

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Sandra Maria Fontinha de Lemos

A épora, a Imagem real do Romance, no Contemporâneo.

DOUTORADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2020

PONTÍFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Sandra Maria Fontinha de Lemos

A épora, a Imagem real do Romance, no Contemporâneo.

DOCTORADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura e Crítica Literária. Orientador: Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

SÃO PAULO

2020

Banca Examinadora

.....
Maria José Gordo Palo - PUC-SP (orientadora)

.....
Daniela Spinelli - UNIFESP

.....
Vera Bastazin - PUC-SP

.....
Milene Cristina da Silva Baldo - UNICAMP

.....
Maria Aparecida Junqueira - PUCS

.....
Rejane Cristina Rocha - UFSCAR - Suplente

.....
Maria Rosa Duarte de Oliveira - PUCSP - Suplente

Ao meu marido João Carlos, que em todos os momentos apoiou a minha busca pelo conhecimento e a quem eu dedico meu trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, Thiago e João Paulo - Tábata, Bráulio e Graça, Milena e à minha companheira de estudos, Clice e à Nice. A todos aqueles que tanto me incentivaram e me apoiaram no processo de pesquisa e construção desta tese. Às palavras “Não desista!” do compadre Moacir. Em memória dos meus entes queridos, que sempre acreditaram na minha dedicação ao estudo. No difícil percurso de produção desta tese, muitas foram as dúvidas e os momentos de incerteza, mas o desejo de descobrir um *mundo*, que à frente se apresentava, e a necessidade de responder ao problema levantado, me levou a dar a esta tese forma e corpo. A todos que acreditam que a busca pelo conhecimento é o movimento mais humanizador que se possa fazer. À professora Dra. Maria José Gordo Palo, que me desafiou, meu agradecimento pela sua orientação neste processo de aprendizado interminável. À Vera Bastazin, que sempre esteve ao meu lado com suas palavras amigas encorajadoras e esclarecedoras, obrigada. A todos os meus professores do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-P, pelo ensinamento imprescindível, Diana Navas, Annita Malufe, Beth Brait, Maria Rosa Duarte, Maria Aparecida Junqueira, Elizabete Cardoso. À Ana Albertina, meu obrigada, por sua ajuda e amizade.

O papel tem em si toda paciência da espera da tinta, é feminino, um útero à espera de sua criança, a história, preparando-se para gerar a forma, dar vida ao desejo. (LEMOS, 2016)

LEMOS, Sandra Maria Fontinha de. **A épora, a imagem real do romance, no contemporâneo.** Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020, 243f.

RESUMO

O romance contemporâneo tem desafiado, com sua fragmentação e sua narrativa descentrada, estudiosos e teóricos. O gênero reflete, hoje, em suas narrativas, imagens tridimensionadas dispostas em épora. Essa tridimensionalidade narrativa consiste numa arquitetônica que, entre forças tensoras, aparentemente paradoxais, no entanto, aporéticas, exige uma investigação de desenvolvimento. A partir do questionamento da imagem épora, da imagem *real* (como objeto) do romance, no contemporâneo, e das hipóteses aventadas, buscou-se entender a arquinarrativa da escritura, do corpus analisado, e decifrar como se forma a épora – a imagem *real* do romance, um artifício ficcional. Nessa busca, analisamos os romances *A Desumanização*, *Terra de neve*, *O sol se põe em São Paulo*, *Desgraça e Crônica de um vendedor de sangue*. A pesquisa investigativa de caráter arqueológico - histórico e teórico-conceitual, analisa o desenvolvimento do romance, a partir de sua origem e perscruta a teoria, na qual se funda o gênero, a teoria que aborda o aspecto ficcional. Analisamos de forma sistemática o aspecto narrativo, a introdução do ângelus-e- narrador e seu campo de ação, suas modalizações como mostrar - showing e contar – telling, além da composição e conformação dialética das vozes, que desenharam a imagem *real* ficcional. A seara de autores e trabalhos que deram suporte teórico a esta tese foi vasta, assim, citamos os teóricos que mais influenciaram esta pesquisa: Jacyntho Lins Brandão, Luiz Costa Lima, Wolfgang Iser, Norman Friedman e Mikhail Bakhtin. Esse processo de pesquisa investigativa e análise teórica teve como resultado a constatação do processo fabular da formação da imagem tridimensional *real*, a épora, como um artifício do romance contemporâneo. O conhecimento adquirido, a partir da pesquisa e análise do corpus, proporciona um novo recorte de análise do romance, no contemporâneo.

Palavras-chave: Real; Épora; Showing- Telling; Ângelus; Vozes.

LEMOS, Sandra Maria Fontinha de. **The epura, a real image of the novel, in the contemporary.** Doctorate thesis. Programa de Estudos Pós- Graduated em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020. 243P.

ABSTRACT

The contemporary novel has challenged, with its fragmentation and decentered narrative, researchers and theorists. The genre reflects tridimensional images arranged as an epura in its narratives. This tridimensionality of the narrative consists in an architectural aspect that, within tensile forces, apparently paradoxical, however aporetic, demand a deep research on its development. Simoultaneous to the questioning to the image of the epura, is the image of the 'real' (as an object) of the novel, that we tried to underline the archi-narrative space of our corpus. The main objective of this thesis is to decipher how the epura is built, how the 'real' image is built in the novel. This investigative research has an archeological-historical and conceptual-theoretical feature in that it analyses the development of the novel from its origin and scrutinizes the theories in which the genre is based. Analyzed in a systematic way is the narrative structure and the introduction of the narrator – *angelus*, their field of action, the modalization of the voices –showing and telling, besides its composition and conformation within the dialectic of the voices; the ones who draw the 'real' image of ficcional prose – novel . The domain of authors and literary works that gave theoretical support to this thesis was wide, for this reason, we chose to cite the ones who most influenced this research: Jacyntho Lins Brandão, Luiz Cozta Lima, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin and Norman Friedman. This process of analysis and investigative research has as a result the finding that in the narrative process- the tridimensional image – the real – the epura is a narrative artifice in the contemporary novel.

Key-words: Real; Epura; Showing- Telling; Angelus; Voices.

A épora, a imagem real do romance, no contemporâneo

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Romance: Gênero Plasmata.....	21
1.1 Estatuto da Ficção.....	57
1.2 Metáfora “Anagolon do movimento da mimesis”.....	63
1.3A questão do sentido.....	75
2. A Voz e o Narrado.....	88
2.1 O narrador - angelus.....	91
2.2 O estatuto do narrador.....	104
2.3 Narratologia.....	109
3. O Contemporâneo e o Romance.....	134
3.1 O romance e o contemporâneo.....	134
3.2 O real em épura.....	146
3.3 A fabulação do real pela voz narrativa.....	161
4. A Projeção do Real.....	177
4.1 Aletheia e pseudos.....	178
4.2 Mostrar(showing) e contar (telling).....	191
4.3 Dialética das vozes.....	208
5. Considerações Finais.....	220
6. Anexos.....	226
7. Referências.....	231

INTRODUÇÃO

Com o mesmo sentimento proferido na confissão de Derrida de que “nada permanece tão novo e incompreensível, ao mesmo tempo tão próximo e tão estranho, quanto a coisa chamada de Literatura.”¹; na lacuna que esse estranhamento produz, o enigma, no aproximar de conceitos epistemológicos e estéticos desse universo particular é que surge o fascínio e é dessa centelha, do Thaumazein pelo qual fomos atingidos, que partimos, neste estudo investigativo. Pretendemos ir em busca da apreensão de um conhecimento mais específico sobre o romance, entendido como campo em eterna mutação.

Esta pesquisa, paixão pelo construto fabular do universo literário, surge do contato e apreensão do conteúdo e forma de romances contemporâneos. O título, que abre esta tese, se apoia numa figura da geometria descritiva, para apontar para o que neste trajeto mostramos: a formação de uma imagem *real* tridimensional, que surge na bidimensionalidade da página. A vasta leitura, feita ao longo dos anos, se tornou apreensiva e questionadora e exigiu o reconhecer do passado da arquitetônica do universo da aparência, a realidade, para melhor entender o momento presente na experiência da representação. Na nossa leitura de obras contemporâneas, várias questões e hipóteses se apresentaram, como um desafio ao entendimento da construção e fabulação do gênero romanesco, assim, escolhemos, dentro do extenso corpora do romance, representantes de diferentes culturas, no intuito de melhor entender os conceitos estudados. Os romances que norteiam este estudo são: *O sol se põe em São*

¹ *Mutações da literatura no século XXI*. p.17.

Paulo, de Bernardo Carvalho, *A desumanização*, Valter H. Mãe, *Crônicas de um vendedor de sangue*, de Yu Hua, *Desgraça*, de M. Coetzee e *Terra de Neve*, de Yasunari Kawabata.

Estas obras apresentam um limiar que as intersecta: a saga do indivíduo desafiado pelo destino e por suas escolhas. No cerne da sua fabulação narram, entre a rememoração e a presentificação, a construção de sentido. A escolha desses romances aponta para um recorte temporal, pois as obras são escritas entre 2007 e 2014, delimitando a problematização ao contemporâneo. Suas temáticas de enredo mostram que, apesar de fazerem parte de narrativas de culturas distintas, todas apontam, no aspecto estético, com diferentes modos de apropriação, para uma narrativa realista, que está apoiada numa forma de construção que se dá no cruzar de fronteiras entre o *real* e o imaginário. As obras, pertencentes ao nosso corpus, demonstram uma complexidade estrutural do discurso que exemplifica a constituição do *real*, na estrutura narrativa romanesca. Sua escolha foi feita dentre um vasto grupo de romances contemporâneos lidos. O que nos tocou, na leitura desses romances, foi a imagem *real* que surgia na página. A cada página lida, as letras iam se diluindo e criando imagens tridimensionais. A leitura provocou certo estranhamento, pois embora apresentassem suas especificidades, revelavam, por um lado, elementos que apontavam um distanciamento com os romances de outros períodos e, por outro, elementos comuns. Alguns elementos que se evidenciaram foram as suas estruturas narrativas, a sua complexidade dialógica e postura dialética. Esses romances revelam o indivíduo, em sua trajetória, que é a própria vida, em busca de sentido, de pertencimento. Escritos, originalmente, em línguas distintas, evidenciam referenciais pertencentes a diferentes contextos culturais e históricos, representando diversas manifestações literárias.

Entre as características verificadas em alguns escritores contemporâneos, destaca-se a consciência de que os discursos dominantes [...] veiculados por determinada comunidade linguística e cultural, colonizam quase todo espaço linguístico, bem como as formas de percepção do mundo e o imaginário próprio desse sistema social. (MALTBY, 1991, p.185. Tradução nossa)

A escolha de obras de culturas distintas tem relevância, pois, cada referencial cultural aponta para particularidades sutis que se revelam, pela voz que estabelece o cronotopo e instala o enredo, sua imagem, determinando-lhes graus de singularidade. A influência dos discursos dominantes sobre o imaginário e sobre as formas de apreensão do mundo evidenciam o discurso distinto: “representação, normas e valores formam um

tecido de imagens que explicam toda a realidade e prescrevem para toda sociedade o que ela deve e como deve pensar, falar, sentir e agir.”² Os romances do corpus revelam a saga de suas personagens, em seus países, em sua cotidianidade, nos seus universos privados e sociais, em busca da constituição de suas identidades. Os cinco romances analisados, *Terra de neve*; *O sol se põe em São Paulo*; *Desumanização*; *Desgraça e Crônica de um vendedor de sangue*, são a projeção desse ente em construção, que tenta constituir-se, encontrar o sentido de pertencimento, sem abrir mão de seus desejos, de sua essência. São seres que, influenciados por seus álteres, outros individuais ou sociais, querem – dizer, querem se tornar visíveis. São escrituras em que seus entes se manifestam, se metamorfoseiam nos “entre-espacos”, nos espacos limiaries; transitam, na tentativa de reconhecimento de sua identidade, entre o dentro e o fora (de si), entre cidade e campo, entre corpo e alma, entre o eu e o outro, entre o certo e o errado, entre o bem e o mal. Em *Terra de neve*, o elemento central é a problemática de um amor que não pode ser assumido; em *O sol se põe em São Paulo*, o ponto central é a formação do escritor e da própria história; em *a Desumanização*, o elemento central é a experiência da morte em suas várias formas; em *Desgraça*, é a tensão dos relacionamentos desproporcionais, as nódoas históricas e pessoais, e em *Crônica de um vendedor de sangue*, é a questão da sobrevivência, o valor da vida.

A partir da leitura e aproximação destes romances é que seguimos, fundamentados pela teoria, uma linha de pesquisa teórico-poética que possibilita evidenciar a cientificidade das hipóteses levantadas. No processo de estruturação e desenvolvimento do texto, fazemos dois movimentos que, respectivamente, se apresentam nos dois primeiros capítulos e nos dois últimos; o primeiro movimento é arqueológico e teórico - conceitual e o segundo aborda e analisa a especificidade dos romances do corpus, em concordância com as teorias. Essa metodologia se apresenta, de modo a equilibrar o processo de constituição do campo teórico com o processo de análise das obras do corpus, para assim evidenciar, nestas, a conformação da imagem *real do romance contemporâneo*.

O problema que deu início a esta pesquisa e justifica o levantamento das hipóteses é: A modalização - artifícios de linguagem – na forma do narrar, no contemporâneo, implica fabulação de uma imagem *real* em 3ª- dimensão, uma épura? A partir desse

² *Convite à filosofia*, p.174

problema, desse questionamento é que surgem as hipóteses, estas referem-se ao universo do *real* e da voz narrativa do romance contemporâneo. A nossa primeira hipótese é: O *real*- construto de sentido- é um arquétipo do jogo ficcional [entidades imagéticas e reais], que ancora a narrativa romanesca. A segunda hipótese: O narrador, agente gerenciador do cronotopo romanesco, estabelece entre o mostrar e o contar a imagem *real*.

A tese que se apresenta, neste estudo investigativo, tem como fio condutor um levantamento teórico e conceitual dos elementos que alicerçam a estruturação do gênero narrativo em prosa, do qual tratamos, o romance. Temos como foco deslindar a narrativa ficcional em prosa, que, como artifício do narrado, tem como ponto nevrálgico o paradoxo que carrega, o fato de ser uma narrativa ficcional que tem em sua imagem o desenho de uma estrutura que aponta para o *real*. A relação entre os dois conceitos – a imagem e o real - que, a princípio se apresenta paradoxal, ao longo da pesquisa, se revela complementar; é uma aporia, pois não se excluem. Durante o percurso de produção do texto da tese, desenvolvemos uma análise sobre a relação que estas constituem e de que maneira se aplicam na fabulação da escritura romanesca. O nosso objeto é a imagem *real* em construção, por meio da subjetivação do ser de linguagem, o *real* como imagem do romance, no contemporâneo.

De início, deparamo-nos com o desafio de explorar e expor adequadamente os conceitos que envolvem o universo do *real* -estruturação de sentido- e sua inserção na estrutura narrativa ficcional, já que esta pesquisa tem, como norte, a modalidade do *real* na definição da ‘realidade’, do sentido, no corpus do romance contemporâneo e, como ponto focal, a fabricação desse *real*, como resultado da subjetivação de um ser de linguagem. Neste quadro conceitual objetivo, concebe-se a estruturação da imagem real ficcional, como uma projeção em três instâncias, sendo a potência da voz narrativa, a instância que dá acabamento e forma à imagem *real* da escritura romanesca, como forjadora da sua plausibilidade.

Entendemos que a oposição real/ficção pode sintetizar uma problemática que subjaz à questão da plausibilidade e que aponta para a representação ou não representação do texto literário. Na relação da construção de sentido que se dá entre significado e referente, a ideia de plausibilidade se imiscui a outro questionamento: Como se dá a elaboração da imagem na refração entre espaços? Citamos, a seguir, alguns teóricos que

vêm pesquisando a formação do espaço ficcional como Luiz Costa Lima, Jacyntho Luís Brandão, Michael Foucault, Gilles Deleuze, Dominique Maingueneau. Alguns elementos nos estudos desses teóricos tangenciam a temática que cerca o cerne desta pesquisa, no que se refere à construção de sentido dentro do imaginário, como o conceito de *Heterotopia*, de Foucault (2013), que parece resumir uma dupla problemática entre a questão da formação da imagem *real* e a produção de sentido.

Em Maingueneau (1995), encontramos o conceito de Paratopia, que aponta para a relação autor/escritor enquanto agente de produção de sentido entre espaços paradoxais. Fundamentado no estudo da mimesis, Luiz Costa Lima (2009) interroga sobre a significação e a forma de introduzir o sentido da própria linguagem, o que o aproxima dos conceitos de Foucault e de Maingueneau. Brandão (2005) aponta para o caráter paradoxal da experiência literária calcada na oposição ficção/real, sintetizando as questões levantadas pelos demais autores. Essa conjunção de perspectivas teóricas apontadas suscita-nos o estudo da importância do gênero e suas equações no quadro literário contemporâneo, cujo núcleo parte de um construto, com origem no binarismo real/ficcional.

O romance, registro do pensamento humano, é uma imagem do ‘eu’, categoria de expressão social, que tem em si a capacidade de ser espaço de crítica, documento, e espaço imaginário do vir a ser. Como gênero, tornou-se um medium da cultura contemporânea, afeito a uma releitura crítica não restritiva, que faz jus à sua importância. Gênero polêmico desde sua origem, nascido de uma ruptura e de um hibridismo, é uma forma plasmata, que incorpora, em sua estrutura, a sociedade e seus indivíduos; é polifônico, dá voz a todos os entes, exhibe suas linguagens e mundos.

Muito tem se discutido sobre o romance, nos dois últimos séculos, no entanto, para muitos, a crítica sobre o gênero é desconhecida, assim como, a sua trajetória. Na trajetória arqueológica de nossa tese, seguimos o caminho do gênero desde sua origem, para que possamos identificar, entre as características do que nele está hoje, os elementos que resistiram ao tempo e lhe deram a forma com a qual o identificamos. Muitos conceitos e teorias foram gerados em torno do gênero e isso vem desde sua origem. Além dos conceitos elaborados pelos próprios autores em seus prólogos, como Luciano de Samosáta (c.séc.II), séculos depois, algumas teorias foram produzidas sobre o romance, como *Sobre os romances* (c.1554), de Giraldo Cinthio, que destaca a

produção dos romances; *A poética* (1548), de Francesco Robortello, que se apoia na teoria de Aristóteles, na tragédia, para fundamentar a narrativa em prosa do romance; *O tratado da origem dos romances* (1670), de Pierre Daniel Huet, que afirma a autonomia do romance ao poema épico, até que surgissem teorias em que o romance já estivesse estabelecido como gênero singular, teorias posteriores, como a *Ascensão do romance*, de Ian Watt [1957], em que o autor alega, que é no cerne da sociedade burguesa, que se abre espaço para a representação do romance, favorecido por uma atmosfera propícia à observação do indivíduo. Para Watt, abre-se espaço para uma nova forma de representar, advento que se dá no seio da classe média europeia e do “individualismo filosófico”, que, no romance, se constituiu como “realismo formal”, concepção de mundo fundada no desenvolvimento do capitalismo.

Em *Romance e Epopeia, A teoria do romance* (2009), de Lukács, o autor concebe o romance como a epopeia de uma era para a qual o sentido da vida se tornou problemático, no entanto, a totalidade da vida ainda é sua intenção. O romance, como qualquer outra forma artística, é a representação de uma época, que expõe suas contradições, criticando ou apenas mimetizando-a. Já na visão de Barthes (2005), o novo, que é mote da modernidade, permite que a prática da escrita rompa com as práticas intelectuais antecedentes; que se destaque da gestão do movimento passado, do engessamento da ditadura neoclássica. Segundo ele, abriu-se uma possibilidade para o afastamento desse engessamento, permitindo que o gênero retomasse sua caminhada, seguindo outra direção. Na história do romance, o gênero abarca o destino de uma civilização, traz para o plano literário o universo cotidiano. O romance ganha a ‘missão’ de colocar em oposição um universo de valores e um sistema social determinado por leis econômicas. Nesse movimento, caminha em direção ao século XXI, como parte importante do cânone literário. Como um gênero inacabado, ainda hoje, levanta questionamentos como: O romance ainda é possível?

O romance tem como coluna vertebral o tempo do relato e seu espaço, um espaço factível à representação do verossímil, que pode não só abranger uma vida, mas, também, uma sociedade. É uma potência quando se refere à sua capacidade e complexidade de gerar vozes, línguas e discursos; habita um espaço que se estabelece pelo jogo do real/ficcional. A plausibilidade que é depreendida em sua narrativa, seu aspecto *real* é viabilizado no ato de captura do referencial pela subjetivação, exibindo um *modus operandi* na construção do universo simulacral esculpido pela linguagem,

que se diferencia entre culturas e se transforma com o tempo. Essas transformações culturais e temporais da linguagem afetam o estilo, a estética e a interpretação dos valores do narrado. Assim vê-se o romance contemporâneo como fruto de todas essas mudanças. Apesar de terem se passado tantos séculos de produção literária, chegamos ao contemporâneo ainda questionando o que é a literatura? O que é um gênero? Leiamos Perrone-Moisés:

[...] pensadores do século XXI, que são também escritores de ficção, acreditam numa prática que tem mantido algumas de suas qualidades tradicionais e que comumente é chamada de “alta literatura” [...]essa prática se caracteriza por alguns valores básicos: o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade ; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas. (PERRONE-MOISES, 2016,p.35)

Embora não haja, ainda, compreensão da atualidade como totalidade, não seja possível um distanciamento, para se vislumbrar um caminho para as obras contemporâneas, pode-se confirmar a sua capacidade como gênero de comportar formas, temas e vozes múltiplas. Para elucidar os impasses que se encontram nas reflexões sobre as formas narrativas contemporâneas recorreremos a alguns estudos críticos como os de Perrone-Moisés, acima citada e de Schollhammer, devido à sua contribuição na questão da subjetividade narrativa, como uma busca de proximidade radical entre vida e obra, no qual, segundo o autor, é o sentido de “verdade” não só dos fatos enunciados, que colocam em crise a verossimilhança do modelo de fabulação tradicional.

Este estudo justifica-se pelo fato de evidenciar um novo recorte da inserção estrutural do *real* na construção da arquitetônica romanesca: a fabulação entre aletheia e pseudos, entre o mostrar e o narrar e entre as vozes. O objetivo principal de nossa investigação é demonstrar como a voz narrativa – a voz do eu - constrói o aspecto plausível do narrado. No desenvolver da pesquisa amplificamos nossos objetivos, assim, elencamos como objetivos gerais: Apreender e explicitar os conceitos ‘real’, ‘realidade’ e ‘realismo’, no processo de construção de sentido, da plausibilidade. Elucidar o processo de fabulação, assim como, a tessitura e os graus da voz na construção narrativa e delimitar a narrativa *na e pela* linguagem, nas fronteiras culturais.

No primeiro capítulo, *Romance: um gênero plasmata*, apresentamos o processo histórico e teórico do florescimento e desenvolvimento do gênero até o contemporâneo, procurando elucidar como se dá a constituição do aspecto ficcional na sua forma. Nessa busca pelo aspecto ficcional, vamos de encontro ao conceito de mimesis, disjunção entre verdade e mentira, e aos modos como, no processo narrativo, esses elementos são estruturados e possibilitam ao leitor a percepção de uma fisibilidade de um universo textual *real*. A construção de sentido imiscui a possível realidade dentro do processo narrativo, por essa razão, procuramos evidenciar o que conceitualmente se entende por sentido e como este é estruturado na prosa ficcional. Dando sequência à lógica desta pesquisa, como investigação da hipótese aventada, seguimos para o segundo capítulo que explora a questão da linguagem, especificamente o surgimento do narrador- o ângelus, na narrativa em prosa ficcional e sua abrangência e poder de estabelecer o cronotopo, de estabelecer o universo dual, espaço-temporal. Delineamos as características que se desenvolveram e deram forma ao romance como gênero ficcional, permitindo o seu reconhecimento como objeto fictício, assim, marcando que, na sua ficcionalidade se imprime uma imagem *real*, que lhe dá singularidade. Busca, também, entender o estatuto ficcional, a sua formação de *como se*.

O segundo capítulo tem início com a questão da linguagem- como universo, código de comunicação, pelo qual a voz, medium desta, estabelece oralmente ou na escrita o pensamento. Ressaltamos que toda e qualquer forma de comunicação fundamenta-se num tipo específico de linguagem. A linguagem ficcional estrutura-se num modo fabular que, em sua artificialidade articula um universo que, apoiado ou não pelo mundo *real*, imprime a verossimilhança, para que possa ser decodificado, compreendido, pois a criação desse universo poético tem um único sentido, ser decodificado, compreendido pelo leitor. Como esta tese é desenvolvida tendo como objeto a linguagem ficcional, que emerge do universo romanesco, mediada por um centro gerenciador da enunciação, apresentamos um estudo sobre a voz desse agente, ângelus – o narrador. Assim, dissertamos sobre a origem e o desenvolvimento do narrador e suas máscaras, no gênero, e as variadas posições que este assume dentro do quadro diegético, assim como as várias teorias a respeito da tipologia deste. Sabe-se que, mesmo após décadas de estudo, ainda não foi formalizada uma nomenclatura única que defina os narradores e sua tipologia, por isso, apontamos as principais tipologias. Apontamos nos elementos

narrativos, de nosso corpus, o modo como a voz desse ângelus se projeta e estabelece o cronotopo, no qual a ação, os eventos, podem ocorrer.

Para dar corpo à proposta deste capítulo, desenvolvemos a hipótese: O narrador agente instalador do cronotopo da estrutura romanesca, estabelece entre o mostrar e o contar o *real*, no romance contemporâneo. Ao desenvolver essa hipótese, tentamos elucidar como a subjetivação/objetivação da voz, que cruza e faz cruzar espaços reais e imaginários constrói o jogo ficcional sobre esse paradoxo. Pesquisamos o que a teoria categoriza como contar e mostra e o predomínio destes na narrativa romanesca, ao longo do seu percurso, até o contemporâneo.

No terceiro capítulo desenvolvemos um estudo, buscando responder ao problema que deu origem a esta tese: A modalização – artifícios de linguagem – na forma do narrar, no contemporâneo, implica fabulação de uma imagem *real* em 3^a- dimensão, a *épura*? Damos início a este capítulo apresentando os conceitos de contemporâneo e de sentido, pois acreditamos que, compreender o contemporâneo é fundamental para se entender como, hoje, se apreende e constrói o sentido – o *real*. Apontando quais artifícios de linguagem o ângelus utiliza para fabular a plausibilidade, no romance contemporâneo, podemos entender como a estrutura intratextual de sentido se estabelece na narrativa, a partir do plano de projeção da voz e forma uma imagem, que seccionada, revela a sua fragmentação. Seguindo uma exegese do contemporâneo, apontaremos as suas influências na narrativa romanesca, nos romances de nosso corpus. O que intencionamos ressaltar, assim, é como o pensamento, o modo de apreender o mundo, no contemporâneo, se refrata na prosa romanesca e como essa forma de apreender o mundo vai influenciar a postura do narrador, como vai se estabelecer o cronotopo, como determina a relação entre o mostrar e o contar e, num jogo entre uma linguagem metafórica e subjetiva, em contraposição a uma linguagem objetiva/descritiva, construir a imagem *real*, em narrativas tridimensionais e, desta forma, forjar a *épura*.

O quarto capítulo retoma os principais conceitos dos capítulos anteriores e discorre sobre o mecanismo imanente à estrutura que forma a imagem *real* do romance contemporâneo, a *épura*. Seguimos o caminho desse processo da formação da imagem *real*, disposta como uma projeção, que tem a sua origem na formação da ficcionalidade, uma instalação cronotópica dos dispositivos do mostrar e do contar, que se completa na

dialética das vozes; essa projeção das vozes dá forma e acabamento a essa imagem real. A observação desses conceitos e a comparação entre as obras leva à ponderação sobre o romance contemporâneo, a partir do corpus e da imagem que este adquiriu.

O caminho traçado por este estudo investigativo seguiu uma exegese arqueológica, no intuito de entender como um gênero narrativo, em prosa, de constituição ficcional, se projeta sob uma imagem *real*. Assim, investigamos como o gênero surge e seguimos seu percurso durante séculos evidenciando que, como gênero, manteve características que lhe deram uma identidade. No entanto, o ponto nevrálgico desta pesquisa se estabelece no seu nóculo central, o paradoxo que lhe dá vida, o fato de ser em essência ficcional e em imagem *real*. Para além deste aspecto nevrálgico, apontamos, neste processo, a relevância da voz que projeta a narrativa, no espaço escritural.

1º- CAPÍTULO

Romance: um gênero plasmata

“Busco na realidade esse ponto de intersecção da poesia que é também um ponto de intersecção, centro fixo e vibrante onde se anulam e renascem, sem trégua as contradições. Coração Manancial”

(OCTAVIO PAZ)³

Este capítulo apresenta um estudo arqueológico sobre o romance, gênero narrativo em prosa, desde seu florescimento no século II d.C, no período denominado Segunda Sofística⁴, na Grécia, até a contemporaneidade. O objetivo deste capítulo é delinear as características que se desenvolveram e que lhe deram forma como gênero ficcional, permitindo o seu reconhecimento como meio literário, como objeto ficcional, marcando que, na sua ficcionalidade, se imprime uma imagem *real*, que lhe dá singularidade. Busca-se, assim, entender o estatuto ficcional, centro nevrálgico do gênero, a sua formação como *como se*. O que pretendemos mostrar com este estudo arqueológico e teórico é como o romance se constitui como gênero ficcional e como o elemento ficcional, que lhe dá forma, é importante para entendermos a formação da imagem *real, no contemporâneo*; assim como, também, são importantes os elementos que, no romance, vão permanecer, pois são eles que resistem, acabam por, de alguma forma, constituir os campos da imagem que este projeta. Neste capítulo, discorreremos sobre o nascimento e o desenvolvimento do romance como gênero e apresentamos as teorias que abordam o conceito seu nevrálgico, *como se*, a questão ficcional. Em alguns momentos, colocamos, como forma de ratificação, trechos do corpus, para que

³ “Busco en la realidad esse punto de inserción de la poesia que es tambien un punto de inserción, centro fijo y vibrante donde se anulan y renacen sin trégua las contradiciones. Corazón- Manantial. (PAZ, 2011, p.16) – Tradução nossa.

⁴ A Segunda Sofística, movimento que ocorreu nos séculos II e III d.C. se caracterizou por revalorizar retoricamente a palavra. Luciano de Samósata foi um dos representantes mais significativos deste movimento. (Robbio, 2016, p.93)

possamos observar que os elementos que marcam sua forma, em seu desenvolvimento, ainda estão presentes hoje. Nesta parte da tese, ainda não fazemos análise das obras do corpus; a análise das obras, per si, é apresentada no terceiro e quarto capítulos.

O romance é um gênero que, já na sua origem, tem-se como forma intencionalmente ficcional que vai se desenvolvendo conforme os estatutos das linguagens e pensamentos, ao longo de seu percurso, no ocidente, sem deixar de manter suas características principais. Em toda sua trajetória carrega as marcas intencionais do discurso escrito, acima de tudo é uma narrativa, trata-se de um gênero de discurso, trata-se de ficção, o que define o pacto da leitura, segundo Brandão (2005, p.31).

É texto escrito, o que significa que, do ponto de vista da recepção, destina-se à leitura (e não à audição). Finalmente, trata-se de ficção, o que pode estar explicitado ou não no discurso do próprio narrador, mas estará sempre presente no pacto de leitura que se propõe ao leitor.(BRANDÃO, 2005, p.33)

A narrativa ficcional em prosa – romance é um gênero que gesta uma forma inacabada.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente e mais rapidamente na evolução da própria realidade. [...] O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. (BAKHTIN, 2010, p.400)

Embora o gênero esteja em continua transformação, possui determinados elementos que se mantiveram em seu cerne e que, hibridizados, já estavam presentes em seus antecessores. O fato do gênero romanescos se apresentar, ainda hoje, como um devir é um consenso. A questão que levantamos disso é: Qual o elemento ou quais elementos propiciaram ao gênero, ainda hoje, depois de séculos de seu surgimento, ser um devir? O gênero nasce em meio a uma revalorização retórica da palavra, em meio a reformulação de processos de representação, de intencionalidade, expressos no discurso, aparências que constituem uma *realidade*, estratégias representativas, já iniciados no diágrama, estrutura narrativa, da epopeia e da historicidade. O romance surge por volta do século I d.C, de acordo com fragmentos encontrados, e tem seu florescimento na Grécia entre os séculos I e IV d.C. Fruto da imaginação de autores de etnias diversas, gregos, egípcios, persas, árabes e sírios, que faziam uso do ático, língua culta da Grécia, e não do koiné, língua popular, mostrando não só o domínio da cultura

grega, mas também, apontando uma restrição de leitores; suas obras privilegiavam leitores de classe superior, cultos. É nesse período, anterior à imposição do cristianismo sobre a cultura pagã, que a retórica e sua derivada, a prosa, dominam. Junto ao renascimento sofisticado surge um novo gênero literário destinado a alcançar um enorme desenvolvimento no futuro: o romance.

A história do romance é parte da história da Literatura e esta aponta um percurso que mostra estar a serviço da situação de indeterminação imanente do indivíduo, de sua comunidade, de sua sociedade. Pela sua linguagem revelam-se as rupturas advindas das crises históricas, filosóficas e espirituais. Na sua formação, como meio de expressão, crítica social, entretenimento e manifestação cultural, há uma dialética subliminar construída com as expectativas intelectivas da audiência. A literatura muda porque havia mudado profundamente a situação vital. No momento em que a literatura grega estava em situação de desaparecer, aglutinada pelo império romano, os autores literários da época assumem a responsabilidade de mantê-la. Surge uma busca de completude que se manifesta por uma curiosidade pelo exótico, pelo inédito que levava tanto a descrições reais de terras distantes, como a fantasias de toda espécie sobre maravilhas incríveis.

O romance torna-se o gênero da época narrando viagens de aventura. O romance já surge como aventura do indivíduo no mundo, de um herói não trágico; no entanto, depois, torna-se um ente solitário, comum, que no final de seu percurso, não descobre a verdade de seu destino e passa a ter o seu destino como elemento de indagação, como um questionamento. Segundo Pajares, “A literatura surge como resposta ao clima de insegurança, uma forma de evasão da realidade, assim, propõe-se com o intuito de entreter: busca satisfazer o grande interesse de seu público pelo exótico e pitoresco, pelo novelesco e pelo romântico.”⁵ Ao longo de dois mil anos tornou-se uma forma portadora de um cânone, assumindo um papel axial na literatura mundial, na contemporaneidade. O romance, como um gênero gramatofágico⁶, surge como resultado da matização de características, de elementos de gêneros antecessores, transformando suas estratégias de enunciação; mantém essa característica gramatofágica por todo seu

⁵ “La literatura se propõe ahora como fin primordial de entretener: busca satisfacer la enorme avidez de su publico por lo exótico y por lo novelesco y lo romântico.” Pajares em Filostrato, Vida de Apolonio de Tiana (1992, p.11) Tradução nossa.

⁶ A característica mais básica do romance grego é a capacidade de dialogar com outros gêneros, uma propriedade que não teria receio de chamar de gramatofágica, envolvendo a assimilação e a transformação desses mesmos gêneros. (Brandão, 2005, p.131)

percurso, caracterizando-se como gênero sincrético, assumindo uma forma inacabada, sempre apontando para um devir, a cada vez que incorpora um novo aspecto. O romance espelha o ser na sua contínua transformação, revela o modo como cada sociedade observa o mundo e constrói mundos a partir de seus referenciais. Esse processo de evolução da literatura, como forma de representação, dá-se numa relação direta com o devir do próprio ser. Mesmo sendo um gênero que permite continuas reorganizações, seus elementos arquitetônicos mantêm a sua estrutura, e, assim, sua forma.

O romance já nasce como ruptura, nasce em meio a processos de representação, de intencionalidade, impressos no discurso, aparências que constituem uma ‘realidade’ e que vão estar sempre em jogo com o aspecto criacional. O gênero tem como marco a ficcionalidade da prosa, que nasce na fratura da junção da epopeia com a historicidade, o que dá origem ao enigma nascido do paradoxo entre aletheia [verdade] e pseudos [mentira]. Seu lugar é de alteridade em relação aos discursos verdadeiros. Na trajetória de seu desenvolvimento, sua arquitetura tem privilegiado e mantido como sua espinha dorsal o deslocamento do cronotopo, a narrativa in media res, o discurso, o diálogo e a instalação de um ângelus (narrador, narrador-personagem) que, sem uma pré-determinação, se desloca livremente pelo lócus narrativo. É apenas com o romance que se experimenta um gênero ficcional com tamanha amplitude. Não se trata de um punhado de narrativas em prosa ficcional, mas, de um corpo que exhibe uma identidade própria. As rupturas foram um marco em seu percurso; no entanto, essas rupturas estabilizaram ainda mais os elementos que o vêm definindo como gênero.

A narrativa ficcional em prosa herda suas principais características diretamente da epopeia e da historicidade que, por sua vez, descendem de outros gêneros como a poesia, a tragédia e a retórica que, amalgamados, reverberam por toda escritura romanesca. Um gênero sempre se origina de outro num ato de ruptura, “ a origem jamais é original”, Todorov (1980, p.79) O nascimento de um gênero responde a uma necessidade de manifestação, que manipula seus referenciais e os reestrutura, para tornar-se algo outro.

As rupturas passadas pelo gênero, como uma forma de depuração e adaptação, se deram em seus variados níveis estruturais e linguísticos, levando o que não se adequava ao período narrado, deixando as categorias que se tornavam fundamentais e que lhe

definiam e davam forma. A temática que se apresenta na narrativa romanesca, ao longo do tempo, é a temática essencial do indivíduo, amor/ódio, guerra/paz, fidelidade/traição, mistério, aventura, busca de sentido para sua própria existência; o que tem se alterado é a forma como essa temática é abordada, o que vai apontar para um contexto sócio-cultural de um determinado período, de um indivíduo inserido numa sociedade específica. A fala do romance é a fala do indivíduo, no mundo; esse indivíduo fala a partir de seu tempo, em sua posição geográfica e histórica; essa fala traduz uma construção social atravessada por uma percepção individual sobre o mundo das aparências, que é transposta para a narrativa mediada pela aletheia e pelo pseudos, construindo o espaço ficcional.

O romance torna-se um construto de aparência, um plasmata poético. Nesse fazer poético, dá-se uma reordenação espaço-temporal de elementos do discurso, em função da construção de uma imagem. A narrativa ficcional em prosa surge numa cultura visual - interpretativa, numa sociedade que privilegia a imagem, elaborada por processos de linguagem, projeta no espaço da escritura a dimensão que o universo ficcional quer atingir como sentido. Tudo passa pelo olhar, o que favorece a manifestação da imagem e justifica a teoria da mimese, “[...] o mundo se apresenta à nossa compreensão como aparência e é nesse mundo de aparências que nos movimentamos.” Brandão (2005, p.15)

O nascimento do romance é por si uma ruptura, nasce em meio à fratura que surge entre aletheia e pseudos e é nessa ruptura, nesse espaço negativo do canto das sereias, o pré-canto, espaço de opacidade e silêncio, o momento de criação, mas ainda sem revelação, cuja ficção do efabular pelo desconhecimento pode ser verossímil, que se chega ao limite da mentira que não mente. É um avatar, um assemelhar-se. E, é num processo antagônico entre ruptura e resistência, que o gênero vem se desenvolvendo. É na tensão entre rupturas e seus remanescentes, os elementos resistentes, que o gênero adquire sua forma. O romance, ao longo de seu percurso, passa por muitos momentos na penumbra, à sombra de outros gêneros. Somente a partir do século XVIII, na sociedade ocidental, ganha um papel de ‘veículo de ficção’ e se torna parte do cânone da Literatura. No contemporâneo, esse gênero teima em sobreviver não como vil forma de entretenimento, mas, como meio de entretenimento transcultural, como registro do pensamento e das possibilidades de seu engenho; num tempo em que os ethos sociais e pessoais se desconstroem em busca de novas e individuais condutas, as narrativas em

suas formas fragmentárias, nas suas representações, oferecem um amplo espectro, um espaço para a exploração de sua escritura. É nesse espaço modificado pelo tempo, espaço de multitudes e possibilidades, que encontramos a necessidade de entender a geometria do romance como gênero, buscar na origem seus traços primordiais e, num processo de sobreposição e palimpsesto, verificar o que de sua origem nele permanece.

Um exemplo de permanência, que encontramos no gênero é o elemento da viagem. Se pensarmos que a viagem retoma, de forma análoga, a trajetória que é a vida, podemos entender porque este é o primeiro tema do gênero. As aventuras e os caminhos percorridos pelos heróis romanescos abrem o “caminho” para o percurso do gênero. A questão da viagem é uma temática tão marcante, desde o início, que vai reverberar, até os dias de hoje, nos textos e nas análises teóricas sobre o gênero. Podemos encontrar uma referência disso no texto de Walter Benjamin (2012), em que ele analisa os dois tipos de narradores: o narrador marinheiro e o narrador local, apontando para dois tipos de percurso narrativo: a narrativa que descreve/ conta sobre o local e a narrativa que descreve/conta a trajetória da jornada. Nas cinco obras de nosso corpus, obras contemporâneas de culturas distintas, podemos verificar que, na sua temática, retomam o elemento da viagem. As personagens transitam entre territórios, entre passado e presente, entre a luz e a sombra, em busca de sentido para suas vidas fugazes, em busca da solução de seus anseios e necessidades. É o que observamos nestes trechos dos nossos romances:

Um longo túnel entre duas regiões, e eis que estamos na Terra de Neve. O horizonte tinha clareado sob as trevas da noite. O comboio afrouxou e acabou por parar junto do local onde se faz a mudança da agulha. (KAWABATA, 2009 p.9)

Das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender o meu papel naquele jogo. (CARVALHO, 2011, p.61)

Três homens seguiam pela estrada. O mais velho estava na casa dos trinta anos, enquanto o mais jovem só tinha dezenove. Xu Sanguan, que caminhava entre os dois companheiros: Vocês estão levando melancias e cada um carrega uma tigela no bolso. Vão vender essas melancias e cada um carrega uma tigela no bolso. Vão vender essas melancias na cidade depois de vender sangue? (HUA, 2011, p.9)

Dizia adeus com a nostalgia complexa de estar a perder algo. E depois o homem sem nome largou-lhe a mão e o Steindor pediu-lhe que se afastasse muito dali. Que fosse pelo caminho até mais atrás, sem ficar a olhar, sem ver, porque iriam rezar assuntos de adultos. (MÃE, 2014, p.142)

Uma vez que decidiu partir, não há muito que o detenha. Esvazia o frigorífico, fecha a casa e, ao meio-dia, está na auto-estrada. Após uma paragem em Oudtshoorn, arranca ao romper da aurora: a meio da manhã aproxima-se do destino, a cidade de Salem, na estrada de Grahams-town-Kenton, em Eastern Cape. (COETZEE, 2010, p.65)

As personagens dessas obras atravessam espaços, transitam pelo mundo, em busca de criar sentido para suas vidas. A personagem de *Terra de Neve* sai de Tóquio para as montanhas, no interior, e para lá chegar atravessa um longo túnel, as agulhas da linha de trem têm que ser trocadas, um indicador de que algo em seu caminho está para mudar. A personagem de *Crônica de um vendedor de sangue* caminha em direção ao hospital, para lá mudar sua vida, para vender seu sangue e com isso resolver seus problemas. Na *A desumanização*, as personagens percorrem os fiordes gelados, entram na escuridão e saem dela, percorrem as terras altas em busca de sentido. Nas terras Sul-africanas, a personagem deixa sua casa e viaja em busca de um novo rumo, uma nova razão para sua existência. Séculos se passaram, desde que teve início a forma romanesca, no entanto, a busca do ser humano por sentido continua e esta sempre será expressa em suas narrativas.

