debates, tentativas literárias e propostas de definição, remontando à segunda metade do século XIX e a textos de H. James, R. Browning e S. L. Whitcomb (cf. Friedman, 1975: 138; Volpe, 1984: 14 et seqs.). No esforço de teorização desenvolvido estaria reservado papel saliente aos próprios ficcionistas, como se verificou com o citado Henry James; de fato, foi ele um dos que experimentaram uma consciência muito aguda da importância da *perspectiva narrativa* na construção do romance, expressando-se a esse propósito por meio de uma imagem depois consagrada por Hitchcock em *A janela indiscreta*: "A casa da ficção tem, em suma, não uma janela, mas um milhão, quer dizer, um número incalculável de possíveis janelas; cada uma delas foi penetrada, ou pode sê-lo, na sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual" (apud Allott, 1966: 169); e em outro con-

texto histórico-ideológico, Jean-Paul Sartre, em polémica com Mauriac e transpondo a afirmação da liberdade do indivíduo para o universo da ficção, batia-se por uma representação narrativa despojada de manipulações transcendentais e declarava que "num verdadeiro romance, como no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado" (1968: 52).

4. Se reflexões deste teor insistiam sobretudo no destaque a conferir à perspectiva individual (era esta que se apresentava simultaneamente como aquisição técnica e como relevante signo ideológico-literário), os teóricos da narrativa procuraram, pelo seu lado, sistematizar, nem sempre em termos concordantes, as várias soluções possíveis de perspectivação narrativa. No campo anglo-americano (extremamente fecundo quanto a esta questão) e depois de reflexões precursoras de P. Lubbock (1939), tanto C. Brooks e R. P. Warren (1959; 1.^a ed. 1943), por um lado, como N. Friedman (1955; reviso em 1975: 142-56), por outro, propuseram tipologias que, como ocorreu com as análises de W. Booth (1980: 165 et seqs., 207 et seqs.) sobre tipos de narração e sobre a confiança merecida pelo narrador, enferma-vam da confusão entre a instância da voz (v.), responsável pela narração, e o âmbito de ativação da *perspectiva narrativa*; mais matizada, a classificação de F. Stanzel (1955; trad. 1971) define "situações narrativas" ("romance autoral", "romance de primeira pessoa", "romance de personagem") que direta ou indiretamente condicionam o jogo de perspectivas; escapando à confusão mencionada, J. Pouillon (1946) opta por uma terminologia que, sendo um tanto limitativa, sugere uma tripartição que acabaria por se impor ("visão com", "visão por detrás" e "visão de fora"); dignas de menção são ainda as postulações defendidas por B. Uspensky (1970; trad. 1973), pela forma como a *perspectiva narrativa* é considerada em função de distintos planos de análise (ideológico, traseológico, espaço-temporal e psicológico).

O contributo decisivo para a clarificação do problema encontra-se, porém, em G. Genette (1972: 203 et seqs.). Do que em Genette se trata, antes de tudo, é de abolir a confusão *modo/voz* e de instaurar a designação *focalização* (v.) como suporte de uma sistematização conceptual em três termos, simultaneamente simples e maleável quanto aos desdobramentos e combinações que admite; combinações que naturalmente envolvem a articulação da *focalização* com o estatuto do *narrador* (v.), compreendendo as circunstâncias espaço-

temporais em que se desenrola a *narração* (v.). Consagrada (e em certos aspectos aprofundada e pontualmente corrigida), nos planos teórico e operatório, por diversos estudiosos, a teoria genettiana das localizações como ativação técnico-narrativa da *perspectiva narrativa* tem-se revelado, de fato, uma decisiva aquisição da narratologia.

5. As implicações que, no domínio da análise da narrativa, decorrem das várias soluções de perspectivização da história narrada, derivam das potencialidades operatórias inerentes ao conceito de *focalização* (v.). Nos termos genéricos que aqui se impõe respeitar, importa dizer que a *perspectiva narrativa* não pode dissociar-se da representação dos fundamentais sentidos ideológicos que regem a narrativa; particularmente evidente no caso do romance e suscetível de ser conexcionada com domínios específicos como, entre outros, o tratamento do *tempo* (v.), a *caracterização* (v.) das personagens ou a *descrição* (v.) de espaços, as incidências ideológicas mencionadas explicam-se também em função dos cenários periodológicos que enquadram as narrativas estudadas. Das tendências de perspectivização transcendente, dominantes em romances naturalistas, a tentativas de representação objetiva próprias de certos relatos neo-realistas, passando pela exploração dos peculiares e sinuosos espaços psicológicos presentes em obras de Joyce, Proust, Valéry ou Faulkner, a *perspectiva narrativa*, como eixo que condiciona a imagem da história narrada, revela-se um domínio capaz de concentrar uma atenção crítica inegavelmente fecunda.

Bibliogr.: POUILLON, J., 1946: 69-151; FRIEDMAN, N., 1955; BROOKS, C. & WARREN, R. P., 1959: 145-50 e 659-64; ALLOTT, M., 1966: 161-72; RAYMOND, M., 1966: 299-389; SCHOLES, R. & KELLOG, R., 1966: 240-81; SARTRE, J.-P., 1968; ROSSUM-GUYON, F. van, 1970; id., 1970b: 114-40; STANZEL, F., 1971; GENETTE, G., 1972: 203 et seqs.; id., 1983: 43-52; TACCA, Ó., 1973: 64-112; USPENSKY, B., 1973; FRIEDMAN, N., 1975: 134-66; BOURNEUF, R. & OUELLET, R., 1976: 99-129; BAL, M., 1977: 21-58; BOOTH, W. C., 1977: 141 et seqs., 201 et seqs.; HÖNNIGHAUSEN, L., 1980; CHATMAN, S., 1981: 159 et seqs.; LANSER, S. S., 1981; LINIVELT, J., 1981; FOWLER, R., 1982; REIS, C., 1984: 30-51; SEORE, C., 1984: 85-101; VOLPE, S., 1984: 7-57; PUGLIATTI, P., 1985.

Pessoal, discurso*V. Registro do discurso***Ponto de vista***V. Perspectiva narrativa***Presente histórico**

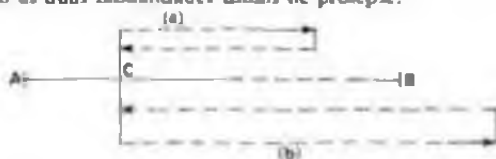
O *presente histórico* ou *presente narrativo* corresponde a uma utilização estilística peculiar do presente, no quadro dos textos narrativos onde se relatam acontecimentos passados. Trata-se de um presente com um valor temporal de *pretérito perfeito*, que surge no sintagma narrativo para atualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade. Atente-se no exemplo: "Subiram homens à plataforma com longas e fortíssimas alavancas, esforçadamente soergueram a pedra ainda instável, e outros homens introduziram-lhe debaixo calços com o rasto de ferro, que puderam deslizar sobre o barro [...] Éeeeeeeii-ô, Éeeeeeeii-ô, Éeeeeeeii-ô, todo o mundo pula com entusiasmo, homens e bois [...]. Agora avançam os carpinteiros, com machos trados e formões abrem, a espaços, na espessa plataforma, ao rente da laje, janelas retangulares onde vão encaixando e batendo cunhas, depois fixam-nas com pregos grossos [...]. Toca para o jantii quando os carpinteiros acabaram a tarefa" (J. Saramago, *Memorial do convento*, p. 248-9): a vinculação temporal do episódio é dada pelos tempos do passado que o enquadram, mas a sua força expressiva advém da utilização do *presente*, através do qual o narrador atualiza o esforço coletivo, como se de um *panel vivo* se tratasse.

Em certos contextos, o *presente histórico* encontra-se estreitamente relacionado com a *focalização interna* (v.) de uma personagem: ao evocar uma vivência passada, o *presente histórico* incute nessa evocação toda a tensão emocional então sentida: "Certo dia, porém, e bruscamente, uma das portas do salão abriu-se e Pe. Tomás entrou alucinado. [...] Pe. Tomás avança. Olha ao lado, brevemente, ao passar a terceira fila, e eu penso: 'Desgraçado Lourenço. Tu estavas a falar para o Samedo'. Mas Pe. Tomás não parou. Olha agora à esquerda, ou eu julgo que olha, e treino todo pelo Fabião, que me pareceu a dormir. Ceus! É para mim!" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 39).

Bibliogr.: KAYSER, W., 1970: 507-8; CIBAN, B., 1975: 344-7.

Prolepse

1. Constituinte um signo temporal funcionalmente simétrico da *analepse* (v.), a *prolepse* corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação (cf. Genette, 1972: 82). Inserida no domínio mais vasto das *anacronias* (v.), a *prolepse* concretiza, portanto, uma das distorções possíveis da *ordem temporal* (v.) soelaborada ao nível do discurso. Esquematicamente podem representar-se do seguinte modo as duas modalidades usuais de prolepse:



Se tomarmos como suporte e referência de organização temporal o segmento narrativo AB, diremos que a *prolepse* (a) é *interna*, pelo fato de se traduzir na antecipação de informações inscritas no corpo da narrativa primeira; concluída esta antecipação, o narrador reconduz o relato ao momento C de onde se havia projetado para o futuro: "Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, viria a ser cunhado" (J. Saramago, *Levantado do chão*, p. 109). A modalidade (b) considera-se uma *prolepse externa*, uma vez que se projeta para além do encerramento da ação; desempenhando por vezes uma função difusamente epilógica (a não confundir, no entanto, com o *epílogo* (v.) propriamente dito), a *prolepse externa* refere-se com frequência ao presente da instância narrativa: "Peres ocupava o centro da *poncadoraria*, na vanguarda da filarmónica, e isso dava-lhe uma grandeza de condutor. [...] Revejo-o agora, imóvel na memória, como um tipo alto, vermelho, quebrado todavia de uma brancura de vício e ascetismo" (V. Ferreira, *Menhina submersa*, p. 112). A *prolepse mista* constitui uma modalidade em princípio apenas hipotética: de fato, para se concretizar, teria que decorrer desde o interior da narrativa primeira até para além do seu final, exigindo, por um lado, um segmento temporal inusitadamente extenso e, por outro lado, a revelação extemporânea do desenlace e do epílogo.

2. Como observa G. Genette, "a narrativa 'na primeira pessoa' presta-se melhor do que qualquer outra à antecipação, pelo seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro e particularmente à sua situação presente, que de certo modo fazem parte do seu papel" (Genette, 1972: 106). De fato assim é, como facilmente se observa num romance de *narrador autodiegético* (v.): "Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações" (M. de Assis, *Memórias póstumas de Bras Cubas*, p. 112). Por outro lado, a *prolepse* ocorre com muito menos frequência do que a *analepse*: normalmente (mas não obrigatoriamente) colocado numa posição ulterior em relação aos eventos relatados, o narrador propende a voltar-se para o passado em que tais eventos se distribuem e parece encarar os movimentos *prolépticos* com a reserva devida a uma espécie de irregularidade estrutural; se isto é verdade sobretudo em relação ao romance do século XIX (em especial o que se preocupa em demonstrar teses, em analisar cenários sociais, em explicar processos evolutivos e não em antecipar conclusões), tal não significa que nesse romance não ocorram *prolepses*, ainda que fugazes e normalmente inócuas: "É esta idéia absurda, na exaltação da febre em que estava, apoderou-se tão fortemente da sua imaginação que toda a noite a sonhou — num sonho vívido, que muitas vezes depois contou rindo às senhoras" (E. de Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 376).