No percurso pouco estudado e abafado pela poética e retórica cristã, entre o seu surgimento, na Grécia até a Renascença, ele resiste como gênero, no período medieval, relatando as viagens percorridas pelos heróis em batalhas santas e na busca de seus amores. O romance medieval sobrevive entre os muros dos castelos, encantando aqueles poucos que tem acesso à escrita. É na Renascença, com a retomada das teorias aristotélica e horaciana, que o gênero ganha a crítica fora dos proêmios; num movimento que dá sequência aos estudos da análise exegética, como a de Quintiliano, num movimento que se afasta do platonismo dominante de St. Agostinho.

O romance, entre o Renascimento e o século XVIII, era considerado como uma categoria inferior, embora, desde seu início, muitos o viam como forma, como gênero. A teoria sobre o romance surge em prefácios ou nas considerações dos romancistas. Durante séculos, os tratadistas a deixaram de lado, até que surgiram os tratados de Robortello (1548), Cintio (1554) e Vossius (c.1630), que, mesmo com análises controversas, deram-lhe reconhecimento como gênero *sui*, apesar de somente a modernidade ter lhe dado notoriedade. Essa visibilidade surge num tempo de trânsito, num tempo em que tudo se orientava num processo dialético de movimento. Por essa

razão, o gênero é visto, por alguns teóricos, como “gênero moderno”. O romance, como ‘panorama’, porta-voz, não só do indivíduo, mas da sociedade, acompanha, da modernidade à contemporaneidade, a complexificação de todas as estruturas e, assim, vem tentando representá-las em seu espaço.

Da modernidade à contemporaneidade, os conhecimentos e as relações têm se tornado cada vez mais complexas e mutáveis, a quantidade de conhecimentos produzidos para responder a essa complexidade refletem-se no espaço literário, que tenta dar conta da transferência desse mundo tão intenso do *real*, que não é mais capaz de o ver como unidade, o que leva à fragmentação dos elementos, por falta de condição de os compartimentalizar. Na contemporaneidade, as coisas vão sendo produzidas, vão se interconectando, como num rizoma⁷, múltiplas conexões, sem centro e sem hierarquia; o mundo da verdade torna-se um mundo de múltiplas verdades. A literatura abarca a relação complexa e mutável entre formas de sociedade, formas de saberes e formas de ficção, que são representadas de modo singular em cada gênero.

Alguns teóricos considerem o romance como um gênero fruto da modernidade. Na opinião de um grupo de teóricos, o gênero tem início com Cervantes e na opinião de outros, se inicia com Richardson e Fielding. No entanto, ao retroceder no seu percurso, como gênero, verificamos que seu início está bem delimitado na antiguidade, na Grécia. O que alegamos é que, já na sua origem, surge com as marcas que o definem como gênero. Há que se saber, entretanto, que cada corrente tem sua forma de conceitualizar o gênero e seu percurso. Watt, por exemplo, entende que o romance, em si, só tem início na modernidade. O autor (2010, p.11), inicia seu estudo perguntando se o romance era uma nova forma literária e partindo dessa questão alegou que o romance inglês do século XVIII distanciava-se da ficção do passado, do romance grego, do romance da Idade Média e do romance da França do século XVII, pois, de acordo com seu recorte analítico, o romance do século XVIII portava uma característica definidora, que o diferenciava da ficção em prosa anterior. Para fundamentar seu pensamento, evidenciar essa característica definidora, Watt escolhe como autores representantes do ‘novo’ romance Defoe, Richardson e Fielding, que segundo Watt, criam uma nova forma ao pressupor uma característica que os separa da forma de romance anterior, que é o

⁷ O conceito de rizoma de Deleuze e Guattari refere-se a um labirinto de passagens sem começo e sem fim, sem centro nem periferia. É um sistema aberto, um lugar de encontros, de imprevisibilidades, onde tudo pode ser experimentado.

*realismo*⁸. Watt alega que esses romances se distanciam da forma anterior por retratarem uma forma de realismo que engloba todas as variedades de experiência humana e não somente o lado ‘seamy’ [sórdido] das experiências das personagens, apesar dessas personagens serem obscuras; Flanders é um ladrão, Pamela, uma hipócrita e Jones, um imoral, como cita Carpeaux (2012).

Para Watt, essa ‘fabulação’ do gênero é um movimento que se aproxima à forma dos romances franceses realistas, que tinham consciência do problema da correspondência entre a obra literária e a realidade, a qual imitavam. Nessa fala, o autor reconhece uma aproximação com outro grupo de romances; o que parece um pouco contraditório. No século XIX, o realismo literário, influenciado pelo pensamento filosófico, defende que a verdade é uma questão de correspondência entre as crenças e a realidade e sustenta a independência entre realidade e consciência, tornando-se terreno fértil para o surgimento de uma forma estética literária- *realismo* que, para Carpeaux (2012, p.31/2) tem início com Balzac. No entanto, deve-se ficar atento para os elementos delimitantes. Os aspectos do realismo que Carpeaux aponta, já estavam presentes em romances anteriores e já apontavam para uma forma de reprodução da visão de mundo. Quando um teórico aponta uma obra que, para ele, é um marco de algum elemento conceitual, em geral, não quer dizer que obras anteriores ou mesmo que outras obras do mesmo período não tenham tais características; é somente porque a vê como melhor exemplo, como modelo de sua teoria. Assim coloca Carpeaux: “Com Balzac o romance torna-se um recorte fidedigno da cidade, deixa sua veia da historicidade aflorar, mimetizando o cenário social, o mundo da *Comédie humaine*.” Balzac logo é seguido por Flaubert e Zola e muitos outros menos reconhecidos.

Compreende-se o *realismo* como um fator pertencente à análise estética; o termo resulta da compreensão da obra exterior, material, como objeto estético realizado, como aparato técnico da realização. Assim, o *realismo* ao qual Watt se refere aponta para um fazer literário que revela uma questão da visão social de mundo. De acordo com Bakhtin (2010, p.24), “O romance é uma forma composicional de organização de massas verbais e por ela se constitui uma variante da forma da realização artística.” No

⁸ O conceito de realismo citado por Watt (1987, p.10) fundamenta-se no *Réalisme* da escola francesa que denota a verdade humana de Rembrandt como oposição à idealidade poética da pintura neoclássica e que depois se consagrou em 1856 como termo literário.

âmbito da realização artística que se encontram os movimentos realistas, são modos de mimetizar o mundo, na literatura.

Outro elemento para o qual Watt (2010, p.19) chama atenção é o fato de os autores dos romances anteriores não nomearem as personagens, pois não estavam tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Além desses aspectos, para Watt, o romance do século XVIII ganha um cronotopo mais preciso, díspar dos romances anteriores, com um cronotopo reduzido. Ao ganhar um cronotopo mais preciso, consequentemente, ganha um espaço mais detalhadamente descrito. O conceito de cronotopo refere-se à relação entre espaço e tempo e à dissociação destas duas categorias na construção narrativa.

Observamos que o gênero, já no seu florescimento, tende a representar o mundo, em tempos distintos, com cronotopos variados. O elemento singularizador que vai ocorrer com o romance, desde sua origem, é a instalação do cronotopo através da voz narrativa. Para Bakhtin (2018), o conceito de cronotopo abrange tanto o campo de relações histórico-biográficas, como sociais. É um modo de entender a experiência e mostrar a organização do mundo através do tempo e do espaço, categorias fundamentais do imaginário.

A organização do mundo romanescos se estabelece no cronotopo, no entanto, é gerenciada, dentro do espaço da escritura, por um agente gerenciador da diegese – o narrador. Este entra no romance por duas vias, recebendo de cada uma delas elementos, que acabam por se tornar artifícios modalizadores. O narrador que sai da epopeia, onde era a voz do autor, deixa de narrar o mito, a imagem através do coletivo e passa a narrar o universal, o vir a ser; já o narrador que sai da historicidade e que narra os fatos do passado entra no lócus narrativo do romance, narrando o relato sob um ponto de vista singular, particular. O amálgama desses narradores é o que permite ao romance contar o passado, falar no presente e apontar para um devir. O tempo do romance é o tempo restrito da ação, o tempo em movimento; dependendo da posição em que está o narrador e da intensidade com que vocaliza, essa ação vai ser mais ou menos distante, mais ou menos precisa. Essa peculiaridade, resultado do amálgama de formas narrativas distintas, permite a amplitude de modos descritivos, tira a estrutura narrativa do romance, desde sua origem, de um engessamento, de uma forma única e definida de narrar.

No romance grego, o narrador em terceira pessoa, já está instalado na história, diferentemente do narrador da epopeia, que narra de fora da história e tem como tu a Musa, narra a partir da personagem nomeada, uma entidade, não profunda - “redonda”, mas um indivíduo singularizado, situando-o a partir de seus sentimentos e de suas ações; o cronotopo se instala e nele são inseridos a personagem e seus movimentos. O que marca o indivíduo no romance grego e o distancia dos gêneros anteriores é que nele o indivíduo é particular, privado. A sua natureza e isolamento são traços essenciais de sua imagem de homem, que vai se definir e marcar o gênero em todo seu percurso.

A antiguidade não criou uma forma adequada, nem uma unidade de homem privado, mas quando esses elementos foram se tornando cada vez mais específicos e os homens foram se isolando cada vez mais, com a dissolução do coletivo - público, a vida privada passa a ocupar mais espaço na literatura, através do romance. O centro organizativo do romance, diferente das outras formas, é a constituição da identidade do ente. Por mais empobrecida que seja a unidade humana, no florescimento do romance, nela se conserva um precioso grão de humanidade. Esse lado humano deve ter algum grau de realidade viva.

Ele aproximou-se da fonte para lavar o cabelo e todo o corpo, seu cabelo era negro e embaraçado e seu corpo estava queimado pelo sol, parecia que era da cor da sombra do cabelo. Para Cloe, que o contemplava, parecia que Dafnis era belo e como era a primeira vez o que via, pensava que o banho era a causa de sua beleza. (VALERO, 2003, apud Longo, C. sec.II/III. Tradução nossa)

Nesse trecho de *Dafnis e Cloe*, de Longo, vemos a individualidade dos sentimentos nomeados de Cloe. O narrador em terceira pessoa, observador interno, próximo, instala as personagens com suas características individuais, num cronotopo específico. As personagens nomeadas estão numa fonte e é a primeira visão, o início, o despertar de um tempo, o tempo do sentimento. Apesar do cronotopo deste romance grego não ser preciso, como o do romance do séc. XVIII, já apresenta uma peculiar identidade de personagens e estabelece um cronotopo, que as enquadra em um tempo e local específico, com um centro organizativo da imagem do homem. Esse exemplo, como outros, revela que os traços de identidade humana, ao longo do percurso de desenvolvimento do romance, permaneceram, porém, tornaram-se cada vez mais complexos. Esses elementos teriam que permanecer, para que o gênero não se

desconfigurasse, desviando-se para outra forma, já que a sua função fundamental é a revelação dos traços de identidade humana inseridos em seu universo.

De acordo com Bakhtin (2018), o romance nasce empregando e refundindo em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura antiga, numa unidade romanesca nova e específica, cujo elemento constitutivo é o tempo romanesco de aventura (primeiro exemplo da forma romanesca); um tempo vazio, que nada altera nas personagens durante seu percurso, no entanto, esse tempo vazio não dissipa o espaço que é detalhadamente descritivo.

Mitilene é uma vila de Lesbos, grande e formosa, pois está dividida por canais, por onde passa o mar, e adornada por pontes de pedra polida e branca. Pensavas em ver uma ilha, não uma vila. Á distancia de duzentos estádios de Mitilene, havia um pátio de um homem rico, formosa propriedade [...] ⁹ (Valera, 2003, p.2, apud Longo C. sec.II/III d.C. Tradução nossa)

O cronotopo é a estrutura que possibilita a criação do mundo dual, na escritura romanesca. O tempo do romance tem início com o tempo vazio, que abre um hiato onde ocorrem as ações, o tempo aventureco que não interfere nas personagens, o início e o fim unem-se, um tempo que não deixa vestígio. No romance barroco, o tempo do hiato age sobre as personagens, elas se modificam no percurso da narrativa; um exemplo é o final do romance *Candido*, de Voltaire, a bela Conegundes envelheceu, o tempo cíclico da natureza modificou fisicamente a personagem. Conforme o romance grego vai avançando para o romance barroco, o destino vai abrindo espaço para as ações humanas, para suas iniciativas em seu tempo de vivência, de caráter orgânico. Nas séries temporais humanas mais reais, os elementos de causalidade correspondem ao erro humano, o crime, a dúvida, a escolha, as decisões humanas centradas numa iniciativa. Quando o tempo aventureco aparece no romance europeu posterior, a iniciativa é transferida para o acaso, que governa a simultaneidade, e a hetero-temporalidade dos fenômenos.

No romance do século XVII foram introduzidas as histórias dos povos, dos reinos e das culturas, retomando aspectos do romance geográfico, anterior ao

⁹ LONGO. Dafnis e Cloe. Libro I. Mitilene é uma vila de Lesbos, grande e formosa, pois está dividida por canais, entre as que discorre o mar, e ornada com pontes de pedra blanca. Cerías ver non unha vila, sénon unha illa. Mas a cousa duns douscentos estádios desta vila de Mitilene, había un eido dun home rico, fermosísima propriedade [...].

aventuresco e a narrativa dos reinos dos romances cavaleirescos, reedificando-a como uma narrativa histórico-cultural, que penetra no hiato extratemporal, formado entre dois momentos de série temporal real, dando solução aos destinos históricos. Encontram-se, nos romances dos séculos XVII e XVIII, características do romance grego. No romance grego de aventuras, o ponto de partida do movimento do enredo e o ponto de chegada, são referências para o centro da construção do romance, que se realiza entre eles. Pode-se encontrar um padrão semelhante tanto em *Robinson Crusoe*, de Defoe, como em *Razão e sensibilidade*, de Jane Austen. Em *Robinson Crusoe*, entre o ponto de partida que é a sua decisão de viajar, de partir para uma aventura e o ponto de chegada, que é o retorno à ilha, em que encontrou abrigo, constrói-se toda narrativa; já em *Razão e sensibilidade*, entre o encontro dos jovens e seu casamento, se desenvolve o enredo, a construção do romance, assim como em *Leucipe e Clifonte*, desde o momento em que se encontram e se casam. As experiências que se dão nesse hiato formam uma sequência narrativa quebrada por um evento determinado pelo acaso, o “súbito” e “justamente”. Para Bakhtin (2018, p.22), devido a esse evento, o rumo da história se altera, dá lugar à “irrupção do mero acaso com sua lógica específica.”

Seu “súbito e justamente” compõe o conteúdo do romance. Identificamos esses aspectos já em *Leucipe e Clifonte* (Bakhtin, 2018, p.22, apud Livro I, capítulo 3) “Eu estava na casa dos dezenove anos e meu pai preparava meu casamento para o ano seguinte, quando o Destino começou seu jogo, conta Clifonte. [...] Acontece que uma águia roubara a carne sacrificial [...] o casamento teve que ser adiado por alguns dias.” Em *Robinson Crusoe*, o naufrágio, que o leva em direção a uma ilha do Caribe, muda o rumo de seu destino. Em *Razão e sensibilidade*, a doença súbita de Marianne muda sua vida. É nesse hiato, no tempo das ações, que se situam os pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos. Segundo Bakhtin (2018, p.27), onde quer que o tempo aventuresco de tipo grego apareça, no romance posterior, a iniciativa é transferida para o acaso, que governa a simultaneidade dos fenômenos. “[...] não é obrigatório que todo o romance esteja construído no tempo aventuresco grego, bastando certa mistura de elementos desse tempo com outras séries temporais para que surjam fenômenos inevitavelmente concomitantes com ele.” Na temporalidade humana mais *real*, os elementos de causalidade correspondem às decisões centradas numa iniciativa. No romance contemporâneo, o tempo, não linear e soberano, age verticalmente sobre a vida

das personagens que, nele capturadas, ficam à sua mercê. A lógica do súbito e justamente permeia a temporalidade direta, nas experiências. Vejamos a seguir:

Nas tardes de quinta-feira vai de carro até Green Point. Pontualmente, às duas da tarde, carrega na campainha da entrada para Windsor Mansions, diz o nome e entra. [...] Então, tudo muda. É Soraya, acompanhada de duas crianças. (COETZEE, 2011, p.5/10)

Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas. Assim expliquei, assustada. (MÃE, 2014, p.9)

Depois que elas se foram, ele ficou vendo o quarto tio espalhar fertilizante na plantação de melancias, enquanto o sol se punha e o corpo do tio se tornava cada vez mais indistinto na bruma do crepúsculo. (HUA, 2011, p.8)

Já era tarde quando chegou em casa. Encontrou Michyio ansiosa, sem poder explicar a razão ao marido. Como se até então nunca tivesse se exposto, de repente Michyio temia o escândalo. (CARVALHO, 2011, p.59)

Mas faria tanto frio assim? Shimamura tinha acabado de sair do comboio bem aquecido e não podia aperceber-se disso. E, como era a primeira vez que ele vinha experimentar o inverno na região da neve, não deixou de ficar impressionado com os extravagantes trajos que as pessoas da terra usavam. (KAWABATA, 2011, p.18)

O tempo, nestas narrativas, age imiscuído nas ações, dá dimensão às experiências, que se sobrepõem sobre o espaço. Há algo na experiência que destoa da lógica e aponta para o súbito. A narrativa da experiência conta o diferencial, destaca o inesperado. Na composição estrutural da narrativa, ancora-se o súbito, parte do *real*, que também comporta o inesperado. São necessários quatro elementos, quatro pontos, para que se dê forma à manifestação do *real*, na narrativa contemporânea e, entre esses, o tempo é soberano. Outro elemento do romance grego, que reverbera nos romances posteriores, são os motivos encontro/despida, perda/obtenção, busca/descoberta, reconhecimento/não reconhecimento, partida/chegada, exemplos que se inserem no cronotopo da estrada, mimese da saga que é o próprio romance, analogia da vida humana.

No segundo modelo de romance antigo, as aventuras e os costumes fundem-se criando um cronotopo novo; o hiato entre o ponto de partida e o de chegada, pontos contíguos da série *real* da vida que, no romance grego de aventuras, era um cronotopo

extratemporal abstrato, é justamente a trajetória vital e *real* do herói nessa nova fase. O representante primeiro desse modelo é *O asno de ouro*, de Apuleio, seu tema é a metamorfose, elemento fundamentalmente vinculado à identidade. Em sua saga, Lucio sofre uma transformação, uma evolução, não linear, em que se vê diante de sua real identidade, em oposição à alteridade social no qual está inserido. Neste modelo de romance, o contexto cultural, de costumes pátrios já se imiscui no enredo, deixando de ser o alheio do romance de aventuras. Para Bakhtin (2018, p.51), “Em Apuleio, a metamorfose assume um caráter ainda mais privado, isolado e já fracamente mágico. A metamorfose tornou-se uma forma de apreensão e representação do destino privado do homem.” Este elemento vai se repetir e intensificar em Rabelais e mais tardiamente em Kafka. Nesse processo identifica-se mais de uma imagem da personagem, antes e depois da metamorfose. A metamorfose retoma mais do que a questão da transição, retoma o próprio questionamento da identidade, como algo a se definir. O romance, em seu espaço de uma vida, evidencia o principal questionamento do indivíduo: Quem sou eu neste mundo?

Já para Robert (2007, p.11), apesar de visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, no sentido que se entende hoje, “o romance é na realidade um recém - chegado nas Letras, um plebeu que se vingou, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos.”

Defendemos, no entanto, que este gênero que tem origem grega e que é, em parte, fruto da epopeia e da historicidade, não é um recém-chegado, mas um gênero que comporta uma potência de devir, que tem estado e está em constante processo mutacional, devido à sua capacidade gramatofágica. O gênero só ganhou maior notoriedade quando a partir do século XVIII incorpora temas que apontam para uma sociedade em mudança brusca e que, com a propagação maior das obras graças à disseminação da prensa, ganha espaço sob os holofotes da crítica e, assim, assume um *locus* antes não ocupado. Uma questão relevante para sua ‘marginalização’, nos séculos precedentes, deve-se ao fato dos romances não terem receptores e romancistas conscientes de seu papel; o grande divisor de águas está no estabelecimento do gênero no sistema literário, permitindo sua consolidação. O romance ganha voz numa sociedade que queria se ver retratada, que assumira um papel de protagonista e coloca sua visão de mundo, de um mundo burguês. Os folhetins romanescos do século XIX alavancam a economia mediática e ganham status, alcançando uma legião de leitores,

período considerado como seu apogeu. Como citou Watt (2010, p.9), as condições do tempo foram favoráveis para a evolução dos elementos que, na época, nele se desenvolveram. Os instrumentos do jornalismo moderno abriram espaço para uma aliança entre jornalismo e literatura, muitos dos grandes romancistas do século XIX eram jornalistas e é nos jornais que a literatura romanesca começa a viver de seu público e, segundo Carpeaux (2012, p.24), as consequências disso foram infinitas; pela primeira vez na literatura, a prosa torna-se mais importante que o verso, transformando-se na expressão soberana da burguesia.

Depois de colocar o romance como um plebeu recém-chegado, Robert (2007, p.10) começa seu estudo com o subtítulo, da primeira parte de seu livro, “*O gênero indefinido*” apontando, de antemão, para algo que para a autora, ainda espera por uma definição, o que reforça a ideia citada por Brandão (2005) da gramatofagia, de um gênero que passa por todo seu percurso absorvendo, incorporando outras formas e com elas desenvolvendo-se, não mudando sua estrutura, mas ampliando seu escopo, permitindo a pluraridade, ao abarcar vários modos de comunicação. À pergunta que lança de início em seu estudo: Por que o romance? Cabe-lhe logo uma citação como pista para uma resposta “Um romance é uma vida considerada livro.”, de Novalis. Esta sentença mostra a amplitude da vida como analogia à amplitude que o gênero permite abarcar. Para a autora, o romance é um gênero revolucionário e burguês, democrático por opção, “livre até o arbitrário”, mas apresenta em contraposição um paradoxo que está na necessidade de enunciar coisas *reais*. Essa contraposição amplia ainda mais seus limites. “A fortuna histórica do romance deve-se a privilégios que a literatura e a realidade lhe concederam”.

A literatura por séculos não lhe serve de locus seguro e reconhecido, no entanto, a realidade lhe concede a raiz da sua formação. Segundo Robert (2007), o romance utiliza da literatura a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso, a fábula, o apólogo, o conto, a epopeia; elementos que revelam sua origem e suas ‘apropriações’, comprovando seu DNA plasmata, a potência gramatofágica, que lhe permite a indefinição, um gênero em constante desenvolvimento; ‘apropriações’ que não provocaram nenhuma mutação estrutural, apenas re-organizações de todas as formas, amalgamadas à sua coluna vertebral. Recorremos a uma citação de Bakhtin, para sublinhar que o autor chama atenção para o fato do romance portar a disposição de poder gestar a diversidade.

[...] No romance, não há esta posição imanente. Pode-se publicar o próprio diário íntimo e chama-lo de romance; sob a mesma denominação pode-se publicar um pacote de documentos comerciais, assim como cartas privadas (o romance epistolar) ou um manuscrito escrito não se sabe por quem ou porquê e não se sabe onde e por quem encontrado. (Bakhtin, 2018, p.161)

Na visão de Lima (2017, p.70), o romance nascido no entrecruzamento entre oralidade e escrita, na sua fase medieval, abre espaço para um discurso aberto, ao fazer uso da língua vulgar como seu veículo. Ao adotar uma língua viva como seu veículo, adota uma verdade indiscutível. Ao adotar uma língua viva, adota com isso todo o universo que esta comporta, o universo da cotidianidade e suas especificidades, o que o aproxima de um retrato mais ‘realista’, do retrato social.

Ao levantar a ideia de indefinição, Robert faz um questionamento [Se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, consistiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal?] de algo que mantemos como hipótese: o romance possui em sua forma uma estrutura que vem se mantendo independentemente de todo elemento que se aproprie. O romance não é indefinível, pois se o fosse não poderia, sequer, se adequar como gênero. Devido à maleabilidade que sua forma possui, está fora dos limites do engessamento. Há elementos que, presentes em seu cerne e hibridizados a outros evidenciam sua resistência, em meio a processos de representação, compõem a estrutura romanesca. Esse desenvolvimento dá-se num processo antagônico entre ruptura e resistência.

A maleabilidade e a capacidade fágica do romance são imanentes à sua estrutura e determinam seu desenvolvimento. Como um avatar apropria-se de outros gêneros e passa a assemelhar-se ao morphé desejado. Seus dispositivos mutacionais, por vezes, obscurecem suas fronteiras, levando-o a um campo de puro devir.

O gênero adquiriu, desde sua origem, um aspecto de *entretenimento*, como uma possível forma de escapismo, de fuga de uma realidade trágica em sua forma pictural ficcional, empregada no gênero, já em seus primórdios. Em seu próêmio *Das narrativas verdadeiras*, Luciano de Samosata deixa claro que, ao olhar da época, a função da prosa romanesca é entreter. O que começou, a princípio, como forma de

entretenimento adquire força de *Thaumazein*¹⁰ [arrebato] e incorpora-se ao DNA do gênero, como resultado da *pseudea*. Essa propriedade de admiração, experiência do maravilhoso, resiste não só na sua impressão, na obra como objetivo implícito, como parece ser ponto pacífico na expectativa da crítica. Essa capacidade de *thaumazein*, tornou-se um elemento que aponta para o exterior diante da força de auto evidência; o apelativo remete ao desejo prazeroso da representação, possível pela sua potência criacional, permitindo-lhe ser um gênero proteico. Essa capacidade inesgotável de se criar e recriar pela linguagem faz com que o gênero seja visto como modo de entreter, já que, ao apresentar o elemento surpresa, permite o arrebato, e não ser levado a sério está na expectativa do ficcional, no *pseudos*. A possibilidade de renovação que possui no contar e encantar, na manutenção de sua célula plasmata, abaliza a potência do entreter.

Outro elemento que o define e o delinea como gênero é seu aspecto imagético; ele surge numa cultura visual-interpretativa, numa sociedade que privilegia a imagem e a formação desta, através de recursos diversos como a descrição. É na imagem que se constrói o enigma, ponto crucial da ficção. A imagem, elaborada por processos de linguagem, projeta no espaço da escritura a dimensão que o universo ficcional quer atingir como sentido. O romance assume sua forma e distancia-se da epopeia e da historicidade quando em sua narrativa se instala a *tykhe* [destino], o mito e a lenda dão lugar à experiência; um rompimento das verdades imutáveis contidas na epopeia e a libertação de uma narrativa restrita de fatos ‘reais’ acontecidos, da historicidade. Passa-se para uma representação de eventos regulados pelo acaso, numa estrutura factual e não por regras de necessidade. Para Bakhtin (2010), a grande relevância do gênero foi a instalação de um cronotopo, de um espaço – tempo, específico dentro da narrativa, que permitiu o exercício da segmentação da narrativa e não rompe com a unidade total de compreensão da história, mas leva ao deslocamento.

Ele compõe-se de uma série de breves segmentos que correspondem às aventuras; dentro de cada uma delas o tempo está organizado exteriormente, tecnicamente [...] Esses segmentos temporais se inserem e se cruzam pelos temas específicos de - de repente e justamente. O curso do tempo é interrompido e dá lugar o mero acaso com sua lógica específica. Essa lógica é uma coincidência casual, isto é, concomitância fortuita. (BAKHTIN, 2010, p. 217/218)

¹⁰ O *thaumázein* é o admirar-se diante da força de auto-evidência que tem a experiência de um objeto de visão. Ao estar-se diante do mundo e poder perceber a identidade dos objetos que aparecem diante dos olhos leva ao desejo prazeroso da representação, segundo Brandão (2005, p.18).

Esse cronotopo guiado pela *tykhe* estabelece um tipo de relação entre a arte e a vida, distinto do espaço-tempo da experiência, uma quebra da oposição do tempo cíclico com o tempo histórico. No romance, como na vida extratextual, o homem, seu mundo e sua linguagem estão representados no contexto de uma vivência espaço-temporal determinada. A *tykhe* lança-se sobre a vida das personagens, levando-as pelo caminho da indeterminação. A *tykhe* é um elemento fundamental no distanciamento da narrativa ficcional em verso, para a narrativa ficcional em prosa - romance.

O destino com todas as suas incertezas, desde a instalação no romance aventureiro até o contemporâneo, se apresenta no caminho das personagens como um momento de mudança, como uma construção de causa e efeito. Na narrativa contemporânea não há sequer espaço para um mundo determinado, a vida ficcional torna-se uma representação da vida regida pela indeterminação, resgate de aspectos da vida *real*. A *tykhe* tornou-se, desde o início do gênero, uma forma de criar um senso de realidade na ficção, uma imagem símile. A instalação da factualidade resvala da historicidade, pela fresta do prêmio, apontando para o passado como garantia, estruturação de uma veracidade, uma mimese enunciativa, torna-se, também, uma característica determinante, nesta forma narrativa. No seu diagma¹¹ mantém como ponto nevrálgico o equilíbrio tênue entre a verdade e a quase verdade e, nesse jogo, a factualidade e a ficcionalidade apontam opostamente para tempos diferentes, tecendo uma rede de possibilidades que constrói o cronotopo do romance.

De acordo com Brandão (2005, p.225), a *tykhe* não é uma função aleatória, mas, o elemento que faz com que os aspectos calculados e refletidos das personagens enveredem por itinerários surpreendentes. Esse recurso mostra-se resistente, pois no contemporâneo, apresenta-se de forma insistente e introduz o *in medias res*, um artifício que joga com a proposição do tempo da narrativa; é como jogar um jogo já iniciado por alguém, suspeita-se do caminho chegado até aquele ponto, mas não se pode afirmar. A indeterminação da *tykhe* e o aspecto da estrutura diegética do gênero, influenciados pela fórmula de causa e efeito, aspecto do factual, viabilizam o movimento temporal.

¹¹ O termo *diagema* deriva diegesis e é, aqui, aplicado seguindo a referência de Brandão (2005, p.159), "Entendo o diagma ou narrado como resultado da atividade diegética que tem uma circulação entre determinados recebedores." O diagma está na conformação das intencionalidades do texto, nasce na tensão entre a obra e o recebedor.

Esse jogo do destino, seu de repente e justamente, compõem todo o conteúdo do romance.

Alguns teóricos e historiadores têm alegado que a origem da temática do amor e do (re)conhecimento do 'eu', a partir do momento que o gênero se forma e nele se individualiza, singulariza as personagens. A singularização das personagens no romance permite o reconhecimento do 'eu' no 'outro', permite uma ligação que se dá na busca do uno instalada na viagem percorrida, analogia da própria vida, instigada pela busca de sentido. A temática do (re)conhecimento é um elemento resistente no gênero, é a retomada do próprio self, busca interminável do indivíduo em qualquer sociedade e em qualquer época. A construção identitária, a busca de sentido, fundamenta-se na emulação, o que propicia uma construção mimética, um fictício imagético.

A constituição do 'eu' a partir do 'outro' se dá num único processo, cuja característica marcante é a de ser alienante. Essa identificação se dá a partir de uma informação que vem de fora, ideia que retoma o conceito de exotopia de Bakhtin (2018), da construção da identidade por meio do excedente de visão que se tem do outro, seja este individual ou social. Esse excedente de visão no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do outro, dá-lhe também forma e acabamento. Uma forma e acabamento que não pode se dar na solidão da voz. Encontramos traços da temática do (re)conhecimento, da construção identitária, baseada na alteridade, ou como Bakhtin nomeava, na exotopia. Como podemos observar:

Lucy é nossa benfeitora – afirma Petrus; e, depois, virando-se para Lucy: És nossa benfeitora. Parece-lhe uma palavra de mau gosto, uma faca dedois gumes, amargando o momento. Mas pode-se culpar o Petrus. A linguagem que utiliza com tanta segurança é, se ele soubesse, esgotada, friável, comida por dentro como se por térmitas. (COETZEE, 2010, p.139)

E perguntavam-me: é verdade que os gêmeos ficam de duas almas. Como se eu estivesse a sentir-me gorda ou pesada, como se tivesse mudança no corpo ou na luz dos olhos que evidenciasse a obrigação de fazer a minha irmã viver. Estás de fantasma dentro, afirmava o Einar. (MÃE, 2014, p.10)

Mas também Xu Sanguan dormiu com a mãe de Yile nove anos de graça. Se eu ficasse nove anos com uma mulher de graça e o filho dela se metesse numa encrenca, sem duvida eu ia sair de fininho.[...] Passar nove anos com uma mulher bonita como Xu Yulan não me parece nada mau [...] acho natural ajudar. (HUA, 2011, p.63)

Masukichi respondia que, se algum dia viesse a se casar, o que era improvável, certamente seria com ela, e isso a acalmava, mesmo querendo dizer grande coisa. “Os apaixonados e os cretinos lêem o mundo conforme os próprios desejos”, me disse Setsuko. (CARVALHO, 2011, p.55)

Só de pensar nesse cânhamo branco espalhado sobre a neve e confundindo-se com ela, para se tornar cor-de-rosa à luz do sol nascente, Shimamura experimentava de tal forma o sentimento de uma purificação que não só estava convencido de que os seus quimonos tinham deixado lá os miasmas e as manchas de Verão, como ele próprio se sentia também completamente lavado. (KAWABATA, 2009, p.148)

Nos trechos citados encontramos as imagens do excedente de visão, o modo de pensar do outro - indivíduo - ou a sociedade, dando a dimensão do que o eu é ou tem que ser. A fala do outro preenche aquilo que o eu não vê de si. Em *Desgraça*, a personagem Lucy é vista como ‘benfeitora’, uma ideia pré-concebida nas relações do apartheid, uma relação de domínio – superioridade e inferioridade. Em *A desumanização*, há uma construção identitária a partir da imagem da gêmea ausente, a outra dá-lhe a dimensão do que é e do que tem que ser, ser uma e outra, à vez. Em *Crônica de um vendedor de sangue*, a voz do grupo social dá a dimensão do modo como tem que agir e da forma de pensar, aponta os valores a serem adotados. No *Sol se põe em São Paulo*, Setsuko revela o que ela pensa sobre os apaixonados, dando a dimensão do sentimento deles. Em *Terra de Neve*, o construto cultural estabelece uma relação com o rito de purificação, cria uma analogia entre a purificação da roupa com a purificação da personagem.

O mundo do romance é um mundo de aparências construído por um processo de representação das mesmas, um mundo que necessita ser descrito, verbo-visualizado; necessita da argúcia da descrição retórica, dos artifícios argumentativos unidos ao fazer poético para representar o mundo. Um mundo construído para um indivíduo e sua sociedade, e este num ato mimético representa-se e dá dimensão de si mesmo, forjando o sentido da estrada que percorre, do espaço que habita.

O mundo se apresenta à nossa compreensão como aparência e é nesse mundo de aparências que nos movimentamos [...], o que está além da aparência permanece no campo opaco não individualizado que só ganha sentido quando, em operações combinatórias diversas, emerge em seres compostos passíveis de serem percebidos e nomeados e é justamente o pensar esses processos que faz emergir a realidade. (BRANDÃO, 2005, p.15)

O elemento mais marcante e definidor do gênero estabelece-se no factual, herdado da historiografia, que aponta para o particular, para um círculo de cotidianidade que circunda o indivíduo e transpõe-se na instalação da voz, que resvala da epopeia para o romance - é a voz do ângelus¹², que na epopeia era a voz do arkhagos [iniciador, guia, autor]. Quando o ângelus resvala da epopeia para o romance, devido à instalação do factual, resvala, também, da historicidade a postura desse narrador, que é objetivo e experimenta soluções novas, contamina seu estatuto com características de outros gêneros, de acordo com Brandão (2005, p.163).

O narrador ângelus assume uma forma de narrador-personagem, distancia-se da voz do poeta-autor (empírico) e narra a partir do cronotopo da escritura; acompanha o leitor pela esfera discursiva, levando-o até à esfera visual. A distinção que se dá no romance entre autor, narrador, enunciador, nos outros gêneros era impropriedade. É apenas no universo romanesco que as vozes se distinguem, pois é o universo da narrativa e este tem imane uma constituição dialógica sublinhada por um discurso ideológico, sublinhada pela fala de um *eu*. A narrativa romanesca se dá num espaço diverso, porém, delineado pelo diagma, pelo narrado.

O romance, ao longo do tempo, absorveu outros gêneros e com isso acabou se desenvolvendo, representando as vozes das épocas e usando os meios apropriados, para, assim, se estabelecer. Como diz Cortázar, há etapas sucessivas no desenvolvimento do romance.

[...] causas que se entroncaram para o descrédito dos ideais épicos da Idade Média, renasce de seus esboços clássicos, passeia incerto pela Renascimento onde lhe enchem os alforjes de abundante material discursivo e de refugio, e depois de emendar com Cervantes e os autores do século XVII, inicia no século XVIII a primeira de suas etapas modernas. [...] O romance enfoca os problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, e narrar isso, em vez das consequenciais factuais de tal comportamento. (CORTÁZAR, 2017, p.65)

O fato do romance, no século XVIII, adquirir novos elementos e, de certa forma, descartar outros, não o descaracteriza como gênero, nem o desliga de seus antecessores,

¹² O termo grego com o qual Aristóteles define a ação do narrador é bastante significativo: *apangellon*, dele se deriva anunciar, contar, narrar. Na tragédia a função do *angelos* é a mediação do discurso narrativo para representar fatos fora do alcance dos espectadores (Brandão, 2005. P.46/47)

pois ao longo de seu percurso, de quase dois milênios, adquiriu muitos elementos e perdeu outros, mantendo seu DNA na sua forma narrativa ficcional em prosa.

Entendemos que o ‘romance’- narrativa ficcional em prosa, já era admitido como gênero ficcional, se considerarmos as críticas dos autores do gênero, no período de seu florescimento, em seus proêmios e mais tardiamente, em textos críticos, quando é tratado como realidade literária, cabendo dentro de um tratamento sistemático, como, por exemplo, os estudos críticos de Robortello, em 1548 e Cinthio, por volta de 1549. De acordo com Candido (1989, p.72), a crítica sobre o romance, em Robortello, nasce junto com os comentários sobre a Poética de Aristóteles, “segundo a qual a “fábula” (ou enredo) seria elemento principal”, sendo isto aceito, reconhecer-se-ia que a literatura criadora, o verso, se dissociava de um meio expressivo “para caber também noutra - a prosa”, o que para muitos justificava a ficção em prosa. O problema levantado por Robortello e sua interpretação foi importante, pois obrigava a indagar se o discurso instituíra um gênero, o que “pode ser considerado o sinal precursor da teoria do romance.” Em seu tratado crítico *Discorsi*, Giraldo Cintio trata da narrativa cavaleiresca de alguns autores como Ludovico Ariosto (*Orlando Furioso-1516-32*) e Boiardo (*Orlando Innamorato-1506*), como gênero que surge na Renascença Italiana, uma forma moderna, então, uma retomada da composição e de assuntos tratados nos romances de cavalaria, em prosa e em verso, da Idade Média.

Depois de Ariosto, os poetas estavam livres para fazerem narrativas e poemas longos, deixar de lado os temas clássicos, abrindo espaço para as formas longas, mesmo em verso, como se vê em Petrarca, Dante e em Camões. Para os críticos, era uma forma narrativa bem estruturada e expressa, mas que continha uma falha, pois não tinha unidade de ação. Segundo Candido (1989), Cintio compreendeu que Ariosto procurava reelaborar a chave de um discurso contemporâneo da tradição vulgar do romance medieval. Em seu livro, Cintio defende que haja “uma superação do princípio de estrita unidade de ação, em favor de uma unidade complexa”, focando as necessidades de expressão. Assim como Robortello, Cintio e Pigna advogam em favor desse gênero, no entanto, outros críticos da arte literária, da época, se opunham às suas ideias, como Miturno que se espantava com o fato desses sábios - críticos não seguirem as normas de Aristóteles e de Horácio, afirmando “obstinadamente não apenas que não convém aos Romances a maneira homérica e virgiliana de poetas, mas que se requer para eles que também ela seja errante e passe de um a outro assunto, abrangendo as coisas num só

feixe.” A discussão pairava sobre as questões relativas à validade da matéria romanesca e seu tratamento na narrativa ficcional de dimensões longas. O mais importante a ser ressaltado, aqui, não são as contendas entre os críticos, o problema da inadequação à poética tradicional, mas o fato de que, ao se estabelecer uma crítica difusa sobre o gênero, estabelece-se automaticamente um reconhecimento e um estatuto sobre este, mesmo que ainda de maneira insólita.

Nas palavras de Candido (1989), surgia uma modalidade inovadora de imitação, que na tradição aristotélica não era uma forma de cópia, mas de representação criativa, que se manifestava, na invenção do enredo, na urdidura da ação, concebida como organização ficcional dos sentimentos e dos pontos de vista narrativos, para formar o que se chamaria depois de estrutura. Com a perda do ethos grego, da razão objetiva, abre-se espaço para a inserção dos primeiros traços de subjetividade. O romance denuncia os primeiros passos do discurso solipsista, o discurso da percepção do homem sobre o mundo em que vive. A realidade grega estruturava-se num conceito de sociedade que, ancorada no mundo material, era subsidiada por um universo metafísico forjado pelo “eidos”, sua origem e definição. Surge daí um novo gênero: o romance de aventuras.

Para Bakhtin (2018), é na elaboração da resolução, na literatura, da contraposição da vida pública (epopeia) com elementos privados que se abre espaço para o romance. Até seus últimos rebentos, o espírito grego não cessou de “criar realidade”, embora já incapaz de distinguir realidade histórica de realidade novelística. Há com a narrativa cavalheiresca, uma renovação na narrativa, uma substituição da epopeia, abrindo espaço para o que depois seria o romance moderno, que tem origem em *Lazarillo de tormes*, de autor anônimo, e toma forma com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Quando a realidade material dos gregos desaparece sua visão de mundo prende-se à realidade romana, explicando-a de uma maneira idealista, de uma maneira que os próprios criadores dessa realidade não eram capazes de fazê-lo, como acreditava Carpeaux. Para os romanos, o ato de representação supunha uma duplicação, ideia apropriada pela Renascença como *imitatio* e levada a termo até meados do século XIX. Pouco depois da crítica de Cíntio, Du Mans, segundo Candido, fala das alternativas, surpresas, suspensões que a narrativa deve ter para captar o leitor.