3. As potencialidades operatórias do conceito em apreço relacionam-se estreitamente com as funções que cabem à *prolepse* na estrutura da narrativa. Note-se que se trata de um signo técnico-narrativo quase sempre manifestado de forma inequívoca, sobretudo quando se instaura numa *narração ulterior* (v.): normalmente a *prolepse* representa a antecipação por meio de expressões adverbiais de tempo ou de tempos verbais (futuro ou presente) que contrastam com o passado dominante, como se viu nos exemplos citados ("virá a ser", "reveje-o agora", "contou depois"). Por outro lado, a *prolepse* presta-se bastante menos do que a *analepse* a reflexões crítico-interpretativas, por usualmente se beneficiar de uma *amplitude* (v.) muito mais restrita; justamente o curto fôlego da vigência da *prolepse* condiciona as suas funções habituais: aludir a eventos ou personagens que só a *posteriori* corresponderão a curiosidade entretranto criada,

conotar pontualmente a atitude (irônica, desinibida, sarcástica) do narrador em relação à apresentação de uma história que domina de forma "totalitária" ("Bernardo virá a suicidar-se daí a um ano e pouco, mas como poderia sabê-lo?" — A. Abelaira, *As boas intenções*, p. 70), até mesmo sugerir o desfecho, em particular quando, por uma calculada antecipação, "o véu se levanta só um pouco e de um só lado, resultando disto antes um aumento da expectativa no 'como' do decurso e nos caminhos que vai seguir" (Kayser, 1976: 217).

Registre-se, por último, que a *prolepse* não deve confundir-se com a profecia ou com a premonição: quando Adamastor anuncia desastres a Vasco da Gama (*Os lusíadas*, canto V, 43-48) ou quando Manuel Vilaça alude a uma lenda "segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalheté" (E. de Queirós, *Os Maias*, p. 7), não estão em causa eventos a reencontrar no desenvolvimento da história; trata-se antes, no caso de *Os lusíadas*, de prever acontecimentos que transcendem o narrador (Vasco da Gama) e o seu relato, e, no caso de *Os Maias*, de criar uma difusa atmosfera de agouros e suspeições.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 82, 105-15; KAYSER, W., 1976, 317-8.

Registros do discurso

1. Em lingüística, utiliza-se o termo *registro* para designar as variações diafásicas, isto é, variações lingüísticas que resultam da adequação do discurso às situações concretas de comunicação e às finalidades específicas do ato de fala. São, pois, variações contextuais-funcionais, que se traduzem pela utilização de níveis de língua formalmente diferenciados (linguagem familiar, cuidada etc.).

Não é nesta acepção que o termo tem sido utilizado em narratologia. Neste domínio, *registro* designa um tipo de discurso marcado pela presença de certas propriedades lingüísticas. Por outras palavras, fala-se de *registro* sempre que um discurso manifesta uma predominância quantitativa de certos recursos lingüísticos que permitem individualizá-lo. Trata-se de um conceito operatório ao nível das *micro estruturas* (v.) textuais, suscetível de ser articulado no âmbito do funcionamento e produtividade do código estilístico.

2. Para se poder estabelecer com algum rigor uma tipologia de *registros do discurso*, torna-se necessário invocar alguns critérios ine-

quívocos de diferenciação. O critério que de imediato surge com maior relevância e pertinência, tanto do ponto de vista teórico como operativo, prende-se com a presença (ou ausência) de marcas da instância de enunciação no discurso/enunciado: assim, poder-se-ia fazer uma distinção prévia entre um discurso *subjetivo*, no qual se detectam, de forma explícita ou implícita, marcas do sujeito da enunciação, e um discurso *objetivo*, de cunho intencionalmente impessoal.

2.1. Havendo diferentes graus e modalidades de inscrição do sujeito da enunciação no discurso/enunciado, justifica-se uma tentativa de discriminação das configurações mais típicas de um registro subjetivo. Assim, falar-se-á de *discurso pessoal* sempre que se verifique a presença explícita do locutor no enunciado, manifestada fundamentalmente através dos *dêicticos*, formas linguísticas que identificam e localizam as pessoas, os objetos e os eventos em função do contexto espaço-temporal criado e mantido pelo ato de enunciação, no qual emerge como pólo estruturante o *ego* do locutor. São dêicticos os pronomes pessoais e possessivos de primeira e segunda pessoa, os demonstrativos e certos advérbios de tempo e de lugar (aqui, aí, hoje, ontem, amanhã etc.). O funcionamento semântico-referencial destas unidades reenvia sempre à instância de enunciação; são unidades que traduzem as relações entre locutor e alocutário e as relações espaço-temporais criadas no e pelo uso da linguagem.

Os dêicticos são de fato as unidades linguísticas que de forma mais direta marcam no enunciado a presença do sujeito da enunciação, dando origem a um tipo de discurso onde é mínima a *distância* entre locutor e enunciado. No entanto, há outras formas de inscrição discursiva do *eu*, nomeadamente a utilização dos tempos e modos verbais. Com efeito, a temporalidade organiza-se a partir da noção de *presente*, sendo o presente o momento em que se fala (Benveniste, 1966: 262): a expressão do tempo configura-se, assim, em torno do foco estruturante que é o locutor. Também os modos verbais marcam a presença do *eu*, na medida em que traduzem a atitude do locutor em relação aos fatos referidos (o indicativo, por exemplo, utiliza-se para criar um universo de referência considerado pelo locutor como certo, necessário ou altamente provável). Sendo mais difusas estas duas últimas formas de inscrição do sujeito no discurso, associa-se habitualmente a designação de discurso *pessoal* à presença dos dêicticos no enunciado. A vigência do discurso pessoal, típica nas narrativas autobiográficas, reenvia de imediato o leitor, de forma inten-

cionalmente transparente, para a instância de enunciação, desvendando-se, assim, a presença de um narrador que assume integralmente a condução da sua própria história.

2.2. Um outro tipo de discurso subjetivo é o chamado discurso *modalizante*. Neste, detecta-se indiretamente a presença do sujeito da enunciação através dos *modalizadores*, expressões linguísticas que assinalam a atitude do locutor em relação ao conteúdo proposicional do seu enunciado. Advérbios e locuções adverbiais como *talvez*, *sem dúvida*, *certamente*, expressões do tipo *é possível que*, *é provável que*, *é incontestável que*, e ainda verbos de opinião como *parecer*, *julgar*, *supor*, *crer* etc., eis algumas das formas linguísticas características do discurso *modalizante*. Este tipo de discurso presta-se obviamente à expressão de um conhecimento limitado, e, conjugado com a *focalização interna* (v.), confere uma certa *verossimilhança* à representação da vivência subjetiva de uma personagem: "Pe. Tomás avança. Olha ao lado, brevemente, ao passar a terceira fila, e eu penso: 'Desgraçado Lourenço. Tu estavas a falar para o Semedo'. Mas Pe. Tomás não parou. Olha agora à esquerda, ou eu *julgo* que olha, e tremo todo pelo Fabião, que me *pareceu* a dormir" (V. Ferreira, *Manhã submersa*, p. 39).

Conjugado com uma *focalização onisciente* (v.), o discurso *modalizante* pode denunciar a presença do narrador, indiciando as suas crenças e indecisões, e viabilizando a expressão de uma avaliação interpretativa. Atente-se no início do capítulo 12 de *Manhã submersa*: expressões como *se não erro...* e *Não sei se à distância...* patenteiam uma atitude de dúvida que reflete a fluidez da memória e a incapacidade que o narrador adulto tem de reconstituir fielmente a sua vivência de adolescente abandonado num seminário opressivo.

2.3. Uma outra modalidade de discurso subjetivo é o chamado discurso *avaliativo*. Caracteriza-se pela inscrição indireta do sujeito da enunciação no enunciado, através de expressões linguísticas que traduzem uma atitude apreciativa. Essa atitude pode revestir uma natureza marcadamente axiológica, surgindo então a valorização alicerçada na contraposição bom/mau, mas pode implicar apenas uma avaliação de tipo quantitativo, fundada em padrões sociais normativos (adjetivos como "grande", "quente", "numeroso", "difícil" marcam uma avaliação não-axiológica). É através do *adjetivo* que o discurso avaliativo se manifesta de forma mais explícita, embora cer-

tos substantivos, verbos e advérbios possam igualmente veicular uma apreciação ou um juízo de valor do locutor (veja-se a carga subjetiva de, por exemplo, "charlatão", "herói", "verdugo", "merecer", "insultar", "pilhar" e "felizmente").

O registro *avaliativo* é indubitavelmente um instrumento privilegiado de elaboração da subjetividade. Retomando o romance já citado de V. Ferreira, atente-se no seguinte fragmento textual: "Percoorto esta *longa* galeria de retratos *distorcidos, malignos, sesgados de acidez*; e só ao fim, como o apelo de um cansaço, raiado de uma luz silenciosa de ogiva, esse *hom* do P. Alves, *são verdadeiro e humano*, que era *humano e verdadeiro* mesmo ali" (p. 100-1). Dos adjetivos e expressões sublinhados depreende-se uma oposição vigorosa, porque subjetivamente vivida, entre a figura bondosa do P. Alves e a vasta galeria de personagens grotescas, deformadas pela agressividade, que delimitam o cenário globalmente *distônico* do seminário.

2.4 O discurso *figurado* caracteriza-se pelo relevo que nele assumem as figuras de retórica. Dominado por artifícios retóricos que operam quer no plano da expressão, quer no plano do conteúdo, e em um registro que de certo modo põe em causa a mítica transparência de um hipotético grau zero da linguagem. Trata-se ainda, embora de forma bastante mais mediatizada e sutil, de uma configuração peculiar do discurso subjetivo. De fato, a presença do sujeito da enunciação manifesta-se indelevelmente através de um conjunto de escolhas estilísticas intencionais, através da organização do próprio material verbal: a instância enunciativa inscreve-se em filigrana no discurso/enunciado. Saliente-se que no texto narrativo o discurso *figurado* é frequentemente responsável pela instauração de uma polivalência significativa que, em última análise, denuncia o perfil e a competência ideológico-cultural do narrador.

Se se analisar o fragmento textual acima transcrito à luz das virtualidades do registro *figurado*, verifica-se que a valorização contrastiva ganha em impacto expressivo ao ser corroborada pela comparação "como o apelo de um cansaço" e pelas metáforas "raiado de uma luz silenciosa de ogiva" e "retratos [...] sesgados de acidez".

2.5. O discurso *conotativo*, se por um lado pode ainda ligar-se à expressão da subjetividade na e pela linguagem, por outro permite introduzir, na definição dos *registros do discurso*, novos parâmetros ou critérios de diferenciação. Falar de discurso *conotativo* implica,

em primeiro lugar, um breve esclarecimento dos conceitos lingüísticos de *denotação* e *conotação*. *Denotação* designa o núcleo intelectual do significado de uma palavra; *conotação* designa as franjas significativas de ordem emotiva, volitiva e social que se agregam àquele núcleo (Carvalho, 1967: 168). A definição proposta deixa já azever que essas franjas significativas podem ser exclusivamente subjetivas, ativadas por vicissitudes individuais de uma idiossincrasia específica, mas podem também adquirir uma dimensão social, funcionando então como cristalizações axiológicas consensual e sistematicamente associadas pela comunidade à denotação de uma palavra. Individual ou social, a *conotação* instaura sempre no texto múltiplas dimensões significativas, dando assim origem a um discurso *polivalente* que se contrapõe, por exemplo, a monovalência de um discurso lógico, científico ou jurídico. Tal polivalência pode assumir feições muito variadas, desde a evocação de (um) outro(s) texto(s) à evocação de um meio, de uma atmosfera cultural ou de um determinado universo ideológico.

O fragmento discursivo "longa galeria de retratos distorcidos, malignos, sesgados de acidez", já acima referido, evoca conotativamente um ambiente ameaçador cujos contornos negativos se avolumam face à existência de um único contraponto "humano e verdadeiro". A apreensão subjetiva e transfiguradora de uma parcela de um passado já distante leva o narrador adulto a caracterizar essa personagem bondosa através de um registo figurado que conotativamente a envolve numa atmosfera de paz e recolhimento (atente-se na expressão "raiado de uma luz silenciosa de ogiva").

3. Refira-se, por último, o discurso *abstrato*, que parece furtar-se à expressão da subjetividade. Caracteriza-se pelo emprego insistente de "reflexões gerais que enunciam uma 'verdade' fora de qualquer referência espacial ou temporal" (Todorov, 1973: 40). Do ponto de vista lingüístico, essas reflexões gerais ou máximas são expressas por um presente verbal de cunho aforístico e pela instauração de uma distância máxima entre sujeito da enunciação e enunciado: o *eu* dissimula-se pela utilização de uma terceira pessoa ou de um sujeito indeterminado, de modo a que o discurso possa ser interpretado como portador de uma verdade universal ou como veículo da opinião pública. As máximas enunciadas através de um registo abstrato e impessoal podem eventualmente reforçar a verossimilhança de uma história, justificando e explicando o comportamento de uma personagem à luz

de uma norma genérica que a opinião pública admite como verdade irrecusável: Rodrigue provoca o Conde porque "rien ne peut empêcher un fils bien né de venger l'honneur de son père" (Genette, 1969: 74-5). Por outro lado, é ainda através do discurso *abstrato* que se delineiam as generalizações adequadas a referências marcadamente ideológicas, quando se trata de "naturalizar" uma visão do mundo particular. É claro que o discurso *abstrato* funciona muitas vezes como instrumento eficaz numa estratégia de manipulação, já que mascara o *ego* responsável pelo discurso, aparecendo este último como expressão neutra e inquestionável de uma verdade por todos aceita.

4. Da descrição sumária dos diferentes *registros do discurso* não deve concluir-se que entre eles se verificam fronteiras bem delimitadas e rígidas: um mesmo fragmento textual pode ilustrar mais do que um registro, embora nele se possa eventualmente detectar uma predominância quantitativa de certos recursos lingüísticos. Do ponto de vista operativo, a análise dos *registros*, conjugada com a análise do funcionamento textual de outros códigos, permite ativar o investimento semântico do texto narrativo. Os *registros* são frequentemente a face signficante das modalidades de *focalização* vigentes na narrativa: daí que as suas virtualidades operatórias só se concretizem cabalmente quando articuladas de forma coerente com o código representativo.

Bibliogr.: BENVENISTE, E., 1966: 225-66; CARVALHO, H. de, 1967, I: 168; GENETTE, G., 1969: 74-8; TACCA, Ó., 1973: 89-92; TODOROV, T., 1973: 39-48; KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1980: 34-171; RILIS, C., 1981: 363-70.

Repetitivo, discurso

1. O *discurso repetitivo* constitui uma solução específica de ativação da *frequência* (v.) temporal, tal como o são também o *singulativo* (v. *singulativo, discurso*) e o *iterativo* (v. *iterativo, discurso*). No caso do *discurso repetitivo* e como a designação indica, o *discurso* refere em momentos diversos um determinado evento ocorrido em certo momento da *história*.

2. Como observa Genette, esta modalidade de frequência, embora não tendo a representatividade dos discursos iterativo e singula-

livo, surge dotada de inegável intencionalidade estética: assim acontece em narrativas em que um evento é obsidianamente mencionado pelo narrador, o que lhe confere o peso de um verdadeiro *leitmotiv*, ou naquelas em que certo incidente da *história* surge sucessivamente plasmado pela *focalização interna* (v.) de várias personagens — ainda que se deva notar que esta reiteração (conforme se verifica, por exemplo, no romance policial) pode facultar imagens consideravelmente distintas desse incidente, por força dos condicionamentos perceptivos e subjetivos que afetam as personagens cujos pontos de vista são representados. Um exemplo que se aproxima do primeiro tipo do *discurso repetitivo* descrito é o que se encontra em *Mazurca para dos muertos*, de Camilo J. Cela, através das constantes alusões à chuva que cai ininterruptamente.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 145 et seqs.; id., 1983: 26-7; WEINRICH, H., 1973: 107 et seqs.; CHAIMAN, S., 1981: 80-1.

Resumo

V. Sumário

Ritmo

V. Velocidade

Silepse

1. O significado primordial do termo *silepse* (do gr. *syn*: "conjuntamente"; *lepse*: "tomar") refere-se à possibilidade de uma concordância não-gramatical, isto é, regida pelo sentido; esta chamada *concordância ideológica* orienta-se quer pelo *número*, quer pelo *gênero*, quer pela *pessoa* e concretiza-se tanto na linguagem literária como na não-literária, sobretudo em registros populares e coloquiais (p. ex., em "A gente pensa que assim não vamos longe"; *silepse* de pessoa).

2. Em narratologia fala-se em *silepse* sempre que o *discurso* representa de forma sintética e de certo modo redutora vários eventos associáveis por um critério qualquer de aproximação: temporal, espacial, temático, etc. (cf. Genette, 1972: 121). A frequência de tipo

iterativo (v. *iterativo, discurso*) pode ser considerada uma *silepse temporal* (eventualmente explicitada por expressões do tipo de "todos os dias"), uma vez que o *discurso iterativo* consiste precisamente em reunir em uma única emissão narrativa vários acontecimentos idênticos.

Singulativo, discurso

1. O *discurso singulativo* constitui uma modalidade particular de tratamento da *frequência temporal*, configurando-se como a sua elaboração mais usual. Adotando a fórmula de Genette (IN/1H), dir-se-á que pelo *discurso singulativo* a narrativa relata uma vez o que aconteceu uma vez, como facilmente se observa num exemplo qualquer: "Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada" (M. de Assis, *Quincas Borba*, p. 36). Em contraste com um comportamento durativo ("deitava", "ia disfarçadamente mirando"), o *discurso singulativo* representa a singularidade de gestos rapidamente esgotados ("trouxe", "pegou").

2. Vocacionado para representar ações singulares, o *discurso singulativo* expressa-se normalmente através de tempos verbais com uma coloração aspectual de momentaneidade ou de ocorrência pontual, como é o caso do *pretérito perfeito* ou da sua variante estilística, o *presente histórico*. Do mesmo modo, o *discurso singulativo* adequa-se a uma representação narrativa de índole dialogada (v. *didlogo*), em conexão com a *velocidade* (v.) narrativa da *cena* (v.) e, por isso, identificado-se com o tipo de relato que a crítica anglo-americana designa como *showing*.

Bibliogr.: GENETTE, G., 1972: 145 et seqs.; id., 1983: 26-7; WEINRICH, H., 1973: 107 et seqs.; CHATMAN, S., 1981: 80-1.

Sintagma narrativo

O termo *sintagma* é utilizado em linguística para designar um conjunto de unidades sucessivas, linearmente dispostas ao longo de uma extensão temporal, combinadas segundo determinadas regras de co-ocorrência.

Em narratologia, a expressão *sintagma narrativo* designa o próprio *discurso* (v.) narrativo, o conjunto articulado e seqüencialmente ordenado de enunciados que veiculam a *história* (v.). Trata-se de uma

expressão que não delimita rigorosamente uma extensão, já que pode ser utilizada para referir o discurso na sua globalidade ou apenas uma parcela desse discurso. A leitura linear de um texto narrativo implica sempre um "itinerário" ao longo do(s) *sintagma(s) narrativo(s)* que perfazem a sua estrutura de superfície.

Subjetividade

V. Intrusão do narrador

Sumário

1. Proveniente da crítica e teoria literária anglo-americana, o termo *sumário* designa toda a forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria. Trata-se, portanto, de um signo temporal do âmbito da *velocidade* (v.) narrativa, diretamente relacionado com outras modalidades de representação anisocrônica (v. *anisocronia*) como a *elipse* (v.) e a *pausa* (v.), e também com a tentativa de *isocronia* (v.) que a *cena* (v.) constitui; aliás, é com esta última que o *sumário* estabelece evidentes conexões opositivas (cf. Sternberg, 1978: 19-34), de tal modo que a sua alternância permite muitas vezes detectar momentos de diverso relevo funcional e semântico na estruturação da narrativa. Assim, se a *cena* corresponde a uma representação dramatizada, o *resumo* implica da parte do narrador um comportamento completamente distinto: acentuando a sua *distância* (v.) em relação aos eventos, o narrador opta por uma atitude redutora que, sendo favorecida pela onisciência em princípio própria de tais situações e pelo fato de se referir a eventos passados que supostamente conhece, lhe permite seleccionar os fatos que entende relevantes e abreviar os que julga despidiendos. Assim se instaura uma espécie de desvalorização da matéria narrada em relação ao narrador, desvalorização essa que pode ser explicada em função da economia da história e dos vectores semânticos que a regem.

2. Por força da sua específica configuração e funções técnico-narrativas, o *sumário* redundava numa notória desproporção durativa que pode ser verificada pelas diferentes dimensões temporais da história contada e do discurso que a relata. Assim, em *Os Maias*, os cer-

ca de 55 anos que antecedem o aparecimento de Carlos da Maia em Lisboa são resumidos em pouco mais de três capítulos, nos quais se sintetizam não só a formação do protagonista, mas também a conturbada vida de seu pai e as aventuras liberais e desventuras do exílio de Afonso da Maia; nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o narrador reduz a cerca de uma página (capítulo XX) os anos de juventude passados em Coimbra, assim sugerindo a secundária importância desse tempo, no contexto de um relato que justamente depende da capacidade de sobrevivência memorial dos fatos evocados; por sua vez, ao declarar que “quinze dias compridos e angustiados Duquinha levou para uma melhora sensível” (R. de Queiroz, *O Quinze*, p. 105), o narrador comprime o tempo diegético, mas não neutraliza os efeitos psicológicos do seu decurso (cf. “compridos e angustiados”).

A análise do *sumário* narrativo não deve, no entanto, limitar-se a referir aquelas que são as suas funções mais frequentes (ligação entre episódios, resumo de acontecimentos subalternos, rápida preparação de ações relevantes etc.); ela deve também procurar descortinar a interação do *sumário* com outros signos técnico-narrativos, decorrentes da *ordem temporal* (v.) adotada, da *focalização* (v.) instituída, da situação narrativa vigente (v. voz) etc.

Tempo

1. O *tempo do discurso* pode ser entendido como consequência da representação narrativa do *tempo da história* (v.). A partir de uma concepção de raiz estruturalista, diz-se que o *tempo narrativo* resulta da articulação das duas dimensões que é possível reconhecer no *tempo*: o *tempo da história* é múltiplo e a sua vivência desdobra-se pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético; por sua vez, o *tempo do discurso* é linear e sujeita o *tempo da história* à dinâmica de sucessividade metonímica própria da *narrativa* (v.). Por outras palavras: na história várias personagens vivem individualmente o tempo em locais por vezes muito distantes, mas para que se efetive a representação narrativa desse tempo plural, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos. Daí a tendência possuída pelo *tempo do discurso* para se assumir como instância seletiva, pelo reconhecimento tácito ou explícito de que é impossível respeitar, ao nível do discurso, a totalidade temporal da história: “Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto,

o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofo, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais" (J. Saramago, *Levantado do chão*, p. 59).

2. O relevo do *tempo* como categoria narrativa decorre antes de tudo da condição primordialmente temporal de toda a *narrativa* (v. *narratividade*); isso mesmo justifica a quantidade de reflexões teóricas que lhe têm sido consagradas, de J. Pouillon a P. Ricoeur, passando por A. A. Mendilow, G. Genette e M. Sternberg, estudos que não raro se referem àqueles ficcionistas (Sterne, M. de Assis, Joyce, M. Proust etc.) que precisamente fizeram do *tempo* uma categoria central dos seus relatos. Por outro lado, o *tempo narrativo* revela também, mais do que qualquer outra categoria da narrativa, inegáveis implicações propriamente *lingüísticas*, consequência direta da importância do *tempo* como *categoria gramatical* sujeita, em muitas línguas, a múltiplas flexões e modulações aspectuais (cf. Benveniste: 1966: 237-50; Weinrich, 1973). Lembrem-se, apenas a título de exemplo, os efeitos estilísticos que a narrativa retira da utilização do *presente* (presente aforístico, *presente histórico* (v.) etc.).

3. De um ponto de vista semionarrativo, o *tempo do discurso* constitui um domínio suscetível de codificação (v. *código*), na qual se encontra envolvido um repertório relativamente alargado de *signos* (v.) temporais. De acordo com a sistematização proposta por Genette (cf. 1972: 77-182 e 1983: 15-27), hoje largamente consagrada, o *tempo do discurso* compreende três áreas de codificação: a *ordem*, a *velocidade* e a *frequência* (v. estes termos); nelas inserem-se signos (*analepse*, *prolepse*, *cena dialogada*, *pausa descritiva*, etc.) cuja articulação incute ao relato a peculiaridade temporal que o caracteriza: mais ou menos retrospectivo, mais ou menos veloz, etc. Daqui parte-se para a consideração de vectores semânticos que justificam tais critérios de elaboração: o romance naturalista projeta os seus fundamentos deterministas e causalistas num tratamento temporal analéptico, o romance neo-realista aproveita as virtualidades dialéticas que a representação do tempo encerra, etc. A flexibilidade que caracteriza o *tempo do discurso* está bem patente na célebre "conversa com o embrião" em que o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* relata, na brevidade de uma antevisão (tempo da história), o percurso biográfico do filho que espera: "De bacharel passava outra vez à escola, pequenino, louso e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. Em vão buscava fixar no

espírito uma idade, uma atitude: esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora, — *baby* e deputado, colegial e pintalegrete" (M. de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 272).