[...] acho bastante inventivos os nossos Romances. E direi aqui de passagem que nalguns deles, bem escolhidos, o Poeta Heroico poderá

encontrar maneira aproveitável, como são as aventuras dos Cavaleiros, os amores, as viagens, os sortilégios, os combates e coisas parecidas, as quais Ariosto nos tomou emprestados, para transpor ao seu livro. (CANDIDO, 1989, p.78)

A valorização dessa inovação, por outro lado, desviou o olhar da forma da narrativa picaresca que surgia na Espanha, que seria a representante da forma 'romanesca'- narrativa ficcional moderna. Conforme o romance grego de aventura avança para o de cavalaria, para o cortês, para o pastoral, para o picaresco e deste para o barroco, o destino vai abrindo espaço para as ações humanas. *Lazarillo de Tormes* (1552) dá início à novela picaresca com um relato autobiográfico do herói Lázaro, um painel satírico e irônico, que reflete o quadro social da Espanha, de meados do século XVI; uma história que admitia uma continuação. O romance ficou sem circular por vinte anos, pois foi incluída no *Catalogus Librorum qui prohibeatur*, voltando a ser impresso somente em 1834. A narrativa de Lazarillo tinha uma forma epistolar, reproduzia um escrito dirigido a alguém, talvez, como uma justificativa para o distanciamento. Forma narrativa que, no século XVIII, voltaria a ficar em voga, nos romances românticos epistolares.

Historicamente, o problema mais importante para o romance foi a aquisição de reconhecimento e status na literatura séria, o que só aconteceu no século XIX. Entretanto, a crítica e referência a determinados textos como exemplos deste gênero foram encontradas nos proêmios de Luciano de Samosata, em *Uma história verídica e Lucio ou o burro*, que não só explica como se deve escrever um texto histórico, fundamentado na verdade, assim como declara abertamente que as narrativas que escreve diferenciam-se das dos historiadores, por nada possuírem de verdade, mas por possuírem fantasia e imaginação, apontando que essa forma narrativa, ficcional, não é uma escolha aleatória, mas um gênero que opta por se distanciar da historicidade e proporcionar deleite.

Para Brandão (2005), a crítica sobre os primeiros romances foi restritiva, tendo-o como gênero que se inicia como fruto de uma época dominada pelo escapismo e pela superficialidade, incapaz de gerar grandes temas. A crítica só poderia ser restritiva, já que o acesso às obras também era restritivo. Poucas eram as obras produzidas, para um ínfimo número de leitores. Na realidade, era um nicho restrito e limitado. O espaço retratado dentro da escritura direcionava-se para uma elite que sofria pela desintegração

e domínio de sua sociedade. É a evidencia de uma sociedade em transformação, em declínio estrutural e social, o que, também, justifica o objetivo de entretenimento do gênero. Esse possível ‘escapismo’, fuga da realidade trágica em forma pictural ficcional, emprega no gênero, já em seus primórdios, o que se mantém até nossos dias, o papel de entretenimento, traço que pode ser encontrado por todo percurso do gênero em várias falas. Em seu próêmio *Das narrativas verdadeiras*, Luciano deixa claro que, ao olhar da época, a função que a prosa ‘romanesca’ tem sobre o leitor é entreter.

Assim peço perdão se em algo ofender, sendo eu rude para falar a língua estranha. Que esta mesma mudança de meu falar responde à ciência e estilo variável que começo a escrever. A história é grega, entende-a bem e haverá prazer. (LUCIANO, 2013, p.6)

Em outras épocas também encontramos os ecos dessa fala, em outros recortes, como na fala de Longino em *Sobre o sublime*, “Não é a persuasão, mas o arrebatamento, os lances geniais que conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar.” (LONGINO, 2013, p.72)

Assim como na fala de Barclay, em *Argenis 1621*, uma obra acreditada como alegórica, que segundo o próprio Barclay tem a função de divertir e instruir.

Não se sabe que artifício usam os médicos para fazerem as crianças acharem agradáveis os remédios? [...] Eu também quero fazer o mesmo; não desejo com queixas súbitas e rigorosas denunciar à justiça como criminosos os que perturbam o Estado. Mas enquanto não estiverem atentos, quero passeá-los por certos atalhos de tal modo gostarão de ser censurados sob nomes supostos. Comentarei os seus espíritos pelo espetáculo das diversidades, como se fosse uma paisagem. (CANDIDO apud BARCLEY, 1989, p.87)

De acordo com Candido (1989), podemos ver, em *The critical heritage*, p.418-25, que nos pronunciamentos dos romancistas há intuítos expressos: divertir, edificar e instruir, tal raciocínio se tornou lugar-comum na teoria do romance, que talvez siga o preceito de Horácio, que é preciso instruir e divertir ao mesmo tempo. Nos exemplos citados e pesquisados, inclusive nos próêmios das primeiras obras, há um elemento de intencionalidade, o intuito de divertir, que se imiscui na origem do gênero, como potência, possibilidade do aspecto narrativo. Na contemporaneidade a fala de Pamuk ainda reverbera esse conceito:

[...] quando lemos um romance, às vezes ficamos tão impressionados com a natureza extraordinária das coisas que nele encontramos que esquecemos onde estamos e nos vemos no meio dos acontecimentos e das pessoas imaginárias que contemplamos. (PAMUK, 2011, p.9)

Essa questão da tríade - divertir, edificar e instruir, como definição dos objetivos do romance pode ter prejudicado a sua orientação, pois relegava ao segundo plano o que de melhor havia no gênero: “a validade em si mesma da mimese e do jogo livre da fantasia criadora”, Candido (1989, p.87). Temos, porém, que o intuito de divertir está na condição do gênero e que, o instruir e edificar, não sendo adotados como objetivo, podem acabar como foco secundário da obra, sem tocar na validade em si mesma da mimese e do jogo livre da fantasia. A amplitude que o escopo da narrativa ficcional possui, possibilita a multiplicidade, não só na construção de seu enredo, na intencionalidade de sua condução, como, no mesmo espaço, a idealização do jogo livre da fantasia.

De acordo com Brandão (2005), as teorias da representação, na Grécia, buscam responder a questões postas pelo *thaumazéin*. Desde Homero, esse prazer norteia o desenvolvimento da Literatura e é esse prazer entranhado na mimese, que se torna marca do romance, tornando-se um elemento de resistência, característica do gênero. O romance recebe nessa adequação do processo mimético, através dos recursos *ecfrásticos*, a construção da imagem, a pujança da representação visual. O fenômeno romance grego, assim como seus pósteros, associam-se à mimese, cujas raízes se fundam no mundo visível das aparências, e que, segundo Brandão, invadem o mundo invisível do discurso e do pensamento, sob a forma de palavras aladas. O termo romance, etimologicamente, aparece só na Idade Média, para designar as narrativas escritas nos diversos romances, em línguas românicas, como veículo de Literatura, no período em que se desenvolvem os romances de cavalaria e os *picarescos*.

Responder à questão do que é o romance implica desvendar uma modalidade de gênero narrativo ficcional. Na sua origem, já apresentava muitas das características que porta hoje e que embora tenha sido tratado como gênero menor, não deixou de marcar seu lugar e de resistir. Assim, apontaremos alguns elementos que, de algum modo, resistiram ao impacto do tempo e do controle do imaginário. Para Lima (2009), da Renascença em diante, a razão ocidental, vendo a ameaça da instância do imaginário, passa a exercer um controle sobre o exercício da ficção. O processo se enfatiza no

período em que o romance produz um discurso autônomo, em contraposição às limitações das amarras ao imaginário.

O controle do imaginário se apresenta em duas situações: “O controle é um instrumento político e religioso cujos efeitos são de ordem estética [...]; ele tanto interfere na construção das obras em circulação como provoca o retardo da legitimação institucional até a modernidade”, Lima (2009, p.78). Enquanto a reforma não se alastrou provocando uma contrarreforma, a arte pagã era aceita entre o meio político-religioso. A produção imagética e o discurso não estavam sob o cabresto da imitatio, desenvolviam-se como processo criacional.

Os mecanismos de controle, por definição, mudam de acordo com os valores que os configuram. O fato de que o romance se tenha tornado o gênero dominante na ficção da modernidade não significa, de imediato, senão que certa configuração do controle metamorfoseou-se ‘noutra’, cujas funções, entretanto, não deixariam de corresponder as suas formas anteriores. (LIMA, 2009, p. 78)

A mudança do eixo do controle afeta a importância que antes tinham os gêneros e as técnicas predeterminadas como modelos pela retórica, prática substituída pela atenção ao factual. Mesmo porque essas teorias limitadoras não levaram em conta que os fenômenos sempre ultrapassam qualquer teoria, na medida em que esses fenômenos dependem da multiplicidade do desenvolvimento do logos do indivíduo.

A partir da Idade Média, o indivíduo “torna-se mais cômico da própria pessoa, percebe-se numa existência terrena a ser apreendida e dominada.” Auerbach (2013, p.8). Ao aludirmos ao estudo de Auerbach, apontamos uma contradição que surge dentro do volume de teorias sobre o romance. Enquanto Watt (1987) alega que a característica marcante e inovadora do romance inglês do século XVIII é o realismo das obras, Auerbach aponta que a novela já surge com o intuito de ser realista, pois se assenta num ethos fundamentado na estrutura social “na novela o sujeito é sempre uma sociedade, e o objeto é, por essa razão, a formação da mundanidade que denominamos cultura.” (2013, p.12)

A forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é, na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto. (AUERBACH, 2013, p. 18)

Essa reflexão do sujeito como um si e sua refração no social, uma alteridade e complementaridade, só se torna possível a partir do final da Idade média, início da Renascença, quando as cidades começam a constituir sociedades, no sentido moderno, com organização hierárquica. “Enquanto a Idade Média mimetisa a idade da primavera e seus cavaleiros galanteadores a Renascença percebe a alma do sujeito e seu destino desalentador.”, (2013, p.19) O processo de transposição da natureza e do sujeito para o universo da narrativa romanesca amplia-se, pois, então, tem que dar conta de abarcar uma sociedade hierarquizada, espaço onde esse sujeito cômico começa a fazer parte.

O sujeito do Renascimento “é o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão.”, (2013, p.19) O fato desse sujeito se tornar cômico, nessa nova estrutura social mais estratificada e hierarquizada, dominada por um poder político religioso, que passa a ser questionado pela Reforma, leva à contrarreforma e esta a um movimento de controle do ficcional. Esse controle ficcional sobre a palavra pagã se dá na medida em que distorce a mimesis para imitatio, como modo de conter a evasão religiosa. Essa imitatio está inteiramente forjada pela ideia de que tudo é uma criação divina e que toda a arte é uma reprodução da criação de Deus, qualquer criação é uma criação de Deus. Nesse ambiente sujeito ao controle, abre-se um espaço fértil, na narrativa romanesca, em que a ambiguidade ganha força como poder de expressão, o dizer desviado, o falar enigmático; as figuras do discurso, alegoria, metáfora, metonímia, ganham um papel importante, como forma representacional dessa consciência controlada. O papel concedido à imaginação muda, torna-se um encobrimento prudente.

De acordo com Lima (2009, p. 58), “simula-se aquilo que não é e dissimula-se o que é. A dissimulação não desvela, mas esconde em nome de um bem maior.” A dissimulação mantém o sentido da palavra fictio (falsidade, encobrimento). Na Espanha, em alguns anos, surge um movimento paralelo na forma da narrativa romanesca, que vai depois dar forma ao romance de Cervantes. A narrativa espanhola do Discreto, ainda fortemente influenciada pelo poder religioso, abre uma lacuna para a diferença, abrindo espaço para a mimesis. A diferença é o elemento fundamental para a mimesis, a partir de Aristóteles; é o que nos permite ver no texto o elemento criacional. Dessa forma, o Discreto de Gracian já não precisa fingir uma igualdade dialógica que se sabe falsa, porque toma a desigualdade como dado da natureza. “Deus nos quer desiguais, para que componhamos, depois da morte, a harmonia celeste.”, Lima (2009, p. 59)

A criação analógica do mundo natural, dentro do espaço romanesco, *natura naturans*, mal interpretada pela Renascença, passa a ser um anágonon limitado na ideia passiva de *natura naturata*. Essa questão da reprodução de algo anterior “pronto”, para ser copiado, determina a forma de pensar a arte na Europa da Renascença, até o século XVIII, quando a relação sujeito e objeto assume uma nova forma. A estética moderna surge no século XVIII, associada ao surgimento da concepção do indivíduo moderno, da consciência da percepção individual, da posição de cada sujeito no mundo sensível e da constituição dos conceitos universais como belo, sublime, grotesco, formaram a base do novo julgamento da arte, na modernidade. Na arte barroca, embora se mantivessem a maioria dos preceitos instituídos na Renascença (a imitação do mundo natural; exigência da idealização), a insistência da arte como instrumento de conversão, colocando o leitor como foco do discurso artístico, promove a primeira mudança sutil no modelo artístico. Com Alexandre Baumgarten e sua faculdade de sentir, a investigação da sensibilidade, como produtora de conhecimento e Edmond Burke e seu estudo sobre as origens do sublime e do belo, propondo um modelo para o funcionamento do pensamento, que permitiria diferenciar as formas do prazer estético (o belo relaciona-se com objetos representáveis e o sublime com objetos não representáveis), dá-se uma disjunção do pensamento vinculado à *imitatio*, dominante no período que se passa entre a Renascença e o Neoclassicismo.

Com Kant e seu prazer desinteressado, seu formalismo, há um desinteresse por forças irracionais. Kant faz uma interpretação mais formal do ideal grego e da beleza desmaterializada, apontando para a genialidade, para a transcendentalidade da criação individual. Kant herdou a noção de sublime de Longinus e de Burke. Para ele, o sublime permitia ao indivíduo olhar as coisas além da compreensão e experiência do limite do sensível. Como Aristóteles, ele entendia que a arte deveria se focar na resposta da audiência, no entanto, sua meta era estabelecer uma universalidade subjetiva de julgamento, um julgamento desinteressado, o que mais tarde leva ao mote da arte pela arte. Sua ideia de que o gênio tem um dom natural, por usar o material (palavras, pinceis- imagens) para expressar o inefável (ideias e emoções), influenciou até o romantismo e o modernismo. O eco dessa concepção reverbera na ideia de iluminação de Baudelaire, na epifania de Joyce, na ideia de instantaneidade do vorticism, na noção de instante de Kierkegaard. O todo abre - se a partir de uma iluminação individual.

Alguns traços sutis desse elitismo genial tangencia, ainda hoje, a ideia do indivíduo especial que consegue ser contemporâneo.

Até o século XVIII, a beleza estava em se copiar não só a natureza, mas, também, os modelos das obras anteriores, a partir de então, a singularidade do gênio criativo e da percepção individual passa a dominar a visão artística, alterando, conseqüentemente, na prosa romanesca, a forma como o mundo era percebido e o modo como era descrito. Essa mudança impulsionada por um mundo em transformação socioeconômica, desestabiliza os saberes e as verdades construídas e constituídas, até então. O romance, como gênero “interpretativo do *real*” (Lukács), traz para seu universo a soberania de um novo demiurgo, a sociedade. A interpretação que Lukács faz do gênero, especificamente, na sua obra, *A teoria do romance*, escrita em 1914, é, ainda hoje, considerada importante fonte teórica, para aqueles que se aventuram a estudar o gênero. Lukács, nesse estudo, revela seu pensamento estético, deixando evidente que para ele a literatura tem uma importância ética e estética. O autor vê a literatura como uma crítica à sociedade, faz uma comparação entre dois gêneros – a epopeia e o romance. Sua intenção é falar sobre o romance, no entanto faz uma breve análise da epopeia, retomando uma estrutura analítica da cultura crítica alemã, para apontar o que o romance moderno não tem. Para ele, o herói da epopeia não é um sujeito, mas uma comunidade, enquanto o herói do romance moderno está só, em meio à sociedade. A sua reflexão se dá dentro da filosofia da história e alguns dos conceitos em que se fundamenta, como o de comunidade e sociedade, são retomados de Tonnies.

Lukács diz que o mundo da epopeia é o mundo da comunidade, enquanto o mundo do romance é o mundo da sociedade. Todo seu recorte analítico é feito através de um viés histórico. O que mais preocupava o autor era a impessoalidade das relações. O romance moderno, na sua opinião, dá início ao retrato do homem problemático, em oposição ao homem da epopeia, que acaba por conhecer o seu destino de forma trágica. Um ponto importante na sua fala é que o homem da epopeia carrega em si o sentido dado pela comunidade, num mundo fechado, abarcável, em oposição ao herói do romance que, alienado, não carrega sentido algum, apenas o busca. Esse herói do romance vive em desacordo, em conflito, com a sociedade e o seu problema maior é não se comunicar. Na sua visão, o herói do romance moderno é um desajustado, um louco, um criminoso, uma figura à margem e o gênero, como drama moderno, é uma forma inferior. É importante ressaltar que, nessa sua obra, poucos autores e obras são

contemplados com sua análise. Em seus comentários sobre a obra de Flaubert, ele diz que suas personagens vagam pelo mundo e retornam sem nada ter aprendido. O tempo transcorre e só há mudança física nas personagens, mas não ética. Acreditamos que nesse ponto, há um distanciamento do romance contemporâneo, pois a busca de sentido das personagens revela que, na experiência *in situ*, as personagens apreendem algo e tomam consciência de sua existência como indivíduos.

A questão da incomunicabilidade, que Lukács aponta no romance moderno, nos romances contemporâneos, por nós analisados, não procede, pois é pela comunicação, pelo dialogismo, pela construção da imagem do eu pelo outro, na experiência, que se cria sentido. O tempo, no contemporâneo, age, não só física, mas também, intelectualmente. Assim, entendemos que, o tempo não é só essencial no romance, mas preponderante, constitutivo.

O romance, com sua amplitude gramatofágica, torna-se o único gênero que permite escrever as coisas como são e, ao mesmo tempo, permite expressar o valor da verdade sentimental. No início do século XX, o indivíduo romanesco não sabe até que ponto é um objeto social, o mundo ignora que a verdadeira natureza e razão humana residem no sujeito sofredor. O universo romanesco constituiu-se na contraposição entre racionalidade social e irracionalidade individual.

O indivíduo passa a viver um drama determinado unicamente pelo mundo real. A sociedade torna-se o demiurgo que assistirá ao drama da sua vida. Um indivíduo só é um sujeito sob a condição de tomar consciência de sua natureza de objeto social. Não existe mais inocência. O Ele determina os modos de existência do Eu, como reflexo de uma determinação do estado civil sobre o eu. Na contramão desse sufocamento, imposição do objeto sobre o sujeito, a criação artística, na forma do romance, dá vazão à produção do gênero como meio de ilustração do retrato da impossibilidade da existência, em um mundo oprimido pela sociedade. Nesse período, surgem os primeiros indícios da noção de experiência se contrapor à de destino.

O final do século XIX e início do século XX, fomentado por toda carga do gênio nacional e da percepção individual, em meio à secularização, à revolução científica e industrial, promove o esplendor do gênero romanesco e este dá um passo além, nele é introduzida a narrativa de exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética,

monólogo interior, digressões ensaísticas e experimentação linguística. Segundo Perrone-Moises,

[...] parecia impossível uma volta à narrativa linear, à criação de personagens coerentes e sólidas, à transcrição usual dos diálogos e à descrição realista do contexto social. Assim como a Primeira Guerra deixara a Europa em ruínas e o Ocidente desprovido de referências éticas, as vanguardas artísticas questionaram e revolucionaram todas as convenções estéticas anteriores, inclusive as do romance. [...] Ao longo do século XX, grandes teóricos discutiram o gênero [...]. (PERRONE-MOISES, 2016, p.85/86)

Zérafra (2010) aponta que, entre a década de 20 e 30 do século XX, dá-se um renascimento estético, que vê o romance como linguagem. Um exemplo deste são as obras de Guimarães Rosa. Há um emprego maior do subjetivismo, visto que o indivíduo é subjetivo em sua essência. O exacerbamento do subjetivismo tem raiz no fordismo, no darwinismo, no freudismo, na secularização, na sociedade industrial, em que o sujeito passa a se ver só, em meio à massa, mas sua origem se dá quando o *cogito ergo sum* abre as portas para o pensamento da imagem do ente como um construto pessoal.

“Foram as dimensões dos fenômenos sociais, assim como a complexidade das relações interpessoais, como entre as classes, que em grande parte “psicologizaram” o romance e tornaram necessária a adoção de uma ótica dominante subjetiva para compor uma obra realista.”(ZÉRAFFA, 2010, p.21)

O espaço da consciência é escolhido em detrimento ao espaço social, pois parece ser o único a ser pertinente. O romance, nesse período, como documento social, perde o crédito, pois “o belo transfere-se para o lado subjetivo”, o que explica a aparição do imaginário, o conflito da vida subjetiva, o fluxo de consciência, o relato solipsista. A visão negativa sobre o mundo e sobre a arte nesse período leva alguns teóricos a preconizarem o fim do gênero romanesco, como Adorno em a *Posição do narrador no romance contemporâneo (2008)*, quando aventa uma fatídica situação para a impossibilidade de narrar e de ser realista no romance, já que ambas as características estão na sua forma. Os “criptogramas épicos” de Joyce eram as únicas lembranças possíveis do romance

No entanto, os romances surgem para mostrar que, falando em seu tempo, em seu lugar e na expectativa de responder a seus questionamentos e dar conta de sua

‘realidade’ ou da ausência desta; para mostrar que não estava findado seu percurso, sua saga. Introduzem-se novas estéticas, mas retém-se a forma nuclear do gênero. No século XX, Hemingway estabelece uma narrativa romanesca jornalística duradoura, tipo já experimentado por Euclides da Cunha, com *Os Sertões*. Após a segunda Guerra Mundial, além de surgirem os romances do absurdo, uma literatura engajada, resultado da visão de um mundo ilógico, na França novos romancistas decretavam a morte de romances de personagens individualizados e intrigas inteligíveis, revelando uma estética em oposição, com descrições impessoais e minuciosas, criadoras de mistérios e enigmas a serem interpretados. No Brasil, nesse período, o romance se volta para uma narrativa mais intimista, psicológica, além de se tornar não só um experimento do indivíduo, mas da própria linguagem.

Para Perrone-Moisés (2016, p.89), “Desde então, não houve mais propostas teóricas relevantes de renovação do gênero [...] ainda nos anos de 1960 um surpreendente boom da literatura hispano-americana, sob a forma de fantástico e do realismo mágico, deu um novo folego ao gênero.” O século XX produziu inúmeros romances: policiais, fantasiosos, autoajuda, sentimentais, como resultado da massificação da indústria cultural. A harmonia entre o sistema social e os impulsos do coração, a realidade subjetiva do herói e a realidade social, a dualidade, parece no século seguinte, pois deixa de ser dualidade. A realidade subjetiva do herói e a realidade social tornam-se realidades, o mundo torna-se múltiplo e os elementos dessa multiplicidade coabitam, sem que se tornem oposição.

O que é do romance no século XXI? De acordo com a autora (2016), não interessa mais compará-lo com a epopeia, mas perceber a mudança que sofre mediante seus antecessores mais próximos. O que se dá na área da teoria, no desertar do século XXI, é uma tendência, entre os romancistas, de incluir, nas suas obras ficcionais, as suas reflexões teóricas sobre o gênero. A preocupação e valorização com os procedimentos teóricos, os múltiplos sentidos da língua escrita, revelam um recorte na produção dos romances. No espaço do romance diz-se o que não pode ser dito por outros meios, é por ele que se escapa à tirania das imposições, aos interditos institucionais.

Mais do que uma resposta, o romance é uma pergunta crítica acerca do mundo, mas também acerca de si mesmo. O romance é, ao mesmo tempo, arte do questionamento e questionamento da arte. As sociedades humanas não inventaram instrumento melhor ou mais completo de crítica global, criativa, interna e externa, objetiva e

subjetiva, individual e coletiva, que a arte do romance. (Perrone-Moises, 2016, p. 92)

No início do século XXI, o romance expande-se como espaço de possibilidades, transcende limitações, exibindo, assim, a imagem do contemporâneo. “A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância, mais precisamente, essa relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (Agamben, 2008, p.59) Esse anacronismo e dissociação abrem espaço para a criação, para a possibilidade. As novas ideias sobre o que é o romance e sua importância têm sido colocadas pelos escritores e teóricos, como resposta à necessidade de se entender o papel do gênero e as características que vêm adquirindo neste século. Essa preocupação e expectativa mostra a importância desse gênero resistente.

A narrativa ficcional em prosa, como gênero gramatofágico, estratégia garantidora de sua forma, de sua verdade, é uma mimese das formas absorvidas. O seu aspecto gramatofágico é o que lhe permite a manutenção, a atualização. Ao absorver e incorporar, em sua narrativa, aspectos de outros gêneros, ressalta sua forma e amplifica suas possibilidades. Essas outras formas, inseridas em suas narrativas, estão, ali, representadas, mimetizadas. Assim, ele, também, se torna uma mimese das formas absorvidas. Um gênero resistente, no que se refere à manutenção de sua estrutura. Apesar de todas as alterações estéticas e da tentativa, por vezes, de inserção de um narrar não representativo, sua forma original não se desloca, não se destitui.

A questão do não representativo vincula-se ainda a um real, mesmo que seja uma identidade real e ideal. Um real subjetivo e interno em contraposição ao realismo representativo, que se refere a um real exterior e objetivo. A mudança dos movimentos estéticos não o destituiu enquanto forma, enquanto gênero. O marco fundamental do romance como gênero, em todas as épocas, é o fato deste ser uma forma forjada pela ficcionalidade, mas apoiada numa imagem *real*, o que o coloca numa equação composta por um paradoxo: ser um *real* ficcional. O paradoxo que subjaz o gênero e que se torna uma aporia, delinea a escritura romanesca, como se pode observar nas narrativas, a seguir:

Xu Sanguan estava sentado no telhado da casa de seu quarto tio, olhando para o Horizonte. O céu era uma camada carmesim que parecia brotar dos lamaçais lamacentos e distantes, transformando as plantações num vasto espaço vermelho-tomate. Tudo era vermelho-

vivo – os riachos e as trilhas curvavam-se sinuosas pelos campos, as árvores, [...]. (HUA, 2011, p.6)

Uma modernidade de fantasia, deformada, a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar [...] Uma volta ao imaginário infantil, como pesadelo. Ao fundo cercada de pinheiros e protegida por mais bambus, havia uma casa japonesa de madeira com telhas cinzentas [...]. (CARVALHO, 2011, p.28)

Soraya é alta e esguia, de longos cabelos negros e olhos escuros e húmidos. Tecnicamente, ele tem idade suficiente para ser pai dela; mas, também, é possível ser-se pai aos doze anos. Há mais de um ano que ele a visita; considera-a completamente satisfatória. No deserto da semana, quinta-feira tornou-se um oásis de luxo et volupté. (COETZEE, 2010, p.5)

Num esconso torcido da charneca, afastado de todas as casas, o chão abria pequenas covas de água quente. Muito pequenas, iguais a panelas ao lume. Espalhadas como por um fogão extenso. Eram gatos de cristal. O vapor se levantava, quase adensando o suficiente para deixar corpo [...]. (MÃE, 2014, p.101)

Com um gorro que lhe tapava as orelhas e umas enormes botas de borracha, o carregador do yadoya, a pensão onde ele iria se instalar, estava tão bem equipado contra o frio que mais parecia um bombeiro. Uma mulher com uma romeira azul e a cabeça encapuzada, encontrava-se na sala de espera e espreitava para o lado das linhas. (KAWABATA, 2009, p.17)

Os elementos que apontam para o exterior, para o concreto, nos trechos descritivos, ancoram as imagens ficcionais, ampliando-as, vivificando-as. Os espaços vermelho-tomate, o vapor que ao se adensar quase deixa o corpo, o deserto da semana, a materialização do querer, são construções de imagens que trazem o texto para o campo material do leitor. Da sobreposição entre os elementos concretos e os ficcionais surge uma imagem que faz um entrecruzamento entre a obra e o espaço humano. A composição dos elementos poéticos, sensíveis, inteligíveis, com a mimese dos elementos concretos, forma a imagem ficcional. As figuras metafóricas aproximam elementos, a princípio, inconciliáveis, trazendo-os para o campo do plausível. Ao seguirmos o percurso arqueológico da formação do gênero, identificamos que o romance, na sua estrutura, ao longo do tempo, incorporou e reteve alguns aspectos que se tornaram elementos resistentes e se impregnaram na sua forma. Assim, apontamos os elementos que estão no DNA do gênero: a viagem; a temática; o súbito e justamente; o destino(tyke); o entretenimento; o cronotopo; o narrador e a identidade do 'eu'. Os elementos como cronotopo, narrador e a identidade do 'eu' estão sempre latentes nos

romances, no entanto, os outros elementos podem submergir entre a trama e a urdidura da diegese. Esses são os elementos da resistência que dão forma ao gênero. Se, hoje, podemos identificar uma obra como um romance é porque, de algum modo, imiscuídos em sua trama e urdidura, esses elementos estão forjando a sua estrutura.

1.1 O Estatuto da Ficção

Parmênides disse: “não se pensa o que não é” estamos no outro extremo e dizemos: “o que pode ser pensado há de ser, seguramente, uma ficção.” (NIETZSCHE, 2008, p.539)

A ficção exige parte do receptor, o seu consentimento com relação ao pseudos. Segundo Rousseau (2018, p.401), a ficção seria um pseudos desinteressado, sem dolo “mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem não é mentir: é ficção.” Como produto de uma ficção, a compreensão da estrutura do romance demanda a compreensão do ficcional e implica a base de nossa primeira hipótese: o *real*, construto de sentido, é um arquétipo do jogo ficcional, que ancora a narrativa romanesca. Entendemos o *real* como arquétipo, como padrão essencial, da equação ficcional, passível de ser reproduzido em simulacros, não pela coisa, mas pelo nomear, mimesis do referencial.

A pergunta “o que é o ficcional?” implica a possibilidade de sua fundamentação. Apresentamos uma análise sobre a questão conceitual do ficcional, para melhor estabelecer a relação de *sentido* e *real* dentro desse espaço de potência tão complexo. O ficcional, segundo Iser (2017), oferece ao imaginário a possibilidade de que este se faça presente no produto verbal do texto, porque, no engano da língua, na sua transgressão, para que o imaginário se torne presente, é necessário o tecido imanente - ficcional.

O centro nevrálgico, a origem do gênero, que analisamos, tem impregnado em sua matéria o elemento ficcional. Para se entender a questão do ficcional é necessário retornar à origem do que se compreende por fictício. A palavra ficção deriva de fictio, palavra de origem latina, para se recorrer a um termo semelhante, na Grécia antiga; aproximamo-nos de dois termos que a englobam: poiesis e mimeses. Ao se tentar aproximar da origem do conceito de ficção, retomamos a palavra poiein, na esfera

artística arcaica. Recorremos ao estudo que Brandão (2015) faz sobre a questão da ficcionalidade e verificamos que ele descreve poiein como um faber – como um fazer e o citamos: em Homero, poiein significava fabricar, produzir, construir, enquanto mimesis designava imitação. Outro autor que retoma o conceito de fictio é Stierle (2006), ele recorre a Ovídio para fundamentar o conceito de ficção em fingere. Segundo o autor, há uma multiplicidade de significados para o fingere, que se afasta da mimesis, mas se aproxima da poiesis, da simulação. Ao verificarmos os significados, sentidos de fictio, entendemos como este se aproxima do conceito de mimesis, embora a mimesis, na visão de Platão e de Aristóteles, assumam algumas diferenças. A mimesis aristotélica, segundo Lima (2014), ensina que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre via única da verdade alcançada pelo pensamento. De acordo com Iser, essa dupla via fica evidente na visão aristotélica em relação à arte:

[...] a arte consiste, de um lado, em completar e, de outro, em imitar (a própria natureza). Esta definição dual se relaciona intimamente à ambivalência do conceito de “natureza” como produtora (natura naturans) e como produto (natura naturata). No entanto, é fácil compreender que o elemento da “imitação” é o componente totalizador, pois a arte finaliza o que a natureza deixara incompleto. Embora conforme ao que havia sido prefigurado pela natureza, a arte, a começar pela entelégia do dado natural, esclarece sua perfeição. O modelo da arte como substituto da natureza permitiu a Aristóteles dizer: quem constrói uma casa apenas reproduz exatamente o que a natureza faria se as casas, por assim dizer, “florescessem”. Arte e natureza são estruturalmente isomórficas: as características intrínsecas de uma esfera podem ser substituídas pelas características da outra. Podemos compreender, portanto, a abreviação da definição aristotélica à fórmula “ars imitatur naturam”. (ISER, 2017, p.386)

Para Aristóteles, em sua *Poética*, o homem se diferencia dos outros animais, pois imita. Tanto em Platão como em Aristóteles, a mimesis supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior, só que a mimesis aristotélica está a um grau de liberdade da sua referência, diferente da de Platão, que é apenas uma reprodução inferior da ideia original. A mimesis aristotélica afasta-se do que em Homero representava, ou seja, seria apenas uma imitação e se aproxima do poiein, de uma criação. Em Aristóteles, o mimema era explicado por uma potencialidade interna da physis, que admitia a geração de um objeto, uma obra plástica ou teatral, diferente do objeto real a que corresponderia. Sem tocar na questão estética, Aristóteles aponta para a mimesis como um elemento artístico.

De acordo com Lima (2014, p.47/48), a mimesis é teorizável a partir do confronto, do gesto, da atitude, da inflexão de voz, da disposição do objeto, do mimema, assim, a

mímesis se faz ouvir pela coletividade; na coletividade é fundamentalmente imitativa e, por consequência, passiva. “Na obra de arte, ao contrário, trata-se de apreender uma forma, um estilo, uma técnica, na expectativa de que de seu domínio derive o caminho da diferença, tornando-se ativa.” A mímesis foi objeto central da primeira teoria da arte, quando traduzida para o latim, como *imitatio*, dá lugar a uma série de equívocos que se seguem até a modernidade. Na mímesis aristotélica, para Lima (2017, p.22), “o parecido só é conhecido pelo igualmente semelhante”, a semelhança tem primazia, sem que seja o vetor único, há lugar para a diferença. A diferença está na complementariedade que a arte acrescenta ao que está incompleto na natureza.

A partir do século XVIII, o conceito adotado, desde a Renascença, desvio da mímesis aristotélica, a *imitatio*, passa a ser rechaçado, pois não dava lugar à individualidade criadora, limitava-se à relação da obra com a realidade, um recuo do conceito aristotélico para o platônico, dado pela latinização. Com Kant e com os românticos há uma reavaliação do conceito do fictício vinculado à ideia de mímesis, pela consciência da imaginação; “a afirmação da individualidade criadora concentrava-se na individualidade, enquanto a figuração da realidade implicava ser ela o horizonte que circundava o eu”, segundo Lima (2017), assim, na arte, a mímesis toma-se pela produção da diferença, a partir da semelhança. A diferença é o elemento que quebra, desvia a expectativa da semelhança com a realidade.

Como cita Lima, “é sabido que, a partir de Kant, a mímesis, identificada como *imitatio*, deixara de estar referida à natureza (*physis*), para que passasse a estar vinculada à imaginação, sofrendo um déficit com a verdade perceptual. A análise sobre o estatuto ficcional gera um questionamento sobre a relação entre o espaço imaginário, o espaço intratextual e seu referencial, o que resulta na dúvida quanto à realidade do material literário. O que está em questão é a veracidade da escritura, numa contraposição à concretude do mundo que entendemos como realidade. Desta forma, o imaginário revela uma realidade implícita que anula qualquer orientação de uma substância independente da percepção, limitando o processo interpretativo do leitor.

O ficcional deve ser pensado como uma força centrífuga que favorece a conexão com o mundo empírico. Entendemos, no entanto que, mais do que favorecer a conexão com o mundo empírico, o ficcional tem como parte de sua estrutura o mundo empírico e o tem pelo nomear. Seguindo o mesmo preceito fundamental de Aristóteles com relação à mímesis como reprodução criativa e, também, retomando o *fingere*, de Ovídio, Iser (2017,p.31) inicia sua descrição conceitual de ficcional, dizendo que o texto

ficcional é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário e calça o fazer da ficção na tríade- *vorstellung*, na tríade da representação - no real, no fictício e no imaginário. Há no texto ficcional uma realidade que deve ser identificada em vários âmbitos: social, emocional e sentimental. Quanto ao fingir, produtor de ficção, para Iser, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade ‘retomada’ pelo texto. Para o autor, o ato de fingir provoca a repetição da realidade no texto, por meio dessa repetição atribui uma configuração ao imaginário. Essa repetição da qual o autor fala, nos leva de volta à questão do nomear, da referencialidade com o mundo extratextual. Entende-se que nessa repetição, nesse ato mimético, dá-se uma diferença, que eleva o evento *real* para dentro do processo imaginário, sem perder seus traços *reais*. O próprio ato de transposição do objeto para o texto é o ato de fingir.

[...] o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (ISER, 2017, p.32)

O efeito de *vorstellbarkeit* [a plausibilidade] é o efeito a ser atingido entre o jogo mimético e a imaginação, entre os signos e as transgressões do *real*. Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é uma transgressão de limites e nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Iser (2017) não entende o fingir como imaginário, mas o imaginário como parte do processo do fictício. O imaginário é um ato difuso, totalmente arbitrário, enquanto fingir é um processo de repetição ‘mimético’ intencional. No jogo entre esses dois fazeres, o texto ganha a imagem maior ficcional. Entre o fingir e o imaginário, o ficcional equilibra o espaço *onírico* e o *real*. No ato de fingir, realiza-se uma transgressão de limites diversos daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto.

O ato de fingir, como irrealização do real e realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2017, p.34)

Na equação ficcional, para Iser (2017), dá-se uma transposição de valores, na conversão da realidade da vida real, repetida em signo de outra coisa. A transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização, já na conversão do imaginário,

que perde seu caráter difuso, em favor de uma determinação, dá-se uma realização do imaginário - *ein realwerden* [um ser real]; num trânsito de oposições, o *real* se aproxima do imaginário e o imaginário do *real*, um processo do qual a analogia se apropria. Para o autor, assim, se articula a relação entre o *real*, o fictício e o imaginário, no texto literário.

A ficção, segundo Vaihinger (2011), é um artifício, um construto que revela seu próprio estatuto: ser liberdade. Se considerarmos que tudo o que pode ser pensado é uma ficção, pensar no próprio pensamento é uma ficção; é uma projeção que se dá em abismo na construção da intriga. É uma construção, um instrumento do pensar que cria ideais, valores, objetivos, moral ou imagens divinas, como resposta à necessidade de sobrevivência. As ficções são um instrumento de aproximação da realidade. O *als ob* – *como se*, mais do que um conceito generalizado, está na base da literatura; é um dispositivo discursivo que rompe com a realidade, assemelhando-se a ela, apropriando-se dela.

[...] a ficção se impõe como um território não confundido com os da filosofia e da ciência; onde a imagem não é subordinada ao sentido lexical ou ao plano conceitual, mas sim se torna o elemento dominante; dominante de acordo com o eixo da metáfora.

(LIMA, 2017, p.93)

Ainda nas palavras de Lima (2017, p.93), a constelação pertinente ao ficcional- o literário, caracteriza-se por sua insubordinação ao critério da verdade, centra-se na linguagem figurativa, em detrimento do sentido lexical, em cujo prolongamento estabelece-se o campo do conceito. Ao retomar a ideia de que a ficção se confunde com uma propriedade material desnuda, Lima afirma que o *real* contém mais do que é passível de ser percebido. O privilégio da verdade e a autenticação de sua aporia tinham primazia na historicidade, até que se desse a fratura e a imagem, a linguagem figurativa, representada pela sua figura dominante – a metáfora, desviada para a constelação literária, assumindo seu lugar próprio. “A ela cabe, embora não só, a constituição básica do discurso ficcional.” A linguagem é formada por dois eixos, pelo conceitual e pelo metafórico, sendo que “A analogia é o realismo da metáfora.” (2017, p.94)

A ficção se imiscui na partícula mimética - *als ob* - *como se* (meio linguístico que permite associar ideais). O *como se* força pela compreensão, por analogias representadas, a identidade de elementos não idênticos; uma vez que ficções são

formadas, substituem um dado real por um irreal, criando a ilusão de compreensão. No *como* expressa-se o momento comparativo, e no *se*, estabelece-se uma pressuposição em princípio impossível. A aproximação, a analogia que liga o *como* com o *se*, se dá no salto metafórico proporcionado pela ação, que se imiscui entre estes. Para Iser (2017), o conjunto de partículas do *como se* serve para estabelecer equivalências entre algo existente e as consequências de um caso irreal ou impossível. O *como se* significa que o mundo representado não é propriamente o mundo, mas, que deve ser representado como se o fosse. Onde ocorre a comparação imaginária ou uma comparação com algo imaginário, a expressão *como se* é adequada, pois ela compara algo existente com as consequências necessárias de um caso imaginário.

“o jogo do texto resulta de seus mundos de referencia, pois o texto está reduzido a ser representação de algo previamente dado. [...] Mimética, a representação pressupõe algo apresentado no ato da descrição.” (ISER, 2017, p.385)

Essa construção fictícia une, por analogia, componentes de referencialidade *real* ao imaginário, um processo que se dá pelo *tropo homoios* (figuras de linguagem que trazem a semelhança). De acordo com Lima (2015, p.32), a exaltação da metáfora por provocar que se veja o semelhante (homoios) reitera que a mimese não se configura como repetição ou imitação de um pré-dado, ela entra por um jogo de analogia entre um sentido de um termo e o salto que executa para aproximação a outro termo distinto. A dependência da analogia não permite que a metáfora seja meio para a compreensão da essência de algo, mas colaboradora da verdade, na medida que é um veículo símile. Ela é um processo de transformação de sentido, na linguagem, um “anagolon do movimento da mimese”. Uma referência às imagens é necessária, pois a mimesis se realiza em enunciados analógicos.

[...] Entre as espécies do nome, a metáfora é aquela que se apresenta mais nitidamente como uma produção mimética.[...] a metáfora pode-se descrever como um processo de transformação do sentido que seria, dentro da linguagem, o anagolon do movimento de mimesis, que transforma uma ação humana em história, mythos.