4. Se a duração do *tempo da história* pode ser calculada (a viagem relatada nas *Viagens na minha terra* dura cerca de uma semana), de acordo com os marcos temporais que o narrador eventualmente vai deixando, não ocorre necessariamente o mesmo com o *tempo do discurso*. Correspondendo este fundamentalmente à duração de uma representação de natureza verbal, essa duração não pode ser estabelecida senão de forma aproximada, em função da leitura: como notou Genette, "o texto narrativo, como qualquer outro texto, não possui senão a temporalidade que metonimicamente recebe da leitura" (Genette, 1972: 78), variando esta de acordo com o ritmo que lhe é imprimido por cada leitor particular. Isto significa, por outro lado, que a imagem da história que, através do discurso, o leitor vai configurando não é indiferente a efeitos temporais, constituídos a partir de certos procedimentos discursivos: assim, se um relato distanciado, de tipo onisciente, faculta da história a imagem temporal de um conjunto de eventos claramente passados, já uma representação em que "o centro de orientação do leitor se situa na consciência de uma personagem ou num observador imaginário na cena da ação ficcional" (Stauzel, 1971: 36-7), pode levá-lo a sentir essa ação como presente.

5. Um dos efeitos mais interessantes que o *tempo do discurso* pode suscitar é o da *durée*. Referindo-se ao fluxo irreversível da experiência humana, apreendido não por via intelectual, mas de forma intuitiva, a teoria da *durée* bergsoniana "sugeriu a progressiva constrição da duração ficcional coberta pelo romance, coincidindo com a expansão da duração psicológica das personagens" (Mendilow, 1972: 150). Por meio de processos técnico-narrativos em que se destaca o *monólogo interior* (v.), o discurso pode tender a refletir essa temporalidade difusa, sem fronteira nem balizas, experiência de um tempo espesso e relativizado em função da peculiar consciência de quem o vive. Colocando este *tempo humano* no centro das suas preocupações, "o romance moderno parece tomar consciência da sua função própria, que não é a de contar uma história, analisar um estado de alma ou descrever costumes, mas sim antes de tudo dominar a vida assumindo a condição humana, pondo em evidência o meio temporal em que o homem se debate" (Onimus, 1954: 316).

Bibliogr.: POULLION, J., 1946; ONIMUS, J., 1954; CASTAGNINO, R. H., 1970; GENETTE, G., 1972; id., 1983; MENDLOW, A. A., 1972; WEINRICH, H., 1973; BAL, M., 1977: 115-71; HIGDON, D. L., 1977; VILLANUEVA, D., 1977; STERNBERG, M., 1978; TOBIN, P. D., 1978; RICOUR, P., 1981; id., 1983; id., 1984; id., 1985; LERIGORA, J. C., 1983; BOBES NAVES, M. del C., 1984.

Velocidade

1. Como afirma Genette, "a velocidade da narrativa definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas" (Genette, 1972: 123). Por estas palavras verifica-se facilmente que a *velocidade* da narrativa (termo que o próprio Genette acabou por preferir a *duração*; cf. Genette, 1983: 23) decorre da interação de fatores de natureza diversa: a componente propriamente cronológica inerente a toda a história (ou seja, o tempo da história — v. *tempo*) e a componente discursiva que a modeliza numa sintagmática narrativa; daqui resulta um confronto de resolução muitas vezes complexa: o confronto entre o caráter pluridimensional do tempo da história (trata-se do tempo vivido por muitas personagens, enquadrando várias ações etc.) e a feição unidimensional, verdadeiramente linear, da referida sintagmática narrativa. A *velocidade* imprimida ao relato é uma consequência da atitude mais ou menos seletiva adotada em relação à pluridimensionalidade e ao alargamento temporal da história: o narrador pode tentar respeitar o mais fielmente possível as dimensões temporais da história, o que em princípio implica uma narrativa de *velocidade* sincronizada com os fatos a narrar, ou então, pelo contrário, pode preferir um comportamento seletivo, escolhendo os eventos a reter (e, desde logo, o seu desenvolvimento temporal), o que se traduzirá numa narrativa de *velocidade* em certo sentido mais rápida do que a história. Tanto num caso como no outro, a *velocidade* instituída exige soluções técnicas que representem a tendência para a *isocronia* (v.) ou a instauração da *anisocronia* (v.); evocando o exemplo em muitos aspectos precursor das obras de Henry Fielding e Sterne, nas quais desenvoltamente se instauram velocidades narrativas que desrespeitam a extensão da história, A. A. Mendlow observa que "quando são cobertos períodos de tempo ficcional muito curtos, há que ter em conta que esse breve balanço é feito apenas ao longo de um plano temporal, pelo que a

vida inteira dos protagonistas é evocada através do recurso a vários expedientes, tais como o *flashback*, a corrente de consciência e os saltos cronológicos" (Mendilow, 1972: 72).

2. A *velocidade* da narrativa constitui um domínio com profundas implicações no processo da comunicação narrativa, designadamente tendo em conta a sua projeção sobre o destinatário e em particular sobre o leitor. Romances como *Ulisses*, de James Joyce, *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, de A. Soljenitsin, ou *A paixão*, de Almeida Faria, constituem exemplos flagrantes da disjunção muitas vezes existente entre extensão da história e *velocidade* do relato: distribuindo-se ao longo de um dia, os acontecimentos narrados podem considerar-se reconvertidos numa duração narrativa superior ao tempo da história; de fato, aceitando-se que a duração da narrativa corresponde grosseiramente ao tempo da leitura (v. *tempo*), parece evidente que, em condições normais, qualquer dos três relatos citados (e com toda a evidência o *Ulisses*) solicita mais de um dia de leitura. O efeito que tal disjunção provoca sobre o leitor tem que ver quase sempre com fundamentais vectores semânticos da narrativa: rotina e monotonia existencial, arrastamento de uma situação de sofrimento imposto, diversidade de vivências entrecruzadas ao longo de um dia. Noutras casos, é o contrário que ocorre: o *romance de família*, estendendo-se por várias gerações e ao longo de diversas épocas históricas, requer um tratamento económico que, sem desvirtuar o sentido da evolução e das transformações sofridas pelas personagens, imprima ao relato a *velocidade* adequada a uma leitura necessariamente mais breve do que a extensão temporal de histórias como a d' *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, ou a d' *A família Artamonov*, de Gorki.

3. Processo temporal por excelência, a narrativa é facilmente assimilável à música, também ela projetando-se numa cadeia temporal que enquadra o seu desenvolvimento sintagmático; daí falar-se em *ritmo narrativo*, efeito que diretamente provém das *velocidades* incutidas ao relato. De fato, só como hipótese teórica se pode imaginar uma narrativa submetida a velocidade uniforme; determinados por necessidades seletivas resolvidas pelo critério do narrador e remetendo às dominantes semânticas da narrativa, instauram-se diversos ritmos ao longo de um relato, com eventual predominio de *velocidades* mais lentas ou mais rápidas, de acordo com as determinações invoca-

das e até tendo em vista o doseamento hábil das informações a transmitir. Para o efeito, o narrador dispõe de um repertório de signos técnico-narrativos que vão da *elipse* (v.) à *pausa* (v.), passando pela *cena* (v.), pelo *sumário* (v.) e pela *extensão* (v.), este último irrelevante para Genette (1972: 130), mas pertinente para Chatman (1981: 73-4). É justamente da *extensão* que se trata quando, por via de afinidade homológica com a técnica cinematográfica, se fala em movimento de *ralenti*, "mediante o qual o tempo do relato pode chegar a ser maior [...] do que o da história" (Villanueva, 1977: 33).

4. A análise da narrativa terá em conta, pois, as oscilações rítmicas que a caracterizam e as velocidades responsáveis por essas oscilações; assim se procurará não só observar a(s) *velocidade(s)* predominante(s), mas também estabelecer conexões entre este domínio temporal e outros afins (p. ex., *ordem* — v. — e *frequência* — v.) que matizem os ritmos narrativos adotados, bem como com outros âmbitos narrativos: pontos de vista privilegiados e sua interferência na adoção de velocidades, tipo de narrador que seleciona os eventos e em função deles prefere ritmos narrativos específicos, etc. A estas opções e interações ligam-se motivações de natureza genericamente ideológica que importa considerar também: do romance de matriz balzaquiana, tendendo a uma gestão equilibrada de *velocidades* narrativas, ao chamado *romance impressionista* (de V. Woolf, Joyce, Proust e Faulkner), caracterizado pela hipertrofia de componentes de índole subjetiva, vai uma distância considerável, em parte condicionada por transformações e descobertas nos campos da filosofia e das ciências (*durée* bergsoniana, corrente de consciência, psicanálise freudiana, teoria da relatividade etc.); de modo similar, o tratamento da *velocidade* narrativa numa obra como as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, não é estranho a cosmovisão romântica responsável por uma concepção individualista e anticanônica da literatura e, em particular, da novelística.

Bibliogr.: ONDRES, J., 1954: 299-317; BUTOR, M., 1969: 116-21; ALBERÉS, R.-M., 1971: 185-95; GENETTE, G., 1972: 122-30; id., 1983: 22-5; MENDLOW, A. A., 1972: 64-85; INGARDEN, R., 1973: 255-65; VILLANUEVA, D., 1977: 32-6; CHATMAN, S., 1981: 67-80.

Visão

V. Perspectiva narrativa



Bibliografia

A. Obras literárias

ABELAIRA, A. 1971. *As boas intenções*. 2. ed. Amadora, Bertrand.

_____. 1971. *Os desertores*. 3. ed. Amadora, Bertrand.

ALENCAR, J. de. 1973. *Tracema*. Lisboa, Publ. Europa-América.

ASSIS, M. de. (s.d. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Amadora, Bertrand.

_____. s.d. *Quilucas Borba*. Amadora, Bertrand.

_____. s.d. *Dom Casmurro*. Amadora, Bertrand.

BALZAC, H. de. 1963. *Le père Goriot*. Paris, Garnier.

BOTELHO, A. 1983. *O barão de Lavos*. Lisboa, Clube de Leitores.

CALVINO, I. 1985. *Se numa noite de inverno um viajante*. Lisboa, Vega.

CASTELO BRANCO, C. 1970. *A queda de um anjo*. 11. ed. Lisboa, Parc. A. M. Pereira.

_____. 1971. *O bem e o mal*. 19. ed. Lisboa, Parc. A. M. Pereira.

_____. 1981. *Vingança*. Lisboa, Livros Horizonte.

CELA, C. J. 1974. *La familia de Pascual Duarte*. 3. ed. Barcelona, Ediciones Destino.

CERVANTES, M. de. 1968. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Aguilar.

- DINIS, J. 1985. *Uma família inglesa*. Lisboa, Ed. Comunicação.
- ELIO, U. s.d. *O nome da rosa*. Lisboa, Difel.
- FERREIRA, J. G. 1977. *As aventuras de João Sem Medo*. 8. ed. Lisboa, Diábril Ed.
- FERREIRA, V. 1971. *Aparição*. 7. ed. Lisboa, Portugalíia.
- _____. 1971. *Manhã submersa*. Lisboa, Publ. Europa-América.
- _____. 1972. *Estrela polar*. Lisboa, Portugalíia.
- _____. 1974. *Viagem "J"*. 2. ed. Lisboa, Arcádia.
- FLAUBERT, G. 1966. *Madame Bovary*. Paris, Garnier-Flammariion.
- FONSECA, M. 1965. *O fogo e as cinzas*. Lisboa, Portugalíia Ed.
- GARRETT, A. 1965. *Viagens na minha terra*. Lisboa, Portugalíia.
- HERCULANO, A. 1977. *O monge de Cister ou a época de D. João I*. Amadora, Bertrand. 1. I e II.
- LIEPICTOR, C. 1980. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- NAMORA, F. 1968. *Casa da malta*. 7. ed. Lisboa, Publ. Europa-America.
- OLIVEIRA, C. de. 1972. *Pequenos burgueses*. 4. ed. Lisboa, Dom Quixote.
- _____. 1980. *Uma abelha na chuva*. 19. ed. Lisboa, Livr. Sá da Costa.
- _____. 1980. *Casa na duna*. 7. ed. Lisboa, Livr. Sá da Costa.
- PIRES, J. C. 1972. *O deifim*. Lisboa, Moraes.
- QUEIROZ, E. de. s.d. *A cidade e as serras*. 5. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *Contos*. 2. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *O crime do padre Amaro. Cenas da vida devota*. 6. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *A ilustre casa de Ramires*. 2. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *O primo Basílio*. 5. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *Os Matas. Episódios da vida romântica*. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *O mandarim*. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *Notas contemporâneas*. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. s.d. *A relíquia*. Lisboa, Livros do Brasil.
- QUEIROZ, R. de. s.d. *Três romances: O Quinze. João Miguel. As três Marias*. Lisboa, Livros do Brasil.

- RAMOS, G. 1970. *Vidas secas*. 3. ed. Lisboa, Portugalina.
- RIBEIRO, A. 1974. *O Malhadinhas. Mina de diamantes*. Amadora, Bertrand.
- ROSA, J. Guimarães. s.d. *Sagarana*. Lisboa, Livros do Brasil.
- ROUSSEAU, J.-J. 1967. *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Paris, Garnier-Flammarion.
- SARAMAGO, J. 1983. *Levantado do chão*. 4. ed. Lisboa, Caminho.
- _____. 1983. *Memorial do convento*. 4. ed. Lisboa, Caminho.
- _____. 1984. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa, Caminho.
- SIENIECKI, J. s.d. *As vinhas da ira*. 7. ed. Lisboa, Livros do Brasil.
- SIENIECKI. 1968. *Le rouge et le noir*. Paris, Garnier-Flammarion.
- ZOLA, É. 1970. *Thérèse Raquin*. Paris, Garnier-Flammarion.

B. Obras de teoria e crítica

- ABAD, F. 1981. La literatura, signo lingüístico-formal. In: ROMERA CASTILLO, J., ed. *La literatura como signo*. Madrid, Ed. Playor, p. 313-29.
- ADAM, J.-M. 1982. The macro-structure of the conventional narrative. *Poetics Today*, 3(4): 135-68.
- AIBERRE, R.-M. 1971. *Histoire du roman moderne*, 4. ed. Paris, Albin Michel.
- _____. 1972. *Métamorphoses du roman*. Nouv. ed. Paris, Albin Michel.
- ALLOTT, M. 1966. *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- ALTMAN, Janet G. 1982. *Epistolarity. Approaches to a form*. Columbus, Ohio State University Press.
- AMOSSY, R. 1984. Stereotypes and representation in fiction. *Poetics Today*, 5(4): 684-700.
- ARISTÓTELES. 1964. *Poética*. Lisboa, Guimarães Ed.
- ARRIS, M. 1973. Pour une théorie des textes poly-isotopiques. *Langages*, 31: 53-63.
- AUERBACH, E. 1973. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard.
- AZUMONT, J. 1983. Le point de vue. *Communications*, 36: 3-29.
- AVALLI, D'A. S. 1978. O signo literário. *Tempo Brasileiro*, 52: 12-21.

- AYALA, F. 1984. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona, Ed. Crítica.
- AZIZA, C.; OLIVIERI, C.; SCRICK, R. 1978. *Dictionnaire des types et des caracteres littéraires*. Paris, F. Nathan.
- BACHTIN, M. 1979. *Estetica e romanzo*. 2. ed. Torino, Einaudi.
- BAKER, J. R. 1977. From imitation to rhetoric: the Chicago critics, Wayne C. Booth, and *Tom Jones*. In: SPIJKA, M., ed. *Towards a poetics of fiction*. Bloomington/London, Indiana University Press. p. 136-56.
- BAKHTINE, M. (V. N. Voloshinov). 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Minuit.
- _____. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BAL, M. 1977. *Narratologie; essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris, Klincksieck.
- _____. 1977a. L'analyse structurale du récit. *Le Français dans le Monde*, 130: 6-14.
- _____. 1980-1981. Narrativité et manipulation. *Degrés*, 24-25.
- _____. 1981. The laughing mice or: on focalization. *Poetics Today*, 2(2): 202-10.
- _____. 1981a. Notes on narrative embedding. *Poetics Today*, 2(2): 41-59.
- _____. 1981-1982. On meanings and descriptions. *Studies in the 20th Century Literature*, 6(1-2): 100-48.
- _____. 1985. *Teoría de la narrativa; una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.
- BANFIELD, A. 1973. Narrative style and the grammar of direct and indirect discourse. *Foundations of Language*, 10: 1-39.
- _____. 1978. Where epistemology, style and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought. *New Literary History*, 9(3): 415-54.
- BAQUERO GOYANES, M. 1975. *Estructuras de la novela actual*. 3. ed. Barcelona, Planeta.
- BARRENTO, J., ed. 1978. *Realismo, materialismo, utopia; una polémica 1935-1940*. Lisboa, Moraes.
- BARTHELS, R. 1964. *Essais critiques*. Paris, Seuil.
- _____. 1966. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications*, 8: 1-27.

- _____. 1970. *S/Z*. Paris, Seuil.
- _____. 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil.
- _____. 1973. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. In: CHABROL, C., ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse. p. 29-54.
- _____. 1975. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa, Presença.
- _____. 1975a. A retórica antiga. In: COHEN, J. et alii. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis, Vozes.
- BASTIDE, R. 1962. Introduction à l'étude du mot "structure". In: _____, ed. *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. The Hague, Mouton-'S-Gravenhage.
- BAYLEY, J. 1974. Character and consciousness. *New Literary History*, 3(2): 225-35.
- BEAUGRANDE, R. de & DRESSLER, W. 1981. *Introduction to text linguistics*. London/New York, Longman.
- BEILÉMIN-NOËL, J. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris, Larousse.
- BRILLI, I. 1970. On a condition of the coherence of texts. *Sémiotica*, 2(4): 335-63.
- BENSE, M. 1972. *Introducción a la estética teórico-informacional*. Madrid, Alberto Corazón.
- BENVENISTE, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.
- _____. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard. v. 2.
- BERTRAND, D. 1984. Semiotique du discours et lecture des textes. *Langue Française*, 61: 9-26.
- BLANCHARD, M. E. 1980. *Description: sign, self, desire*. The Hague, Mouton.
- BLIN, G. 1953. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, José Corti.
- BOBES NAVES, M. del C. 1984. La valeur sémiotique du temps dans le récit. *Kodikas/Code*, 7 (1-2): 107-20.
- BOHELMEN, C. van. 1982. The semiotics of plot. Towards a typology of fictions. *Poetics Today*, 3(4): 89-95.
- BONHEIM, H. 1982. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge, D. S. Brewer.
- BOUTH, W. C. 1977. The rhetoric of fiction and the poetics of fiction. In: SPILKA, M., ed. *Towards a poetics of fiction*. Bloomington/London, Indiana University. Press. p. 77-89.

- _____. 1980. *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia.
- _____. 1983. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago/London, The University of Chicago Press.
- BOURNEUF, R. & OUELLET, R. 1976. *O universo do romance*. Coimbra, Almedina.
- BRAIT, B. 1985. *A personagem*. São Paulo, Ática.
- BRECHT, B. E. D. *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa, Portugalia.
- BREMOND, C. 1966. La logique des possibles narratifs. *Communications*, 8: 60-76.
- _____. 1973. *Logique du récit*. Paris, Seuil.
- _____. 1982. *A critique of the motif*. In: TODOROV, T., ed. *French literary theory today. A reader*. Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- BRONZWAER, W. 1978. Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*. *Neophilologus*, 62(1): 1-18.
- _____. 1981. Mieke Bal's concept of focalization. A critical note. *Poetics Today*, 2(2): 193-201.
- BROOKS, C. & WARREN, R. P. 1959. *Understanding fiction*. 2. ed. New York, Appleton-Century-Crofts.
- _____ & _____. 1972. *Modern rhetoric*. New York, Harcourt Brace Jovanich.
- BROOKS, P. 1984. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*. Oxford, Clarendon Press.
- BROWN, G. & YULE, G. 1983. *Discourse analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWNE, R. M. 1971. Typologie des signes littéraires. *Poétique*, 7: 334-53.
- BUTOR, M. 1969. *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- CÂNDIDO, A. et alii. 1976. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva.
- CARVALHO, H. de. 1967. *Teoria da linguagem. Natureza do fenómeno linguístico e a análise das línguas. 1*. Coimbra, Atlântida.
- CASETTI, F. 1980. *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Fontanella.
- CASTAGNINO, R. H. 1970. *Tempo e expressão literária*. São Paulo, Mesite Jou.

- CERVENKA, M. 1972. L'oeuvre littéraire en tant que signe. *Change*, 10: 201-14.
- _____. 1982. Narration and description from the standpoint of functional sentence perspective. In: STFINER, P.; CERVENKA, M.; VROON, R., eds. *The structure of the literary process*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins. p. 15-44.
- CHABROL, C. 1973. De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle. In: _____, ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse. p. 7-28.
- _____. et alii. 1973. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse.
- CHARLES, M. 1977. *Rhétorique de la lecture*. Paris, Seuil.
- CHAROLLES, M. 1976. Grammaire, théorie du discours, narrativité. *Pratiques*, 11-12: 133-54.
- _____. 1978. Introduction aux problèmes de la cohérence des textes. *Langue Française*, 38: 7-41.
- CHATEAU, D. 1983. Diégèse et énonciation. *Communications*, 38: 121-54.
- CHATMAN, S. 1981. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma, Pratiche Editrice.
- _____. 1981a. What novels can do that films can't (and vice versa). In: MITCHELL, W. J. T., ed. *On narrative*. Chicago/London, The University of Chicago Press.
- COELHO, E. P. 1968. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos. Introd. a COELHO, E. P., ed. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa, Portugalíia. p. III-LXXV.
- _____. 1982. *Os universos da crítica*. Lisboa, ed. 70.
- COFFÉZ, G. 1984. Théorie et effets de lecture. *Degrés*, 39-40: d-d16.
- COHEN, R. 1982. The statements literary texts do not make. *New Literary History*, 13(3): 379-91.
- COHN, D. 1981. The encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*. *Poetics Today*, 2(2): 157-82.
- _____. 1981a. *La transparence intérieure; modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil.
- COMMUNICATIONS. 1966. n. 8 (titulo genérico: *L'analyse structurale du récit*).
- _____. 1980. n. 32 (titulo genérico: *Les actes de discours*).
- CORBLEN, F. 1983. Les désignateurs dans les romans. *Poétique*, 54: 199-211.
- CORTI, M. 1976. *Principi delle comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano, Bompiani.