(LIMA, 2014, p.32; apud DUPONT-ROC e LALLOT, J.1980, 367)

A respeito dessa citação, Lima faz dois comentários: o primeiro refere-se ao fato da metáfora fazer ver o semelhante (homoios), reforçando a ideia de que a mimesis não se configura como repetição ou imitação de um pré-dado, que a semelhança alcançada é efeito de uma intervenção sobre a imagem verbal e diz “ Eikon (imagem) habita entre o ser e o não-ser, entre o verdadeiro e o falso, constituindo o espaço do fictício e do

ilusório.” Nesse campo em que atua a metáfora, articula-se o campo verbal da relação primária com a realidade e o campo secundário com a possibilidade. A metáfora tem espaço devido à carência da linguagem. Podemos, assim, entender que o ficcional surge devido a uma coerência, a uma incompletude do mundo da vivência. O segundo comentário indica os limites que envolvem o sistema aristotélico sobre a metáfora e toda mimesis.

Lima, citando Dupont-Roc e Lallot, ressalta que sendo a *mimesthai* do particípio *apeikarontes*, tem o sentido de formar uma imagem, apesar de não assegurar que *mimesthai*, cognato verbal de mimesis, seja um produto de uma imagem produzida – uma cópia ou um modelo. Desde os primórdios, o conceito de representação, entendido como mimesis, adquiriu uma ambivalência devido à imagem de semelhança com a apresentação, a analogia de aproximação do *como*. Uma ambivalência que é mantida até hoje.

1.2 Metáfora “anagolon do movimento da mimese”

Abrimos esse longo parênteses, esse subtítulo, sobre a metáfora, pois ela, como estrutura analógica que forja o sema ficcional, é um elemento fundamental para nosso entendimento do romance como forma ficcional. Como no início do capítulo, aqui, a apresentação de recorte do corpus justifica-se para fazer-se ver que as teorias se conjugam com a obra literária. O estudo e a sistematização do conceito de metáfora atingem o seu limite como verossímil, com Aristóteles. O filósofo entendia a mimesis como equivalente de uma realidade imaginável. Segundo Lima (2014), a mimesis encerra a ideia que explicitaria a elasticidade da *physis*. Aristóteles já a via como figura presente, tanto na retórica como na poética; uma transferência para uma coisa de nome de outra ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero de outras, por analogia.

A metáfora está diretamente vinculada ao movimento, ela aponta que a epífora de uma palavra é um tipo de movimento que se dá na conexão *de ----para*. De acordo com o filósofo, a metáfora só pode ocorrer onde há relações de proporcionalidade e de

analogia operantes. A mimesis faz referência a um mundo, ao mesmo tempo que aponta para um outro; já para Ricoeur (2000), tudo gira em torno do enredo que age como mimesis das ações humanas; o enredo estabelece uma organização das ações que a lexis torna visível, sendo a metáfora uma parte desta. É na lexis que se dá a sobreposição dos sememas para a formação do sema ficcional. A mimesis para ambos faz referência ao mundo, como *onomo* ou como parte do enredo, transpõe-se num movimento de ritornelo (conceito de Deleuze)- de repetição que se constrói com a diferença, institui um novo mundo, assemelhado, um símile, pois possui um referencial externo, uma refração ficcional da realidade externa. Chamamos atenção para o movimento que se dá entre as categorias, no deslocamento do nome para a coisa, no deslocamento das categorias para criar uma imagem ficcional, na estrutura do *como se*. Escolhemos alguns trechos do corpus, para que se possa identificar esse processo, dentro da imagem metafórica, como vemos:

É assim o seu temperamento. E o seu temperamento não irá mudar, está velho de mais para tal. O seu temperamento está fixo, estabelecido. O crânio, e depois o temperamento: as duas partes mais duras do corpo. (COETZEE, 2010, p.6)

Fabricavam luminosos que, por meio de centenas de lâmpadas, piscando em alternância, umas coladas às outras num imenso mosaico, davam a ilusão de textos que corriam sobre uma superfície plana. [...] criar os textos aos quais lâmpadas dariam visibilidade, corpo e movimento. (CARVALHO, 2011, p.15)

Chamávamos-lhe de boca de deus porque não a conhecíamos. E Deus era o desconhecido. Cada coisa que se nos revelasse tornava-se humana. Apenas o que nos transcendia poderia ser deus. Aquela fundura nas rochas, toda infinita e terminante, transcendia-nos. (MÃE, 2014, p.17)

Parecia uma bolsa de sombra, um buraco solitário no seio das solidões montanhosas! E os cabelos de Komako, de um negro tão intenso, produziam-lhe um efeito tão comovente e um pouco triste. O sol lançava um brilho pálido, ao fundo, sobre uma das encostas da cadeia, do lado onde se perdiam, ao longe, as águas da torrente. (KAWABATA, 2009, p.85)

Sentou-se no banco junto da mesa e depois lançou um olhar para onde estava o ferreiro Fang, na porta. “Ela é como um vaso quebrado que não tem medo de se despedaçar, e eu sou um porco morto que não liga mais se a água está começando a ferver”. (HUA, 2011, p.96)

A metáfora como procedimento da linguagem reveste-a de um sentido novo, faz tornar-se um outro, como diz Machado (2016), numa análise sobre Deleuze. A metáfora “faz a língua delirar”, reveste o referencial de um sentido novo, comunicando intensidade- é um “coeficiente de desterritorialização”, sai de um padrão de normalidade. Podemos observar essa desterritorialização, estranhamento, causado pela metáfora, para atingir a intensidade, criar sensações, em alguns trechos de nosso corpus: – “crânio e temperamento: as duas partes mais duras do corpo”, “criar textos aos quais lâmpadas dariam visibilidade”, “Chamávamos-lhe de boca de deus”, “Parecia uma bolsa de sombra” e “eu sou um porco morto”.

A retórica da metáfora toma a palavra como unidade de referência. A metáfora, em consequência, é classificada entre as figuras de discurso em uma única palavra e definida como tropo por semelhança. Enquanto figura, consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras, sua explicação deriva de uma teoria da substituição, segundo Ricoeur (2000).

Para Ricoeur (2000, p.17), a metáfora está vinculada à poética e à retórica, “é a história da pele mágica”. A referência que o autor faz à pele mágica, como a da *A pele de Onagro*, de Balzac, aponta a adesão, a junção de dois elementos, a pele mágica do animal e o indivíduo, como uma fusão (a fusão do *como* e do *se*), que leva a uma criação de algo outro, a formação do *fictio*, daquilo que parece impossível, uma criação de *pseudea*. A participação, em sua essência, consiste em apagar a dualidade apesar do princípio da contradição; o sujeito é, ao mesmo tempo, ele próprio e o ser ao qual participa, não se trata de analogia ou de associação, mas de identidade, são identidades de participação.

Quando há a absorção do *como*, os poetas expressam o sentimento de um salto no ser, uma irrupção em outro ser, em outra forma do ser, uma participação por alheamento, segundo Cortázar (2017). De acordo com o autor (2017, p.86/87), a tendência metafórica é um lugar comum do homem, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso das analogias nas formas da linguagem. Ao se afirmar que “a metáfora é a forma mágica do princípio de identidade”, torna-se evidente a concepção poética essencial da realidade.

A função da metáfora é instruir por uma aproximação súbita coisas que parecem distantes. A mimesis ou imitação das ações humanas é uma imitação ativa que visa enfatizar os atos humanos (natureza imitada). Essa dimensão criativa da mimesis, para

Ricoeur, é uma poiesis e serve para postular o poder de redescrição do real, que possui a ficção. A essência do enigma da metáfora consiste em falar de coisas reais, associando termos inconciliáveis, coisa que não é possível com a combinação de palavras próprias, mas é admissível com a metáfora. A metáfora subordina a comparação e isso só é possível, pois, a metáfora apresenta em curto-circuito a polaridade dos termos comparados. O elemento comum à metáfora e à comparação é a assimilação que funde a transferência de uma denominação- “o sequestro do gênero por meio da semelhança que torna a metáfora instrutiva”. (2017, p.46)

De acordo com Silva (2013, p.17), a aproximação do termo ficção com mentira pode ser compreendido pelo fato de, tanto a ficção quanto a mentira, serem carentes de um referente que complete a noção de signo (terminologia de Saussure). As palavras na ficção e na mentira são desligadas da realidade, ou seja, não é possível recuperar os referentes relatados por estas, ausência que torna difícil o jogo entre significante e significado. Porém, entendemos que o espaço não recuperado dos referentes, na ficção, viabiliza a particularização do *como se*, que preenche a lacuna entre aletheia e pseudos, pelo salto metafórico.

O romance, como ramificação da retórica, surge consciente de si, livre do cuidado de dizer a verdade e abriga o *como*, a projeção de símiles, e o *se*, ramificação da poética, a liberdade da criação do devir, a projeção do impossível, o imaginário. A metáfora, quanto à estrutura, pode consistir numa transferência do sentido das palavras; quanto à função, dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia. Há, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma retórica e uma poética, segundo Ricoeur (2000). O poder de dispor das palavras sem as coisas e, de dispor dos homens, ao dispor das palavras, é uma coisa que acompanha o discurso humano e o artifício do ficcional é exatamente aproximar os elementos cindidos, para criar uma imagem que consiga passar a totalidade, o sentido.

Em Foucault (2011, p. 23), o aparelhamento de constituição metafórico se dá em gradações de similitudes: a da *convenientia*, são “convenientes” as coisas que, aproximando-se das outras, vêm a se emparelhar “tocam nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o início da outra”. A conveniência é uma semelhança ligada ao espaço, na forma de uma aproximação gradativa. Há na emulação, *emulatio*, algo do reflexo e do espelho: por ela as coisas dispersas se correspondem, mesmo não tendo proximidade. A emulação é uma espécie de geminação das coisas, “apresenta-se sobre a forma de um simples reflexo furtivo, longínquo, a distância que

transpõe é anulada por sua sutil metáfora. O semelhante envolve o semelhante.” (2011, p.29); a analogia tem poder imenso, pois suas similitudes são visíveis, por ela todos os aspectos podem se aproximar, é um espaço de irradiação; jogo das simpatias, nele, nenhum caminho é de antemão pré-determinado. A simpatia atua em estado livre, é uma instância do mesmo, tem o poder de assimilar, tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade, transforma na direção do idêntico. *Convenientia*, *emulatio*, analogia e simpatia mostram de que modo o mundo pode se dobrar sobre si mesmo, duplicar-se, refletir-se ou encadear-se, para que as coisas possam se assemelhar. O sistema das assimilações inverte a relação do visível com o invisível.

A ficção se justifica por seus efeitos, uma representação auxiliar sem correspondência com o *real*. Não é a correspondência entre ser e pensamento que determina seu valor e sim o poder de alcançar os fenômenos do mundo externo, “ser ferramenta do processamento do real, de sua alteração”, de acordo com Vaihinger (2011, p.45).

Toda problemática vinculada ao nascimento do romance, como gênero, está na questão do valor que poderia ter um discurso que, de antemão, supõe-se como não verdadeiro e não útil. O nascimento do romance é por si uma ruptura, nasce em meio à ruptura entre *aletheia* e *pseudos*; é nessa ruptura, nesse espaço que a ficção do efabular pelo desconhecimento pode ser verossímil, chegando ao limite da mentira que não mente. Seu primeiro aspecto definidor é a transição de uma narrativa em prosa fundamentada na mimesis da *aletheia* se transferir para uma narrativa em prosa fundamentada na mimesis do *pseudos*. Tudo na sua escritura se equilibra entre a verdade e algo que se assemelha à verdade, segundo Brandão (2005).

Se no início do fundamento do pensamento grego a *aletheia* está vinculada a um Deus e depois a seu representante- o rei, quando este desaparece, a *aletheia* ressurge na literatura. Desde então, deuses e homens possuem um destino separado. É na poética que se detém a balança do verdadeiro (*Alethes*) e do falso (*pseudea*). Toda verdade é enigma e todo aquele que diz a verdade é, ele próprio, enigma. Segundo Detienne (1981, p.9), na ficção dá-se a contradição entre *aletheia* e *pseudos* e, entre esses dois polos, forma-se uma zona intermediária, que perpassa a *léthes*, um movimento de negatividade, sua sombra inseparável. Para Detiene, há uma contradição entre *aletheia* e

pseudos, no entanto, entendemos que não há contradição, mas, sim, uma composição, que forma o elemento ficcional. _Esse movimento aponta para a ambiguidade contida na palavra, ambivalência que está *in nuce*, no cerne da ficção.

A ficção como espaço kairós (da oportunidade, do devir) não pertence à esfera da episteme, mas à ordem da doxa e, como doxa, sustenta-se na intenção e no desejo, o que torna a palavra obscura, é o mundo da ambiguidade. No logos ficcional constrói-se uma realidade em que o significante tende a um significado, que aponta para uma referência externa, mas, é construído para dar sentido e plausibilidade ao universo interno, uma ação mimética, gerada pela imaginação, não uma imitatio; é auto-evidente, produto de uma doxa, se locupleta; sua aletheia, a forma de aletheia que nele se dá, sustenta-se como representação simulacral, correspondente ao sentido do organon interno, não está orientado para a práxis exterior. Aristóteles via a imaginação como uma “eclipse temporária do pensamento”, não levava em conta o critério de falsificidade, Lima (2000, p.53). Sua teoria afirmava que a sensação e apreensão conceitual eram as operações de base da percepção e dos estados intencionais e o meio de prová-lo era a imaginação – phantasia.

No pensamento da antiguidade, para Lima (2000), enquanto potência, a imaginação é ativa, quando a cognição se mostra adormecida. “ A mimesis aristotélica funda-se em uma concepção orgânica, homóloga à natura naturans- produtora de formas em constante movimento, no entanto, a partir dos latinos e da poetologia renascentista, passa a ser vinculada à natura naturata – formas já produzidas. Associada à concepção renascentista, está a visão cristã de mundo, que cria uma dificuldade confrontada pela dinâmica da imaginação.

A confiança crescente na imaginação criadora por volta de 1740 levou os poetas e críticos a confiarem e acreditarem nela, em entenderem que tinham por missão não só construir uma nova visão do mundo, uma recriação do homem e da natureza, mas transmitirem esse pensamento e energia pelo uso das formas, das cores e dos sons do mundo natural redescoberto. (ENGELL, 1981, p.8)

Essa fala de Engell aponta para a relevância e a extensão do domínio da imaginação no século XVIII. _O dualismo entre mente pensante e a matéria extensa, res cogitata e res cogitans, polariza-se na ficção, abrindo espaço para a imaginação e para o referencial material- o *como e o se*. Ao se compor o dualismo entre o próprio homem, a

razão que sustenta o cogito e as paixões. Com a mudança do pensar, o iluminismo vai apresentar outro modelo para imaginação. Dada a progressiva fragmentação do mundo, favorecida pelo progresso da ciência, o problema torna-se a unidade da visão de mundo, levando em conta que o iluminismo promovia o primado da imaginação. O conceito da imaginação pelo iluminismo focaliza a fonte do poder criador, o que permitia a unificação de todas as faculdades, sobre aquilo que se funda - o gênio da criatividade na arte.

Segundo Lima, sob a influência de Kant e da episteme, a afirmação da imaginação como “fonte do poder criador” torna difícil a permanência da justificação da religião. A partir de Kant, a questão da mimesis entra na representação com validade cognoscitiva, pois é preciso que a sensibilidade, através da imaginação, ofereça a síntese dos fenômenos do entendimento; uma síntese que abarcará os fenômenos da semelhança, Lima (2014). Essa relação entre mimesis, representação, metáfora e verossimilhança tem se trançado, causando, na maioria das vezes, uma confusão e, por isso, uma sobreposição de conceitos. Lima (2014, p.34) cita Dupont-Roc e Lallot para clarear essa sobreposição de conceitos. O verossímil é como uma fonte atenuada da ananke [necessidade], sob o ângulo subjetivo da expectativa. Para os autores, o verossímil aponta para a importância do receptor, enquanto este reconhece a dinâmica do efeito, e aponta para o caráter tortuoso do acesso à ousia [essência].

A expectativa da mimesis e da metáfora são internas. Deve-se ressaltar que a mimesis artística não depende só da matéria com que trabalha as imagens, mas da configuração que elas alcançam, no entanto, todo esse trabalho com as imagens insere-se dentro da constelação interna, numa construção de sentido. O que se ressalta, como validade cognoscitiva, é a questão da *vorstellung* [representação], que depende da intervenção da faculdade de cognição, para o que Kant afirma:

[...] Toda nossa intuição nada é senão a representação de um fenômeno. As coisas que intuimos não são em si como as intuimos [...] se suprimimos nosso sujeito ou também apenas a constituição subjetiva dos sentidos desapareceria toda consistência, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo. (KANT, 2016, p59)

A imaginação assume uma posição ativa, reprodutora, num período em que a genialidade assume grande importância. Ao libertar-se de sua posição servil, a imaginação mostra-se capaz de executar as operações do entendimento. A natureza naturata em Kant, ideia de finalidade da natureza, se dá na relação entre as partes e o

todo, implica a imposição de sentido sobre algo que é determinado, a natureza. A imposição de um sentido pelo homem e para o homem.

Todo sentido é o resultado de uma contemplação externa, uma forma de relação com o mundo. E é nessa arbitrariedade que se constroem os sentidos dentro do espaço fictício, de forma arbitrária, à medida que o juízo de reflexão apreende o objeto em seu ambiente natural e o transporta de forma subjetivada para outro contexto, com determinada intencionalidade, correlata a um interesse desinteressado. O que corrobora com o que Kant cita “a faculdade imaginativa produtora de conhecimento é, com efeito, muito potente na criação de uma outra natureza.” (Kant, 2016, p.193). Isso mostra a transgressão que Kant faz com o conceito de mimesis, vigente até então. Quando Kant diz que “desenhos livres, entrelaçamento sem propósito (absicht), sob o nome de folhagem, nada significa e é independente de qualquer conceito determinado, mas agradam, está antecipando a ideia que mais tarde Lyotard considera como constituição de “uma outra natureza”, para legitimação de uma arte não representacional.

O fazer artístico tem a capacidade de ir além, de se desprender da mera representação e criar o impossível verossímil; verossímil dentro de seu contexto interno, uma forma que representa a si mesmo, não ao outro, o mundo de fora. Esse passo dado por Lyotard distancia-se da contemplação do sublime de Kant, pois Kant, apesar de se apoiar na contemplação do sublime, entende a criação do ficcional como uma representação fabricada pela ideia, pela imaginação. Muito se questiona sobre as teorias antirrepresentacionais, pois se a obra de arte não possui um referente, que não teria de ser, como na mimesis antiga, a “outra natureza” não encontraria nada que a confrontaria de forma que pudesse ser entendida. A questão da referência é inerente ao fazer artístico, mas uma referência móvel, histórica e culturalmente cambiante, o que corrobora a escolha de nosso corpus variado. Essa referência está no âmbito do impensado, que comanda a apreciação do objeto de arte e é uma “outra natureza”, necessária, pois, se o receptor não compreendê-la, não será lida.

Algumas questões sobre a mimesis ainda dominam o pensamento crítico como: qual o papel reservado a ela no fazer artístico contemporâneo ou a que essência vinculá-la. Na visão de Lima, ela não é apenas moldada pelo princípio da semelhança, senão pelo vetor da diferença, em suas diversas formas (distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.) Para falarmos da diferença recorreremos a Deleuze (2017) e a

desterritorialização da linguagem, na criação de sensações. Essa diferença está no agenciamento das palavras, revestindo as palavras de novos sentidos. Lembramos que a diferença, aqui, se entende como o que conserva algo de idêntico pelo qual é identificado, pois tudo que existe deve ter um aspecto, que faz com que se possa reconhecer ao longo de eventuais mudanças. No conceito deleuziano de literatura, o enfoque da diferença está todo na questão sintática.

A linguagem diz respeito aos efeitos da sintaxe, de acordo com Machado (2016), a um estilo literário que permite ao escritor escrever em sua língua como se fosse outra, criando uma desterritorialização desta, distanciando-se do padrão. Para Deleuze, isso propicia ao escritor criar um devir dentro da língua, produzir o outro da própria língua; um pensamento que foge à representação, um pensamento sem imagem, um pensamento que afirma a diferença, tentando escapar do modelo universal, criando modelos singulares. Em oposição a Kant, Deleuze fala do irracionalismo superior na construção ficcional, pela linguagem. Essa linguagem ficcional para Deleuze é uma anomalia e, nesse sentido, torna-se uma forma insólita do sintático. Segundo Machado (2016), se essa forma insólita não se aplica a um determinado objeto, a palavra e a coisa, para decidir se é verdadeira ou falsa, faz com que a fórmula deleuziana escape da dicotomia entre afirmação e negação; não é nem negativa, nem afirmativa, assim abole a referência, no sentido que mantém o mundo à distância, criando uma zona de indeterminação. Esse processo mimético, ao qual Deleuze se refere, se instala no espaço da linguagem como construção de mundo e como referencial deste. A desterritorialização sintática da linguagem cria um vazio que não encontra referencial, no entanto, na diferença constitui uma identidade, uma identidade singular. Lima ressalta que:

Desligar a mimesis do campo de percepção dos objetos, torná-la independente das formas da natureza ou do princípio narrativo da ação não significa restringi-la às obras que não têm por objeto a percepção de objetos, a natureza, o princípio narrativo da ação! [...] a própria diferença só é percebida por alguém que nela encontra ao menos um ponto de semelhança com aquilo de que se distingue o diferente. Com isso, também se descarta que essas semelhanças são constituídas a partir de um horizonte sociocultural. (LIMA, 2014, p. 46/47)

De acordo com Lima (2014, p.47), “a mimesis não tem um modelo, mas traz em si um outro que a alimenta, com que dialoga, que aparece como o resto que se mantém

sob o arabesco da diferença.”, funcionando como análogo de uma língua, o que reporta ao universo metafórico da construção imagética.

A restrição que a Renascença colocou sobre o poien artístico, sobre o fazer mimético, limitando-o à natura naturata, pura imitação, cópia, levou a crítica, ainda séculos depois, a depreciar e a mal interpretar o espaço ficcional, não entendendo sua complexidade, assim, caracterizando-o apenas como espaço de inverdades, artifício de distração.

Na França, os próprios escritores, que se dedicavam ao gênero, depreciavam-no, pelo uso da ironia. Numa das passagens metalinguísticas de Joias indiscretas (1748), de Denis Diderot, uma personagem recomenda à outra um potente remédio contra os gases, cuja fórmula se baseava na leitura de romances:

Administro-lhes três pitadas de Gil Blas todos os dias: uma de manhã; uma depois do almoço; uma à noite. Quando tivermos visto o fim de Gil Blas, tomaremos O diabo coxo, O bacharel de Salamanca e outras obras jocosas dessa natureza. Algumas centenas e alguns anos dessa leitura terminarão a cura [...] eu sempre tratara os romances como produções bastante frívolas; enfim descobri que eram bons para os vapores. (DIDEROT, apud MATTOS, 2004, p.14)

A narrativa ficcional em prosa, como os outros gêneros, são produtos lógicos, manifestações, atividades fictícias da função lógica. Ao se pensar no mundo dos fenômenos não como mera aparência, mas como construto simbólico, constituído conforme os fins, pensa-se na ficção.

Segundo Brandão (2015), é o estatuto da ficção que torna o pseudos problemático, ao se entender o mundo como um sistema binário, equalizado entre verdade e mentira. O que torna o pseudos problemático é o desconhecimento de sua esfera *se*. A ficção está imiscuída no que aparenta ser e que está entre o que é e o que não é, já que a verdade é uma adequação da coisa e do intelecto. O que está em causa não é a verdade, mas, o que se entende por ficção, é o estabelecimento do limiar¹³ entre aletheia [verdade] e pseudos [mentira]. Para o autor, não há dúvida sobre o caráter da verdade; no entanto, o estatuto do pseudos ainda se mantém obscuro, permitindo o aparecimento do enigma no gênero. O grau de verdade de um discurso depende da adequação que se estabelece entre ente-

¹³ De acordo com Gagnebin (2014, p.34), o limiar pertence ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais. Não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo.

intelecto-enunciado. Ainda hoje, em análises sobre o romance contemporâneo, como *Teoria do romance I e II*, de Mikhail Bakhtin, *A preparação do romance*, Roland Barthes, *A geografia do romance*, de Carlos Fuentes, *Ficção brasileira contemporânea e Além do visível*, de Karl E. Schollhammer, como em outras, muito se questiona sobre essa equação [ente-intelecto-enunciado] já que, cada vez mais, a escritura romanesca se fragmenta e levanta suspeitas quanto à sua relação entre aletheia e pseudos, como um processo mimético ou não.

E nesse impasse entre a verdade e o que se assemelha à verdade, num jogo entre o antigo e o novo, é que nasceu, sob a rubrica *plasmata*, a narrativa romanesca. Os *plasmata* são fabricados pelo homem, são semelhantes ao verdadeiro, não são fabricados por Hefesto, como os mitos cantados pelas deusas aos aedos. A narrativa romanesca deriva da epopeia, deixando para trás o mito, incorporando uma narrativa de um indivíduo em sua sociedade, o que define sua identidade – uma narrativa social. O romance se distancia da epopeia, perde um suposto de ‘credibilidade’. Na epopeia, segundo Ranciere, há uma construção de abstrações em imagens.

[...] um único modo pelo qual o pensamento, igualmente incapaz de abstrair e de individualizar, pode figurar virtudes. Homero não é inventor de belas metáforas, simplesmente vivia num tempo em que o pensamento não se separava da imagem, tampouco o abstrato do concreto. Ele é apenas testemunha de um estado de linguagem em que a palavra era idêntica ao canto. (RANCIERE, 2012, p.29)

Para Ranciere (2012), os encantos poéticos da palavra são, na realidade, os balbúcios da infância da linguagem e, nessa linguagem, compõe-se uma identidade de contrários, a distância entre a palavra e o que ela diz. Nos balbúcios da infância da palavra, como no canto da sereia, nesse espaço negativo, é que o *como e o se* se aproximam e constituem a *poiesis*. Na passagem para uma forma que separa o abstrato do concreto, a epopeia transmite para o romance a potência do caráter cifrado que a palavra possui. O romance carrega em si a dupla exterioridade sensível da matéria e da imagem. Trata-se do movimento que retorna das aparências e da ordem do mundo da representação, para o mundo obscuro e desprovido de sentido da coisa em si.

Desde Hesíodo, encontra-se um fazer fictício intencional. Já no *Épico de Gilgamesh*, assim como no *Mahabarata*, o fazer fictício estava presente na constituição do contar do indivíduo, desde seus primórdios; no entanto, nossa análise do fictício,

parte da Grécia antiga, quando ele passa a ser analisado como conceito. Para Brandão (2015, p.75), há uma preocupação no representar nesse texto. “[...] sabemos muitas mentiras dizer a fatos semelhantes e sabemos, quando queremos, verdades proclamar.” (Teogonia, 22-28) O discernimento entre aletheia [verdade] e pseudos [mentira] é nítido, assim como a sua manipulação, para melhor contar a história. Na questão do estatuto ficcional é um marco o fato de Hesíodo levar para a esfera das Musas o pseudos, estabelecendo pela primeira vez, “a distinção clara entre poesia e verdade” (Pereira, 2003, p.157). Na *Odisseia*, também é nítido o jogo entre aletheia e pseudos, para fazer do [poiein] uma representação assemelhada à verdade. Diante de Penélope, Ulisses representa com perícia seu papel, mostrando-se “polýmetis”, profere uma fala organizada entre aletheia e pseudos.

[...] mesclar coisas autênticas aos pseúdea é uma maneira eficaz de torna-los semelhantes a fatos; de outro, não são entretos que estão em julgamento, pelo nível de exatidão das informações que transmitem, mas uma fala representada, cujo traço principal é representar-se como autêntica. (BRANDÃO, 2015, p.77)

É um jogo que transforma o autêntico em coisas semelhantes ao autêntico, a mistura das coisas autênticas com pseudea fabrica a ficção, no modo como se ordenam dentro da narrativa; trata-se da capacidade de representar, de mimetizar o outro com seus próprios dados. Os deslocamentos entre aletheia e pseudea é que fabricam as coisas semelhantes às coisas autênticas. Para Brandão, ao encenar Éton, Ulisses torna-se o arkhegós, aquele que inicia a arte de encenar, pois como o conheceu, assemelhou-se a ele, para se passar por ele.

Pela via da voz do ângelus, daquela voz que se apropriou do diagma, que se tornou independente da voz externa do autor, se estabelece o cronotopo. Esses deslocamentos entram no diagma romanesco, fabricando (poiein) coisas semelhantes às coisas autênticas, que dão suporte à construção da narrativa. Esse jogo, a mistura de pseudea, de forma autônoma, dirigida pelo ângelus, determina o romance, quando não lhe determina uma posição imanente, pois esse jogo de assemelhamento se insere em todas as apreensões, em todas as formas que o gênero absorve.

Tal falta de autocaracterização do romance e o espaço incerto em que seu autor se põe faz necessário que o romancista adote uma máscara, que, de sua parte, põe em questão o elo convencional entre a ficção e a mentira. [...] o romance subverte a posição que tradicionalmente tem

sido assegurada ao “literário”. [...] a linguagem literária não é representada precisamente como uma mistura viva de vozes opostas e variadas, em desenvolvimento e renovação. (LIMA, 2009, p.21)

1.3 A Questão do Sentido

A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar até que ponto é invisível a visibilidade do visível.

(FOUCAULT, 2011, p.224-225)¹⁴

Este estudo investigativo sobre a ficcionalidade que dá forma ao romance, como gênero narrativo em prosa, aponta obrigatoriamente para seu cerne: o sentido, que está submerso na ideia de entidade *real*, em contraposição à sua natureza, também imagética. Para amplificar e justificar nossa hipótese, [O *real* - construto de sentido - é um arquétipo análogo do jogo ficcional - entidade imagética & entidade *real* - que ancora a narrativa romanesca], focamo-nos no construto de sentido apreendido da plausibilidade que a imagem *real* reflete. Esta imagem tem origem na fratura, no espaço, em que o relato referenciado ‘histórico’ e o relato imagético compartilham, para dar forma à ficcionalidade. Uma narrativa de um gênero que tem-se como forma intencionalmente ficcional de discurso escrito e que, na sua ficcionalidade, tem impressa uma imagem real, que lhe dá singularidade.

Buscamos, no início deste capítulo, numa pesquisa arqueológica e etimológica, estudar o percurso do romance, como gênero e esclarecer a origem do que se tem entendido, ao longo do tempo, por ficção e sua função na literatura, com suas nomenclaturas de poiesis, mimesis, representação, fíctio, fingire, verossimilhança; conceitos que se adequaram às necessidades explicativas que a crítica da retórica e da poética exigiram. Dando sequência à apresentação e função do aspecto funcional do ficcional, chegamos ao cerne de seu aspecto de representação *real*, o sentido. O sentido que só é questionado porque falamos e transcrevemos essa fala e porque há nesse processo a linguagem. Mediamos e somos mediados pela linguagem e é na e pela linguagem que se questiona o mundo empírico e se constrói o ficcional, e é pela linguagem que levantamos a questão do sentido, em todos os seus sentidos, reais e

¹⁴ FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos.

irreais, possíveis ou impossíveis. Para Nancy (2003, p.22), o sentido pensa-se a partir de sua articulação com o mundo, real ou irreal. O autor entende sentido e significação como coisas distintas, a significação é um sentido possível para o objeto. O sentido precede a significação. O objeto existe antes da significação que pode vir a receber.

Assim, ‘ser no mundo’, se tal coisa tem lugar (pois tal coisa tem lugar) está tomada com o sentido que antecede toda significação. Tal coisa faz sentido, demanda ou propõe sentido mais para cá do que além de toda significação. Se estamos no mundo, se há um ser no mundo, é dizer, sim há mundo, então há sentido. [...] Assim, mundo não só é correlativo de sentido, como está estruturado como sentido, e reciprocamente, o sentido está estruturado como mundo. Em definição “o sentido do mundo” é uma expressão tautológica. (NANCY, 2014, p.22)

Assim, a partir desta questão, estudando alguns filósofos e teóricos como Wolfgang Iser, Jacques Derrida, Heidegger, J. Bentham, Jean-luc Nancy, explanamos a partir de um recorte conceitual, como na narrativa ficcional em prosa se constrói a imagem *real*, a sensação de realidade, a *vorstellunbarkeit* [plausibilidade], a verossimilhança, o sentido forjado pelo movimento análogo, que aproxima o mundo empírico do mundo do espaço ficcional.

Para Derrida (1995), a literatura é justamente o que só reside, só é, só chega a esboçar uma existência em áreas limítrofes, fronteiriças, de que a própria e necessária tradução do termo literatura é evidência. É nessas áreas fronteiriças que, aqui, questionamos o significado, a hermenêutica do sentido e recorreremos a Heidegger, assim como a outros teóricos, para melhor compreender este conceito. Segundo Cardoso (2014, p.123), o essencial da interpretação não é somente a antecipação, a participação anterior no sentido, a compreensão vaga do ser de que já se dispõe, necessária para a compreensão ou leitura. “É a origem extra-arcaica do sentido, que não lhe permite dar uma origem.” (2016, p.15). O sentido anuncia-se no *Dasein*, mas não permite que subsista, enquanto sujeito do ato de compreensão. O sentido mais do que garantir a origem¹⁵ e vinculação entre um sentido e outro, é o abismo que leva de um sentido a outro. A compreensão do sentido exige certa antecipação deste ou uma compreensão vaga do ser. Cardoso (2014) diz que o sentido, como abertura, surge no momento antecipatório da compreensão; consiste em sua abertura e nela é exaurido.

¹⁵ Para Heidegger, em *A origem da obra de arte* (2016, p.9), origem significa aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. A origem de algo é a proveniência da sua essência.

Escrever é saber que isso não está ainda produzido na letra não tem outra morada, não nos espera como prescrição [...]. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para habitar-se a si mesmo e tonar isso ao que deferir de si ele é: o sentido. (DERRIDA, 1995, p.83)

No movimento de cópula, movimento metafórico, a intencionalidade está em tornar visível o invisível; nesses mecanismos subjacentes à experiência do espaço literário, constrói-se um sentido, torna-se presente na diegese da narrativa uma produção. A questão do sentido, na escrita, sofre uma redução devido à sua subordinação à voz. Para Derrida (2008, p.226), o fonologocentrismo, uma crença da linguagem como sentido, como doadora de fundamento, da identidade e da homogeneidade, está na racionalidade do discurso instituído. O que Derrida vem a chamar de metafísica da presença é a presença do sentido ou a presença de si na consciência. Derrida chama a atenção para o fato de que, na história da metafísica, sempre se atribuiu ao logos a origem da verdade em geral “a história da verdade, verdade da verdade, foi sempre [...] o rebaixamento da escrita e seu recalçamento fora da fala “plena”.”

A escrita recalcada pela lei do logos, a qual não apenas a grafia, a participação no sistema fundante do pensar ao postular, baseado na relação entre fala, voz e sentido, em forma de representação, um duplo inferior ou uma prótese exterior, afasta o homem da verdade. A descoberta de Derrida recai sobre o fato de toda estrutura binária, opositiva que constitui o pilar sobre o qual a metafísica pode ser erigida, ser constituída por uma hierarquização conceitual que relega o singular, o sensível, o aparente. Derrida mostra de que maneira a linguagem, baseada no primado do sentido, da fala e da voz, deixa de ser capaz de sustentar o regime da presença – o sentido. A palavra é a estrutura de significação mais próxima da verdade, ou seja, do significado, expressado pela fala. A derivação da escrita se dá não por ser representativa, pois esta representa primeiro a fala, sua significação imediata do sentido, do significado, do conceito, do objeto ideal (2008). O que vemos com a explanação de Derrida é que, no campo da conceituação da construção do significado, na ficção, a primeira barreira da sua conexão com a verdade/realidade, está no fato da escrita ser entendida como um duplo da fala, ser um segundo significado do sentido. Forma-se um jogo entre significante e significado, que emerge na escritura, colocando em questão a validade do sentido, um jogo que, para o autor, se dá na diferença entre eles.

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar [...], que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo. (DERRIDA, 2008, p.80)

É no vir a ser, no escrever sobre o dito, na repetição, o outro irreduzível da identidade, que se fabrica o universo da escritura ficcional, onde emerge a questão da construção do sentido, a ideação do espaço apofântico¹⁶. A verdade, que tradicionalmente está associada à possibilidade de correspondência entre enunciado e o estado das coisas, entre significado e referente, o mundo, “experiência ambiente”, carrega consigo a significação. O sentido se constitui no espaço da diferença:

[...] diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro. (DERRIDA, 1986, p.44)

De acordo com Cardoso (2014, p.16), “há um acesso à significação contido na estrutura do juízo (sentido) que só pode ser compreendido segundo um conceito categorial de intuição; há atos intencionais significantes que são preenchidos por atos intencionais, atos em que a intenção de significação se encontra, na percepção.” No exemplo citado por Cardoso, para clarear esse conceito “O ouro é amarelo”, quando se pensa nesse juízo, tem-se uma noção do que é o ouro e do que é amarelo, o momento amarelo do ouro, o que é do juízo; a cópula dos elementos contém um excesso de significação, que não é preenchido intuitivamente, na percepção. Esse excesso implica na ideia de Kant “o ser não é um predicado real” – sendo o é apenas significado, ou seja, significante visado. Há, nesse sentido, uma aporia da doação, pois embora, não percebamos o ser-ouro do ouro e o ser-amarelo do amarelo, compreendemos o que diz o ser entre o predicado e o sujeito dos juízos apofânticos.

Essa compreensão mediana do ser, que não é outra coisa senão uma releitura do conceito de intuição categorial é entendido à totalidade da experiência possível, com o *como se*. No processo metafórico – o sol é ouro ou o ouro é como o sol, o salto se dá na

¹⁶ No aristotelismo, diz-se que qualquer enunciado verbal passível de ser considerado verdadeiro ou falso, em função de descrever corretamente ou não o mundo real, é apofântico.

sobreposição de dois objetos distintos é feito na intencionalidade, uma cópula relacional entre significados através da ação. Essa relação fica sujeita ao juízo apofântico, já que se estrutura em significações que na sua cópula constroem uma totalidade de experiência possível- o salto metafórico. A metáfora é o status realístico da mimesis.

Há uma necessidade de se pensar o fenômeno da criação e recepção literária a partir da relação do texto com o referente, a relação de um dentro com o fora; a inclusão de um fora em relação, tanto da linguagem quanto do indivíduo; no entanto, a inclusão de um fora não significa pensar na linguagem em termos de representação do mundo por si, mas numa relação paradoxal. O termo heterotropia carrega tanto a questão do espaço quanto a questão do sentido - “as heterotropias dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.” Foucault (2012, p.13). A produção de sentido dá-se a partir do texto literário, do espaço literário. O conceito de heterotropia, como uma referência etimológica ao espaço do eu e do alter, surge da análise de um texto de Borges, no qual Foucault (2011, p.12) tenta entender as palavras o mais próximo de sua etimologia e cita:

Numa palavra, o que se retira é a célebre “tábua de trabalho”; e, restituindo a Roussel uma escassa parte do que lhe é sempre devido, emprego da “tábua” em dois sentidos superpostos [...] lá onde, por um instante, o guarda-chuva encontra a máquina de costura; quadro que permite ao pensamento operar com os seres de uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo qual são designadas suas similitudes e suas diferenças – lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço. (FOUCAULT, 2011, p.12)

No conceito de heterotropia, há um cerceamento da linguagem, pois há o impedimento desta de nomear; os nomes comuns são despedaçados ou emaranhados, arruínam a sintaxe, as que constroem as frases e aquelas que mantêm juntas as palavras. Para o autor, a construção de sentido já está implícita nos códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas; na outra ponta, estão as teorias científicas que explicam a razão e a ordem. Entre essas duas regiões, está o domínio que é obscuro e é aí que estão prescritos os códigos primários, que fazem perder a transparência, onde o discurso perde os grilhões linguísticos (2011, p.17). Foucault

define a heterotropia em termos de espaço; para ele, a heterotropia surge em oposição às utopias.

Parece que esses espaços se colocam em contraponto aos espaços puramente imagéticos, balanceando o discurso do dentro com o fora, do empírico com o imagético. Existem em todas as culturas lugares reais efetivos, lugares onde estão inscritos na instituição da sociedade e que são um tipo de contra - espaço, um tipo de utopias realizadas nos espaços reais; espaços reais que podemos encontrar no seio das sociedades, são ao mesmo tempo representados, contestados e investidos, lugares que estão fora de todos os lugares, embora, ainda, sejam localizáveis. “Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e dos quais falam sobre, são heterotropias.” Esse conceito tangencia com a questão do paradoxo no qual a narrativa romanesca se sustenta, na fronteira entre ficção e *real*, no espaço obscuro onde se dá a profusão de sentido, o estrato/espaço da linguagem, que se imiscui na invisibilidade das similitudes. Sabe-se desde Aristóteles que a ficção não é nem o verdadeiro, nem o possível, mas o verossímil, um entrecruzamento de um paralelismo do *como* com o deve ser do *se*. Tudo está sob a lei da recepção. “A verdade só faz as coisas tais como são, e a verossimilhança as faz como devem ser.” Genette, (1995, p.9). A função do sentido do discurso é uma função de semelhança, de identidade, de presença em si, como cita Derrida. O verossímil, por este prisma, é um “grau segundo da relação simbólica de semelhança.”

Sendo o autêntico querer-dizer-verdadeiro, a verdade seria um discurso que se assemelharia ao real; o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real [...] o verossímil tem uma só característica constante: ele quer dizer, ele é um sentido. [...] o verossímil não conhece senão o sentido que, para o verossímil, não tem necessidade de ser verdadeiro para ser autêntico. Refúgio do sentido, o verossímil é tudo o que, sem ser sem-sentido, não está limitado ao saber, à objetividade. [...] o problema do verossímil é o problema do sentido: ter sentido é ser verossímil; ser verossímil nada mais é que ter sentido. (KRISTEVA, 1972, p.49)

A questão do verossímil se centra na sua relação interdiscursiva, uma conexão entre os discursos, que se encontra acima da verdade, que constrói uma relação com a similaridade, a junção de discursos diferentes, que se projetam como espelho. Segundo a autora, falar nos leva ao verossímil, nada pode ser dito que não tenha sentido, verossimilhança. O verossímil é um sentido de um discurso retórico, a representação retórica, implícita no querer dizer da linguagem.

Até o século XVIII, desde o pensamento grego-latino, há uma lacuna entre as similitudes que formam o grafismo e as que formam o discurso. Segundo Foucault (2011, p.23), a semelhança desempenhou um papel construtor na cultura ocidental, conduzindo a exegese e a hermenêutica dos textos. Foucault coloca em foco a questão da similitude como forma de pensamento e a subdivide em quatro características: a *convenientia*, a *emulatio*, a analogia e a *simpatia*, mostrando que a questão do sentido e do referente sofrem aproximação ou distanciamento, conforme se processam os graus de similitude, um processo metafórico que assinala o paralelismo entre o imaginário e o factual, narrando não outra coisa a não ser a sintaxe que os une; a natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula na sua semelhança.