- COSTANTINI, A. 1981. Il testo letterario e l'enunciazione (appunti per una teoria semiotica). *Strumenti Critici*, 46: 442-57.
- COSTE, D. 1980. Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire. *Poétique*, 43: 354-71.
- COSTELLO, E. T. 1979. Modality and textual structuration. *PTL*, 4(2): 299-314.
- COURTÈS, J. 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris, Hachette.
- CRITTLANDEN, C. 1982. Fictional characters and logical completeness. *Poetics*, 11 331-44.
- CULLER, J. 1975. Defining narrative units. In: FOWLER, R., ed. *Style and structure in literature*. Oxford, Basil Blackwell.
- . 1978. *La poética estructuralista; el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, Anagrama.
- . 1980. Fabula and sjuzhet in the analysis of narrative. Some american discussions. *Poetics Today*, 1(3): 27-37.
- CUNHA, C. & CONTRA, L. F. Lindley. 1984. *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa, João Sá da Costa.
- DALLENBACH, L. & RICARDOU, J., eds. 1982. *Problèmes actuels de la lecture*. Paris, Clancier-Guenaud.
- DANON-BOILEAU, L. 1982. *Produire le fictif*. Paris, Klincksieck.
- DEGRES. 1981. n. 28 (titolo generico: *Théorie et pratique de la réception*).
- . 1983. n. 35-36 (titolo generico: *Approches de l'espace*).
- DELEUZE, G. 1983. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris, Minuit.
- DEMETZ, P. 1968. Balzac and the zoologists: a concept of the type. In: DEMETZ, P.; GREENE, T.; NELSON, J., eds. *The disciplines of criticism*. New Haven and London, Yale University Press.
- DEMORIS, R. 1975. *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières*. Paris, A. Colin.
- DIJK, T. A. van. 1972. *Some aspects of text grammars*. The Hague, Mouton.
- . 1973. Grammaires textuelles et structures narratives. In: CHARBROL, C., ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse. p. 177-207.
- . 1976. Philosophy of action and theory of narrative. *Poetics*, 5: 287-338.
- . 1977. Nota sulle macrostrutture linguistiche. In: CONTE, M.-E., ed. *La linguistica testuale*. Milano, Feltrinelli. p. 181-94.

- _____. 1977a. *Text and context*; explorations in the semantics and pragmatics of discourse. London, Longman.
- _____. 1980. Story comprehension: an introduction. *Poetics*, 9(1-3): 1-21.
- _____. 1980a. *Macrostructures. An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.
- _____. 1980b. *Text and context*; explorations in the semantics and pragmatics of discourse. London/New York, Longman.
- _____. 1983. *La ciencia del texto*; un enfoque interdisciplinario. Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- _____. 1983a. Descripción de acciones. *Semiosis*, 11: 39-55.
- _____. 1984. Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours. In: DENHIÈRE, G., ed. *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récit*. Lille, Presses Universitaires de Lille. p. 49-84.
- _____. s. d. O texto: estruturas e funções. In: VARGA, A. K., ed. *Teoria da literatura*. Lisboa, Presença. p. 65-96.
- _____. & KINTSCH, W. 1983. *Strategies of discourse comprehension*. New York/London, Academic Press.
- _____, ed. 1976. *Pragmatics of language and literature*. Amsterdam/New York, North Holland P. C./American Elsevier.
- _____, ed. 1985. *Handbook of discourse analysis*. London, Academic Press.
- DILLAIN, G. L. 1980. Discourse processing and the nature of literary narrative. *Poetics*, 9(1-3): 163-80.
- DIPPIE, E. 1970. *Plot*. London, Methuen.
- DISPOSITIO. 1980. 5(13-14) (título genérico: *Representation and fictionality*).
- DOCHERTY, T. 1983. *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*. Oxford, Clarendon Press.
- DOLEZEL, L. 1972. From motifemes to motifs. *Poetics*, 4: 55-90.
- _____. 1973. *Narrative modes in czech literature*. Toronto, The University of Toronto Press.
- _____. 1976. Narrative semantics. *PTL*, 1(1): 129-51.
- _____. 1979. Extensional and intensional narrative worlds. *Poetics*, 8(1-2): 193-211.
- _____. 1980. Truth and authenticity in narrative. *Poetics Today*, 1(3):7-25.

- _____. 1983. Proper names, definite descriptions and the intensional structure of Kafka's "The Trial". *Poetics*, 16(6): 511-26.
- _____. 1983a. Intentional function, invisible worlds, and Franz Kafka. *Style*, 17(2): 120-41.
- DUBOIS, J. 1969. L'énoncé et l'énonciation. *Langages*, 13: 100-10.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil.
- DUJARDIN, E. 1931. *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris, A. Messéin.
- DUNDES, A. 1972. From etic to emic units in the structural studies of folktales. In: KOCOI, Walter A., ed. *Strukturelle Textanalyse — Analyse du récit — Discourse analysis*. Hildesheim/New York, Georg Olms.
- ECCO, U. 1975. *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. 1975a. *Trattato di semiotica generale*. Milano, Bompiani.
- _____. 1976. Codice. *Versus*, 14: 1-38.
- _____. 1978. *Trattato di semiotica generale*. 6. ed. Milano, Bompiani.
- _____. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.
- _____. 1980. Two problems in textual interpretation. *Poetics Today*, 2: 145-61.
- _____. 1981. *O signo*. Lisboa, Presença.
- _____. 1982. The theory of signs and the role of the reader. In: HERNADI, P., ed. *The horizon of literature*. Lincoln/London, University of Nebraska Press. p. 183-97.
- _____. 1984. *Conceito de texto*. São Paulo, T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo.
- _____. 1984a. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi.
- FEHRENBACH, B. 1965. Sur la théorie de la prose. In: TODOROV, T., ed. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil.
- ESCARPIT, R. 1976. *Théorie générale de l'information et de la communication*. Paris, Hachette.
- FACCANI, R. & ECCO, U.. 1969. *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Milano, Bompiani.
- FEENEY, D. C. 1986. Epic hero and epic fable. *Comparative Literature*, 38(2): 137-58.

- FERRARA, A. 1976. *Gramática del texto: semántica e pragmática*. Palermo, Quaderni del Circolo Semiológico.
- FISHER, J. 1984. Entitling. *Critical Inquiry*, 11(2): 286-98.
- FOKKEMA, D. W. 1985. The concept of code in the study of literature. *Poetics Today*, 6(4): 643-56.
- ____ & IBSCH, E. 1981. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- FORSYER, E. M. 1937. *Aspects of the novel*. London, Edward Arnold.
- FOWLER, A. 1982. *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- FOWLER, R. 1977. *Linguistics and the novel*. London, Methuen.
- ____. 1982. How to see through language: perspective in fiction. *Poetics*, 11(3).
- FREEMAN, W. 1974. *Dictionary of fictional characters*. Boston, The Writer Inc. Publ.
- FRENZEL, E. 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos.
- FRIEDMAN, A. 1966. *The turn of the novel*. New York, Oxford University Press.
- FRIEDMAN, N. 1955. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA*, LXX: 1160-84.
- ____. 1975. *Form and meaning in fiction*. Athens, The University of Georgia Press.
- GARCÍA BERRIO, A. & ALBALADEJO MAYORDOMO, T., 1983. Estructura compositiva. Macroestructuras. *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1: 127-80.
- GARCÍA-NORIEJAS, J. J. 1982. *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona, Ed. Universidad de Navarra.
- GARRONI, F. 1980. *Projecto de semiótica*. Lisboa, Ed. 70.
- GARVEY, J. 1978. Characterization in narrative. *Poetics*, 7: 63-78.
- GENETTE, G. 1966. Frontières du récit. *Communications*, 8: 152-63.
- ____. 1969. *Figures II*. Paris, Seuil.
- ____. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.
- ____. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil.
- ____. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

- GENOT, G. 1984. *Grammaire et récit. Essai de linguistique textuelle*. Documents du CRI.LI, 32, Univ. de Paris X, Nanterre.
- GLOWINSKI, M. 1977. On the first-person novel. *New Literary History*, IX(1): 103-14.
- GOLDMANN, L. 1970. *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard.
- GOTHOT-MERSCH, C. 1966. *La genèse de Madame Bovary*. Paris, José Corti.
- GRAY, B. 1975. *The phenomenon of literature*. The Hague/Paris, Mouton.
- GREIMAS, A. J. 1966; 10ed. 1972. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse.
- _____. 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil.
- _____. 1973. Les actantes, les acteurs et les figures. In: CHABROL, C., ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse.
- _____. 1973a. Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur. *Langages*, 31: 13-35.
- _____. 1976. Pour une théorie des modalités. *Langages*, 34: 90-107.
- _____. 1976a. Les acquis et les projets. Pref. à COURTÈS, J. 1976.
- _____. 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil.
- _____ & COURTÈS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.
- GRIVEL, C. 1973. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague/Paris, Mouton.
- GROSSE, E. U. 1978. French structuralist views on narrative grammar. In: DRESSLER, W. U., ed. *Current trends in textlinguistics*. Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- GROUPE D'ENTREPRENEURS. 1979. *Analyse sémiotique des textes*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- GROUPE μ . 1976. Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte. *Versus*, 14: 41-65.
- GULLÓN, R. 1979. *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus.
- _____. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona, A. Bosch.
- HAIIDU, P. 1983. The episode as a semiotic module in twelfth-century romance. *Poetics Today*, 4(4): 655-81.

- HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. 1976. *Cohesion in English*. London, Longman.
- HAMON, P. 1974. Analyse du récit: éléments pour un lexique. *Le Français Moderne*, 42(2): 133-54.
- _____. 1974a. Narrative semiotics in France. *Style*, VIII(1): 34-45.
- _____. 1975. Clausules. *Poétique*, 24: 495-526.
- _____. 1976. O que é uma descrição? In: SEIXO, M. Alzira, ed. *Categorias da narrativa*. Lisboa, Arcádia.
- _____. 1976a. *Le Horla* de Guy de Maupassant: ensaio de descrição estrutural. In: SEIXO, M. Alzira, ed. *Categorias da narrativa*. Lisboa, Arcádia.
- _____. 1977. Pour un statut sémiologique du personnage. In: BARTHES, R. et alii. *Poétique du récit*. Paris, Seuil. p. 115-80.
- _____. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- _____. 1983. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les "Rougon-Macquart" d'Émile Zola*. Genève, Droz.
- _____. 1984. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*. Paris, PUF.
- HARVEY, W. J. 1970. *Character and the novel*. 3. ed. London, Chatto and Windus.
- HÉNAULT, A. 1983. *Narratologie. Sémiotique générale*. Paris, PUF.
- HERNADI, P. 1978. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Antoni Bosch.
- HEUVEL, P. van den. 1978. Le discours rapporté. *Neophilologus*, LXII(1): 19-38.
- HIGDON, D. L. 1977. *Time and english fiction*. London, Macmillan.
- HOEK, L. H. 1980. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye, Mouton.
- HOLLAND, N. 1975. *5 readers reading*. New Haven/London, Yale University Press.
- _____. 1977. *The dynamics of literary response*. Madison, University of Wisconsin Press.
- HONNIGHAUSEN, L. 1980. "Point of view" and its background in intellectual history. In: SHAFFER, E., ed. *Comparative criticism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HUMPHREY, R. 1965. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

- IRSCH, E. 1982. Historical changes of the function of spatial description in literary texts. *Poetics Today*, 3(4): 97-113.
- IHWAL, J. 1972. On the foundation of a general theory of narrative structure. *Poetics*, 3: 5-14.
- IMBERT, P. 1983. La structure de la description réaliste dans la littérature européenne. *Semiotica*, 44(1-2): 95-122.
- INGARDEN, R. 1973. *A obra de arte literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISEN, W. 1975. *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. 1980. *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- JAKUBINSKI, I. P. 1979. On verbal dialogue. *Dispositio*, IV(11-12): 321-36.
- JEFFERSON, A. 1983. *Mise en abyme* and the prophetic in narrative. *Style*, 17(2): 196-208.
- JOHANSEN, J. D. 1979. Sign concepts/Semiosis/Meaning. In: — & NØJGAARD, M., eds. *Danish semiotics*. Copenhagen, Munksgaard. p. 123-76.
- JOST, F. 1983. Narration(s): en deçà et au-delà. *Communications*, 38: 192-212.
- KAYSER, W. 1970. Qui raconte le roman?. *Poétique*, 4: 498-510.
- _____. 1976. *Análise e interpretação da obra literária*. 6. ed. Coimbra, Arménio Amado.
- KERRAT-ORECCHIONI, C. 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- _____. 1982. Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?. *Texte*, 1: 27-49.
- KERMODE, F. 1967. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. New York, Oxford University Press.
- KESTNER, J. 1978. *The spatiality of the novel*. Detroit, Wayne State University Press.
- KINTSCH, W. & DIJK, T. A. van. 1975. Comment on se rappelle et on résume des histoires. *Langages*, 40: 98-116.
- KLOEPPER, R. 1980. Dynamic structures in narrative literature. "The dialogic principle". *Poetics Today*, 1(4): 115-34.