Retomando a questão da intencionalidade, recorreremos a Iser, no que se refere ao autor, que cada relação estabelecida altera a facticidade dos elementos e os converte em posições que obtêm estabilidade através do que excluem.

Embora não adotemos a construção de sentido na relação intrínseca entre autor-texto-leitor, e sim, na estrutura intratextual, uma modulação da voz narrativa, é importante evidenciar que essa relação intrínseca está no centro do fenômeno da criação e recepção literária. Outra questão que tangencia a relação do texto com a posição dentro-fora é a paratopia, conceito desenvolvido por Maingueneau. Para autor (1995, p.27), a paratopia é um lugar e não - lugar ao qual pertence o texto literário, observando como as relações paratópicas são caracterizadas no discurso literário. As condições de enunciação estão relacionadas ao contexto, ambiente de construção de sentido. Assim, neste caso, o autor é o agente de produção de sentido, entre espaços paradoxais: espaço literário e sociedade.

Espaços paradoxais no sentido de que a enunciação se constitui através da própria impossibilidade de designar um lugar verdadeiro. Ao se levar em conta de que qualquer enunciação é um espaço constituído por signos (signo é uma forma de representação que liga certo objeto [o próprio signo] com um segundo objeto e com um interprete)¹⁷, a questão do verdadeiro fica em suspense em relação ao referencial externo, sendo ‘verdadeiro’ a sua dobra sobre si mesmo. O cerne da questão da paratopia é uma discussão sobre a função do autor como agenciador da produção de sentido, entre espaços paradoxais.

¹⁷ O conceito de signo, aqui, citado é tomado de *signos: ícones, índices e símbolos*.

A pertinência ao campo literário não é a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la de paratopia. (MAINGUENEAU, 1995, p. 28)

O lugar do escritor aparece como um entre - lugar, outro lugar. O paralelismo do conceito de heterotropia com o de paratopia está na questão da noção de fora como uma zona conflitante “o escritor alimenta sua obra com o caráter problemático de sua própria pertinência ao campo literário e a sociedade, sendo o texto literário o resultado de uma inscrição do autor na obra.” Para melhor situarmos a questão do sentido como um processo de apreensão de uma entidade *real*, buscamos a definição de Bentham.

A entidade real é uma entidade à qual, por ocasião e para finalidade do discurso, é realmente atribuída uma existência. Sob o conceito geral de entidades reais perceptíveis, podem ser subsumidas sem dificuldade percepções individuais de todo tipo: impressões produzidas em agrupamentos pela aplicação de objetos perceptíveis nos órgãos de sentido; as ideias são trazidas à luz pela memória desses objetos e as novas ideias que, sob a influência da imaginação, são produzidas através da decomposição e da recomposição daqueles agrupamentos – a nenhuma dessas impressões podem ser negados o caráter e a designação da entidade real. (ISER, 2017, p.169, apud BENTHAM, 1932, p.10)

Na concepção de Iser (2017), o *real* é compreendido como mundo extratextual, que enquanto facticidade, é prévio ao texto e constitui uma referência. Para o autor, os campos de referência são sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, uma interpretação da realidade. O *real*, assim, se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor. Aqui, Iser toca nos conceitos de heterotropia e paratopia. O que fica claro é a relação direta de um processo mimético, mesmo que poiético, como resultado de criações, seleções, combinações, do texto ficcional com o mundo extratextual, com a facticidade. Por mais extremo que o texto ficcional seja, apontando numa direção imagética, a necessidade de se ligar a algum elemento, entidade referencial *real*, prevalece para que possa haver a compreensão do contexto. A compreensão do texto se dá na dimensão da verossimilhança, na plausibilidade, o sentido-, ou os sentidos possíveis, nos diferentes graus de aproximação ou distanciamento da referencialidade-, a ação mimética.

A construção do *real*, da verossimilhança e seus graus de plausibilidade, é sustentada pelo sentido intratextual, que se dá na fratura da junção entre simulação e imaginação- no ficcional. Para Kristeva (1972, p.48), a função do sentido do discurso é uma função de semelhança, acima da diferença, é um segundo grau da relação simbólica de semelhança, o querer-dizer verdadeiro, a verdade é um discurso que se assemelha ao real, já o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real, um real deslocado. O verossímil tem só uma característica constante - querer dizer - ser sentido.

A construção de sentido, tanto na heterotropia como na paratopia, está relacionada a uma vetorização entre origem e referente, na relação ente – signo – referente. Para situar o fictício no texto ficcional e entender a mediação que se dá entre imaginário e *real*, na composição de um sentido contextual, recorreremos a Iser (2017, p.35), que entende o texto como forma de acesso ao mundo e vê esse acesso, não como uma forma de inserção de estruturas existentes, mas, como decomposição dessas estruturas. Na decomposição das estruturas extratextuais, seleção e combinação de seus elementos, o texto ficcional é contextualizado criando um sentido, uma realidade que se torna análoga, por seus elementos que encontram referência no mundo empírico. A seleção é uma transgressão de limites, os elementos do *real* apreendidos se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados, - opondo-se aos campos de referência. Esses elementos de seleção permitem que se reconheçam os campos de referência, embora os elementos tenham passado por uma reordenação. “Os elementos não são fictícios, a sua seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, delimitados entre si, tem as fronteiras transgredidas.”

A seleção se oculta na configuração de intencionalidade do texto, onde esses sistemas contextuais são transgredidos; já na combinação, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente construídos, uma ruptura de limites do significado lexical. No *como se*, a figura se desnuda e transgride o mundo representado no texto. Os elementos escolhidos ganham um valor diferente daquele que tinham no campo de referência existente.

Para Iser (2017, p.36), na seleção dá-se uma operação de intencionalidade que se originará de um ato de fingir e se revelará como objeto transacional entre o *real* e o imaginário. O fictício, como forma transacional entre *real* e imaginário, tem uma dupla

finalidade,- a mutua complementaridade. Na construção de sentido, dá-se uma operação semântica entre texto e leitor, em que se (re)formulam as realidades. Iser (2017) chega a dizer que o fictício é algo parasitário, pois se apropria do que não é, se apropria do *real*, do referente. Cada entidade fictícia mantém uma relação com uma entidade *real*. No discurso ficcional, há que se fingir uma instância que agiria como se fosse uma realidade, sem que seu caráter fictício seja encoberto; o *como se- als ob-* é evidenciado para garantir o pacto da ficção. A ficção não é eliminada, pelo contrário, habilita a ter uma multiplicidade de usos, “transformando-a em maquinação, abrindo-se através do discurso uma realidade inacessível ao conhecimento.”

Os corpos reais ou entidades reais, em movimento, são atrelados às entidades ficcionais. Cada entidade real possui superfície, profundidade e limites que a ‘velam’ de maneiras diferentes – e apenas emprestam o seu contorno às entidades ficcionais. (ISER 2017, p.82)

Isso significa que os corpos reais nunca se apresentam, no discurso, como corpos materiais, apenas como entidades ficcionais, são superfície, consistem em si mesmas e só funcionam se referenciadas. Nesse processo, o corpo real se conecta a uma predicação, pela ação, cria-se uma aproximação análoga que, no contexto proposto, gera um sentido, a partir da plausibilidade arquitetada. Nessa movimentação telemática, o autor, a partir de suas imaginações, cria ficções que fazem das entidades ficcionais fatos da vida. O autor constrói uma relação entre predicação e representação, em que a predicação visa os corpos reais e a “representação concebe a si mesma como se a realidade fosse captada pelo sujeito.” O *como se* indica a diferença entre a imaginação e a realidade, o que para Bentham cria um sentido sintético inscrito no pacto da ficcionalidade. O *como se* é um ‘imaginary being’, de certa forma negativa, no entanto, essa negatividade, como lugar vazio do conhecimento, é superada pelo pacto ficcional que desvincula o discurso ficcional de qualquer obrigatoriedade com a verdade e com o conhecimento, como função epistemológica. O *como se* tornou-se um mecanismo arquitetônico que possibilita às entidades imagéticas tornarem-se plausíveis, através de sua ligação com as superfícies *reais*, uma lógica simbólica e práxis cotidiana, que constituem pontos de referência, um processo que toma forma na e pela linguagem.

O efeito do *real*, o sentido apreendido nesse jogo entre imaginação e representação referencial, para Barthes (2005, p.35), é usado pelos autores da modernidade como ancoradores de factualidade, elementos supérfluos – enchimentos (catálise) afetados de

por um valor funcional indireto, absorvidos na estrutura narrativa. Embora Barthes entenda esse mecanismo como típico da modernidade, verificamos anteriormente, que, na narrativa romanesca, o artifício eufemístico, já era usado no romance grego e, intencionalmente ou não, acaba tendo a função de ancorar na narrativa os elementos referenciais. Para Barthes, esse recurso, ‘um luxo da narração’, é escandaloso, aponta para objetos que não são nem incongruentes nem insignificantes. Para o autor, a notação insignificante aparenta-se à descrição, embora o objeto só pareça ser denotado por uma única palavra que se prende a um sintagma referencial e sintático ordenado, sendo acompanhado por outras palavras para construção de sentido. A descrição não tem marca preditiva- é analógica, sua estrutura é somatória. A singularidade da descrição aponta para um dos discursos narrativos. A cultura ocidental não deixou a descrição fora do sentido e, além disso, pôs-lhe uma finalidade, a função estética que advém da função retórica. Da Antiguidade à Idade Média, a eufemística foi muito usada no processo retórico, uma época em que a descrição não estava sujeita a nenhum realismo; pouco importava a verdade (ou sua verossimilhança), só contava a sujeição ao gênero descritivo. A verossimilhança, aí, não é referencial, mas discursiva. Ela se constitui encerrada nas regras do discurso, estas é que determinam a lei de ordenação.

Mesmo no século XIX, em Flaubert, a descrição como objetivo estético ainda prevalecia, mas já se mostrava a necessidade de um referencial *real*- um verossímil estético. O processo estético entra no domínio do verossímil. Rowen, exemplo citado de uma descrição de Flaubert, é uma amostra que a descrição não é mais do que uma espécie de fundo destinado a receber, como diz Barthes, ‘as joias de algumas metáforas raras’, fundo prosaico que reverte a substância simbólica. Toda descrição, para o autor, é construída visando aparentar Rowen a uma pintura, a uma cena pintada de que a linguagem se encarrega. O novo verossímil, diferente do antigo, não se prende às leis do gênero, não é a sua máscara.

Provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo –que parece muito bem ser o grande caso da modernidade- está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de escravizar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da ‘representação’.
(BARTHES, 1972, p.44)

O sentido da obra existe e depende da conformidade das regras culturais da representação. O que vai de encontro à relevância da escolha, para nosso corpus, de obras de nacionalidades distintas, e vai evidenciar imperativos realistas de diferentes categorias, pois a valoração cultural usa diferentes elementos referenciais como fonte para estruturação do *real*.

Num espaço de cinco anos, Xu Yulan teve três filhos. Xu Sanguan deu-lhes os nomes de Yile (Primeira Alegria), Erle (Segunda Alegria) e Sanle (Terceira Alegria). Um dia, quando Sanle tinha um ano e três meses, Xu Yulan pegou a orelha de Xu Sanguan e perguntou: Quando eu estava dando à luz, você estava lá fora, rindo a valer, não é? (HUA, 2011, p. 36)

Houve um tempo em que eu frequentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal-afamada da liberdade. A comida era boa, o preço honesto e o serviço simpático, para dizer o mínimo, já que nunca nos expulsaram. (CARVALHO, 2007, p.9)

O abate dos cães terminou por este dia, os sacos pretos estão empilhados no chão, cada um com um corpo e uma alma lá dentro. Ele e Bev Shaw estão abraçados no chão da sala de operações. Dentro de meia hora Bev regressará para junto do seu Bill e ele começará a carregar os sacos. (COETZEE, 2010, p.173)

Pouco lhe importava voltar ou não ao mesmo sítio, e o orgulho lhe advinha de contatar com a clientela elegante das estâncias luxuosas da beira-mar levava-o a desprezar, na sua arrogância, a recepção oferecida pelo hotel aos seus clientes. Na estação tomava ares ambíguos de mendigo hesitante e punha-se a andar à volta dos recém-chegados, esfregando as mãos com visível embaraço. (KAWABATA, 2009, p.125)

E eu acreditei candidamente que, de verdade, a plantaram para que germinasse de novo. Poderia ser que brotasse dali uma rara árvore para o nosso canto abandonado nos fiordes. Poderia ser que desse flor. Que desse fruto. A minha mãe, combalida e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: tens duas almas para salvar ao céu. (MÃE, 2014, p.9)

As regras culturais de representação estão imiscuídas na estruturação de sentido, no discurso, e evidenciam imperativos realistas. A construção da estruturação do sentido intratextual depende da estruturação de sentido de cada sociedade. Alguns elementos de representação apontam para uma forma de entender o grupo social. A escolha do nome dos filhos Yi –Er – San –le, o preço honesto e o serviço simpático, os sacos pretos com corpo e alma dentro, a arrogância do porteiro nas estâncias luxuosas e seu desprezo pelos clientes do hotel, ter duas almas para salvar ao céu, espelham a

forma de lidar com o mundo, em suas sociedades. São elementos que apontam formas de pensar dos grupos sociais das obras.

O texto ficcional, a menos que se estenda para além da referencialidade, não mantém uma atividade fantasmática. Alguns autores, imbuídos no empirismo do relato histórico aventam que ao se colocar o referente pelo real, a descrição realista evita deixar-se arrastar a uma atividade fantasmática, renunciando às restrições do código retórico; o realismo deve procurar uma nova razão de escrever.

O real concreto (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes) sofre uma imitação pela denotação. A ‘representação’ pura ou simples do ‘real’, a relação do que é ou foi aparece como resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido e o inteligível, como se o vivido não pudesse significar. (BARTHES, 1972, p.41)

No entanto, “há resistência do real à estrutura limitada no discurso narrativo fictício”, pois, no discurso narrativo fictício, o jogo de transição entre o imaginário e o *real* faz parte da arquitetura da prosa. Não há, apenas, um discurso ‘histórico’, que retrata o factual, nem, somente, um discurso sustentado pela imaginação, a ponto de não ser compreensível, desvinculado de qualquer referencial, que não formule um sentido contextual, mas uma junção das duas formas, e é nelas que se viabiliza o discurso ficcional, nessas formas paradoxais. É nesse jogo entre elementos referenciais e imagéticos, na exposição do visível e no desvelamento do invisível, que se revela o ficcional do fictício, que se fabrica o alicerce do romance.

Capítulo 2 – A voz e o narrado

A palavra é criadora - cria assim como fala - amplifica a emoção e o pensamento.

Neste capítulo, exploramos a narrativa romanesca, cerne do gênero das obras que compõem o corpus desta pesquisa investigativa. Aqui, como no primeiro capítulo, faremos uma análise conceitual, que será ratificada por alguns trechos das obras de nosso corpus. A narrativa tem, como fonte, a linguagem - a fala- e como portador desta o narrador- ângelus, a voz que estabelece o cronotopo, a estrutura diegética,- o agente gerenciador do enunciado. Temos como objetivo, aqui, elucidar como a subjetivação/objetivação da voz, que cruza e faz cruzar espaços reais e imaginários, constrói o jogo ficcional sobre essa aporia. A hipótese, fio condutor deste trecho do estudo sobre a construção diegética romanesca, é: O narrador, agente gerenciador do cronotopo romanesco, estabelece entre o mostrar e o contar a imagem *real*. É aquele que toma a voz no espaço ficcional, que se encarrega de mediar a encenação, que entra na cena.

A princípio, defrontamo-nos com o que tudo possibilita, no que se refere à comunicação, a linguagem. É na linguagem e pela linguagem, em sua manifestação- a língua, que a literatura, e, mais, especificamente, o que investigamos- a estruturação do *real* - o sentido, emerge e emerge na voz. De acordo com Benjamin (2013, p.49/61), toda manifestação do pensamento humano pode ser concebida como linguagem e a manifestação de seus conteúdos é língua [uma língua não é expressão de tudo que podemos expressar através dela, mas o que se comunica nela]. Não há eventos ou coisa que não sejam reportados na linguagem. Qualquer coisa que se comunique resulta de um conhecimento. O indivíduo se comunica ao nomear as coisas, condensando a totalidade intensiva da língua como sua essência.

Embrenhados no universo ficcional, deparamo-nos com a essência da linguagem e verificamos que a referencialidade é algo que, também, a perpassa e determina a concepção referencial da significação que temos do mundo e está em duas coisas: no nomear e no objeto representado pelo signo. A relação de similitude com o referencial se apresenta mesmo quando há a tentativa de afastamento, de não representação. A não representação, avaliada por Habermas (2004) e Chalmers (1993), no século XX, fez parte da pauta dos críticos, como renovação na ficção. Esse conceito de não representação ainda comporta certa insuficiência na apreensão de seu alcance. O *real* forjado pela linguagem ficcional é constituído por uma realidade dependente da consciência, que cria uma imagem análoga à realidade experimentável, uma imagem ligada a um referencial externo.

Esse conceito de realismo é o realismo representativo ou realismo externo. Num movimento de afastamento da objetividade, do externo, encontramos o realismo não representativo, um realismo interno, subjetivo, que tangencia a realidade experimental. É importante distinguir esses conceitos de realismo, que tem movimentos diferentes, mas, que, no entanto, não se desvinculam do referencial externo. “Tem-se que nenhuma das formas denominadas realismo se libera inteiramente da representação. Ressalta-se que o realismo sem representação continua a pressupor o realismo representativo metafísico.” (Silva, 2011, p.201)

A construção de sentido depende de ancorar-se em algum ponto anterior ao signo; a verossimilhança pede que o próprio objeto linguístico nomeie o objeto do mundo e nesse ato cria-se a concepção de referencialidade, a significação, que se dá na linguagem através da voz que reverbera a palavra na escritura. Retomando uma citação de Benjamin (2013, p. 64), “Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome.” Com esta citação, retornamos à questão da referencialidade como ponto de partida da construção de sentido, através do nomear. O indivíduo ao nomear mimetiza, pela referencialidade, recorre ao signo, à palavra, como forma de representar o objeto ou evento, que está no mundo e o leva para outra dimensão, sempre ligado ao que o originou. A abundância da criatividade e da significação humana, de uma imaginação mais sofisticada, está diretamente vinculada à natureza da narrativa. A troca constante de elementos imaginativos permitiu o compartilhamento da imaginação, com seu potencial informativo percebido, tornou-se

uma veiculação social. Ao serem registrados, os enunciados tornaram-se objetos do mundo, acessados quando necessário, cultivados pelo tempo. A capacidade de transcender os limites espaciais e temporais só se viabiliza pela linguagem e é na linguagem, nas propriedades cognitivas, que o indivíduo orienta-se para as narrativas ficcionais. Para Kristeva (1972, p.46), é no nível de inteligibilidade da literatura, como discurso substitutivo, que se situa a recepção consuntiva do texto, com sua exigência de verossímil, um trabalho translinguístico das culturas, uma duplicação do autêntico.

A linguagem aponta para a significação, para a capacidade dos signos de permitir a comunicação e a representação - representar é colocar diante de, é apresentar. É no espaço pragmático, nos atos de fala, transcritos no diagma da narrativa ficcional em prosa - romance - que buscamos a potência consolidadora da voz, na sua capacidade de significar, de dar sentido ao mundo, o mundo da escritura. Uma atividade discursiva que relata as práticas humanas. Nas falas produzidas pela voz, nesse ato comunicativo, encontraremos os símbolos e marcas individuais, sociais e coletivas, que especificam significações de culturas, épocas e espaços específicos e suas singularidades. “Os contextos de comunicação e o uso que os falantes fazem dos símbolos têm relevância para aquilo que eles querem dizer uns aos outros.” Dutra (2017, p.18) A linguagem humana, do ponto de vista pragmático, é uma coleção de signos, objetos que adquirem significado por meio da comunicação e da expressão.

Na conceitualização do filósofo norte-americano Pierce, o signo é um objeto, no sentido físico mais geral, a forma de representação que liga um objeto com um segundo objeto e com um intérprete. Como diz Kristeva, a fala como signo é um querer – dizer, que fornece um sentido, que remete a um objeto; uma determinada ‘verdade’ se subentende como fundo constante de tudo que é enunciado. A linguagem, para a autora, é sempre um saber, o discurso sempre um conhecimento para quem pronuncia, para quem faz parte da cadeia comunicativa. A criação de sentido está ligada à relação do signo como o nomear, a relação implícita entre significado e significante. Nomear o objeto é trazer-lhe à vida, ele torna-se um signo, adquire um sentido. Como diz Agambem,

[...]quando a linguagem passa a ser tomada por falas, gestos e textos, que dão à Voz o lugar do dizer-se, do contar-se, do narrar-se, a linguagem converte-se em sujeito no tempo: “ Uma vez que tem na Voz (isto é, no não-lugar da voz, no seu ter sido), a linguagem tem lugar no tempo.” (AGAMBEM, 2006, p.57)

Para que se possa entender como a voz, pela sua mediação, instala o *real*, o artifício mais caro da prosa ficcional, é necessário entender como essa voz surge e toma seu lugar no espaço ficcional. Na história do romance, como gênero narrativo, na própria história do narrar, está o ângelus. O ato de narrar funda-se num movimento de recolhimento e de dispersão, movimento da linguagem onde as ‘coisas’ só estão presentes porque não estão aí, enquanto tais, mas ditas em sua ausência, de acordo com Gagnebin (2016). Ao perguntar *O que é contar uma história?*, a autora aponta para a questão da importância da narração como constituição do sujeito. Desde a primeira narração, “a humanidade narra histórias para si mesma como constitutivo da memória, da identidade.” (2016, p.3). O ato de narrar é um produto que se sustenta numa relação dialógica, para a afirmação da identidade de um ‘eu’ e do reconhecimento de um ‘tu’, que o eternizará em sua memória.

2.1 O Narrador- Ângelus

O elemento definidor da narrativa é o narrador.

(BRANDÃO, 2005, p.95)

A instalação do narrador exigiu o uso de estratégias discursivas, fez com que o narrador se tornasse responsável pelo narrado e se distanciasse do destinatário. Desde que o indivíduo sentiu a necessidade de nomear, sentiu-a pela necessidade de comunicar sua vida espiritual, nesse momento tornou-se narrador. É a função do narrador, determinar o tipo de narrativa, ao fazer imposição do tom e da posição de sua voz, seu modo de operá-la. Quando nos referimos à narrativa da literatura, entramos numa esfera em que essa voz se torna signica, se torna palavra, performa em tom - intensidade e imagem, assim o narrador, como representação, como mimese do *syngrapheus* (aquele que escreve, cria) autor empírico, orienta e compõe a arquitetura do cronotopo do texto, enquanto esse autor implicado arquiteta o universo da linguagem.

Desde o primeiro narrador, o mundo criado e seu cronotopo foram instalados para responder a uma busca de sentido para a existência humana. A princípio, a narrativa oral estabelece o narrador como narrador do cotidiano, como forma de sobrevivência e convivência e o narrador do mito, como aquele que preserva a identidade cultural. O narrador do mito, da elocução coletiva, na escritura, com o passar do tempo e as mudanças nas formas de comunicar, deixa o coletivo, para uma elocução privada. Hesíodo dá exemplos de como se dá a passagem do mito para a poesia, quando faz com que seu narrador ganhe importância, fazendo com que seu papel seja destacado como marca específica da narrativa; o mito e a história, como formas enunciativas, têm em comum o fato do foco da narrativa estar sobre o narrado, visando o interesse de sua conservação. No entanto, enquanto o mito supõe uma elocução coletiva, a história é um discurso particular sobre o coletivo. Ao falar das formas enunciativas que estão na raiz do romance, não se pode deixar de citar as formas enunciativas da epopeia e da tragédia, que tem seu foco naquele que narra, no ângelus e que narra para dar um sentido ao momento, para ser verossímil, fazer refletir, causar catarse e entreter.

Nessas últimas formas enunciativas, realça-se a responsabilidade do narrador. Ao falar sobre a *Íliada*, Brandão (2005, p.96) aponta para a identificação do lugar do narrador, que logo se coloca em primeira pessoa, pois inicia o canto e tem um tu, uma segunda pessoa, como interlocutor, a deusa. “Nesse diálogo do poeta com as Musas, define-se um lugar para um vós, ao qual se pede que comande o canto e um nós, em que se inclui o próprio poeta”, o que é um marco enunciativo, pois deixa evidente a consciência do narrador de seu papel enquanto tal. É o primeiro passo para se jogar luz sobre a figura do narrador, o que se distancia do mito. Contudo, em outras narrativas mais antigas como o *Épico de Gilgamesh* e o *Mahabharata*, o lugar do narrador já está presente, embora o questionamento sobre estas e a função do narrador, só surja séculos depois. A descoberta do narrador se dá na Grécia, nos textos de Platão, no sentido de se deixar consciente sua presença. A consciência da função do narrador já está presente, recebida do ângelus do drama. No caso do romance, o que estabeleceu o lugar de seu ângelus foi o fato de dialogar com as narrativas que o precederam e que lhe permitiram seu amplo escopo dialógico, além do estabelecimento das marcas diegéticas.

Note-se bem: não se pode reduzir o estatuto desse narrador ao do narrador dos poemas homéricos, ao de Hesíodo, ou, muito menos, ao narrador historiográfico. Neles, não há como distinguir autor de narrador, sendo as duas funções confluentes. É sobretudo nos textos

em que Platão se abstém de criar um primeiro referencial para a narrativa socrática que mais se distinguem os dois papéis. É dessa forma que o narrador se descobre na Grécia, não devendo, pois, surpreender-nos a importância que Platão atribui à diégeses, nem que não se oponha à mimeses como categorias excludentes, uma vez que o narrador, de certo modo, só existe de forma autônoma se representado na narrativa. (BRANDÃO, 2005, p.109)

Entendemos que, nas palavras do autor, em seu *Estatuto do narrador*, a função do narrador pode estar ligada à do ângelus, aquele mensageiro que introduz, na representação dramática, a narrativa de ações passadas fora da cena. Ao estar representado na escritura, torna-se autônomo, desvincula-se do autor, sendo apenas sua mimesis. O nome apangellon - narrador, assim definido por Aristóteles, tem origem no ângelus-aquele que anuncia, que traz notícias. Este narrador mediava o discurso para representar fatos e objetos fora da visão, o que mostra um distanciamento temporal e espacial entre os fatos e o narrado. Para o autor, o sentido de distância seria uma consequência do ato de comunicar.

[...] sua voz, enquadrando, pontuando e percorrendo todo texto, tem como função recordar ao receptor justamente isso. Se a técnica da representação dramática tem um efeito de presentificação, a técnica da narrativa tem um efeito de distanciamento. [...] o que distingue a narrativa do drama é a ação de apangellein, isto é, uma elocução mediatizada e, por isso mesmo, complexa. (BRANDÃO, 2005, p.48)

O que determina as diferenças dos gêneros são os fatores intrínsecos relacionados à categoria do discurso, às formas do narrar. Nas suas formas está o fundamento do estatuto do narrador, que é o tornar-se outro (o autor torna-se narrador e este, por vezes, personagem).

O narrador do romance é o ângelus descendente da epopeia, ao narrar o mundo na sua forma isolada, sem mimetizar outros discursos, narrativa simples em que as falas e ações se diluem na sua voz, mas como mimesis de um narrador anterior (autor); quando descendente da tragédia- apresenta a anterioridade do acontecido com relação ao narrado, contra a simultaneidade de acontecimento e de representação e media o discurso narrativo, para representar os fatos e objetos fora do alcance de visão dos receptores, o primeiro marco do distanciamento entre o narrador e o narrado. A função do ângelus da tragédia, como citado por Brandão (2005), é um recurso que é parte integrante da narrativa trágica e entra no romance não como um elemento fortuito ou

complementar, mas como aquele que anuncia a toda trama, estabelece o cronotopo e os personagens que nele percorrem, que dele participam. O estabelecimento desse ângelus, na tessitura da escritura romanesca, permanece até a contemporaneidade como elemento determinante da sua forma, elemento do gênero, narrando e mostrando o que está fora do alcance dos outros. Seguem trechos do corpus por nós estudado, para vivenciarmos a presença desse ângelus no romance contemporâneo:

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele buraco muito guardado de terra. A morte das crianças é assim, disse minha mãe. (MÃE, 2014, p.9)

Para um homem de sua idade, cinquenta e dois anos, tem resolvido bastante bem, segundo ele, o problema do sexo. Nas tardes de quinta-feira vai de carro até Green Point. (COETZEE, 2010, p.5)

Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. Houve um tempo em que eu frequentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal-afamada da Liberdade. (CARVALHO, 2007, p.9)

Xu Sanguan trabalhava na fábrica de seda, na cidade, distribuindo casulos de bicho-de-seda às fiandeiras. Mas nesse dia achava-se no campo, visitando o avô. (HUA, 2011, p.5)

Um longo túnel entre as duas regiões, e eis que estamos na Terra de Neve. O horizonte tinha clareado sob as trevas da noite. O comboio afrouxou e acabou por parar junto do local onde se faz a mudança da agulha. A jovem estava sentada do outro lado do corredor central, levantou-se e veio abrir a janela [...](KAWABATA, 2009, p.9)

Os trechos acima foram escolhidos por serem a introdução das obras. Podemos verificar que o primeiro passo dado é a inserção do ângelus e a partir de sua inserção é que se dá a projeção de sua voz, na anunciação da trama, na instalação do cronotopo e das suas personagens. Estes narradores, em alguns casos, se apresentam como um ‘eu’, noutros apresentam um ‘ele’. A proximidade entre o narrador e o narrado está na proximidade em que o narrador media o discurso, sua posição dialógica, seu ângulo de percepção. Podemos ver quando eles se instalam – quando se apresentam como um eu ou quando apresentam o outro, ficando à distância: “Foram dizer-me...” o narrador instala-se como um eu, revelando vozes outras. “Para um homem de sua idade...” aqui, à distância, instalado, vemos um narrador apresentando um ele. “Não vejo nenhuma...” o narrador é instalado como um eu. “Xu sanguan trabalhava...” o narrador é instalado no quadro diegético, apontando para ele. “A jovem estava sentada do outro lado do corredor... levantou-se e veio...” o narrador é de início instalado distante da personagem,

mas há uma aproximação, no entanto ele falará de alguém, seu papel é o de observar, até vivenciar o observado, mas não é a sua experiência que tem importância, ele apenas relata.

Esse posicionamento vai se alterar ao longo da história da narrativa em prosa, no entanto, a presença do narrador não desaparece por completo, mesmo quando implícito, como se acreditava ser melhor, no início da crítica da narratologia. Mesmo em narrativas em que existe uma aparente ‘total’ ausência, reforça-se sua presença implícita nos dêiticos e nos marcos de outras falas, que o mimetizam; a sua existência está no estatuto da narrativa.

As relações sociais e as visões de mundo, por fim, é que acabam determinando a complexidade do discurso literário e dos dispositivos e artifícios do narrar. Adorno em 1954, em *A situação do narrador no romance contemporâneo*, diz que o romance se encontra em “situação paradoxal: o narrador não pode mais narrar, e o gênero exige narração; o romance não pode ser mais realista, e o realismo é inerente ao gênero desde suas origens[...]”. O que Adorno relatava era a fratura entre o narrar, antecedente de uma vida cíclica e linear, e a dificuldade de narrar, numa sociedade liberal, uma vida fragmentada. Para Perrone-Moises (2016), isso levou a narrativa para o relato de subjetividades privadas; movimento que se acentua com a maior fragmentação social, a compartimentalização de nichos e eventos de experiências. O que marca a narrativa romanesca contemporânea é a experiência e o testemunho, num processo fenomênico, que traz à tona uma virtualidade que permite, não só às personagens, mas, também, ao leitor, deambular pelos recônditos da narrativa.

Os narradores, que aí se apresentam, convidam o leitor a visualizar por vários ângulos, apresentando sob várias perspectivas, o espaço narrado. Essa possível visão do objeto dá à narrativa contemporânea uma tridimensionalidade alcançada, também, na profundidade do pensamento. Quando em primeira pessoa, o narrador, em seu processo de maior subjetivação, permite uma perspectiva mais profunda, pois permite que os leitores entrem nos meandros do seu pensamento. O narrador- ângelus, mesmo que em terceira pessoa, é uma testemunha direta, exibindo de diferentes ângulos, com maior ou menor profundidade, o plano diegético, eventos que narra em simultaneidade. Este ângelus não é mais onisciente (a fragmentação da narrativa não permite), é, sim, consciente dos fenômenos que se dão diante de si.

O romance já surge, em sua origem, como uma forma de elocução privada, surge como a fala de um ângelus, que assume os riscos de uma fala individual. Essa fala individualizada exhibe estratégias discursivas, mostrando a responsabilidade do narrador, que se assume como um 'eu' e se dirige a outro, mesmo quando o narrador está em terceira pessoa e narra 'um outro'. Essa voz é a representação de uma denominação – uma presença - que fala de outro, o que implica o distanciamento entre narrador, narratário e leitor. Seguem, para melhor elucidar, dois trechos dos primeiros romances, do período da Segunda Sofística.

Estou mal e ignoro meu mal; padeço e não me vejo ferida; lamento-me e não perdi nenhum carneirinho; queimo-me e estou sentada à sombra. [...] picaram-me as abelhas e logo fiquei bem. Sem dúvida que esta picada de agora chega ao coração e é mais cruel que as outras. Sim, Dafnis é belo, as flores também. (LONGO, 2018, p.12)

Uma vez, eu ia a caminho de Tessália, onde, em nome de meu pai, devia celebrar um contrato com um homem daquela região. Um cavalo transportava-me a mim e à bagagem, e fazia-me acompanhar de um único criado. Caminhando, portanto, pela dita estrada, eis que a certa altura calhou encontrarmos outros viajantes, que se dirigiam para Hípate, cidade de Tessália, donde eram naturais. (LUCIANO, 2012, p.23)

Brandão (2005, p.48) alega que, nas modalidades do narrar, além da narrativa do si mesmo, há narrativas que se mimetizam, que se tornam “em algo outro”, mimetizam falas e personagens, a fala do poeta e apontam para um tu. O narrador, o ângelus, mimesis do *syngrapheus*, tece os fios da trama e da urdidura, que se entrelaçam, formando o tecido que é a escritura, quase como uma metáfora do demiurgo, que estabelece o mundo e coloca o indivíduo para que nele percorra seu caminho, complete sua saga, sua odisseia; a odisseia de um indivíduo que vai subjetivar seu mundo, que o constrói conforme sua percepção e desejo. Nesse sentido, todo ângelus é a mimesis da ação de um demiurgo, ao estabelecer o cronotopo e posicionar as personagens; quando se narra diretamente ou indiretamente, narra-se o outro. As vozes são estabelecidas na narrativa, pelo seu distanciamento ou aproximação, devido às suas funções; quando narra, anuncia e estabelece a arquitetura da narrativa, mantém-se a certa distância; quando performatiza, polariza, deixa de ser pro-nome, assume a cena. A narrativa é presentificada no mostrar e nos diálogos; nas falas dramatizadas e no narrar, recorre ou ao pretérito ou a um tempo não vivido, porque o narrar, o contar, implica uma sequência temporal.

Mostrar e contar: esses dois modos de narrar funcionam como uma retórica que encobre o vazio do autor, sem que ele se presentifique como pessoa, passando sua subjetivação aos discursos de qualquer personagem. Linguagem e sujeito se integram no vazio da enunciação nesse sistema de linguagem, em uma classe de termos como eu, aqui, agora, hoje, amanhã, shifters remetidos à instância do discurso, em ato de fala. (PALO, 2017, p.98)

Uma das modalidades da voz que narra no romance é a voz que resvala da epopeia; a voz que na epopeia ecoava de fora da escritura, no romance, se estabelece em seu interior. Ulisses é o *arkhegós*, o primeiro, mas ele ecoa a voz de Homero. Em Ulisses, vê-se que o poeta não elimina sua própria personalidade e sua própria voz. Tanto na epopeia homérica como nos poemas hesiódicos, o narrador disputa o lugar da Musa, já o narrador da historiografia prescinde da Musa, para assumir seu lugar de autor de um discurso particular. A passagem da narrativa oral para a escrita faz com que o narrador enquadre o relato mítico no seu relato e assuma os riscos de uma fala individual. Na narrativa mítica, o foco está sobre o narrado e não sobre o narrador, por isso seu discurso é impessoal e coletivo. Assim, quando a narrativa mítica entra na epopeia, o narrador- Ulisses, embora reverbere o *logói* (razão, pensamento) de Homero, já se enquadra como *apangellon*¹⁸ “abre-se com a identificação do narrador, volta-se para a memória individual.” Brandão (2005, p.94).

O *apangellon* entra na passagem do mito para epopeia e o *ânelus* da epopeia e tragédia para o romance, quando seu lugar é estabelecido dentro da narrativa e sua voz narra a partir de seu ponto de vista, não só fala por si, mas a partir de si; o autor implicado tornou-se outro, criou sua máscara - o *ânelus*. A nosso ver, o autor apresenta um exemplo inaugural desse narrador - Hecateu de Mileto “Escrevo isso como julgo ser verídico, pois os *logói* dos gregos são, como me parecem, muitos e ridículos.” A existência do narrador e seu lugar nas mais antigas narrativas é evidente em seus proêmios. A consciência da voz do narrador, já estava delineada nos proêmios dessas obras da Antiguidade. Desde a primeira epopeia, de que se tem conhecimento, do épico de *Gilgamesh* à *Odisseia*, o contador da história, o narrador, tem sua posição estabelecida, como no exemplo do *Canto de Ullikummi* “Ao deus que [...]/ e em cuja mente há um sábio e pensamentos,/ e que vai enchendo de sabedoria sua mente,/ a Kumarbi, pai de todos os deuses, *vou cantar*.”

¹⁸ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Invenção do Romance*. “ O termo grego com que Aristóteles define a ação do narrador. [...] ponto de partida, afastamento e anunciar, trazer notícias, contar, narrar.”

Quando o narrador resvala da epopeia para o romance, com narrativas mimetizadas e a simulação, resvala, também, da historicidade o factual e a postura desse narrador, que é objetivo e experimenta soluções novas, contamina seu estatuto com características de outros gêneros, Brandão (2015, p.163). O romance adquire uma narrativa mista-dramatizada- mostrando que o narrador que enuncia seu texto, diferente do poeta e do historiador, exerce uma função diegética “ [...] quando o poeta se torna algo outro não apenas para reproduzir as falas de suas personagens, mas para representar a própria função de narrador representado, toma a cena.” Brandão usa o exemplo dos diálogos de Platão. Mais do que tomar a cena, ele passa a gerenciá-la. O narrador é descoberto na Grécia pela importância atribuída à diegesis, nem que não a oponha à mimesis, como categorias excludentes, uma vez que o narrador só existe de forma autônoma se representado na narrativa, pois o que há são narrativas das narrativas, são narrativas enquadradas. O lugar do narrador no romance revela-se no contexto das estratégias de sua representação e advém dos narradores da literatura anterior.

Assim, é razoável admitir que o narrador do romance encontra seu lugar na medida em que logra dialogar com outros gêneros, deslocando elementos que, num contexto novo, ganham novos sentidos. (BRANDÃO, 2005, p.110)

O romancista, como *syngrapheus*, estabelece as práticas de um gênero, em que as marcas do discurso escrito são dominantes, o que determina a postura do autor, narrador e leitor, bem como das estratégias do narrado. A função do *ângelus* intensifica-se no romance grego, quando este narra algo desconhecido dos outros, um processo de mediação da exegese para a diegese, que o *ângelus* assume.

O narrador quando entra no romance, assume a função do *ângelus*, passa a narrar de dentro do texto, projeta sua própria voz, torna-se autônomo, narra-se e narra os outros, estabelece o cronotopo do universo que constrói com sua voz; acompanha o leitor pela esfera discursiva, levando-o à esfera visual. A distinção que se dá no romance entre poeta, narrador, enunciador, na epopeia, era improcedente. Segundo Bakhtin (2010, p.137), a ação da personagem no romance é sempre sublinhada por seu próprio mundo ideológico, tem sua própria concepção de mundo, em sua ação e em sua palavra. É só no romance que o narrador se interioriza, passa a narrar coisas que só a ele pertencem, pois só ele consegue ver; narra coisas que não estão ao alcance da visão do outro, narra a partir da alcova, dali ele declara seu ponto de vista e deixa claro que é a partir dele que a narrativa é construída. Esse narrador da alcova, descendente do *ângelus*

da tragédia, que narra a anterioridade do acontecido e a simultaneidade da sua cena, algo que só está no seu campo de visão, surge logo nos primeiros romances. Como exemplo, segundo os textos e fragmentos de textos encontrados, mostra-se nitidamente no romance de Luciano de Samosata: *Eu, Lúcio – Memórias de um Burro*.

Assim que deixou a patroa deitada, a rapariga apressou-se a vir ter comigo. Foi uma alegria, nós a dedicarmos um ao outro vinho e beijos. [...] Nesse caso – disse ela –, trata de prestar a tua prova conforme eu pretendo. Assim: eu, à moda dos professores e treinadores, escolho e vou dizendo o nome dos golpes que pretendo; e tu prepara-te para obedecer e executar tudo que for pedido. (LUCIANO, 2012, p.27/28)

A partir desse relato, o ângelus-narrador-personagem narra de seu *topos*, sem um lugar pré-determinado (no sentido de que ele pode assumir várias posições e diferentes vozes), colocando seu ponto de vista, exibindo seu mundo e, diferente do narrador da epopeia, não tem mais, como seu tu a Musa, mas um tu individual, com o qual se relaciona dialogicamente. No romance, o narrar ganha grande complexidade, pois vem de uma narrativa de segundo grau (epopeia) e da objetividade (historicidade), insere a dramatização (tragédia) e passa a amplificar a estratégia narrativa, abrindo espaço para narrativas enquadradas dentro de outras narrativas, narrativas em primeira pessoa, narrativas em terceira pessoa e as narrativas mimetizadas, os diálogos. Abre-se espaço para narrativas que contém diferentes níveis, com narradores que representam seu lugar e papel, num vasto painel dialógico, o que permitiu ao gênero, na contemporaneidade, narrar com o olhar indireto para um espelho poluto e fraturado. Esse olhar para um espelho poluto e fraturado aponta para uma não obrigatoriedade de ser onisciente, já que não existe onisciência, o que este tem é a visão de um recorte dos eventos, que se dão num universo limitado. Acreditava-se, anteriormente, conceitualmente, em narrativas oniscientes, pois se pensava no narrador como mimesis de um *syngrapheus* demiurgo, com conhecimento total do mundo. O *syngrapheus* tem apenas a visão superficial do todo, não é possível abarcar a totalidade.

O narrador, no romance, é o agente através do qual se estabelece o jogo ficcional, de acordo com diferentes pactos que celebra com o leitor. Com a modernidade e o *cogito ergo sum*, com a racionalização subjetiva e o distanciamento entre sujeito e objeto, a subjetividade, tomou-se consciência da capacidade do pensamento ser a concretude de sua existência e, a partir desta consciência, subjetivar o mundo ao seu

redor. O relato desse ângelus passa a ser cada vez mais intimista, um relato não só a partir de si, mas do si, como podemos observar em alguns momentos, em dois dos romances de nosso corpus:

Quando falo, não entrego nada. Deixo mesmamente despido quem tem frio e não encho a barriga de quem tem fome. Quando falo, o que faço é perto de não fazer nada e, no entanto, cria-nos a sensação de fazer tanto. (MÃE, 2014, p. 34)

A minha obsessão não era um capricho, era uma loucura. Se no início podia parecer uma veleidade adolescente, com os anos acabou se revelando uma reação natural à constatação de que eu tinha esgotado todas as minhas chances de fazer parte deste mundo, [...]. (CARVALHO, 2007, p.9)

Outro elemento determinante na estruturação do gênero pelo ângelus é a passagem do diagma mítico para a poesia e desse para a prosa ficcional. O diagma do romance forma-se na diferença dos outros gêneros e entre si. Essa gramatofagia abre espaço para o surgimento de um paradoxo, na narrativa ficcional em prosa, que é estabelecido pela coexistência da universalidade e da particularidade. Elementos recebidos da historicidade e da poética; da historicidade recebe a narrativa da particularidade, que se fixa na argumentação do discurso factual, pela limitação do destino vivido, a causalidade – o como - e da poética, recebe a possibilidade de transcender para o universal, no *se*. O avanço da narrativa se dá na possibilidade criada pelo visual, pela imagem, no registro de movimentos, de ações, da descrição pictural. Na formação de imagens, nas lacunas das palavras dúbias, cria-se uma indeterminação exegética, que vai dar espaço à ambiguidade, como constituída pela emulação ou pela parodização herdada dos mimos.

Todo gênero tem seu *téspis* [ator]. Na epopeia o *arkhegós* [agente principal, primeiro] anuncia, pois o *syngrapheus* [escritor, criador] tudo sabe e tudo viu, contado pelas musas; narra o mito que é uma narrativa sem narrador (no sentido de que não marca seu lugar, é uma elocução coletiva e seu foco está no narrado e não em quem narra); já no romance é uma narrativa com narrador determinado, que tem um lugar especial, ele narra a sociedade, a partir de um ponto de vista pessoal. O ângelus deixa de anunciar no universo mitológico e entra na narrativa ficcional em prosa, como um *sibi ipsi* e começa a narrar a partir de si, um ‘eu’ outro, que lhe dá a dimensão de sua imagem. A mimesis do narrador é um dos elementos mais característicos do gênero. O maior legado do romance em sua origem, o romance grego, é o narrador outro do autor

e narrador-personagem, o narrador que dá origem à ego-narrativa, presente em narrativas contemporâneas. Argumento defendido por Schollhammer, quando alega que “um dos traços mais consistentes da narrativa contemporânea é o retorno confiante do narrador em primeira pessoa.” (2017, p. 21) Entendemos que o que Schollhammer aponta é o predomínio de uma narrativa subjetivada, mas perguntamos: Quem narra? O narrador é sempre um ‘eu’, mesmo aquele que fala sobre ou outro (narrador em terceira pessoa), que descreve a vida de ‘um outro’, fala a partir de seu ponto de vista, delineado por seu construto ideológico. O que se dá, ao longo do tempo, é uma potencialização da subjetivação no discurso do ‘eu’.

Esse ângelus, antes de incorporar diretamente o diagma, entra pelo proêmio, que é uma forma de ruptura para o gênero narrativo em prosa, mas ao mesmo tempo, um diálogo contínuo com a historicidade. O proêmio, segundo Brandão (2005, p.119/122), é uma narrativa em primeira pessoa que apresenta o livro; esse espaço permite ao narrador situar-se, situar o leitor problematizando o estatuto de ambos. Como forma de enquadramento narrativo, permite ao narrador lembrar o leitor de que está diante de uma narrativa, estratégia que aponta para a problematização do lugar do narrador na diegese. O proêmio tem os traços da historicidade, no seu papel informativo e particular, um avatar desta; no entanto, no romance, dela se distancia ao apontar para a universalidade, para o futuro, o vir a ser do *se*. É histórico quando aponta para o *como*, para a memória, para o passado, para um relato que se assemelha ao factual, para a realidade e quando aponta para o poético, para o imagético, aponta para um vir a ser – *se*. No proêmio, já está introduzido o jogo do pseudos, é um estratagema narrativo, a ficção constrói seu lugar nas dobras da história; o jogo representativo é pontual. Exemplos deste artifício diegético podem ser encontrados nos proêmios *Uma história verídica*, de Luciano de Samosata e na *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe.

Neste livro, composto ao estilo de Mileto, poderá conhecer e saber diversas histórias e fábulas, com as quais deleitará seus ouvidos e sentidos, se quiser ler e não menosprezes ver esta escritura egípcia, composta com engenho das ribeiras do Nilo; porque há figuras de homens convertidas em outras imagens e tornadas outra vez em sua mesma forma. De maneira que se maravilhará com o que digo. (LUCIANO, 2012, p.3)

Durante a infância imaginava-o à minha imagem, um menino crescendo como eu, capaz de conversar comigo partilhando os mesmos interesses. Sabia, embora, que estava deitado sob a terra, e pensava que coração era da família da palavra caroço, uma semente. (MÃE, 2014, p.153)

Os ângelus se colocam como narradores do que é anunciado, operando sobre o diagma, localizando-se como um eu-narrador, amplificando e abalizando o texto. Para Brandão (2005, p.110), as fórmulas de enquadramento dos proêmios, deram a falsa impressão que o romance descendeu diretamente, só da historiografia, pois foi “ a relação de origem da historiografia com a escrita que se encontraram os primeiros modelos de proêmios circunstanciados.” Não levando em conta a disposição particular, na esfera do passado e do universal, no futuro da diegese, que estes comportavam; uma passagem de autor para narrador. Os proêmios alargam o título, ao determinar a natureza do narrado, apresentam a obra determinando tanto o autor, como o narrador e o leitor. E é nesse momento que se experimenta, pela primeira vez, os limites da escrita. Ao fazermos essa afirmação, chamamos atenção para o processo de hibridização do gênero, que, ao constantemente absorver outras formas, mimetiza outros discursos e dispositivos, assim, pela primeira vez, um gênero experimenta cruzar os limites da sua forma presente. Acreditamos que essa capacidade, que lhe é imanente, seja possível, pois seu surgimento se dá pelo amalgâma de gêneros que o precederam.

O narrador apresentado na *Ciropédia* seria um dos principais modelos de todo romancista, ele se introduz como narrador ao apresentar quem narra e se distancia como narrador, ao se esconder por trás do narrado, sem interferências diretas, segundo o autor (2005). Assim, destacamos um trecho do proêmio, para que se possa observar o distanciamento do narrador, que se posiciona como tal, mas não se desvela. “Portanto, *deduzimos* destas reflexões que mais facilidade tem o homem em governar os animais do que os próprios homens. Mas depois que *nos recordamos* que existiu um persa chamado Ciro,[...]” A *Ciropédia* (360 a.C), assim, nomeada por Holzberg (2003) como novel fringe- romance periférico (obras de ficção em prosa que apresentam não só uma temática ampla, mas aproximação com outros gêneros: cartas ficcionais, biografias e autobiografias ficcionais), vem chamando atenção da crítica, pois já apresentava um narrador interno e uma narrativa romanceada, não no seu primeiro plano narrativo historicizado, mas no seu segundo plano narrativo, que já apresenta uma forma de romance idealista grego, próximo a um romance de formação.

Nos proêmios, já se estabelece a ficcionalização, quando a narrativa não transmite fatos totalmente verídicos, pois transita entre o que aconteceu e o que pode acontecer, assim abre o jogo de representações da obra. O proêmio já é uma narrativa em primeira pessoa, como no exemplo do proêmio de Longo “ Em Lesbos caçando, no bosque das

Ninfas, um espetáculo vi, o mais belo que vi: uma pintura de um quadro, uma história de amor.” Brandão (2005, p.118). No trecho final desta citação, o narrador aproxima o ato de escritor, ao de pintor e coloca no centro da ação da narrativa, a ação de criação de imagem. O narrador ao narrar, cria uma imagem, o poien, trata-se, também, de um ato imagético, o estatuto ficcional. Criar uma imagem, mostrar, objetiva a narrativa, torna-a mais realista. Um prenúncio do que, depois, os críticos vão chamar de showing.

Nesse sentido, o narrador quer que sua função seja como uma sorte de tradução ou transposição, em que a inscrição (graphé) da pintura lhe possibilita escrever (graphein) o romance apenas pela mediação de uma explicação (exégesis), como condição prévia da narrativa (diegésis). (BRANDÃO, 2005, p.120)

Brandão classifica o narrador, na origem do romance, em dois tipos genéricos, aquele que está nos títulos e proêmios, como narrador que se apresenta, que se confirma à margem do livro, em comentários, que apontam abertamente para quem vai narrar, como no título: *Livro primeiro das efesíacas sobre Antia e Habrocomes de Xenofonte*. Como explica o autor, a estrutura é simples, comportando o nome do autor no genitivo e, no meio, informações sobre o objeto da narrativa. A partir do momento em que essa ‘apresentação’ ultrapassa o título e o proêmio e entra no diagma, entra como representação, de acordo com Brandão; pode-se estar diante de um processo de ficcionalização da apresentação do narrador, que visaria proporcionar uma representação do mesmo, regulada pelas necessidades da narrativa.

[...] Luciano de Canfora afirmou que, [...] e no romance, “sua variante lúdica”, os topoi dos proêmios são basicamente os mesmos e exercem a mesma função: garantir a dignidade do assunto da narrativa e apresentar as credenciais de credibilidade do autor-narrador. (BRANDÃO, 1999, p.42)

No entanto, isso assegura mais do que credenciais da credibilidade da narrativa, garante o domínio do narrador sobre o narrado, sobre seu texto. De acordo com Brandão (1999, p.43), a tradição representa esse narrador como consciente, onisciente e com controle total sobre a narrativa e personagens narradoras. Para o autor, é essa representação de personagens, em discurso direto, por narrativas enquadradas, que dá margem a um novo experimento- o narrador representado. Essas narrativas têm como enunciador a primeira pessoa, na qual o autor-narrador descreve suas aventuras. Esse procedimento de representação se revela mimético. O que está em causa no procedimento é a representação de quem narra e daquilo que se narra, num jogo complexo em que o autor se torna outro- o narrador, alternando sua função a partir do “

embaralhamento das fronteiras”, com o objetivo de obter uma perspectiva diferente, com relação à narrativa, seu ponto de vista torna-se outro, devido ao seu posicionamento.

2.2 Estatuto do narrador

O início da problematização da narrativa surge com Platão e Aristóteles e os conceitos de mimesis e diegesis. Para Platão, toda enunciação divide-se em mimesis e diegesis, na mimesis, o poeta cede a palavra ao personagem, já na diegesis, o poeta fala em seu próprio nome. Já para Aristóteles, toda poesia é mimética, sendo a narrativa um modo de mimesis. Nessa polemica, está a base da discussão em torno dos conceitos de mimesis e diegesis. A partir do momento que se começa a questionar o universo narrativo, abre-se espaço para questionar os processos de enunciação, que nele acontecem e passa-se a questionar as instâncias narrativas mediadoras, já que a narrativa é um produto do ato de narrar. A narrativa é o organismo de articulação do pensamento, das ideias. A análise da narrativa olha para a estória- enredo como discurso- e avalia a hierarquia da organização de seus eventos e sua organização temporal. Quando se entra no nível do discurso, refere-se ao narrador, narratário- personagens – autor-implicado- leitor- uma análise dos modos comunicativos. Em geral, a narrativa é estabelecida no espaço e no tempo e apresenta um conflito, uma mudança de estado, um processo de seu desenvolvimento, da experiência humana e consiste em dois níveis- o enredo e o discurso.

O papel do narrador, ao longo da transformação da literatura, tem variado, passando de uma exposição explícita do autor na voz do narrador, como em Ulisses, narradores intrusos e seus comentários, narradores com um conhecimento ilimitado, sobre o universo a partir do qual relata, ao narrador que desaparece por trás do narrado, aparentando uma crise do narrar como aponta Benjamin. Essas variações dão-se devido a grandes mudanças, na forma como o indivíduo apreende o mundo e nele se vê. A primeira mudança envolvendo a função do narrador se dá, da narrativa mítica para a poética, depois, desta, para a epopeia e desta, para o romance, quando o narrador assumindo um discurso interno, se posiciona de forma dialógica com um narratário.

Do seu início até à Renascença, esse narrador, que se posiciona de forma dialógica, narra num tempo “vazio”, segundo Bakhtin, espaços possíveis e eventos de aventuras; narra a uma distância, na qual só lhe é possível narrar com a limitação da superficialidade, mantendo o leitor à mesma distância. Da Renascença até à Modernidade, há uma discreta aproximação do objeto narrado, o que lhe permite um campo de visão mais amplo e um pouco mais profundo. Durante esse percurso, as formas do contar (*telling*) estavam a serviço do mostrar, como artifício estético. No século XIX, por uma questão ideológica, o objetivismo do mostrar (*showing*) assume relevância, devido à grande importância da comunicação. Essa terminologia foi proposta primeiro por Friedman, embora tenha se tornado popular por Lubbock. Aqui, adotamos a conceitualização de Friedman. O que Friedman classifica como *showing*-mostrar, é o que ele denomina cena imediata, a espacialização dos detalhes, a descrição sucessiva e contínua dos elementos da cena – stage and props – palco e adereços; um espaço preparado para atuação. Para ilustrar sua explicação, coloca um exemplo de *showing*: “A chuva parou, quando Nic entrou no caminho que atravessava o pomar. As frutas já haviam sido colhidas, e o vento outonal soprava através das árvores nuas.” O que observamos nesse trecho é a descrição pictural da cena, uma exposição ‘impessoal’ de uma imagem cotidiana. Assim, colocamos que, impessoal é a ausência da expressão direta das impressões das personagens, da subjetividade, pois sabe-se que toda manifestação *na e pela* linguagem é atravessada pela hermenêutica do ente.

O que o autor classifica como *telling* – contar e que denomina como sumário narrativo é o relato de eventos, atravessado pela inferência de impressões, expostas no momento da experiência, no pensamento da personagem. Para ilustrar o que entende como *telling*, Friedman apresenta um exemplo: “Bastava ouvir o nome de Pontifex, para que o rosto de seu pai se iluminasse. Palavra, Edward, dizia-me ele. O velho Pontifex era não só um homem notável, como um dos mais notáveis que eu conheci.” Na opinião do autor, a literatura só toma vida no conflito do mostrar-*showing* e do contar-*telling*. Entendemos que a narrativa romanesca, até então, se constrói na articulação da mediação desses dois dispositivos do discurso. No desenvolvimento de nossa tese e para compreensão da projeção da imagem *real* na narrativa, adotamos a classificação de Friedman de *showing e telling* sobre os dispositivos de modalização da diegese. É importante citar que, em algumas fontes de classificação de termos da narratologia, encontramos informações distintas.

De acordo com o *The living handbook of narratology* (2012), *showing e telling* é descrito como dois modos distintos de apresentar a narrativa. Esses termos são amplamente utilizados, no entanto, os narratologistas nem sempre concordam com a sua classificação.

O narrador está pré - disposto à modalização do discurso – mostrar e contar –, ao articulá-los de acordo com sua intensão e posicionamento. Nas considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin (2012, p.213) reforça a ideia de distanciamento do narrador e diz que este distanciamento é imposto por uma experiência quase cotidiana. Para o autor, uma experiência que se torna rara, pois “as ações das experiências estão em baixa”. Para Benjamin, a fonte da qual surgiram todos os narradores é a experiência que passa de boca a boca, as histórias orais contadas pelos narradores anônimos. Quanto mais se descreve (*showing*), mais o narrador se distancia, mais se perde a tradição oral, que para Benjamin estava em baixa.

De acordo com o autor, há dois tipos de narradores: o narrador sedentário e o narrador viajante, como artífices “trabalham juntos na mesma oficina”. O que é ressaltado no processo narrativo, ao longo do tempo, é que as forças produtivas seculares, históricas, expulsam a narrativa da esfera do discurso vivo, no entanto, a tentativa de levar a narrativa da oralidade está na recuperação do romance. Na sua concepção, a origem do romance é o indivíduo isolado, o que coaduna com o que foi proposto por Brandão; um narrador que não sabe dar conselhos, nem recebê-los. Benjamin foca seu texto no narrador e na condição do romance moderno. Para ele, no capitalismo, do qual a imprensa é um instrumento importante, destaca-se uma forma de comunicação, que tem como objetivo a verificação imediata- a informação; a difusão da informação tem grande influência no declínio da arte narrativa, pois está impregnada de explicação, artifício da informação. Segundo o autor, a arte de narrar está em evitar explicações, ela só precisa que seja “compreensível em si e para si”, assim, não se esgota, conserva sua força e se desdobra. “A narrativa assemelha-se às sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, conservando até hoje suas forças germinativas.” (2012, p.220)

O sentido da vida para o sujeito é o centro em torno do qual se movimenta o romance, em torno de uma experiência. O passado é aproximado ao presente, com suas contradições e interesses, deformando-o; a representação, tanto do passado como do

presente, assim como suas realidades, na narrativa ficcional, não são fechadas. O narrador é a voz de um indivíduo e sua inadequação ao seu destino, à sua posição no mundo. O que parece um paradoxo, já que o gênero nasceu em meio a um “mundo mergulhado numa crise de sentido”, Brandão (2005, p.209), no entanto, é essa crise de sentido que lhe abriu um espaço “ em que todos os sentidos são possíveis, porque não havia um sentido dominante e esse fator manteve-se em seu núcleo e aderiu à sua forma como potência.”

O ato de narrar descreve a história da vida de um sujeito. O narrar retoma a narração de si mesmo e sua história de vida, marcando o lugar, as relações sociais e o tempo onde ocorrem as experiências humanas. No tempo da narrativa estão as experiências do sujeito. Ao pensar em si, ao se narrar e narrar o outro, o sujeito se percebe agente e autor de uma jornada. Ao narrar, a voz projeta suas preferências e disposições, posiciona-se para projetar de forma codificada, signica; o mundo apreendido, que se estende através da manutenção expressiva do próprio si – a palavra.

Pode-se dizer que a identidade constituída pela narrativa, isto é, um modo discursivo vivo que por seus traços de organização, de configuração das ações constituem uma história dando uma unidade, a saber: uma unidade narrativa da vida de uma pessoa, está relacionada com o forte vínculo entre ação e discurso. (NASCIMENTO, 2009, p.38)

O narrar é guardião do tempo, segundo Silva (2017, p.64/65), a identidade narrativa procura responder às dimensões da permanência e mudança no decorrer do tempo vivido. O autor alega que a narratividade é uma resposta às experiências humanas, na temporalidade e no lugar das ações, onde se constrói o mundo do texto. Por meio da interpretação do mundo textual é que se pode interpretar o si mesmo, de um si mesmo fabricado, estabelecido no tempo e espaço pelo narrador/ ângelus. A relação entre ação e personagem dá-se numa dialética interna- pessoas e experiências não se dissociam. A construção da narrativa do sujeito se dá em duas dimensões, na dimensão social e na constituição singular; tanto em uma, como na outra, o que define o indivíduo e seu universo é a linguagem. A linguagem possibilita a transposição do pensamento, a interpretação e o dizer o mundo e a formação do sujeito. Para falar do sujeito constituído no aspecto social, Ricoeur cria o conceito de mesmidade e refere-se, no nível da linguagem, ao que aponta para o sujeito, como um ente social, como dito pelos outros. Esse nível dá-se nas descrições do sujeito, como pertencente a um grupo, e na língua, há determinados elementos que apontam para marcas, que dão essa

caracterização como O caçador de pipas (dentro do grupo – aquele caça pipas), Bernardo Soares (nomes próprios, elementos familiares), pronomes, pois determinam a posição que o(s) sujeito(s) se encontra(m) em relação aos outros, advérbios de lugar, de tempo. Já para falar do sujeito moral, autônomo e independente, Ricoeur cria o conceito de ipseidade, um conceito que destaca a singularidade do sujeito, como ser único. Um processo que se dá na caracterização das personagens, na adjetivação do sujeito. As narrativas são histórias, contadas pelo sujeito que se faz conhecido pelo que fala e pela maneira como fala.

A fabulação da narrativa romanesca é construída, tanto pelos elementos que constituem o sujeito singular- ipseidade, assim como, pelos elementos que revelam o sujeito social- mesmidade; se pensarmos que o relato romanesco é uma narrativa de um sujeito no seu tempo, num determinado espaço geográfico e num contexto histórico-social. Na busca da identidade pessoal, a narrativa constitui-se como objeto de reflexão. Para Ricoeur (1994, p.40), a linguagem comporta montagens específicas, que nos orientam para designar indivíduos. O mundo, o qual o narrador se coloca e coloca os outros, ao qual pertencem, é intersubjetivo, nele ocorrem todas as relações da vida cotidiana, delineadas por esse espaço e enclausuradas num tempo finito. Não há sujeito que não influencie e seja influenciado, pelo meio em que está inserido, por mais que esteja isolado, o que leva à construção do sentimento de pertencimento. O sujeito está inserido num espaço e é afetado por várias dimensões de ‘realidades’ intratextuais, que culminam na sua formação identitária. A problemática da constituição do sujeito que narra e, que, por vezes, se narra, é a problemática de um si, que busca pelo quem da ação, quem é o sujeito da narrativa, uma voz que se representa e representa outras. Segundo Ricoeur (2014, p.155), a narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada.

A característica principal da narrativa romanesca é a necessidade de representação, o narrador só assume seu lugar, a partir do momento em que é representado, assim como, a própria obra. Cabe ao narrador posicionar-se e conduzir a narrativa sob uma equação, em que o factual (a representação de como os acontecimentos podem sobreviver regulados pelo acaso) e o poético resultem numa forma de verossimilhança. O narrador do romance lança suas criações ao destino, pois é o destino que regula a vida em cena.

Para Brandão (2015, p. 224), é a representação da *tykhe* [destino] que provoca, no leitor moderno, a impressão de *maladresse* [falta de jeito], como se o narrador fosse inábil ao conduzir a narração e não soubesse aonde quer chegar. A questão da realidade está imiscuída na função da casualidade, que se passa como acontecimento, como realização- como realidade. Para Brandão, o mundo do romance é o mundo das aparências, o mundo das experiências, realizações – realidades. Ao narrar suas experiências e as experiências dos outros, as realizações, o *ângelus* projeta os acontecimentos para o campo da “realidade”, a realidade do universo narrativo; o ato de narrar já é uma experiência. De acordo com Todorov (2011, p.220), a narrativa é ao mesmo tempo uma história e um discurso; é história, no sentido em que evoca certa realidade, acontecimentos ocorridos, personagens que se confundem com a vida real e é discurso, pois existe um narrador que a relata; não são os acontecimentos que tem relevância, mas a forma como o narrador conta.

2.3 Narratologia

A base da narratologia está nas classificações de Aristóteles e Platão. O mundo ficcional é a reprodução verbal de uma realidade virtual, enunciada por uma instância narrativa mediadora- um *ângelus*-, que concretiza no plano da linguagem inserções da sua fala, assim como a fala dos outros. O papel do narrador-*ângelus* tem variado ao longo da história, uma variação que se dá numa escala que vai da participação explícita no texto, emitindo comentários, julgamentos, digressões, evidenciando um conhecimento ilimitado sobre o mundo que arquiteta, até a presença quase imperceptível, objetiva e impessoal, que desaparece atrás do narrado, como se a narrativa se contasse por si mesma, até quase seu banimento, segundo Bittencourt (1999, p.109).

No entanto, o romance, como forma narrativa, não se desvincula de seu centro gerenciador da enunciação – *ângelus*. A estrutura narrativa, mesmo com intensidade no

showing, é estabelecida por um centro gerenciador da enunciação, que nela se dá; esse centro gerenciador, como voz, projeta a arquitetônica do texto, estabelecendo no cronotopo um enredo plausível, fazendo uso de recursos linguísticos, para formar imagens que projetam uma ideia de ‘realidade’, corroborando assim com o intuito de se criar algo crível. A intensificação (retomada) do showing, no romance, no século XIX, se dá pela importância da cultura da informação- a narrativa de fatos, com intensão de corroborar a ‘verdade’ e com isso, do século XIX até o início do século XX, o telling perde o predomínio, voltando a ganhar espaço com o artifício do fluxo de consciência, a partir do modernismo, daí em diante o telling vai expandir a perspectiva daquele que narra.

Na contemporaneidade, com foco na subjetividade, na narrativa, o telling ganha fôlego, pois narra a experiência, de vários ângulos e sob diferentes pontos de vista. A subjetivação do mundo, o relato da experiência privada, encerra-se no espaço da narrativa, no espaço do contar. A contemporaneidade privilegia a experiência, a essência das relações do sujeito com os objetos, com o outro e com seu mundo, passa pela ‘experiência’ e a experiência, como processo subjetivado pela percepção, não pode ser descrita, precisa ser narrada, a experiência é temporal. A retomada do ‘eu’, na narrativa, por consequência, é uma retomada do telling, do contar. Segundo Schollhammer:

[...] um dos traços mais consistentes da narrativa contemporânea é o retorno confiante do narrador em primeira pessoa. Em romances recentes, o narrador em primeira pessoa volta à atualidade sem necessariamente discutir sua própria condição de possibilidade, [...] O eu ganhou nova autoridade e desenvoltura pelo testemunho de sua experiência particular ou pelo processo que a escrita reflete na sua formação subjetiva. (SCHOLLHAMMER, 2017, p.21)

A problemática das relações do narrador com o que narra e a relação do narrado, com o leitor, levanta o questionamento quanto ao ponto de vista. O estudo sobre as formas de narrar só surge a partir do século XIX, é nesse período que Flaubert e Henry James, de certa forma, inauguram a discussão crítica sobre a estrutura narrativa, abrem espaço para uma futura sistematização de uma teoria. Flaubert, em suas reflexões sobre a presença excessiva da voz impositiva do autor sobre a obra, levanta o questionamento sobre a relação autor-narrador. Em uma carta endereçada a Mlle. Chantepie assevera sobre a relação do autor e o espaço ficcional.

O artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todopoderoso; que seja sentido em toda parte, mas que não seja visto. E depois, a Arte deve elevar-se acima das impressões pessoais, e das suscetibilidades nervosas. É tempo de dar-lhe, por um método implacável, a precisão das ciências físicas. (FLAUBERT, 1954, IV-164)

Flaubert acreditava que não deveria haver na obra um só movimento, uma só reflexão do autor. O autor devia estar presente na obra, mas não visível. Surge com ele a impessoalidade na obra, o autor deveria ser apenas um espelho dos fatos. Para Junkes (1997), ao insistir na forma através da impessoalidade, da atuação invisível, Flaubert não nega que a obra venha do autor e que nela ele se encontra, assim Flaubert cita “meus personagens imaginários me afetam, me perseguem, ou antes sou eu que estou neles.” Lhosa evidencia que a criação literária não é algo fortuito, o autor é irrelevante na obra, mas constitui o catalizador de fatos, aspectos, modelos reais, que transforma ou deforma. Embora Flaubert não fale em um narrador, este está implícito na sua concepção, ao desdobrar a função do autor que não aparece no texto, mas, deixando uma ordenação dos elementos implícita na narrativa, um narrador invisível, mas onisciente. A inovação de Flaubert foi o discurso indireto livre, que abre caminho para o monólogo interior. Segundo Vargas-Lhosa,

[...] a grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos evaporam, em criar uma ambiência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente. (VARGAS-LHOSA, 1979, p.154-155)

Henry James, nos prefácios de suas obras, refletia sobre os princípios de sua arte, seu processo de criação e as técnicas com que havia formulado suas narrativas. Para o autor, as técnicas narrativas eram resultado da concepção de mundo apreendido e representado por uma consciência e dramatizado pelas personagens centrais. Um dos primeiros a fazer uma abordagem sobre o narrador e seu ponto de vista foi Henry James. Para James, o ponto de partida da narração deveria estar no espaço ficcional, na consciência do narrador, de uma das personagens, que deve ser dotada de sensibilidade, diferente do narrador que tudo sabe e vê. “[...] as intrusões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, ao passo que a apresentação da história por um eu protagonista permite mostrar um espírito em vias de descoberta.” (1948, p.12)

James opta por situar o ponto de vista no interior das personagens, dramatizando eventos na consciência da personagem, como observador e experienciador, espelhando a experiência vital, assim, obtendo uma ilusão realista. Para obter essa ilusão, a intensidade da ilusão, era necessário que o autor se apagasse. O foco de James era uma técnica global, esta apontava o ponto de vista, a organização do enredo- plot, o tom, o estilo, a caracterização das personagens. Para James, a perspectiva se manifestava pela interpretação dos fatos; o principal era a superação da imposição do autor, que ele entendia como onisciência, como uma frouxidão da narrativa. Seu interesse pelo ponto de vista se dá em meio a descobertas das possibilidades dramáticas (percepção interna) duma consciência que se desdobra e, nessa consciência dramatizada, está o centro- a consciência dramatizada que interage com os acontecimentos. James entendia que o narrador deveria dispor de uma linguagem que resultasse de uma visão indireta e oblíqua. Assim ele via a narrativa de suas histórias:

[...] ‘ver minha história’ através da oportunidade e sensibilidade de alguma testemunha ou repórter mais ou menos desprendido, não estritamente envolvido, mas sempre e por toda parte interessado e inteligente, alguma pessoa que contribui para o caso, sobretudo por uma quantidade de crítica e interpretação. (JAMES, 2011, 327)

De acordo com Junkes (1997, p.153), para evitar a irresponsabilidade do autor onisciente, assim como a fluidez da narração em primeira pessoa, James dá preferência a um ponto de vista controlado e interno, em terceira pessoa, a partir da visão de uma personagem, “essa personagem-centro-refletor deveria ser inteligente, ter mente lúcida, polida com um espelho”. James não entendia porque Flaubert fez escolhas de personagens tão fracos, como Emma Bovary, para fonte de perspectiva, pois não mostrava autossuficiência, não impunha realidade da ilusão. No método que James aplicava, subjetivo-objetivo, também empregado por Joyce, tanto o autor (narrador) como a personagem tem uma tarefa e esta está inter-relacionada, é ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, de acordo com Tindall.

Narrando sua história em terceira pessoa- numa distancia conveniente de seu assunto – Joyce toma seu posto nem por isso menos dentro de seu assunto, limitando suas revelações àquilo de que o menino se apercebe e ao que afeta. Nós o vemos, por isso, ao mesmo tempo de dentro e de fora.(TINDALL, 1978, p. 158. Tradução de Junkes, 1997)

Ao fazer da focalização o centro da organização narrativa, James estabelece uma coerência de conjunto. Não encontramos em James um sistema do foco narrativo, mas

algumas de suas reflexões são fundamentais, como o desrespeito às limitações de conhecimento do narrador tradicional – autor – onisciente. Para James, o privilégio romântico da narração em primeira pessoa, com sua “terrível fluidez”, não era uma boa técnica. Segundo Schollhammer (2017, p.22), há um afastamento do ‘eu’ lírico do subjetivismo romântico, procurando-se a neutralidade da terceira pessoa, como alternativa à ingenuidade do eu narrativo sincero e confiante do seu controle sobre o efeito de suas palavras, tornando a impessoalidade da terceira pessoa a base do conceito da escrita nesse período. Para James, a técnica a ser adotada implicava no método indireto, objetivo-subjetivo, em que a narração assume o aspecto objetivo de terceira pessoa, mas flui através da mente dramatizada de uma personagem-centro-refletor. Daí o predomínio do *showing*, nesse período, a narrativa em terceira pessoa estabelece um maior distanciamento, uma possibilidade de menor interferência de opinião, abrindo espaço para a descrição.

A partir da contribuição de Flaubert e James e, no século XX, das escolas formalistas, semióticos e linguísticas, a realidade do texto literário, uma realidade virtual, como processo de enunciação e de uma instância narrativa mediadora, ganha uma sistematização. No início do século XX, para Zérafra (2010, p.19), há uma revolução na expressão romanesca da pessoa, o que implica diretamente na instância narrativa mediadora. Segundo o autor, isso se dá devido a um renascimento estético, na aparição de novas formas e no fato do romance ter passado a ser visto não só como gênero, mas como linguagem. Isso é o resultado de uma correlação entre o mundo, em que o espaço ficcional é constituído, seus modos de organização, e da significação da realidade e o status do mundo real, pois o romance traduz uma realidade. Segundo o autor (2010), a partir dos anos 20, o emprego de uma ótica subjetiva renova a narrativa romanesca, o ponto de vista do escritor corresponde àquilo que ele julga ser a verdade da pessoa, já que, para o autor, o indivíduo é subjetivo em sua essência, a partir dessa visão, a forma do romance deve se derivar da subjetividade. Cita o autor: “Foram as dimensões dos fenômenos sociais, assim como a complexidade das relações interpessoais, que em grande parte psicologizaram o romance e tornaram necessária a adoção de uma ótica dominante subjetiva para compor uma obra realista.” (2010, p.21)

Essa ótica subjetiva permite que o romancista desvende os vínculos entre o ‘eu’ e o ‘nós’. No início do século XX, o romance deve retratar o conflito da vida subjetiva, numa relação com os acontecimentos externos, pois a realidade se dá no conflito desses

dois espaços, uma contradição entre sujeito e objeto, consciência e matéria, relações, por vezes, inconciliáveis. Essa dialética torna-se elemento da voz que vai mediar a narrativa e induz os romancistas a acreditarem que a realidade só pode ser percebida sob certo ângulo, sendo, assim, impossível se ter uma visão totalmente objetiva de um universo, de acordo com Zérafra (2010). A exposição da visão de dentro e de fora das personagens está ligada à necessidade de se passar a imagem real; quando o sujeito é colocado no espaço hiperplano do mundo, compõe uma imagem tridimensional. No olhar do romancista sobre a concepção de pessoa muda, há uma impossibilidade da onisciência- seja o escritor demiurgo ou não. Ao ser estabelecida uma matéria sobre os modos de narrar e o narrado, a narratologia, muitos teóricos, ao longo do século XX, se propuseram a desenvolver estudos e conceitos sobre o assunto. Segundo Booth (1981, p.27), Percy Lubbock, “para quem a arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada [...]” distingue, baseado na mimesis e diegesis, dois modos de apresentação dramática que, em paralelo aos modos de Genette – discurso de acontecimentos e de palavras, apresentam o mundo ficcional: apresentação dramática (o autor está ausente e os acontecimentos são colocados diante do leitor) e pictórica (supõe um autor onisciente e resume o tema para o leitor), o que aponta uma maior ou menor intervenção do narrador, quanto mais o narrador está próximo, mais se intensifica o telling- o contar, ao se distanciar, prevalece o showing – o mostrar.

Três décadas depois de Lubbock, Friedman estabelece sua própria tipologia, ao retomar a questão do ponto de vista. Para Friedman, a questão do narrador está em como levar de forma adequada a história para o leitor, ele leva em consideração as apresentações de Lubbock e forma uma série de indagações, que entende como cruciais para compreensão da relação do narrador e do narrado como: Quem fala ao leitor? (autor em terceira pessoa ou em primeira pessoa, personagem em primeira pessoa, ou ninguém); De que posição- ângulo ele conta? (de cima, da periferia, de centro ou mudando); A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando). Para melhor entender a questão da relação do narrador com o narrado, a forma como este leva a história ao leitor, nas obras de nosso corpus, respondemos às questões levantadas por Friedman.

Na questão: Quem fala ao leitor?

Em *Desgraça*, o narrador que se instala e conta a história ao leitor é um narrador em terceira pessoa, que se mostra, propositalmente, tão próximo ao protagonista que, a meio da história, se revela como um 'eu'. Em *O Sol se põe em São Paulo*, o narrador que fala ao leitor se apresenta como um 'eu', narra a sua história, até que a certo ponto, passa a narrar a história de uma personagem e se coloca como um narrador em terceira pessoa. Em *Terra de Neve*, quem fala ao leitor é um narrador em terceira pessoa. Em *Crônica de um vendedor de sangue*, aquele que narra está a contar a história de um protagonista, narra em terceira pessoa. Em *A desumanização*, a narrativa é toda construída pela fala de um 'eu'. A personagem narra a sua história.

De que posição, ângulo ele conta?

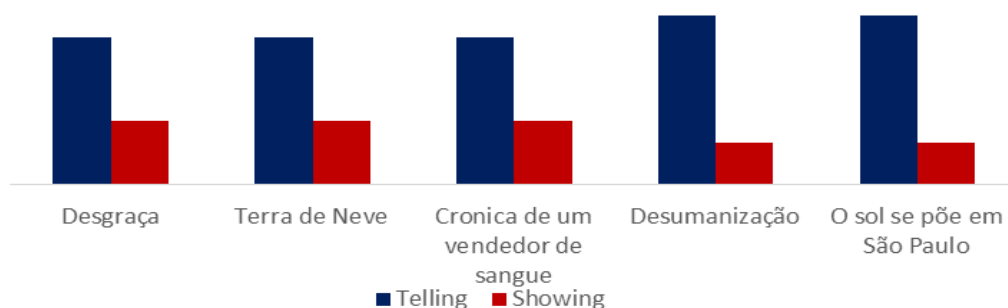
Em *Desgraça*, o narrador conta a partir do centro da narrativa, até o ponto de se assumir como um 'eu'. Ele se movimenta pelo espaço que narra, permitindo vê-lo sob vários ângulos. Em *O sol se põe em São Paulo*, o narrador conta do centro, quando narra como um 'eu' e, quando narra em terceira pessoa, narrando da periferia, o que mostra uma mudança de ângulo durante a história. Em *Terra de neve*, o narrador conta a história, a partir da posição que se coloca, ele narra do centro, embora seja em terceira pessoa. Em *Crônica de um vendedor de sangue*, o narrador narra da periferia. Em *A desumanização*, o narrador se posiciona no centro da narrativa, ele é a narrativa.

A que distância ele coloca o leitor da história?

Em *Desgraça*, o leitor é colocado no centro da narrativa, percorre os caminhos e tem a oportunidade de poder observar, por vários ângulos, os espaços do seu apartamento, da universidade e das áreas rurais, assim como, as ações e opiniões das personagens. Em *O sol se põe em São Paulo*, a distância que o leitor é colocado é variada, o que amplifica seu campo de visão; é lhe permitido percorrer, tanto as ruas estreitas da Liberdade, quanto os espaços recônditos da oficina no Japão. O leitor consegue participar das discussões das personagens, ter uma ideia de como cada uma vê as circunstâncias em que se envolvem. Em *Crônica de um vendedor de sangue*, o leitor observa o espaço em que as personagens são inseridas, percorre por suas ruas, navega no barquinho de transporte, senta-se ao seu lado no hospital, acompanha seus sofrimentos e suas angústias, ouve suas lamúrias. Em *Terra de neve*, o leitor é levado a acompanhar todos os movimentos das personagens, participar de seus eventos, testemunhar suas confissões e momentos íntimos, desde a entrada no vagão do trem, os

caminhos cobertos de neve, da pequena vila, na montanha, até aos quartos em que os encontros se dão. Em *A desumanização*, o leitor é praticamente colocado a percorrer os pensamentos mais profundos e, por vezes, indizíveis da personagem. A aproximação é tão extrema, que a história é vivida em seu interior, quase o tempo todo.

Todas essas narrativas apresentam, como elemento comum, a circunstancialidade da forma do narrar, isto é, o próprio ato de narrar é uma circunstância, pois só se narra a partir do acontecimento do evento. O narrador torna-se ciente, à medida em que os eventos acontecem, assim como o leitor, que se envolve na simultaneidade de sua leitura. Para que haja a narrativa, necessita-se de um evento e isso cria uma circunstância. O narrador torna-se ciente do que narra, conforme as circunstâncias vão surgindo. Nas narrativas dessas obras, podemos percorrer os caminhos que as personagens percorrem, sabemos de seus pensamentos, na simultaneidade das narrativas e estas, também, só se realizam na simultaneidade dos acontecimentos, fazendo desses narradores ou daqueles que vivenciam a experiência, as personagens, testemunhas circunstanciais. A narrativa contemporânea é uma narrativa fenomênica; narrar tornou-se uma experiência da linguagem, que narra experiências de eventos dos sujeitos.



Este gráfico exibe a disposição, a forma da representação alcançada pela preponderância do contar - telling, em relação ao mostrar - showing, o que evidencia a voz como um marcador da experiência. O gráfico revela, também, o distanciamento entre o narrador e a personagem. Quando o telling predomina, a distância entre narrador e personagem se dilui. O romance contemporâneo, como fenômeno da experiência, que

a própria voz pode alcançar, ao relatar eventos, reverbera, amplifica a vivência, o presente da ação; desenha a imagem num escopo ampliado.

Para Friedman, a tipologia que responde a estas questões divide-se em: onisciência intrusa, onisciência neutra, “eu” como testemunha, ‘eu’ como protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Nas obras do nosso corpus, podemos dizer que todos os narradores são testemunhas das circunstâncias de que narram e, dessa maneira, tornam-se conscientes e não oniscientes. A escolha do tipo está no tipo de efeito que o autor almeja atingir sobre o leitor. A escolha do tipo, nas obras analisadas, mostra que os autores almejaram atingir um alto grau de realidade. O tipo de ponto de vista relaciona-se, também, ao tema e à natureza da ilusão de realidade a ser alcançada. A tipologia de Friedman mostra que as intrusões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, no entanto, a apresentação da história por um eu protagonista mostra um espírito em vias de descoberta.

Outro autor que marca a teoria da narratologia é Wayne Booth (1981), o autor faz uma retrospectiva analítica dos conceitos que o precederam e começa sua crítica falando dos processos artificiais do contador de histórias, que dizia aquilo que na vida real não seria possível saber, pois, não é natural e possível ter conhecimento dos recursos internos. Para Booth (1981), os comentários do autor são uma forma de orientação dada por uma avaliação explícita. Embora não encontrada na prosa moderna, do modo como se encontrava em Homero, a retórica direta e autoritária nunca desapareceu, o autor apaga-se, sai para os bastidores e deixa os personagens no palco resolvendo os seus próprios destinos. O que se vê é a imposição da voz do autor no esclarecimento dos motivos, de expectativas e importância relativa dos acontecimentos; nessa situação, o autor está ao lado do leitor controlando o que se vê, está imiscuído na história guiando opiniões.

A partir de Flaubert, grande parte dos autores se convenceram de que os modos de narração objetivos, impessoais ou dramáticos, eram superiores ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno. Essa mudança foi justificada pela distinção do *showing*-mostrar artístico e do *telling*-contar não artístico, sob a égide do preceito de que os artistas quererem que os leitores observassem o que transmitiam as personagens, pois não deveria haver predeterminação nas opiniões. “Deve-se observar as personagens e seus mundos como se observa o mundo cotidiano ‘real’.” (1981, p.26). Há aqui uma

tentativa de se mimetizar o processo de percepção e apreensão do mundo, o que leva a uma impressão e, concomitantemente, uma expressão ‘realista’.