- KRSTIĆ, J. 1969. Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- _____. 1970. Une poétique ruinée. Pref. a BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil. p. 5-27.
- KRYNINSKI, W. 1977. The narrator as a sayer of the author. *Strumenti Critici*, (32-33): 44-89.
- _____. 1981. *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*. La Haye/Paris/New York, Mouton.
- LABOV, W. 1972. *Sociolinguistique*. Paris, Éd. de Minuit.
- LAFONTI-BOMPIANI, 1984. *Dictionnaire des personnages*. Paris, Robert Laffont.
- LAJARIÉ, Ph. 1985. Le travail littéraire. *Degrés*, 41: a1-a19.
- LANGAGES, 1970. n. 17 (titulo generico: *L'énonciation*).
- LANSER, S. S. 1981. *The narrative act. Point of view in prose fiction*. Princeton, Princeton University Press.
- LARIVAILLE, P. 1974. L'analyse (morphologique) du conte. *Poétique*, 19: 368-88.
- _____. 1982. *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*. Nanterre, CRLLI/Univ. de Paris X, 28.
- LAUSBERG, H. 1982. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIECH, G. N. 1980. *Explorations in semantics and pragmatics*. Amsterdam, John Benjamins.
- LERSORA, J. C. 1983. La temporalidad del relato. *Semiosis*, 10: 9-23.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1973. La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp. In: —. *Anthropologie structurale II*. Paris, Plon.
- LEWANDOWSKI, T. 1982. *Diccionario de linguística*. Madrid, Cátedra.
- LEWIS, D. 1978. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15(1): 37-46.
- LIMA, L. C. 1973. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis, Vozes.
- LINTVELL, J. 1981. *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*. Paris, José Corti.
- LITERATURE, 1985. n. 57 (titulo generico: *Logiques de la représentation*).
- LOTMAN, I. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard.
- LOTMAN, J. et alii. 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.

- LOTTE, F. 1956. *Dictionnaire des personnages fictives de la Comédie Humaine*. Paris, José Corti.
- LOZANO, J.; PENA-MARIN, C.; ABRIL, G. 1982. *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra.
- LUBBOCK, P. 1939. *The craft of fiction*. London, Jonathan Cape.
- LUKACS, G. 1964. *Significado presente do realismo crítico*. Lisboa, Cadernos de Hoje.
- . 1970. *La théorie du roman*. Paris, Gonthier.
- . 1970a. *Introdução a uma estética marxista. Sobre a particularidade como categoria da estética*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- . 1973. *Balzac et le réalisme français*. Paris, F. Maspero.
- MAINGUENEAU, D. 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris, Hachette.
- MAN, P. de. 1983. Dialogue and dialogism. *Poetics Today*, 4(1): 99-107.
- MARCHESE, A. 1983. Las estructuras espaciales del relato. *Semiosis*, 10: 25-50.
- MARTIN, D. 1983. *Literature and possible worlds*. London, Middlesex P. Press.
- MARTÍNEZ BONATI, F. 1980. Representation and fiction. *Dispositio*, V(13-14): 19-33.
- MATEUS, M. H. M. et alii. 1983. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra, Almedina.
- MATHIEU, M. 1974. Les acteurs du récit. *Poétique*, 19: 357-67.
- . 1977. Analyse du récit. (1) La structure des histoires. (2) Le discours narratif. *Poétique*, 30: 226-59.
- MELINA, Á. 1979. *Reflection, time and the novel*. London, Routledge and K. Paul.
- MEIJER, P. de. s.d. A análise da narrativa. In: VARGA, A. K., ed. *Teoria da literatura*. Lisboa, Presença, p. 134-46.
- MENDLOW, A. A. 1972. *Time and the novel*. 2. ed. New York, Humanities Press.
- MITZ, C. 1969. Specificité des codes et spécificité des langages. *Semiotica*, 1(4): 370-96.
- . 1971. *Langage et cinema*. Paris, Larousse.
- . 1972. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- MIGNOLO, W. D. 1984. Sobre las condiciones de la ficción literaria. *Cadernos de Literatura*, 17: 20-35.
- MOISÉS, M. 1982. *A criação literária. Prosa*. 10. ed. São Paulo, Cultrix.
- MOLES, A. & ZELTMANN, C. 1973. La communication. In: MOLES, A. et alii. *La communication et les mass media*. Paris, Gerard.
- MOLINO, J. et alii. s.d. Sobre os títulos dos romances de Jean Bruce. In: NATTIEZ, J. J., ed. *Problemas e métodos de semiologia*. Lisboa, Ed. 70. p. 143-89.
- MOSER, W. 1984. The factual in fiction. The case of Robert Musil. *Poetics Today*, 5(2): 411-28.
- MOUNIN, G. 1978. *La littérature et ses technocraties*. Paris, Casterman.
- MUIR, E. 1967. *The structure of the novel*. London, The Hogarth Press.
- MUKAROVSKY, J. 1970. L'art comme fait semiologique. *Poétique*, 3: 387-98.
- NANNY, M. 1984. Narrative and modes of communication. In: MORTIMER, A., ed. *Contemporary approaches to narrative*. Tübingen, Gunter Narr. p. 51-62.
- NKULE, E. 1983. L'onomatique littéraire. *Poétique*, 54: 233-53.
- NØJGAARD, M. 1979. The function of the narrator or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P. & NØJGAARD, M., eds. *Danish semiotics. Orbis literarum, suppl. 4*. Copenhagen, Munksgaard. p. 57-64.
- O'GRADY, W. 1969. On plot in modern fiction: Hardy, James, and Conrad. In: DAVIS, R. M., ed. *The novel: modern essays in criticism*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- ONIMUS, J. 1954. L'expression du temps dans le roman contemporain. *Revue de Littérature Comparée*, (3): 299-317, jui.-sep.
- PAGNINI, M. 1980. *Pragmatica della letteratura*. Palermo, Sellerio.
- PARRET, H. 1980. Les stratégies pragmatiques. *Communications*, 32: 250-73.
- et alii. 1980. *Le langage en contexte*. Amsterdam, John Benjamins B. V.
- PASCAL, R. 1977. *The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century european novel*. Manchester, Manchester University Press.

- PAVLL, T. 1975. "Possible worlds" in literary semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIV(2): 165-76.
- PÉCHEUX, M. 1975. *Les vérités de la Police*. Paris, F. Maspero.
- PERRONE-MOSSÉS, L. 1978. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Atica.
- PETOFI, J. & GARCÍA BERRIO, A. 1978. *Linguística del texto y crítica literaria*. Madrid, Alberto Corazón.
- PIŃOWARCZYK, M. A. 1976. The narratee and the situation of enunciation: a reconsideration of Prince's theory. *Genre*, IX(2): 161-77.
- PIZARRO, N. 1970. *Análisis estructural de la novela*. Madrid, Siglo XXI de España.
- PLATÃO, 1983. *A República*. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- POETICS TODAY. 1980. v. 1, n. 3 (título generico: *Narratology I: Poetics of fiction*).
- _____. 1981. v. 2, n. 2 (título genérico: *Narratology III: Narrators and voices in fiction*).
- _____. 1983. v. 4, n. 1 (título genérico: *Reference and fictionality*).
- _____. 1986. v. 7, n. 2 (título generico: *Theory of character*).
- POÉTIQUE. 1975. n. 24 (título genérico: *Narratologie*).
- _____. 1980. n. 43 (título genérico: *Sur la description*).
- PONZIO, A. 1980. *Michail Bachtin. Alle origini della semiótica sovietica*. Bari, Dedalo Libri.
- POUILLON, J. 1946. *Temps et roman*. Paris, Gallimard.
- PRADA OROPEZA, R. 1978. El estatuto del personaje. *Semiosis*, 1: 25-45.
- _____. 1979. *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*. s. l., Editorial Universitaria Centroamericana.
- _____. 1979a. El modelo constitucional en Greimas. *Semiosis*, 3: 69-84.
- _____. 1985. Los elementos pragmáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario. *Semiosis*, 14-15: 3-35.
- PRIETO, A. 1974. Le signe linguistique en tant qu'aspect du signe esthétique. *Degrés*, 6: c1-c16.
- PRINCE, G. 1971. On readers and listeners in narrative. *Neophilologus*, LV(2): 117-22.
- _____. 1971a. Notes toward a categorization of fictional "narratees". *Genre*, IV(1): 100-6.
- _____. 1973. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, 14: 178-96.

- . 1973a. *A grammar of stories*. The Hague, Mouton.
- . 1982. *Narratology. The form and functioning of narrative*. Berlin/New York/Amsterdam, Mouton.
- PROPP, V. 1965. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.
- PUGLIATTI, P. 1985. *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*. Bologna, Zanichelli.
- RAIMOND, M. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- RASTIER, F. 1972. Systématique des isotopies. In: GREIMAS, A. J., ed. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse. p. 80-106.
- . 1981. *Le développement du concept d'isotopie*. Paris, Documents de Recherche du Groupe de Recherches Sémiolinguistiques, EHESS, CNRS, 111, 29.
- RÉCANATI, F. 1979. *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. Paris, Seuil.
- REES, C. J. van. 1981. Some issues in the study of conceptions of literature: a critique of the instrumentalist view of literary theories. *Poetics*, 10(1): 49-89.
- REIS, C. 1981. *Técnicas de análise textual. Introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. Coimbra, Almedina.
- . 1982. *Construção da leitura. Ensaios de metodologia e de crítica literária*. Coimbra, CLP/INIC.
- . 1984. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3. ed. Coimbra, Almedina.
- REVUE DES SCIENCES HUMAINES. 1980. n. 177 (título genérico: *L'effet de lecture*).
- REY, A. 1973-1976. *Théories du signe et du sens*. Paris, Klincksieck.
- REYES, G. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- RICOEUR, P. 1980a. Pour une théorie du discours narratif. In: TIFFENEAU, D., ed. *La narrativité*. Paris, CNRS. p. 3-68.
- . 1980b. *La grammaire narrative de Greimas*. Documents de Recherche du Groupe de Recherches Sémiolinguistiques de l'EHESS, CNRS, 15.
- . 1981. Narrative time. In: MITCHELL, W. J. T., ed. *On narrative*. Chicago/London, The University of Chicago Press. p. 165-86.
- . 1983. *Temps et récit*. Paris, Seuil, t. 1.

- _____. 1984. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.
- _____. 1985. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RIMMON-KENAN, S. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London/New York, Methuen.
- ROBBE-GRILLET, A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit.
- ROJAS, M. 1980-1981. Tipología del discurso del personaje en el texto. *Dispositivo*, V-VI(15-16): 19-55.
- ROMBERG, B. 1962. *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Stockholm-Göteborg-Upsala, Almqvist and Wiksell.
- RON, M. 1981. Free indirect discourse, mimetic language games and the subject of fiction. *Poetics Today*, 2(2): 17-39.
- ROSSUM-GUYON, F. van. 1970. Point de vue ou perspective narrative. *Poétique*, 4.
- _____. 1970a. *Critique du roman. Essai sur "La Modification" de Michel Butor*. Paris, Gallimard.
- ROUSSET, J. 1973. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti.
- _____. 1982. La question du narrataire. In: DALLENBACH, L. & RICARDON, J., eds. *Problèmes actuels de la lecture*. Paris, Clancier-Guénard. p. 23-34.
- RUTHROF, H. 1981. *The reader's construction of narrative*. London/Boston/Henley, Routledge and K. Paul.
- RYAN, M.-L. 1981. The pragmatics of personal and impersonal fiction. *Poetics*, 10(6): 517-34.
- SALLENAYE, D. 1976. Sobre o "monólogo interior": leitura de uma teoria. In: SEIXO, M. Alzira, ed. *Categorias da narrativa*. Lisboa, Arcádia. p. 113-37.
- SARRAUTE, N. 1956. *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard.
- SARTRE, J.-P. 1968. M. François Mauriac et la liberté. In: — *Situations I*. Paris, Gallimard.
- SAVAGE, J. 1981. *Introducción al estudio de la novela*. Barcelona, Laia.
- SCHMIDT, S. J. 1973. Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire. In: CHARRON, C., ed. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse. p. 137-60.