Essa atitude, para Booth, leva a uma versão simplificada do ponto de vista, induzindo a problemas quanto à voz do autor e cita Lubbock “A arte da ficção começa, quando o romancista pensa sua história como algo a mostrar, a ser exibido por forma que se conte a si próprio.” Para mostrar sua forma de analisar a relação entre o mostrar e o contar, Booth usa como exemplo *Decameron*, de Boccaccio. No *Decameron*, o narrador é quem constrói a imagem, é quem faz a avaliação da personagem, expondo seus pensamentos e sentimentos, diz o que se deve pensar da personagem, depois mostra, brevemente, para corroborar suas afirmações, as afirmações que estão no seu contar. Booth diz que a habilidade de Boccaccio está na ordenação de várias formas de contar, a serviço das formas de mostrar. No entanto, nesta obra, o autor ainda se coloca dentro da narrativa; este fala no início e no final, tirando a ilusão de que há um narrador único, o que é esperado, já que é uma obra da Renascença.

No entanto, no romance contemporâneo, a relação entre o mostrar e o contar se reverte, as formas do mostrar é que ficam a serviço das formas do contar, pois atuam como corroboradoras da realidade. Segundo Shollhammer,

no contemporâneo há uma crescente demanda do real que orienta a produção literária “somos inundados por “realidades” representadas pela mídia em tempo real, e nossa própria identidade é cada vez mais dependente da circulação nessa esfera de mídia social, em que dificilmente se distingue o real do ficcional. Os elementos da vida são trazidos para o texto.(SCOLLHAMMER, 2017, p.24)

Esse realismo, incorporado no romance contemporâneo, não está na representação, mas na capacidade de fabricar um presente, por via do testemunho direto, o que aponta para uma relação de proximidade do narrador concernente ao narrado. O narrador, mesmo que em terceira pessoa, presencia, vivencia, testemunha o acontecido, o que o torna, de certa forma, parte integrante do narrado; ele conta o que vivencia e descreve para dar veracidade ao seu testemunho. Embora, no caso do narrador não ser personagem e, assim, ser considerado heterodiegético, ainda participa na escritura, como testemunha das experiências que narra. A diegese contemporânea torna-se uma épura, uma projeção ortogonal, a voz faz uma projeção num hiperplano, coloca as várias dimensões, narrando de ângulos diferentes, em posições diferentes; é uma forma de narração aditiva, construindo uma imagem maior, a partir de diferentes camadas,

conseguindo produzir uma narrativa tridimensional – uma dimensão plana – descritiva-uma unidimensão, onde o showing espacializa aquilo que vai se contar; a bidimensão toma forma na dramatização das personagens, nas suas vozes, nos relatos de seus pensamentos e desejos e, quando expõe o espaço do pensamento, os fluxos de consciência, por fim, materializa uma tridimensão. No romance contemporâneo, em oposição ao romance da Renascença, o showing corrobora o telling como forma de completar uma imagem *real*.

Booth se insurge contra o desaparecimento do autor, que, para ele, está sempre presente na obra. Indo além da impessoalidade de Flaubert e do ponto de vista controlado de uma personagem- centro-refletor, interno e dramatizado, Genette (1995, p.243), propõe que a objetividade narrativa se define pelo modo de narrar. Para Genette,

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica); fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença dos verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir. (GENETTE, 1995, p. 243)

Assim, Genette classifica os tipos de narrador, como as posições assumidas pelo narrador em relação ao nível narrativo; ele os classifica como autodiegético (relata suas próprias experiências como personagem central da história), homodiegético (o narrador vive a história como personagem e tira daí suas informações) e heterodiegético (o narrador relata uma história a qual é estranho, já que não a integra como personagem).

Mais tarde, segundo Bittencourt (1999, p.113), Stanzel distingue três formas das relações do narrador com o narrado: a-*situação narrativa autoral*: revela a onisciência tradicional em que o narrador comenta e interfere naquilo que enuncia, mas que não se confunde com o autor. Sua perspectiva em relação ao narrado é externa e atua como personagem. b- *situação narrativa de primeira pessoa*: O narrador personagem narra sua própria experiência, que vivencia com as outras personagens. Sua perspectiva é interna e o ponto de vista limitado. c-*situação narrativa figurativa (ou metafórica)*:o narrador desaparece por trás das personagens, que trazem sua máscara. O leitor tem a ilusão de ver o que é apresentado pela consciência do protagonista. Recorremos a

outras classificações de relações do narrador com o narrado, para amplificar e abarcar todos os mediadores – ângelus da expressão enunciativa no romance.

A posição que o narrador assume, sua visão da história, pode se dar como personagem - alguém que a vivencia, experiênciando os acontecimentos ou como alguém que co-participa (no sentido de ter conhecimento da história, um conhecimento que às vezes é onisciente, outras vezes relativo- se a história se revelar aos seus olhos, na mesma medida que se revela às personagens), a uma certa distância, o que diz respeito ao grau de conhecimento, ao grau de proximidade em que narra. Na primeira metade do século XX, o que Adorno chama de contemporâneo, o tabu, com o caráter ilusório do que é representado, perde sua força. Ressalta-se a reflexão (tomada de partido contra a mentira da representação e contra a verdade do próprio narrador), que busca corrigir sua perspectiva, o que libera o narrador de uma posição fixa, permitindo que seu ângulo de focalização se aproxime à de uma câmera de cinema. Esse movimento de câmera de cinema, a mudança de ângulos, abre espaço para melhor resolução da imagem.

O resultado do declínio das grandes narrativas, que orientam o projeto moderno da emancipação do homem e o avanço das tecnologias de comunicação, segundo Figueiredo (2010, p.33), é o mergulho “num mar de pequenos relatos descentralizados que se multiplicam ao infinito”. Para Figueiredo, a descrença na possibilidade de se atingir uma verdade última, acaba descreditando a pretensão daquele que narra, de se colocar no lugar do outro, de falar por ele. Para Adorno (2003), as intervenções eram de ordem moral, no romance realístico típico, já no romance modernista, era uma tomada de posição contra a mentira da representação e contra a imposição do narrador, por isso o foco dado é a impessoalidade.

No romance modernista, segundo Adorno, o narrador ergue uma cortina para que o leitor observe, a certa distância, o que se passa. Nessa situação há um distanciamento não só do narrador, mas também do leitor, ambos veem algo o qual observam. Essa narrativa queria uma pureza objetiva, impunha um mínimo de intrusão, com o máximo de afastamento, num terreno em que prevalecia o narrador heterodiegético, terceira pessoa, e uma narrativa em que prevalecia o showing. Blanchot em *A conversa infinita* 3 (2010, p.144), diz que a supressão do autor, nesse período, chega ao ponto de quase eliminar as relações diretas entre si e o romance “ a reflexão, o comentário, a intrusão moralizante tornam-se pecados capitais”. Para Blanchot, o autor só lá se encontra para

levantar a cortina; ele não narra, mostra e o leitor não a lê – contempla, tomando parte sem participar. Após o período de imposição da narrativa impessoal, em que o foco era o mostrar, surge um ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva, incoerente com a realidade, resultando na perda de espaço da narrativa em terceira pessoa. Há uma quebra de vínculo com a necessidade de retratar, de informar o exterior e passa-se a refletir sobre o próprio discurso, abrindo espaço para a subjetivação. A subjetivação pede a proximidade do narrador em primeira pessoa. Há uma concentração no ato de enunciação do ato do narrador, para Genette (1995, p.56), nessas formas subjetivas com micronarrativas.

As micronarrativas passam a ser consideradas também como recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias. As narrativas das pequenas histórias pessoais. As narrativas das pequenas histórias pessoais se opoem tanto à temporalidade, associada ao progresso pela modernidade, quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização. Paralelamente, a afirmação do valor da cultura oral, o excesso de mediações que as tecnologias da comunicação interpõem entre os indivíduos e os fatos, gerando efeitos contraditórios contribuiu para uma reabilitação da cultura escrita, já não mais contraposta à esfera da oralidade. (FIGUEIREDO, 2017, p.37)

Nos romances de nosso corpus, o foco se encontra na essência das experiências. Há um compartilhamento das experiências, o narrador- como centro gerenciador da enunciação- conta aquilo que vivencia ou que vê, na sua proximidade, compartilha, conta de forma que o leitor possa, também, *'virtualmente'*, vivenciar a mesma experiência; é um relato afetivo, sensorial. Há prevalência do telling no relato de experiência virtual, a oralidade reverbera. O leitor penetra nos recônditos, corredores e frestas da narrativa, que é determinada pelo confronto da *tyke* com as escolhas das personagens inseridas num mundo caótico sem sentido. O sentido se constrói ao longo da narrativa. O ato de narrar é a própria construção de sentido.

Enquanto na modernidade a necessidade de representar a realidade advém do retrato do mundo alheio, da necessidade de ser verossímil na informação, no contemporâneo, a importância mediática da virtualização, da tridimensionalidade, do compartilhamento de algo que se aproxime do simultâneo, leva a uma super-realidade da experiência vivenciada. Há uma necessidade ulterior de contar a experiência, momento a momento, o que leva à presentificação. No modernismo, a crise do ato de narrar se dá, pois não se quer criar sentido, já no contemporâneo, o ato de narrar - de

compartilhar a experiência, é o de conferir sentido, o sentido está no vivenciar a experiência. Por essa razão, os narradores, tanto em primeira pessoa como em terceira pessoa, posicionam-se dentro da experiência, contam um relato que é autoexplicativo, pois a experiência pouco necessita de intrusões explicativas, sendo assim, o showing entra na narrativa como elemento que corrobora com a realidade, que vai dar suporte à estrutura do relato.

Na cozinha do apartamento do Green Point há uma chaleira, chávenas de plástico, uma cafeteira com café instantâneo, uma taça com pacotes de açúcar.[...] Vêm um filme lado a lado. Dois dançarinos dão os seus passos num palco completamente despido. Gravados com câmara estroboscópica, as suas imagens, fantasmas de seus movimentos, movem-se atrás deles quais batimentos de asas. (COETZEE, 2010, p.9/18)

No trecho “Na cozinha até -de açúcar, o showing instala o espaço para que a ação possa ocorrer, corrobora com a imagem real, para que o leitor possa por ela deambular e virtualmente compartilhar do que acontece “Vêm um filme lado a lado- a batimento de asas.”

Puxou a mão do avô para seu rosto, deixou que ele tocasse e depois a pôs de volta no colo do homem. Por que seu pai não vem me ver.[...] Xu Sanguan estava sentado no telhado da casa de seu quarto tio, olhando para o horizonte O céu era uma camada carmesim que parecia brotar dos arrozais lamacentos e distantes. (HUA, 2011, p.5/6)

O homem aproximou-se, calcando a neve lentamente, com uma lanterna na mão; trazia um lenço enrolado ao pescoço que lhe chegava quase aos olhos [...] o frio desentupira-lhe as narinas e metade do cérebro; foi obrigado a assoar-se, expelindo dum só golpe e limpando tudo que lhe obstruía o nariz. (KAWABATA, 2009, p.8/18)

No romance de Hua, um romance com um narrador em terceira pessoa, como o de Coetzee e o de Kawabata, a presença do showing é instalada pelo narrador que assiste com proximidade, para corroborar a realidade, estruturar a ação e, de certa forma, vivenciar a experiência, que é compartilhada pelas personagens em suas ações e seus diálogos. É na simultaneidade das ações que o narrador conta a história. Nos romances de Carvalho e de Mãe, em que os narradores são em primeira pessoa, há uma diminuição do showing, uma corroboração e uma estruturação do narrado, na maior parte da história, é feita através das ações do próprio narrador, das suas percepções.

Enxotei os carneiros, as ovelhas, para arriba, dentro do curral. Fui de pontapés fazendo rebolar as carnes charneca abaixo, até à água. A chuva limpava as minudencias, desfazia o sangue. (MÃE, 2015, p.14)

Uma casa com cortinas no lugar das paredes, como se fosse um palco voltado para o exterior. A imagem não fazia sentido. Ela não precisou responder que a revista não tratava de literatura. Só me desejou boa noite. (CARVALHO, 2011, p.17)

Há uma variação de narrativas, umas surgem em primeira, outras em terceira pessoa, no entanto, o ponto de vista do relato parte da vivência da experiência. Assim como o leitor, os dois tipos de narrador percorrem ‘virtualmente’ o espaço narrado e tomam consciência no momento do evento. Os flashbacks, os elementos de rememoração, aparecem como justificativas, como origem da vivência do presente, através da performance da voz. Essa forma de narrar reflete o discurso de uma sociedade, marcada pela “nostalgia da presença”, induzindo o narrar a ser um narrar testemunhal. Nas sociedades ocidentais em que o individualismo suprime, quase que totalmente, a ideia do coletivo, a relação com o outro, a comunicação tendem a ser diluídas.

Nas obras de nosso corpus há um predomínio do telling em primeira pessoa, a narrativa do ‘eu’ pressupõe uma sociedade em que o indivíduo se vê só com suas angústias e conta para ser reconhecido. Nas sociedades orientais, a maior unificação da imagem grupal desponta, nas narrativas, com uma rede mais ampla de relações interpessoais; o indivíduo ainda se vê parte da relação com o outro. Porém, na contemporaneidade, com a globalização e a interferência das mídias, da virtualidade, tanto nas narrativas ocidentais, como nas orientais, as formas testemunhais e de co-participação de experiência tendem a abolir a distância da voz com a representação. Aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem, em meio à vertigem das mediações técnicas, sem que o relato precise respeitar o pacto de referencialidade biográfica e justifica Figueiredo (2010, p.74), como não se trata do retorno à ideia de transparência entre representação e realidade, abre-se espaço para um tipo de narrativa que mantém o elo com o real, em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade.

Quando se conta uma história, coloca-se o problema do narrador. Quem narra é sempre um ‘eu’. A perspectiva de onde se narra é a partir do centro da ação- quando

narrado por um 'eu' em primeira pessoa; já quando narrada em por um 'eu' que relata um outro - a terceira pessoa, narra-se na proximidade da ação-, visualizando o movimento. O ponto de vista deste narrador- centro gerenciador da enunciação- instala-se na simultaneidade dos eventos, com exceção dos momentos de rememoração.

A questão do ponto de vista, segundo Arrigucci (1998, p.13), está na relação entre o narrador e o narrado, a enunciação e o enunciado, uma articulação do ato de contar, articulação que é o centro do ponto de vista. Para Arrigucci (1998), os romancistas insurgiram-se contra a verossimilhança ilusória, para buscar uma verdade mais funda na ruptura da ilusão ficcional. O narrar contemporâneo é uma experiência limite, que incorpora na fronteira do narrar várias formas na sua, por sua capacidade original gramatofágica.

A voz narrativa- ângelus é quem fala ao leitor, convida-o a percorrer os recônditos das cenas onde se dão os eventos, relata a ação como se a vivesse suas sensações, usa do mostrar, do showing, para instalar a estrutura da ação e corroborar com veracidade, a super-realidade 'virtual', que tem como seu centro o humano- o indivíduo e sua fragilidade. Esse narrador não tem mais onisciência ordenadora, mas consciência ordenadora, na medida em que narra, conforme os eventos vão se sucedendo e abre espaço para as outras falas. De acordo com Arrigucci (1998), a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica, que há entre técnica e temática na obra ficcional.

Se o narrador pode estar em Sirius, como às vezes quer o narrador de Machado de Assis, é porque tem uma superioridade absoluta sobre os demais- ele pode mais que os demais. Se ele pode narrar a história depois de morto, ele pode mais que os mortais, e isso tem consequências decisivas sobre tudo que diz ao narrar em retrospecto[...]. (ARRIGUCCI, 1998, p.20)

A articulação orgânica entre técnica e temática do romance contemporâneo aponta para uma dinâmica que tenta incorporar as relações, que se dão num mundo em desenvolvimento, com foco na experiência, proporcionadas pelos eventos. O narrador contemporâneo compartilha com seu narratário a experiência vivida, tenta o mesmo com o leitor, isso mostra que, diferente do narrador de Machado de Assis, não está em posição de superioridade. O mundo virtual permite o acesso a todos e cada um interpreta a experiência à sua maneira. O ângulo deste narrador é a posição que ele se encontra em relação ao evento: de fora, ao lado, no meio deste.

Quando apontamos a questão da narrativa, a partir da experiência, ressaltamos questionamentos anteriormente levantados, apontando nessa direção. Santiago (2002, p.44), em *O narrador pós-moderno*, coloca “Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê?”, aponta para o que temos argumentado quanto à narrativa contemporânea, como narrativa da experiência testemunhal. Como o autor diz (2002), é aquele que narra as ações, a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra as ações, a partir de um conhecimento que passou a ter delas, por tê-las observado em outro? Entendemos que, nas obras de nosso corpus, as narrativas têm como marco o narrar, como ato de vivência de uma experiência, a experiência de narrar e a experiência de viver a circunstância, enquanto na narrativa menos ocidentalizada, prevalece a experiência de narrar e do conhecimento, que tem pela observação, na sua proximidade.

Essa distância aponta para a presença do narrador dentro do espaço do evento e não fora deste. Podemos até inferir na possibilidade de se ver essa disposição de narrador em terceira pessoa e personagem, como uma imagem única; se pensarmos nesse narrador como elemento exotópico da personagem, o narrador torna-se o excedente da visão da própria personagem - são sujeito(s) complementar(es). A partir do momento que narrador e personagens compartilham do mesmo espaço, tempo e evento, ambos participam da experiência, apenas em posições diferentes, com posturas distintas, com pontos de vista diferentes; estes elementos vão demarcar o grau de importância que cada um exerce sobre o evento e a forma como é afetado. A narrativa da experiência é a de quem a experimenta, pois mesmo os narradores em terceira pessoa são um ‘eu’ que se posiciona dentro do espaço em que a ação se dá, tornando-se, assim, elementos de todo o quadro da experiência. A narrativa expressa a experiência que se dá ao se estar em meio à ação.

Enquanto a narrativa de *Crônicas de um vendedor de sangue* ainda carrega marcas de distanciamento no narrar, pois a voz que narra (narra um outro, não a sua vivência), abrindo espaço para o mostrar, seu campo de visão engloba o seu espaço e o de um outro; essa amplitude de visão leva a um detalhamento maior, mais descrição, amplificando a corroboração para a realidade.

Xu Sanguan trabalhava na fábrica de seda, na cidade, distribuindo casulos de bichos-de-seda às fiandeiras. Mas nesse dia achava-se no campo, visitando o avô. A vista do avô estava fraca e anuviada, ele não conseguiu distinguir quem estava em pé na porta. Pediu a Xu Sanguan que chegasse um pouco mais perto, examinou-o de alto a

baixo um instante e perguntou: Meu filho, onde está seu rosto?.
(HUA, 2011, p.7)

Nesta narrativa, o leitor consegue ver na simultaneidade dos eventos, os movimentos de Sanguan e do avô. A convicção manifesta nos romances, a escolha da posição do narrador, sua relevância e participação, revelam uma posição ideológica, um grau de intenção do modo em que se vai revelar e o modo de apresentação dessa realidade. O narrador faz a escolha de um recorte, da posição em que se coloca, movimentando-se, percebendo os movimentos e ouvindo as palavras de cada um. Ele segue Sanguan, anda por seus caminhos, vê seu sofrimento, não tem onisciência da história; instala o cronotopo e, a partir daí, narra apenas experiência. É um narrador que se torna consciente, a partir das circunstâncias.

As outras narrativas de nosso corpus expressam a experiência das ações em que seus narradores se inserem. Podemos perceber nestas narrativas que, embora esses narradores contem as experiências nas quais estão inseridos, o grau de inserção destes varia de terceira pessoa, que faz parte do quadro de experiência, ao narrador de primeira pessoa, que narra a partir da própria experiência. Escolhemos trechos de narrativas que expressam a experiência das circunstâncias, seguindo uma ordem de menor a maior subjetivação (profundidade de percepção- fluxo de consciência)- levando, também, em consideração que, quanto maior é a profundidade de percepção, tanto maior é o envolvimento do narrador na experiência, mais ele conta e menos ele mostra.

A jovem que estava sentada do outro lado do corredor central levantou-se e veio abrir a janela, em frente a Shimamura. O frio da neve entrou pela carruagem. Inclinação para fora o mais que podia, a jovem chamou o chefe da estação em voz alta, gritando para longe.
(KAWABATA, 2009, p.9)

Neste trecho da história, o narrador se instala em meio à ação, quando diz que a jovem estava do outro lado do corredor central “do outro lado de onde ele estava” e veio “em sua direção” abrir a janela, em frente a Shimamura “aquele que estava ao seu lado”. O mostrar, nesse trecho, está na descrição do espaço em que se encontravam, estabelecendo o cronotopo, corroborando com a imagem ‘real’, reforçando o contar.

Sem os interlúdios de quinta-feira, a semana é tão árida de acontecimentos como um deserto. Dias há quem que não sabe o que

fazer da vida. Passa agora mais tempo na biblioteca da universidade, lendo tudo o que consegue encontrar sobre Byron [...] o ar vivificante do Inverno, as ruas húmidas e cintilantes. (COETZEE, 2010, p.15)

O relato deste narrador é tão próximo, tão ciente e sabedor da experiência que, de início, parece que narra em primeira pessoa, só aos poucos conta que há um ele. A narrativa conta o fardo de um período de angústia e para lhe corroborar essa atmosfera de angustia mostra “o ar vivificante do Inverno, as ruas húmidas e cintilantes”, elementos que trazem o aspecto real dessa experiência sufocante.

O senhor é escritor? Fiquei mudo. Devo ter arregalado os olhos de um jeito que costumava afligir a minha mulher. Tanto que ela logo se explicou, como se pedisse desculpas, referindo-se a um garçom [...] uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar. (CARVALHO, 2011, p.11)

Essa narrativa em primeira pessoa foca-se no contar a experiência das ações vividas, reduzindo o mostrar a pequenos flashes de realidade, retratos repletos de interferência de impressões pessoais. A exposição da visão de dentro e de fora das personagens está ligada à necessidade de se passar a imagem real; quando o sujeito é colocado no espaço hiperplano do mundo, compõe uma imagem tridimensional.

No caminho do desenvolvimento da narrativa ficcional em prosa, a narrativa do romance, percebemos que desde a sua origem o narrador- ângelus se estabelece dentro do espaço narrativo, como agente gerenciador da enunciação. Podemos verificar que no trajeto do gênero até ao contemporâneo, não só a forma de narrar, assim como o cronotopo, instalado pelo narrador, vão se complexificando, ganhando maior profundidade, ganhando outras dimensões, devido ao seu comprometimento com a necessidade de se aproximar com uma imagem mais *real*. Conforme o narrador aponta para uma amplitude de campo de visão, exibindo diferentes ângulos e pontos de vista, mais se aproxima dos aspectos do mundo e dos indivíduos reais, às vezes através de artifícios exclusivamente ficcionais.

O romance tem início, como romance grego, apresentado como uma imagem narrativa, com uma perspectiva limitada, com personagens unidimensionais (figuras que só se podem ver em uma direção, como uma imagem plana), personagens de quem se

obtem uma ideia pela adjetivação superficial e visualização de ação limitada. Nesse período, no universo narrativo, o contar corrobora com o mostrar. Para ilustrar essa narrativa unidimensional, escolhemos um trecho do romance de Longo, Dafnis e Cloe.

Começa então a primavera e se abriam as flores nos montes, selvas e prados. Ouvia-se por todas as partes o sussurro das abelhas e o gorjeio dos pássaros. Os cordeiros saltitavam na montanha, as abelhas sussurravam no prado, e em sombras e bosques as aves cantavam. Como naquela bendita estação, tudo se regozijava, Dafnis e Cloe, tão jovens e singelos, se puseram a imitar o que viam e ouviam. Ouviam cantar os pássaros e cantavam; viam os cordeiros brincar e brincavam alegremente, e imitando as abelhas pegavam flores e as colocavam no peito, tecendo grinaldas as ofereciam às ninfas. Tudo faziam juntos e pareciam um com o outro. “Estou mal e ignoro meu mal; padeço e não me vejo ferida; me lamento e não perdi nenhum cordeirinho; estou ardendo e estou na sombra.” (LONGO, 2018, p.14/16)

Neste trecho do romance de Longo, podemos ter ideia de como o narrador estabelece o cronotopo e insere as personagens (o tempo da primavera e o espaço, o bosque em que se encontram as personagens). O narrador ainda não usa artifícios ficcionais, contando algo que o leitor, como observador de uma imagem, não pudesse ver. As imagens apresentadas pelo narrador são unidimensionais, as características das personagens são superficiais e limitadas e suas ações são lateralizadas, é tudo apresentado por um único ângulo. O tempo da narrativa não afeta ciclicamente as personagens, há quase uma inoperância do tempo, o que Bakhtin (2018) chama de tempo vazio. Há dramatização, as personagens manifestam sentimentos, mas de forma superficial, nada se sabe de muito específico sobre suas características ou sentimentos.

Do século II d.C até à Renascença, essa imagem unidimensional construída pela forma de narrar, se mantém revelando o modo limitado de percepção do mundo. No período da Idade Média para a Renascença, as imagens estáticas, planas, unidimensionais ganham uma renovação, com todos os conceitos envolvidos no humanismo. A ideia de movimento e foco vai provocar uma mudança significativa no modo de perceber o mundo e isto se reflete na arte. A perspectiva abre na narrativa um espaço para inserção da representação espacial, para os primeiros traços de exposição dos desejos e interesses da individualidade dos personagens, da ambiguidade (a partir do momento em que luz e sombra apresentam-se simultaneamente), da bidimensionalidade, da complexificação da imagem. Nesse período, produz-se o primeiro autorretrato, abrindo espaço para a narrativa focada num ‘eu’. O autor ‘retrata-

se' dentro da pintura, que tem a intenção de representar fielmente o real. O narrador traduz o mundo exterior de forma fiel, sem deixar de colocar suas impressões. Com a grande necessidade de retratar o mundo 'real', reforça-se o contar como corroborador da verdade, embora a narrativa ainda comporte, em grande parte, seus traços orais. Para melhor ilustrar o salto que a narrativa da Renascença dá para a bidimensionalidade, apresentamos um trecho de Lazarillo de Tormes, obra espanhola anônima do século XVI.

Pois saiba Vossa Mercê, antes de mais nada, que a mim me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé Gonzáles e Antona Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca.[...]Quando eu tinha uns oito anos de idade, culpavam meu pai por certas sangrias malfeitas nos fardos de trigo que ali traziam para moer. Por tal motivo foi preso. [...] Antes de partir fui ver a minha mãe e, ambos chorando, ela deu-me sua benção e disse: “Meu filho, sei que não o verei nunca mais. Procure ser bom e que Deus o guie. Eu criei você e o coloquei com um bom amo. Aprenda a valer-se por si mesmo. (TORMES, 2005, p.27/35)

Neste trecho de Lazarillo de Tormes, podemos verificar que o narrador se põe como um eu crítico, o que revela maior subjetividade, por isso, maior profundidade nas suas descrições e falas. Embora não revele seus pensamentos- seu 'eu interior', já demonstra suas opiniões, o que mostra o uso de artifícios ficcionais como narrador, quando conta aquilo que o observador da vida real não poderia saber. A bidimensionalidade é marcada, também, pela possibilidade de observar não só pelo ângulo do narrador, mas pelo ângulo da mãe. O tempo, aqui, afeta ciclicamente as personagens; há um passado, um presente e um tempo futuro a ser percorrido, tempos que atuam sobre as personagens.

A partir da Renascença, as personagens vão ganhando contornos mais precisos, em diferentes ângulos, imagens que a narrativa vai reproduzindo, incorporando novos artifícios narrativos. No século XIX, há uma mudança na estrutura social e na massificação da informação, a forma do narrar e a posição do narrador mudam, com predomínio do showing e a 'dissolução' da imposição do autor sobre o narrador, o afastamento deste. Neste período, a imposição do showing se dá por uma questão ideológica, por uma maior necessidade de corroboração da veracidade do contar, no entanto, isso não altera a bidimensionalidade, já alcançada na imagem narrativa.

A partir do século XX, os artifícios narrativos tecidos em sua escritura, além da transversalidade, em seus fios de trama, e plano longitudinal, em seu urdume, ganham um novo componente que perpassa tanto a trama como a urdura, dando uma nova dimensionalidade, uma maior profundidade, que é adicionada por uma narrativa profunda e subjetiva, com o fluxo de consciência e com a complexidade das posições dos narradores e ângulos adquiridos pelas diferentes perspectivas. A imagem narrativa do romance assume uma imagem de *épura*, na sua tridimensionalidade, narra-se de todos os ângulos, na simultaneidade dos eventos, tornando-se uma narrativa fenomênica. O narrador vivencia os espaços que narra e abre-os para que o leitor possa percorrer; experimenta diferentes formas de narrar, num mesmo espaço narrativo, como por exemplo, quando se abre espaço para dois narradores. As possibilidades do narrar, também, se complexificam contribuindo para a formação da imagem tridimensional do romance contemporâneo. Para ilustrar a tridimensionalidade que a narrativa contemporânea ganha, quando ganha corpo, projetando-se como uma *épura* no hiperplano da diegese, escolhemos, dentre as obras de nosso corpus, a obra de Bernardo Carvalho.

Não vejo nenhuma metáfora no que digo. É como se tudo estivesse na sombra. Houve um tempo em que eu frequentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal-afamada da Liberdade. A comida era boa, o preço honesto e o serviço simpático.[...] Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em torno da minha pífia ambição de escritor (que hoje me causaria grande embaraço se por uma infelicidade eu viesse a reencontrar um daqueles colegas e lhe fosse permitido constatar o que virei, embora saiba que eles não se saíram muito melhor), foi que notei a primeira vez a dona do restaurante.[...] Eu estava desempregado. Para completar, fazia um ano que minha mulher tinha me deixado, sem nenhuma frase sem sentido (“Você me usa para sua própria felicidade.”).[...] Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças? [...] Em 40, antes de se refugiar com a família no interior, Michiyo conheceu Masukichi, um ator de catorze anos, numa apresentação de *kyogen*. (CARVALHO, 2007, p. 9/11/19/51)

O trecho acima ilustra bem a tridimensionalidade, a imagem *épura* que a diegese adquire. Podemos verificar que o mostrar é quem age como corroborador do contar, está a seu serviço. O tempo alterna-se em função dos eventos, da fragmentação da narrativa, afetando profundamente as personagens. O processo de instalação do narrador em primeira pessoa, a princípio, não deixa revelar o que se dá aos poucos. Este narrador

transita entre narrar a sua experiência pessoal e narrar a experiência que compartilha com outros personagens, passando a narrador em terceira pessoa, a narrar uma história que não é sua, mas que vivencia ao narrar. Este artifício demonstra a complexidade da narrativa que quer alcançar todos os compartimentos que, na vida real, são possíveis e os que também não são possíveis. No entanto, para se passar todas essas imagens, é necessário o artifício ficcional. Com o artifício narrativo, alcança-se uma multiplicidade de pontos de vista, exibe-se quantos ângulos sejam possíveis revelar. O máximo de profundidade alcançado na construção da personagem está no desvelamento de seus mais secretos pensamentos, quando o narrador pensa, lembra o que lhe foi dito “Você me usa para sua própria felicidade.”

Para que possamos visualizar os aspectos dimensionais produzidos em cada fase diegética, selecionamos três imagens de pinturas, que, de forma análoga, representam o movimento narrativo, ao longo dos séculos.



A imagem do quadro **a** representa uma figura unidimensional (um plano), o quadro **b** representa uma figura bidimensional (dois planos) e o quadro **c** representa uma figura tridimensional (três planos). Sob o ponto de vista espacial, o nosso mundo é tridimensional. O afastamento da tridimensionalidade torna o relato ilusório. Apesar da realidade ser tridimensional, ela comporta abordagens uni ou bidimensionais, no entanto, essas abordagens uni e bidimensionais apontam para a simplificação e a idealização do narrado – da imagem narrativa. Ao pensarmos no movimento da projeção da voz, podemos apreender que o movimento da unidimensão pode ser entendido como uma trajetória linear. O movimento unidimensional é aquele em que todos os pontos representativos, em consideração ao narrador, permanecem no mesmo plano. Na bidimensionalidade, o movimento dá-se de forma circular e permite que os dois planos (narrador e personagens) sejam sobrepostos, formando uma única imagem. Na tridimensionalidade, o movimento dá-se de forma helicoidal, quando se penetra num

¹⁹ A- Pintura rupestre da caverna de Lascaux; B- Les Femmes d'Alger (Olympia), de Picasso; C- Tela do pintor mexicano Juan Medina.

plano, que se abre entre o narrador e as personagens, tem-se uma multiplicidade de pontos de vista. Na narrativa tridimensional, a voz como lugar de potência amplia-se, expande seus limites, limites que podem ser ocupados de muitos modos. Essa vazão da tridimensionalidade da narrativa contemporânea abre espaço para que diferentes tipos de narrativas do gênero expandam seus limites, alguns até tentam transgredi-los em algum aspecto.

A narratologia *pós-clássica*, defendida por teóricos como Ian Abler, Brian Richardson, Stefan Iversen, Monica Fludernik e Henrik Skovnielsen, nomeada como *unnatural narratology* [narratologia não natural], discute um recorte da narrativa romanesca que contempla manifestações literárias singulares. A narrativa *unnatural* dialoga com a narrativa do sobrenatural, com o que os autores denominam ‘neofantástico’. O neofantástico, segundo esses autores, não é a narrativa que revela o fantasma, mas “a irresolúvel falta de nexos entre os elementos representados na narrativa” Oliveira (2016).

Esta forma narrativa produz uma transgressão em relação à forma convencional de apresentar os componentes narrativos, revela cenários e eventos impossíveis, “impossíveis” para as leis que governam o mundo físico. Isso nos confirma ainda mais a capacidade gramatofágica do gênero romanesco. Ressaltamos que, mesmo nesses espaços ficcionais de ‘transgressão’ das leis físicas, não é possível construir uma imagem narrativa, que não comporte o *real* –, que não se constitua um sentido e, assim, recorremos novamente a Ricouer (2010, p.84), para apontar para esse aspecto fundamental do gênero- “[...] as qualificações éticas vêm do real, o que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica da coerência. [...] Não há análise estrutural da narrativa que não adote elementos de uma fenomenologia implícita da ação.”

Para Oliveira (2016, p.87), mesmo nas narrativas “não-naturais”, tais violações supõem uma relação dialética com a mimesis e só a partir delas é que podem ser compreendidas. Para esses novos teóricos, como Richardson, a classificação dicotômica de narrador auto e hetero-diegético não dá conta de explicar as vozes da narrativa contemporânea, devido ao descentramento. Como já dito anteriormente, a postura e disposição das vozes contemporâneas não podem ser relacionadas a uma cartografia estática, elas surgem como movimento, projetam e são a própria experiência; projetam a

experiência quando enunciam e são a experiência da linguagem. A narrativa romanesca contemporânea, como um fenômeno do universo da linguagem, potência, dispõe a pluralidade das vozes, a sua performance.

Numa exposição diacrônica, analisamos três textos que marcaram o desenvolvimento da imagem narrativa do romance. O romance, como forma narrativa ficcional em prosa, ganha seu aspecto real, na sua trajetória, graças aos artifícios narrativos projetados pela voz que estabelece sua imagem. O aspecto real tem sido construído na contraposição entre a dinâmica do contar e do mostrar. Da sua origem até à modernidade, o contar tem prevalecido como forma corroboradora do mostrar. É só a partir século XX e XXI, com a necessidade de uma maior subjetivação, que essa relação se inverte e, então, o mostrar passa a corroborar com o contar.

Acreditamos que no mostrar se estabelece a espacialização, o hiperplano onde se projetarão, pelo contar, os elementos que compõem imagens, com resolução precisa, com potencial referencial, como a movimentação temporal, a profundidade das perspectivas e ângulos, os artifícios narrativos, construindo a plausibilidade, dando sentido ao que é narrado. Na narrativa contemporânea, a imagem construída torna-se uma ‘super-realidade’, uma imagem definida com tantas facetas, que se torna uma narrativa fractal (imagem complexa cujas propriedades repetem-se em qualquer escala). O romance contemporâneo ganha, também, uma projeção maior sobre o *real*, ao enfatizar que a experiência está vinculada às realizações, às realidades.

3º- Capítulo

O real no romance contemporâneo

Um romance é uma segunda vida. (Pamuk, 2010)

3.1 O romance e o contemporâneo

Este capítulo dá sequência à pesquisa investigativa e análise desenvolvida nos dois capítulos anteriores. Aqui, apresentamos as características do romance, no contemporâneo, tendo como fonte referencial as obras em análise. A proposta deste estudo é responder à questão: A modalização (artifícios de linguagem) na forma do narrar, no contemporâneo, implica fabulação de uma imagem *real*, em terceira dimensão, em épura? Assim, tencionamos reconhecer na arquitetura do universo da aparência, o *real*, para melhor entender o momento presente na experiência da representação.

De acordo com Lima (2007, p.3), “a literatura mundial se funda em uma dialética do reconhecimento, cuja complexidade implica num movimento de cinco actantes: o local, o nacional, o marginal, o institucional e o universal.” Desta forma, torna-se difícil eximir-se das questões que remetem ao mundo e aos sentidos apreendidos nele. A contemporaneidade tem trazido novas formas de conformação do *real* e, por assim dizer, do sentido. Para compreendermos como o *real* é construído no romance

contemporâneo, necessita-se entender o contemporâneo e toda sua influência na forma do narrar.

No seu ensaio sobre o contemporâneo, Agambem (2008) inicia sua argumentação levantando duas questões: De quem e do que somos contemporâneos? e O que significa ser contemporâneo?. Quando ele diz “O tempo do nosso seminário é a contemporaneidade e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam”, ele põe em perspectiva o olhar, a postura que se deve ter para se compreender o conceito de contemporâneo. Agambem reduz tudo ao momento, colocando, tanto textos antigos, como atuais, sob a mesma luz, alegando que o diferencial não está nos textos, mas na capacidade de entender a potência que neles está, sem perder de vista a consciência do distanciamento a ser tomado. O autor atribui ao contemporâneo o sinônimo intempestivo, recorrendo à ideia de que, para se ser contemporâneo, tem-se que ter uma postura anacrônica com o próprio tempo.

Para Nietzsche, o presente é um mal e para ter uma visão deste é necessária uma desconexão. Ao citar o poema de Mandel'stam, Agambem recorre a uma imagem metafórica, para ilustrar a sua ideia de discronia, de pertencimento e distanciamento, apontando para um paradoxo implícito nesse conceito. Coloca na figura do poeta aquele capaz de conectar, em momentos únicos, as disjunções do tempo, o abismo entre passado e presente. A função daquele que é contemporâneo é suturar as vértebras fraturadas dos “tempos”. Ele entende que é do poeta a tarefa de compreender e jogar luz sobre o abismo. Apostando na subjetividade do olhar do poeta para a compreensão e apreensão da exigência da atualidade, o poeta transforma a percepção que tem do mundo numa imagem poética, afetando aqueles que têm contato com essas imagens; uma criação de perceptos e afetos, como disse Deleuze (2017).

O poeta trabalha com o paradoxo implícito de cronos: estar- não estar, sincronia-anacronia, luz-sombra, pertencimento-deslocamento. Então, recorre a um tempo que se afasta da linearidade, para justificar a anacronia/ discronia e encapsular o tempo messiânico, o tempo da oportunidade- kairos, um agora que espera o que já foi, o retorno. Dentro desse paradoxo, vincula o passado ao presente e os coloca como potência e oportunidade. A própria ideia do contemporâneo, a ideia de parar o tempo e estar junto dele é um paradoxo. A questão da problematização do contemporâneo tem a ver com uma crise do tempo, gerada por oposição do tempo eterno e o tempo

passageiro, uma desvinculação do tempo com a ideia de eternidade. O contemporâneo - como tempo- resume-se ao tempo do mundo, o tempo da aparência e da passagem, segundo Miranda (2016). Ian Watt, em a *Ascensão do romance* (2010), já chamava atenção para a questão da experiência individual e cotidiana, que levava a narrativa a uma expressão do realismo.

Enquanto no séc. XVIII, surge uma oposição às “verdades morais imutáveis”, o contemporâneo lida com a ausência de verdades estabelecidas. O que vivemos hoje é o ápice da experiência, a experiência da experiência, em seus mais recônditos aspectos. A experiência tornou-se um fenômeno do *real*. Tenta-se apreender esse fenômeno da passagem, pois se não podemos coincidir com aquilo que somos e onde estamos, temos que nos dirigir sempre para outra coisa, fomentando um processo de fragmentação. Se não se coincide com seus condicionais, tende-se a um movimento constante, a uma instabilidade. Isso se dá como resultado da mudança da substância do mundo, como cita Miranda (2016). O contemporâneo imbuuiu-se na experiência como modo de realizar, de tornar real a possibilidade.

A narrativa contemporânea tenta escapar de uma dialética, até então predominante, entre o ideal e o real. Narra-se o evento, um fenômeno, o próprio ato de narrar é fenomênico. Houve uma fratura dos absolutos e a narrativa contemporânea tenta se estabelecer entre os escombros dessa fratura. A história passa a ser feita por todos, por qualquer voz e esta narra a experiência, na simultaneidade do momento. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (primeira publicação em 1935), já antevia, o que se tornaria hoje, um assenso na formação da voz romanesca, que, a partir da nova técnica, a história seria feita por todos, o comum, o banal, o indivíduo que é invisível em meio à massa. Essa é a voz do romance contemporâneo, é a voz de um sujeito comum, que projeta sua voz para relatar sua experiência, para ser testemunha da vida, não é mais o sujeito do modernismo, um sujeito “especial” que, num processo de revelação, num momento epifânico, num ato de iluminação, transcende de uma situação.

A tecnologia contemporânea pôs em causa a questão da produção de objetos ideais, cria-se uma pressão para aceleração, instantaneidade, diretividade e, por consequência, presentividade. Na introdução de sua obra *O Local da cultura* (2014), Bhabha vê a arte

no presente como um movimento que se dá num espaço fronteiro, direcionada para um “além”, que revela a instabilidade do agora.

É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do além. Na virada do século, preocupa-nos menos a aniquilação – a morte do autor- ou a epifania- o nascimento do “sujeito” [...] O “além” não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado [...] encontramos-nos num momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além” [...] aqui e lá, de todos os lados. (BHABHA, 2014, p.19)

Os “entre-lugares”, segundo Bhabha, fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva. As identidades se cruzam em experiência. Os “entre-lugares”, para o autor, são espaços de indeterminação, por onde identidades se cruzam em experiência. Essas experiências, esses cruzamentos, apresentam-se nesses espaços voláteis. O contemporâneo ou, em certas culturas, o *pós-moderno*, aponta para uma incredulidade de metanarrativas, como a dialética do espírito, a emancipação do sujeito racional, o desenvolvimento da riqueza. De acordo com Santini (2012, p.96), a condição *sine qua non* para a constituição do romance, no contemporâneo, é que este tenha uma relação direta com o *real*, “seja de embate, seja de incorporação e recriação de estruturas”.