- _____. 1976. Towards a pragmatic interpretation of "fictionality". In: DIJK, T. A. van, ed. *Pragmatics of language and literature*. Amsterdam/New York, North Holland P. C./American Elsevier.
- _____. 1978. Some problems of communicative text theories. In: DRES SLEK, W. U., ed. *Current trends in textlinguistics*. Berlin/New York, Walter de Gruyter. p. 47-60.
- _____. 1984. The fiction is that reality exists. A constructivist model of reality, fiction, and literature. *Poetics Today*, 5(2): 253-74.
- SCHOLES, R. 1981. *Introducción al estructuralismo en la literatura*. Madrid, Gredos.
- _____ & KELLOG, R. 1966. *The nature of narrative*. New York, Oxford University Press.
- SEARLE, J. 1982. *Sens et expression*. Paris, Minuit.
- SEGOLIN, F. 1978. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo, Cortez & Moraes.
- SEGRE, C. 1974. *Le strutture e il tempo*. 3. ed. Torino, Einaudi.
- _____. 1977. *Semiótica, storia e cultura*. Padova, Liviana Editrice.
- _____. 1978. Instrumentos semióticos. *Tempo Brasileiro*, 52: 3-11.
- _____. 1979. *Semiótica filológica. Testo e modelli culturali*. Torino, Einaudi.
- _____. 1981. Tema/motivo. In: *Enciclopedia*, XIV. Torino, Einaudi.
- _____. 1984. *Teatro e romanzo*. Torino, Einaudi.
- SILVA, V. M. de A. e. 1974. O texto literário e os seus códigos. *Colóquio/Letras*, 21: 23-33.
- _____. 1983. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra, Almedina.
- SIMON, J.-P. 1983. Énonciation et narration. Gnarus, auctor et Protée. *Communications*, 38: 155-91.
- SMARR, J. L. 1979. Some considerations on the nature of plot. *Poetics*, 8(3): 339-49.
- SOURIAU, E. 1970. *Les deux cents mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion.
- STANZEL, F. 1971. *Narrative situations in the novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Bloomington/London, Indiana University Press.
- _____. 1984. *A theory of narrative*. Cambridge, Cambridge University Press.

- STERNBERG, M. 1978. *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- SULEIMAN, R. & CROSMAN, I., eds. 1980. *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton, Princeton University Press.
- TACCA, Ó. 1973. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
- TAYLOR, R. 1982. *Understanding the elements of literature: its forms, techniques and cultural convention*. New York, St. Martin's Press.
- TESNIÈRE, L. 1965. *Éléments de syntaxe structurale*. 2. ed. Paris, Klincksieck.
- TIFFENEAU, D., ed. 1980. *La narrativité*. Paris, CNRS.
- TOBIN, P. D. 1978. *Time and novel. The genealogical imperative*. Princeton, Princeton University Press.
- TODOROV, T. 1966. Les catégories du récit littéraire. *Communications*, 8: 125-51.
- _____. 1967. *Littérature et signification*. Paris, Larousse.
- _____. 1971. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.
- _____. 1973. *Poétique*. Paris, Seuil.
- _____. 1975. La lecture comme construction. *Poétique*, 24: 417-25.
- _____. 1976. La doble lógica del relato. In: VILIANIEVA, S. Sanz & BARBACHANO, C. J., eds. *Teoría de la novela*. Madrid, SGEL. p. 387-404.
- _____. 1981. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil.
- _____. 1984. *Critique de la critique*. Paris, Seuil.
- TOMACHEVSKI, B. 1965. Thematique. In: TODOROV, T., ed. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil. p. 263-307.
- TOPOROV, V. N. 1983. Per una semiótica dello spazio. *Intersezioni*, III(3): 587-605.
- USPENSKY, B. 1973. *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley, University of California Press.
- VERON, E. 1980. *A produção de sentido*. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo.
- VSEVOLOVSKI, A. N. 1980. La poetica degli intrecci. *Strumenti Critici*, 42-43: 207-17.
- VILLANIEVA, D. 1977. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Bello.

- VITOUX, P. 1982. Le jeu de la focalisation. *Poétique*, 51: 359-68.
- VOIPE, S. 1984. *L'occhio del narratore. Problemi del punto di vista*. Palermo, Quaderni del Circolo Semiotologico Siciliano, 20.
- WALTON, W. G. 1981. V. N. Voloshinov: a marriage of formalism and marxism. In: ZIMA, P. V., ed. *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*. Amsterdam, John Benjamins B. V. p. 39-102.
- WARNING, R. 1979. Pour une pragmatique du discours fictionnel. *Poétique*, 39: 321-37.
- WEGRODZKA, J. 1982. Reconsidering suspense. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 25, (3(50): 33-42.
- WEINRICH, H. 1973. *Le temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Seuil.
- WEISGERBER, J. 1978. *L'espace romanesque*. Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme.
- WELLES, R. 1975. *Concepts of criticism*. New Haven/London, Yale University Press.
- WHITT, H. 1981. The value of narrativity in the representation of reality. In: MITCHELL, W. J. T., ed. *On narrative*. Chicago/London, The University of Chicago Press. p. 1-23.
- WIMSATT, Jr., W. 1967. *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*. Lexington, University of Kentucky Press.
- WOODS, J. 1974. *The logic of fiction*. The Hague/Paris, Mouton.
- ZÉRAJFA, M. 1969. *La révolution romanesque*. Paris, Klincksieck.
- . 1972. *La révolution romanesque*. Paris, U. G. d'Éditions.
- . 1974. *Romance e sociedade*. Lisboa, Estudos Cor.
- ZIMA, P. V. 1981. Text and context: the socio-linguistic nexus. In: —, ed. *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*. Amsterdam, John Benjamins B. V. p. 103-35.
- . 1984. Du discours idéologique au discours théorique: dualisme, ambivalence et indifférence. *Degrés*, 37: c1-c29.
- ZORAN, G. 1984. Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*, 5(2): 309-35.

Índice de termos

- Aberto, romance, v. *Composição*
Abstrato, discurso, v. *Registros do discurso*
Ação, 190
Actante, 144
Adjuvante/oponente, 146
Agente/paciente, 147
Alance, 226
Alteração, 227
Alternância, 148
Amplitude, 228
Anacronia, 229
Analepse, 230
Análise estrutural, 148
Anisocronia, 232
Anti-herói, 192
Aspecto, v. *Perspectiva narrativa*
Ator, 150
Autodiegético, narrador, v. *Narradores autodiegético*
Autor, 14
Autor implicado, 17
Avaliativo, discurso, v. *Registros do discurso*
Caracterização, 193
Catálise, 151
Cena, 233
Código, 102
Coerência, 152
Comentário, v. *Digressão*
Competência modal, v. *Modalidade*
Competência narrativa, 106
Composição, 197
Comunicação narrativa, 19
Conotativo, discurso, v. *Registros do discurso*
Corrente de consciência, v. *Monólogo interior*
Descrição, 23
Desenlace, 200
Destinador/destinatário, 155
Diálogo, 235
Diegese, 26
Diegesis, v. *Representação*
Diegético, nível, v. *Nível intradiegético*
Digressão, 237
Discurso, 27
Discurso direto, v. *Personagem, discurso da*
Discurso indireto, v. *Personagem, discurso da*

- Discurso indireto livre, v. *Personagem, discurso da*
 Discurso da personagem, v. *Personagem, discurso da*
 Distância, 239
Dramatis personae, v. *Actante*
 Duração, v. *Velocidade*
 Editor, 30
 Eclipse, 242
 Encadeamento, 156
 Encaixe, 156
 Entredo, v. *Intriga*
 Entrecho, v. *Intriga*
 Enuclação, 107
 Enunciado, 244
 Epílogo, 203
 Episódio, 32
 Espaço, 204
 Esquema narrativo, 157
 Estratégia narrativa, 109
 Estrutura, 34
 Estrutural, unidade, v. *Estrutura*
 Estruturas semionarrativas, 39
 Extensão, 245
 Extradiegético, nível, v. *Nível extradiegético*
 Fábula, 208
 Fechado, romance, v. *Composição*
 Ficcionalidade, 43
 Figurado, discurso, v. *Registros do discurso*
 Figurante, 209
 Figurativização, 159
 Focalização, 246
 Focalização externa, 249
 Focalização interna, 251
 Focalização onisciente, 254
 Frequência, 257
 Função, 159
 Função cardinal, 161
 Gênero narrativo, 46
 Gramática narrativa, 162
 Herói, 210
 Heterodiegético, narrador, v. *Narrador heterodiegético*
 Hipodiegético, nível, v. *Nível hipodiegético*
 História, 49
 Homodiegético, narrador, v. *Narrador homodiegético*
 Indício, 165
 Informante, 166
In medias res, 258
 Intradiegético, nível, v. *Nível intradiegético*
 Intriga, 211
 Intrusão do narrador, 259
 Isocronia, 262
 Isotopia, 166
 Iterativo, discurso, 263
 Leitor, 51
 Leitor implicado, 53
 Leitura, 54
 Lexia, 170
 Lógica narrativa, 171
 Macroestrutura, 173
 Metadiegético, nível, v. *Nível hipodiegético*
 Metalepse, 264
 Microestrutura, 264
Mimesis, v. *Representação*
 Modalidade, 175
 Modalizante, discurso, v. *Registros do discurso*
 Modelização, 57
 Modo, 265
 Modo narrativo, v. *Narrativa*
 Monólogo interior, 266
 Montagem, 177
 Motivema, 178
 Motivo, 179
 Narração, 58
 Narração, tempo da, 112
 Narração anterior, 113
 Narração intercalada, 114
 Narração simultânea, 115
 Narração ulterior, 117
 Narrador, 61
 Narrador autodiegético, 118
 Narrador heterodiegético, 121
 Narrador homodiegético, 124
 Narratário, 63
 Narrativa, 66
 Narratividade, 69

- Narratologia, 79
 Nível diegético, v. *Nível intradie-
gético*
 Nível estrutural, v. *Estrutura*
 Nível extradiegético, 125
 Nível hipodiegético, 128
 Nível intradiegético, 130
 Nível narrativo, 132
 Nível pseudodiegético, 134
 Nome próprio, 213
 Núcleo, v. *Função cardinal*
 Objeto, v. *Sujeito/objeto*
 Onisciência narrativa, v. *Focalização
omnisciente*
 Oponente, v. *Adjuvante/oponente*
 Ordem temporal, 267
 Paciente, v. *Agente/paciente*
 Papel actancial, v. *Actante*
 Papel temático, 182
 Paralelepse, 270
 Paralipse, 271
 Pausa, 273
 Personagem, 215
 Personagem, discurso da, 274
 Personagem plana, 218
 Personagem redonda, 219
 Perspectiva narrativa, 278
 Pessoal, discurso, v. *Registros do
discurso*
Plot, 219
 Ponto de vista, v. *Perspectiva nar-
rativa*
 Pragmática narrativa, 84
 Presente histórico, 282
 Prolepse, 283
 Proposição, 183
 Protagonista, v. *Herói*
 Pseudodiegético, nível, v. *Nível pseu-
dodiegético*
 Redundância, 86
 Registros do discurso, 285
 Repetitivo, discurso, 290
 Representação, 87
 Resumo, v. *Sumário*
 Ritmo, v. *Velocidade*
 Sequência, 184
 Signo, 136
 Silepse, 291
 Singulativo, discurso, 292
 Sintagma narrativo, 292
 Sintaxe narrativa, 89
 Subgênero narrativo, 93
 Subjetividade, v. *Intrusão do nar-
rador*
 Sujeito/objeto, 186
 Sumário, 293
 Superestrutural, 94
 Tempo, 220, 294
 Tipo, 223
 Tipologia narrativa, 95
 Título, 97
 Trama, v. *Intriga*
 Velocidade, 297
 Visão, v. *Perspectiva narrativa*
 Voz, 140

UnB

Carlos Reis

Dicionário de Teoria da
Narrativa

S2.01
R375d

Ex.3

CClam S2.01 R375d

Autor: Reis, Carlos Antonio Alves dos,
Título: Dicionário de teoria da narrativ



48525

Ac. 262148

Ex.3 BCE