De facto, essa relação com o *real* não é só uma condição *sine qua non*, no contemporâneo, mas a condição *sine qua non* do gênero. No entanto, no contemporâneo, tornou-se um fenômeno. Segundo Pellegrini (2012, p. 11), “com efeito, a representação da realidade, ou seja, a *intenção realista*, é uma tradição da literatura ocidental desde suas origens[...]” Para a autora, as intenções realistas e seu caráter interessado são miméticas, revelam não só uma representação estética, mas uma intervenção ética e política do mundo real. O realismo estético, na opinião da autora, hoje, tornou-se uma refração da realidade.

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, elipses e elisões, heranças modernistas, a *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas bastante antigas, como se verá, num conjunto a que se poderia denominar *realismo refratado*, compondo uma nova totalidade, como reorganização heteróclita, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade

social, violência[...].Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”. (PELLEGRINI, 2012, p.11-17)

A intenção de se atingir o *real*, vai atingir sua forma estética - realismo -, em diferentes tipos de realismo, de acordo com os procedimentos narrativos usados. Para Schollhammer (2009), não há volta às técnicas de verossimilhança do passado. O que ele denomina como “realismo de novo” revela uma tentativa de apreensão da heterogeneidade. Somos seres fundamentalmente analógicos, por mais que nos distanciemos das imagens que capturamos no espaço externo, para construirmos algo subjetivado, partimos do conhecimento referencial de mundo. A experiência estética envolve o sujeito de forma direta. Para Calligaris (Folha de São Paulo, 08, 2009), “a prosa contemporânea cria uma experiência com o real e é justamente nesse ponto, que se coloca a dimensão subjetiva - da prosa e da arte - contemporânea.”

As questões de produção, transmissão e armazenamento do conhecimento estão diretamente ligadas às práticas culturais, à formação da identidade subjetiva e ao vínculo entre os integrantes de uma sociedade, de acordo com Dantas (2012, p.7). A natureza e o estado do conhecimento determinam uma organicidade na sociedade, na relação com o mundo e sua forma de apreender o *real*. Cada forma de saber possui uma organização discursiva específica, que caracteriza toda sua pragmática, atuando através dos jogos de linguagem e vindo à superfície nos discursos, nas narrativas. Esses jogos de linguagem ficam aparentes nas mutações literárias, apontando para uma forma de expor a apreensão do mundo, através das formas de expressão. Podem-se, por exemplo, encontrar evidências dessas mutações, na literatura contemporânea chinesa, que vive uma revitalização e uma “certa” *liberdade temática*, permitindo um afastamento de uma linguagem truncada e expressivamente simbólica, para um discurso, um retrato mais realista, mais próximo de sua cotidianidade.

A literatura chinesa contemporânea ainda possui uma relação ambígua com o estado, o indivíduo ainda se vê como parte/unidade do mecanismo que é seu grupo social. Parte da crítica ocidental ainda julga esta expressão literária como plana, mas deve se ressaltar que a expressão artística ainda não possui total liberdade, o que restringe a dimensão narrativa. Conforme o indivíduo obtém maior liberdade de expressão, vai, conseqüentemente, fazer o uso dos artifícios discursivos que quiser, podendo se afastar do discurso metafórico – simbólico, no sentido de poder se afastar da

dissimulação. A literatura japonesa contemporânea, por sua vez, embora tenha liberdade de expressão, ainda está imbuída em padrões culturais milenares, apesar de já surgirem questionamentos culturais.

Na atualidade, tem-se desenvolvido narrativas, que abordam questões não só do sujeito e sua percepção, como do indivíduo em relação à sua sociedade, mas, também, questões que envolvem a ocidentalização e a modernização de sua cultura. Alguns autores privilegiaram narrativas autobiográficas e historiográficas, um dos seus recursos é utilizar referências culturais do ocidente em seus romances, para falar de problemas atuais de sua sociedade. A literatura Sul Africana, como todas as literaturas pós-coloniais, aponta para uma reflexão da condição social, da identidade individual e, especialmente, por sua condição pós-apartheid, suas narrativas permeiam situações que revelam as consequências de viver sob a imposição de um sistema aterrador. Ao se ter um retrato de narrativas que representam culturas, por vezes distantes e distintas, pode-se analisar o que se distancia nessas narrativas e, também, o que nelas há de comum, pois, embora, tratemos de culturas distintas, falamos do ser humano e da sua essência. Há sempre a vontade de contar, de buscar sentido, e contar de si e do outro é criar sentido. Na leitura e análise deste corpus diversificado, podemos verificar que o elemento que permeia essas intrigas é a disposição realista das narrativas. Vê-se nas literaturas portuguesa e latino-americanas tendências metaficcionalis e cômicas, marcadas pela crescente abertura de temas, valores e estratégias discursivas impulsionadas por uma condição pós-ditatorial, o que, também, leva à reflexão sobre identidade.

Na opinião de Schollhammer (2009, p.10/11), a crítica tem ressaltado, na literatura brasileira, uma recorrente marca da presentificação, nas narrativas contemporâneas. Isso mostra a dificuldade de lidar com o mais próximo – lidar com o mundo que se apresenta, “a necessidade de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais *real* só poderá ser refletida na margem.” E é nesse estreito espaço onde se reflete a realidade, esse fragmento, que se narra a experiência contemporânea. O que se pode ver é o recorrente retrato do indivíduo, suas adequações e inadequações em seu mundo, através de suas experiências, sejam estas marginais, centrais ou transitórias. Houve um deslocamento do que era a tradição realista, pelo fato de que hoje há uma maior preocupação de se fazer pelo estético a

apresentação da experiência, de “presenciar e denunciar os aspectos inumanos da realidade” (2009, p.57).

Muitas narrativas incorporam vários registros não literários: poesias, ensaios, elementos jornalísticos, pois, assim, o gênero, como gramatofágico, o permite; “incorpora materiais concretos e experiências vividas no cruzamento entre a recepção interpretativa e o impacto da experiência direta”, como diz Schollhammer, (2009, p.63). Na visão de Garramuño (2008), a literatura brasileira contemporânea narra, na impossibilidade de apreender o *real* por completo, narra o estranhamento, narra os fragmentos, com os restos do *real*. São restos, pois se desprendem da pretensão de pintar uma realidade completa, de abarcar uma totalidade. São recortes do *real*, mediados pela subjetividade da experiência. A narrativa passa a ter uma atmosfera de fragmentariedade, de estranhamento e de desconhecimento.

Para Hutcheon (2003, p.4), que nomeia a literatura contemporânea europeia e americana de *pós-moderna*, como metaficção historiográfica e paradoxo metafictional, as literaturas atuais refletem seu desenvolvimento e estado atual, como resultado de um processo histórico. Essa denominação vai reverberar a ideia de Lyotard “a natureza e o estado de conhecimento determinam uma organicidade na sociedade, na sua relação com o mundo e na sua forma de apreender o real.” O *pós-modernismo* europeu e americano mostra que todas as práticas culturais tem um subtexto ideológico, que determina a produção de seu sentido. *Pós-modernismo* não deve ser substituto de contemporâneo e não descreve um fenômeno cultural internacional, no entanto, consideramos que não há características estanques, características que, através da disseminação do pensamento, nesta era de globalização, não influenciem outras culturas. O que a autora coloca como *pós-modernismo* marca a presença do passado, não como um retorno nostálgico, mas, como uma forma de o revisitar de modo crítico, num diálogo irônico entre este ‘passado’, arte e sociedade. Entendemos que, o que a autora sublinha, é um recorte enfático, nas obras da atualidade nesses países, nessas culturas.

Devemos ressaltar, no entanto, que não existe um indivíduo que não traga consigo e não revise seu passado, que não seja produto de seu tempo e do processo histórico de sua sociedade. Assim, em qualquer narrativa, encontraremos algo que revise o passado, que contenha elementos de cunho ideológico e uma imagem de sua sociedade.

As narrativas, nesse aspecto, são cômicas de sua construção, dos discursos que as compõem e das mensagens que querem transmitir.

Para Hutcheon (2003), a metaficção historiográfica incorpora três domínios: consciência da teoria da história, a ficção como construto humano, como base para repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado. Ela não é só metaficcional ou somente outra versão do romance histórico ou do romance não ficcional, mas uma forma de repensar o passado histórico, em relação ao presente. Segundo McCaffery (1982, p.264), o romance tem se tornado uma narrativa fortemente direcionada às realidades externas “...ser autoconsciente sobre a herança literária e sobre os limites da mimesis.” Assim, ao mesmo tempo que se reconecta com o passado, conecta o leitor com o mundo fora da página. Vivemos num mundo em que a realidade social é estruturada pelo discurso. Não há separação entre arte e vida. A forma narrativa do romance tem, como nunca, incorporando várias outras formas, ao mesmo tempo, mostrando que não há fronteiras entre os diferentes discursos, provando que a forma do romance, sua grande potência, é de ser gramatofágico, incorporar mundos possíveis e discursos distintos.

Como colocamos no primeiro capítulo, o romance, como porta-voz, como ‘panorama’, não só do indivíduo, mas da sociedade, acompanha a complexificação de todas as estruturas que vem tentando representar. Os conhecimentos e as relações têm se tornado cada vez mais complexos e mutáveis. A quantidade de conhecimentos produzidos para responder a essa complexidade, reflete-se no espaço literário, que tenta dar conta da transferência desse mundo tão intenso do *real*, não mais capaz de o ver como unidade, o que leva à fragmentação dos elementos, por falta de condição de os compartimentalizar. Na contemporaneidade, as coisas vão sendo produzidas, vão se interconectando, tal como num rizoma- em múltiplas conexões, sem centro e sem hierarquia; o mundo da verdade tornou-se um mundo de múltiplas verdades. O súbito e o justamente governam a direção no tempo-espaço do romance, na lógica de seu destino, num período em que o destino é o momento “em vivência” ou “a ser vivido”.

No início do século XXI, a Literatura torna-se um terreno crítico, que exhibe as ansiedades e expectativas, para responder a questões culturais impostas pela mediação da globalização. Com toda a alteração que a tecnologia e os processos mediáticos têm trazido para a comunicação, muitos críticos têm aventado a possibilidade do fim do

gênero. Para Perrone-Moises (2016), o fim do século XX, como fim de milênio, fomentou uma série de fins, fim do homem, das utopias, dos relatos e muitos outros fins, o que, para a autora, revela um processo de mutação. O mundo tornou-se múltiplo e complexo, para que se possa abarcar uma totalidade; essa incapacidade abre espaço para uma narrativa fenomênica, a narrativa de eventos ao alcance do testemunho, marcando a presentividade que esta narrativa enquadra.

De acordo com Perrone-Moisés (2016, p.108), o romance deixou de ser problemático, como afirmava Lukács e o narrador sobrevive, na contramão do que esperava Adorno “Os homens continuam querendo saber da vida dos outros.[...] ainda querem compreender a vida.” O sentido ainda é um aspecto fundamental na racionalização da existência, o que mostra uma necessidade de encontrar sentido nas narrativas, não uma narrativa com uma mensagem messiânica, mas uma narrativa plausível. Para a autora (2016), o realismo ficcional, recusado pelos modernistas como falso e por Adorno, como impossível, voltou por outros caminhos. Uma dessas formas de descrever o *real* é sem o interpretar.

A descrição minuciosa de realidades parciais e aparentemente insignificantes parece ser, para os romancistas contemporâneos, uma forma de preservar o que a vida tem de mais precário e perecível, num mundo em acelerada transformação. (MOISÉS, 2016, p.109)

Para ilustrar essa descrição minuciosa de realidades parciais, a autora cita como exemplo o romance do escritor norueguês Karl Ove Knaugard, que relata nomes de utensílios, produtos industrializados, o que nos faz retomar a ideia de que, na experiência, no relato da vida comum, tudo compõe o evento; elementos que, a princípio, parecem banais, fazem o mostrar, a construção do espaço, que corrobora com o contar, tornando esse universo mais *real* - na aparência. Um parecer que busca ser objeto, busca ser real, dentro do movimento da narrativa. Encontramos esses mesmos elementos do mostrar na composição do espaço, nas obras que analisamos.

Voltei ao Seiyoken na semana seguinte. Parei o carro a algumas quadras e fui a pé. Não estava certo de minha vontade. Entrei sem olhar para a caixa registradora no vão da escada. Segui direto para o balcão. Pedi um prato de sashimi e uma dose de sakê, e duas horas depois, sem comer mais nada nem tomar nenhuma iniciativa, continuava ali sentado, o último cliente. (CARVALHO, 2007, p.15)

Na cozinha do apartamento do Green Point há uma chaleira, chávenas de plástico, uma cafeteira com café instantâneo, uma taça com pacotes de açúcar. No frigorífico estão várias garrafas de água. Na casa de banho encontram-se uma barra de sabão, uma pilha de toalhas e, no armário, roupa de cama lavada. Soraya guarda a maquilhagem numa bolsa de toilette. (COETZEE, 2010, p.9)

Num esconso torcido da charneca, afastado de todas as casas, o chão abria pequenas covas de água quente, muito pequenas, iguais a panelas ao lume. (MÃE, 2014, p.101)

Uma fila de esquis [...]Os blocos de neve caídos dos ramos dos cedros, em cima dos tetos dos banhos deixavam neles manchas informes, quase movediças, quase tépidas. O traçado da rua, antes do fim do ano, terá desaparecido, submerso pela neve. (KAWABATA, 2009, p.55)

Tudo era vermelho-vivo – os riachos, as trilhas que descreviam curvas sinuosas pelos campos, as árvores, as cabanas cobertas de palha e os tanques de peixes, até mesmo os rolos de fumaça que subiam, retorcendo-se, das chaminés da aldeia. (HUA, 2009, p.6)

Entendemos que o gênero, como forma gramatofágica, tende a adaptar-se às formas do narrar contemporâneo. Segundo Tynianov, em Perrone-Moises (2016, p.28), “A arte encontra seus “novos fenômenos” na vida social. Em função de mudanças de costumes ou de técnicas, pode ocorrer uma “literalização” da vida social. A literalização da vida social projeta-se no universo narrativo, de forma referencial, como ‘parecer’, que fabula-se como ser de semelhança, como imagem e, segundo Lima (2010, p.59), a imagem é da ordem do parecer, do phainin, se faz ver como aparência do que não é, como um simulacro phantasmáta, que sacrifica as proporções exatas, substituindo por suas figuras, provocando uma ilusão.

Como já colocado no primeiro capítulo, o romance como panorama, porta-voz, não só do indivíduo, mas da sociedade, acompanha a complexificação de todas as estruturas que vem tentando representar. Os conhecimentos e as relações têm se tornado mutáveis, a quantidade de conhecimentos produzidos para responder a essa complexidade, reflete-se no espaço literário, que tenta dar conta desse mundo tão intenso do *real*, de um mundo que, de certa forma, leva o *real* às suas formas mais extremas de expressão, para, quem sabe, escapar da efemeridade dos processos de multiplicidade e fragmentação, de uma alienação pungente, de si e do outro. As obras do corpus, aqui, analisadas retratam sociedades e suas complexificações, o cruzar de seus indivíduos, por seus espaços, através das vivências. O romance de J.M. Coetzee, *Desgraça* (2010),

revela a trajetória de um homem de meia-idade, na sociedade Sul Africana. Em suas experiências, são reveladas estruturas repetidas, traços da desumanidade, de uma metamorfose violenta. A narrativa desnuda as formas do desejo, de posse, das relações inter-raciais, das questões de gênero, em diferentes etnias.

Em *Crônica de um vendedor de sangue*, de Yu Hua (2011), a narrativa é construída pela busca de uma vida melhor, pelo caminho percorrido pela personagem, numa sociedade limitada por valores sociais, em que o coletivo se sobrepõe ao individual e que o estado impõe; implica numa mimese comportamental. A personagem dá seu mais precioso bem - o “sangue”, de modo sacrificial, para adquirir bens materiais, assim, determinando seu status dentro de sua sociedade. Em *Terra de neve*, de Yasunari Kawabata (2009), a tradição é desafiada pelo desejo, as personagens ultrapassam os códigos de comportamento, ultrapassam seus limites em busca de uma completude, revelando facetas de seus ‘eus’, numa terra de neve, num espaço transitório, onde as experiências superam a rigidez da estrutura social.

No romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, as experiências dos ‘eus’ das personagens se espelham e se duplicam, num movimento helicoidal que marca a fragmentação e a complexificação dos desejos, do desejo de ser escritor, do desejo de contar-se. A trajetória entre São Paulo e Japão, entre ele e ela, entre passado e presente, experienciados pelas vivências das personagens, cria uma imagem *real* estruturada nas múltiplas imagens retratadas das experiências.

Em *A desumanização* (2014), de Valter Hugo Mãe, o fluxo da experiência é levado aos meandros mais profundos do espaço emocional e físico, transitando pela linguagem estruturada e pela simbólica, criando uma imagem aterradora da figura humana. O transitar entre a vida e a morte, nas experiências vividas pelas personagens, descaracteriza o humano. Na realidade, não se trata de uma experiência de vida, mas uma experiência da morte em vida. A narrativa transita entre os “eus” individuais e o social, entre vida e a ausência desta. O que se depreende destas narrativas, que variam de um relato mais estruturado ao permeado pelo simbólico, é que todas apresentam uma imagem *real* através das experiências e das construções espaciais em que são inseridas.

Todas as narrativas cruzam limiares, deslocam-se num movimento “entre – lugares”, entre interior - exterior, cidade - campo, dentro - fora, alma - corpo. Esse trânsito, esse transitar de corpos, de falas, reproduz mimeticamente o movimento do

indivíduo deambulando pelo mundo e o movimento da narrativa, ativando as palavras para comunicar. Essa combinação de procedimentos constrói as imagens reais da diegese, no “entre-lugares”, entre mostrar - contar. O mostrar atua em função do contar, da experiência, está a seu serviço, como podemos ver em alguns trechos:

Nos vidros, a neve ia descendo. Lentamente. O Einar desesperava-se a tentar perceber se já poderíamos abrir as portas, abrir caminho, ter por onde ir. Mas durante duas semanas não foi possível sair. O tempo a descontar devagar, as horas todas trocadas e os olhos cansados de tricarmos à pouca luz de velas, [...] (MÃE, 2014, p.124)

Num instante, me vi de novo diante do mundo em miniatura que me perseguia desde a infância, os canteiros com as bordas de cimento caído, os bancos de cimento, um mundo hesitante entre o parque de diversões de província e o cemitério. (CARVALHO, 2007, p.95)

Entregue completamente aos devaneios da sua imaginação nebulosa, Shimamura via-se a viajar no irreal, levado pelo grande vazio eterno, fora do tempo e do espaço, por algum veículo sobrenatural. Por cima do ritmo monotonamente batido pelo ruído das rodas, pouco a pouco começou a ouvir a voz daquela que acabara de deixar. (KAWABATA, 2009, p.91)

As duas ovelhas jovens ficam presas ao lado do estábulo num pedaço de terreno árido o dia inteiro. Os seus balidos, constantes e monótonos, começam a irritá-lo. Dirige-se a Petrus [...] não acha que as podíamos amarrar em algum local onde possam pastar? (COETZEE, 2009, p.133)

As pedras de Sanle com frequência visavam lâmpadas, gatos, galinhas e patos. Ele apontava o estilingue para roupas que secavam em varais, para trouxas de peixes secos penduradas em beirais, para garrafas, cestas e verduras que desciam o rio. Um dia acertou uma pedrada na cabeça de outro menino. (HUA, 2011, p.57)

Há um movimento entre elementos estanques e ações - experiências -, entre mostrar e contar, entre espaço e tempo - a narrativa cruza esses “espaços” de procedimento, com maior ou menor intenção de tornar a imagem mais próxima de uma projeção tridimensional, quase um holograma. Esses hologramas são fractais, fragmentos de um todo desconhecido pelo momento da narração. Nos vidros [a neve desce. Lentamente. O Einar desesperava-se...]; Os canteiros, as bordas de cimento [num instante, me vi, de novo, diante de um mundo em miniatura]; O ruído das rodas [começou a ouvir a voz daquela que acabara de deixar]; Duas ovelhas [seus balidos monótonos começam a irritá-lo]; As pedras, trouxas de peixes, varais [ele acertou uma pedrada]. Nesse procedimento o narrador instala o cronotopo, cria imagens na simultaneidade do narrar.

São narrativas que querem ser lidas como experiência, nelas está implícita a ideia de ir além – a sensação.

3.2 O real em *épura*

Segundo Machado (2016), Deleuze pensa a literatura como um devir, um espaço que pode criar a diferença. A diferença se presentifica no devir e na impossibilidade, ela se dá não num ato de tornar-se outro, mas, no seu movimento.

O devir é um conceito que cria um plano de visibilidade para as questões intempestivas e aleatórias. Pensa-se o devir a partir das singularidades da experiência. A imitação, em si, relaciona-se com a cristalização do movimento que compõe o real.” (BARBOSA, 2010, p.98).

Na tentativa de se apreender o *real* e representá-lo, no âmbito da linguagem, a aproximação, o assemelhar-se, depende do acontecimento. O que Barbosa coloca é que, no âmbito da projeção do real, encontram-se dois elementos, que diametralmente opostos, formam sua imagem- o movimento (singularidade das experiências) e a cristalização (a descrição espacial). Os verbos são o puro devir, pois são eles que mais se aproximam do movimento *real*, do movimento da vida.

Como o acontecimento torna a linguagem possível? O acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas difere em natureza daquilo de que resulta. Assim ele se atribui aos corpos, aos estados das coisas, mas não como uma qualidade física: somente como um atributo especial [...] Assim ele existe na proposição, mas não como um nome de corpo ou qualidade, nem como um sujeito ou predicado: somente como o exprimível ou o expresso da proposição, envolvido em um verbo. [...] Essa separação, esta linha fronteira entre as coisas e as proposições (comer-falar) passa também no “tornado possível”. (DELEUZE, 2015, p.188)

A literatura vai além da criação de uma linguagem, tem uma relação indissociável com o que existe fora dela. A linguagem - seus procedimentos - é a condição para a

produção da imagem (visão e audição), deve se articular com um processo vital. A linguagem é a mediação da literatura com a vida e, segundo Deleuze (2015, p.187), “são os acontecimentos que tornam a linguagem possível.” O acontecimento pertence de tal forma à linguagem, que não existe fora das proposições que o exprimem. A construção da “imagem” literária é feita pela criação de afetos e perceptos, que é a transformação de percepções e afeições em algo consistente. Não se cria conceitos, mas sensações com palavras. O escritor leva a linguagem a um limiar, a um devir, faz a linguagem delirar, sair do esperado, cria imagens metafóricas inesperadas, distorce a sintaxe. (Machado, 2016). Quando ela atinge esse devir, ela produz a poiesis, não apresenta uma imagem igual, eleva a outra dimensão os referenciais, dá o salto imagético. Nesse salto imagético revela o vazio do devir, torna-se um fenômeno.

Na construção de um texto ficcional está implícita uma seleção dos sistemas preexistentes. Mimética, a representação sempre pressupõe algo representado na descrição. A seleção reverte-se numa correspondência intratextual, na combinação de elementos textuais, que abrange a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, segundo Iser (2017, p.38). No ato de fingir, a seleção e a combinação dos elementos escolhidos criam um relacionamento intratextual que se revela como intencionalidade de *real*, o que vai criar uma aparência de *real*. Para o autor (2017, p.40), a sua facticidade não se funda no que é, mas naquilo que se funda. A ficção é pré-requisito existencial do discurso. O discurso literário, em encenação, no verbo, na experiência, torna concebível a plasticidade, a presentificação da vida.

[...] a ficção não é apenas a realização de um relacionamento, mas também representação de relacionamentos ou comunicação sobre relacionamentos. A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade. (ISER, 2017, p.42)

Para Iser, a realidade se repete no texto ficcional, mas se estabelece entre parênteses, o que resulta no traço de *como se*. As partículas do *como se* servem para estabelecer uma equivalência entre o existente e o imaginário. O *como se* estabelece-se nos recortes narrativos, na composição de sentido, aproximando as partículas representativas e as imaginárias, criando simulacros de experiências. A narrativa ficcional é potencialmente *real*. Platão entendia a mimesis como algo inferior ao mundo das ideias- *natura naturata* – algo encerrado, já Aristóteles a via como *natura naturans* – em produção, como imitação e criação, como complemento de algo que ainda não está

finalizado. Entendemos que a mimesis se revela como intencionalidade de real. Há uma seleção de elementos do real, de uma natureza em movimento – *natura naturans* –, pois está em evolução-, que são transpostos e nessa transposição adquirem uma irrealização – tornam-se representação e se associam, são combinados a elementos imagéticos – tornando-se uma ficção. Esses elementos imagéticos, combinados aos elementos reais selecionados, formam a imagem ficcional. Ao se fazer a seleção dos elementos reais, que vão ser transpostos para a narrativa, já se secciona, se fragmenta a realidade. Essa *techné mimética* é uma subjetivação da realidade.

Parece que a *morphé* aristotélica emigrou da natureza para a mente do artista, pois o que é imitado não é a natureza, mas as formas armazenadas na memória do pintor, fazendo com que a natureza seja, por assim dizer, revelada. Tal processo representa uma modificação no entendimento de natureza. Considerar a natureza como um objeto significa que, em oposição à sua concepção tradicional, ela se tornou aberta. (ISER, 2017, p.390)

Essa análise de Iser é um salto quantitativo no conceito de mimesis, pois implica na imitação do *real* como imitação de uma percepção da natureza e não da natureza. Isso implica diretamente na concepção da composição mimética, na narrativa contemporânea. Falamos da ideia da mimesis da percepção da natureza *real*, de frações, de fragmentos desse mesmo *real*, isso implica na reprodução da percepção de recortes perceptivos - experiências – do mundo. “A representação do visível ocorre como uma série de atos performativos.” Para o autor, a mimese agora se torna representante da performance e a semelhança com o dado anterior aponta para um processo, “é uma ação a respeito da ação” (2017, p. 393)

[...] as posições do texto não estão mais presentes apenas como representantes de seus respectivos sistemas referenciais, mas também como aspectos e relações cambiantes. Com isso, o jogo uma vez mais produz a diferença nas próprias posições. Estas posições são desse modo desenvolvidas como uma oscilação contínua entre elementos presentes e ausentes. (ISER, 2017, p.399)

A performance literária é o que permite a presentificação, pois abre-se para uma possível plasticidade, uma natureza indeterminável, que une a percepção do *real* com a imaginação, o *como* com o *se*.

A literatura contemporânea marca um sintoma de desconexão, apresenta-se em recortes, revela o fractal, o fragmentário. Os perceptos e afetos refratam-se no

cronotopo, ao refratarem-se, o enfoque maior estabelece-se na temporalidade, no tempo das ações. Há um privilégio do tempo - das ações- sobre o espaço - lugar. As narrativas privilegiam a simultaneidade das ações, exibindo suas fragmentações, privilegiando a experiência. O fato do espaço,- do mostrar-, dar lugar e suporte ao contar, revela uma desterritorialização da narrativa. Quando falamos de uma desterritorialização da narrativa, apontamos para uma mudança significativa no foco; passou do contar como corroborador do narrar, para o seu inverso e isso implica, não só, numa atitude discursiva, como numa adoção de diferentes dispositivos. Narra-se em frames, na simultaneidade e estes formam objetos seccionados, imagens tridimensionadas, a *épura* (O conceito de *épura* é fundamentado na geometria descritiva. É uma forma de representação de planos de projeção e tem como objetivo representar objetos tridimensionais, em suportes bidimensionais como a folha de papel). O que pode ser confundido com uma narrativa sem representação de uma totalidade. A narrativa contemporânea reveste-se de um novo sentido, um novo enfoque e reveste as palavras de novos sentidos, novas significações, mas não deixa de ter plausibilidade, de estar ligada ao fora, de se relacionar com a vida; ao contrário, há uma necessidade muito grande de se tentar capturar a realidade, tornando a experiência em imagem *real*.

Como já citado, o *real*, construto de sentido, é um arquétipo do jogo ficcional. Vemos esse problema intrincado de uma forma que se possa obter uma imagem sintética e objetiva, assim, a partir desse pensamento, elaboramos esta equação [$(> M)$ $_{(> C)} = \sim N / \sim I$] (quanto maior o mostrar = como, maior a aproximação do exterior, da reflexão noemática) ou (quanto maior a aproximação do contar = se, maior a aproximação do imaginário). O ficcional se constrói na epaço onde os dois se unem. Essa equação ficcional, independentemente da maior proximidade do como ou do se, será sempre mediada por ambos. É a intensidade da aproximação do mundo extratextual com o intratextual, que aponta a intensidade da imagem *real*. Quanto mais a narrativa se aproxima do descritivo, do espaço-*lugar*, do estanque, mais se aproxima do mimético; quanto mais se aproxima do contar, da ação, mais se aproxima do signo-como lugar de sentido. Imita-se quando se nomeia, quando se adjetiva, limita-se a um lugar de significado, pois se define; assemelha-se à vida, ao tempo, dá-se movimento, quando se verbaliza. “No início era o verbo”, foi criação, pois para se ter vida e movimento, precisa-se do acontecimento. O verbo não é ação, mas acontecimento. Quando no infinitivo, o verbo revela um sentido, anula as vozes, as pessoas e o tempo,

quando conjugado traz a diversidade das vozes, as experiências, no tempo da vida, carrega em si o sentido, traz o *real*. Para Deleuze (2015), o que torna possível é a superfície e o que passa na superfície é o acontecimento, como expresso.

Não se trata mais de uma gênese estática que iria do acontecimento suposto à sua efetuação em estados de coisas aos acontecimentos, das misturas às linhas puras, da profundidade à produção das superfícies. (DELEUZE, 2015, p.191)

Nas obras de nosso corpus, podemos verificar que há o predomínio do contar – do acontecimento sobre o mostrar, a descrição (nomeação e adjetivação) – que atua como âncora do contar, torna-se um plano para a projeção do movimento da vida, dos recortes, das experiências, no espaço-*lugar*. Fazemos uma analogia da disposição da própria diegese, na folha de papel, com a *épura*, a projeção de algo tridimensional num espaço bidimensional. É uma geometria descritiva, a representação de uma imagem tridimensional num plano bidimensional. O espaço abre-se para a projeção do sujeito e de suas ações, dos eventos, que exibem sua poiesis com imagens analógicas. As ficções são instrumento de aproximação da realidade e de construção de identidades, como as que surgem em nosso corpus, a identidade da irmã gêmea, a identidade do Einar; a identidade do narrador – escritor, a identidade de Setsuko; a identidade de Shimamura; a identidade do professor David e das ovelhas e a identidade de Sanguan. Nesse trânsito, nesse transitar pelos “entre-lugares”, fornece-se o embasamento, o terreno objetivo - *lugar* - para a elaboração de estratégias de subjetivação, que emergem nas experiências.

Essas identidades estão ligadas a espaços, aos quais percorrem e interagem, e, desta forma, cria-se uma imagem *real*, que se movimenta, vívida, se projeta para fora da folha de papel. O movimento, no espaço, permite que se tenha diferentes ângulos de visão; da visão da posição do narrador e das diferentes perspectivas que este quer que tenhamos dos fragmentos, dos recortes da narrativa. O movimento que o narrador “cria” – conta – através e sobre a personagem, em seu espaço externo ou interno, objetivo ou subjetivo, permite uma projeção tridimensionalidade, uma visão das diferentes facetas. O recorte narrativo pode se projetar de qualquer perspectiva, de múltiplas perspectivas, trazendo diferentes campos de visão, diferentes matizes. As soluções ficcionais apontam para diferentes modos de percepção e representação da realidade. Os fractais, que surgem na diegese, são parte do todo, de uma visão que não se pode ter a partir de dentro, a partir do momento e a partir da unidade. O grau de amplitude, o escopo da

projeção da voz do ângelus, do narrador, é que vai determinar a dimensão da diegese, do narrado, seu plano de projeção. O transitar e, por consequência, a projeção dessa voz, revela seu alcance. Em *Crônica de um vendedor de sangue* podemos ver as diferentes posições, a amplitude da voz, ao movimentar-se:

Mas nesse dia achava-se no campo [...] puxou a mão do avô para seu rosto, depois deixou que o tocasse.

Xu Sanguan estava sentado no telhado, da casa de seu quarto tio, olhando para o horizonte.

Assim que o viu, Xu Sanguan pensou: Então este é o Chefe do Sangue Li! Não é o careca que vai à fábrica vender pupas do bicho-da-seda fritas?

Ainda não sei, respondeu Xu Sanguan, Acabei de aprender o que é vender o tipo de energia que vem do sangue.

Veja quem está ali: a Rainha da rosca frita. Você viu a Rainha da Rosca Frita entrando na loja de tecidos? Ela compra um pano bonito na loja quase todos os dias. Não, ela só olha, nunca compra. As mãos da Rainha da Rosca Frita não são muito bonitas.

Ela quer se arrumar para ir falar com He Xiaoyong? Isso quer dizer que ela vai pentear o cabelo com óleo na frente do espelho, passar flor da neve no rosto, pôr o melhor pulôver, limpar a poeira dos sapatos e usar aquele lenço de seda no pescoço? Xu Sanguan afastou o esfregão e ficou de pé. (HUA, 2011, p.5/65)

O narrador se movimenta pelo espaço - *lugar* -, distancia-se, aproxima-se até o ponto de revelar os pensamentos de Xu Sanguan. Ele fica à distância do horizonte, olha de cima do telhado; aproxima as mãos do avô ao rosto de Sanguan, revela a incapacidade de enxergar do avô e a proximidade que tem que estar para perceber isso; aproxima-se da fala intimista de Sanguan ao amigo; entra na fábrica e deixa ecoar as vozes consonantes e dissonantes das personagens, as diferentes opiniões sobre a Rainha da Rosca Frita; até que se aproxima tanto de Sanguan, que penetra seus pensamentos e os expõe. Esse movimento de câmera, movimento helicoidal, traduz a tridimensionalidade da projeção da narrativa. Em *A desumanização*, seguimos o movimento do narrador e projeção das perspectivas pelo transitar “entre-lugares”.

Foram Dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra.

A morte das crianças é assim, disse a minha mãe.

O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus.

Éramos gêmeas. Crianças espelhos. Tudo em meu redor se dividiu pela metade com a morte.

Deitava-me na cama, imaginava a terra no corpo, a água, os passos das ovelhas, nenhuma luz. Muito frio. Estava muito frio. (MÃE, 2014, p.9)

O narrador movimenta-se pelas terras altas e baixas, pela paisagem escarpada, assim como, pelos altos e baixos dos sentimentos, movimenta-se revelando o ponto de vista de cada personagem – o ponto de vista da mãe (A morte das crianças é assim.), o ponto de vista do pai, através da protagonista (O meu pai achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus), o ponto de vista desse grupo social (Foram dizer...) e o ponto de vista dela (deitava-me na cama, imaginava a terra no corpo, estava muito frio). O ponto de vista da protagonista se move do interior para o exterior, do mais profundo ao mais superficial. A sua projeção é de dentro para fora, como a morte está dentro da vida e, assim, se projeta para fora.

Em *Desgraça*, o narrador percorre os espaços e estabelece os ângulos de projeção das vozes dissonantes.

Para um homem de sua idade, cinquenta e dois anos, tem resolvido bastante bem, segundo ele, o problema do sexo.

Na verdade, o seu temperamento é bastante reservado, reservado e dócil. As suas opiniões são surpreendentemente moralistas.

Fica ofendida com as turistas que mostram os seios (as tetas como ela as chama) nas praias públicas.

Sentada no passeio a apenas alguns metros deles uma mulher de chinelos e vestido rasgado olha-os com um ar aterrador.

O Petrus é uma boa pessoa. Pode confiar nele.

Segundo Bev e Lucy ele não estava lá. (COETZEE, 2010, p.6/7/151)

O narrador que, quase todo tempo, se coloca em terceira pessoa, num deslize se assume como um eu. Ele revela as vozes, pensamentos e opiniões de todas as personagens, dos diferentes grupos sociais. Cada personagem tem sua voz e sua percepção exposta, como voz representativa, dentro de seu grupo social. As vozes delimitam as posições antagonistas e cordiais entre classes. Este movimento já aponta para a dialética das vozes, como narradoras de suas experiências. David, Lucy, Melanie, Soraya, Petrus são facetas da sociedade.

Em *Terra de Neve*, as vozes revelam varias camadas, da imagem do movimento superficial, ao pensamento mais profundo, assim como, a neve cai sobre a terra e compõe um manto frio, que encobre o que chegou antes.

A jovem estava sentada do lado do corredor central, levantou-se e veio abrir a janela em frente a Shimamura.

Está tanto frio, pensou Shimamura, que olhava para fora e não via mais nada a não ser algumas barracas erguidas junto à montanha.

Qual a mulher que, ao tratar de forma maternal alguém muito mais idoso, não dá a impressão de ser sua esposa, desde que não seja observada muito de perto?

A jovem esboçou um sorriso, voltando para ele o rosto excessivamente empoadado, à maneira das gueixas.

Sentia-se visivelmente pouco disposta a abrir-se sobre esta parte de sua vida [...] Confessou a Shimamura ter dezenove anos, mas ele estava mais inclinado a dar-lhe vinte e um ou vinte e dois.

Ela agitava-se ainda no quarto, [...] Mostrava-se extremamente enervada e ao mesmo tempo angustiada e impaciente. [...] olhou para fora e observou de novo que já era dia e que ia voltar para casa. (KAWABATA, 2009, p.9/15/110)

Nesse espaço velado de silêncio, o manto de neve, as vozes se movimentam entre a superfície e o interior, revelando os sentimentos que estão restritos ao espaço, a terra de neve. Yoko, Shimamura, as gueixas, os funcionários do hotel, os moradores da vila, a herança cultural, revelam seu modo de ver o mundo, sua percepção. As vozes se movimentam em torno e pelos recônditos mais profundos da aldeia, na montanha, nas alcovas, na luz branca, na escuridão do quarto de banho. Os diferentes pontos de vista, as diferentes percepções, dão-se pela distância do plano de projeção e das coordenadas em que se encontram as personagens. Nos exemplos dados, pode-se verificar que os pontos de vista são assimétricos, em relação ao plano de projeção, revelando uma aproximação tão grande do plano de projeção – centro gerenciador - narrador, que expõe o fluxo de consciência, caso da narradora-personagem de *A desumanização*, ou um distanciamento tão grande do plano de projeção – do centro gerenciador - narrador, que se revela apenas na percepção do horizonte distante, como é o caso de Sanguan, em *Crônica de um vendedor de sangue*.

A narrativa romanesca contemporânea se dá em uma série de quadros, em uma câmera holográfica, de modo tridimensionado, aberto em épora, movendo-se

continuamente, de forma helicoidal, para criar a ilusão de realidade. Essa narrativa, ao partir de seu plano de projeção, deve conter quatro elementos para formar uma imagem *real*. O tempo, o espaço – *lugar* -, o movimento e o ângulo/ perspectiva (pressupõe um ‘eu’) formam uma imagem, uma manifestação do *real*. A relação entre esses pontos é assimétrica, pois o tempo, o movimento e o ângulo, se projetam mais que o espaço – *lugar* -, que se coloca como base, suporte. Assim, colocamos exemplos do corpus, para melhor visualização da posição e assimetria dos quatro elementos:

O frio da neve entrou pela carruagem. Inclinada para fora o mais que podia, a jovem chamou o chefe da estação em voz alta, gritando para longe. (KAWABATA, 2009, p.9)

O frio da neve (tempo do inverno) – entrou (movimento) pela carruagem (espaço). Inclinada para fora (ângulo/perspectiva), chamou – gritando (movimento). O espaço estabeleceu a posição onde se deu o movimento, a perspectiva desse movimento e seu tempo forjando o ângulo da narrativa.

Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em torno da minha pífia ambição de ser escritor [...] foi que notei a dona do restaurante. (CARVALHO, 2011, p.11)

Dez anos depois (tempo), girado em torno (ângulo/perspectiva), foi que notei (movimento), a dona do restaurante (espaço), formam uma imagem, uma manifestação do *real*. O espaço quase se dilui entre os outros elementos, revela-se como referencial.

Quando meu pai se levantou, foi o que lhe confessei. Eu sabia que os bichos haveriam de devorar o corpo da Sigridur. Se ela tivesse de ser uma semente, se esperasse germinar, não conseguiria enquanto os bichos lhe devorassem os aumentos. (MÃE, 2014, p.11)

O tempo de levantar (tempo) do movimento do pai, ela confessou – os bichos haveriam de devorar – germinar (movimento), eu sabia (ângulo/perspectiva), o corpo da Sigridur (espaço). O corpo dela é o espaço sobre o qual tudo gira, tudo acontece, em um tempo.

Na sua opinião, o campo está a mudar-se inexoravelmente para a cidade. Em breve haverá novamente gado em Rondebosch, em breve a história completará o seu círculo. (COETZEE, 2010, p. 187)

Em breve, em breve (tempo), mudar-se – haverá – completará – (movimento), em sua opinião (ângulo/perspectiva), cidade-campo-Rondebosch (espaço), esses elementos compõem uma imagem, um fragmento, um quadro que se move, dando ideia de continuidade.

Dois dias depois, um grupo de pessoas com braçadeiras vermelhas foi à casa de Xu Sanguan e levou Xu Yulan. Tencionavam realizar uma sessão-monstro de crítica e autocrítica. (HUA, 2011, p.179)

Dois dias depois (tempo), um grupo foi – tencionavam realizar (movimento), crítica e autocrítica do grupo (ângulo/ perspectiva), à casa (espaço); o movimento é a perspectiva no tempo e estas se estabelecem no espaço. A relação entre esses pontos é assimétrica, no entanto, indissociável e se repete como um padrão, reverbera pela diegese, em seus fractais de experiências, numa autossimilitude, para que exista uma ilusão de solidez, uma manifestação de real. Ao aludirmos que, na narrativa contemporânea, o mostrar se coloca a serviço do contar e que, para que a imagem real, na articulação da diegese se estruture, deve haver uma conjunção de elementos, que se posicionam assimetricamente: tempo – espaço-*lugar* – movimento e ângulo/ perspectiva (pressupondo um eu), desta forma, apontamos para uma estrutura recorrente. Evidenciamos que a categoria de espaço, nessa relação, é a categoria de *lugar*, que segundo Brandão (2007), vincula-se a informações contextualizadoras, responsáveis por atribuir concretude às personagens e não à categoria de *espaço*, à ideia de meio indeterminado onde lugares erram, uma ideia abstrata e idealizante. Quando colocamos que o contar é privilegiado na narrativa contemporânea, apontamos para a importância da narrativa fragmentária, para a importância que a experiência assumiu, como forma de apreensão e manifestação do real. O que chamamos a atenção é que o acontecimento (o verbo) se sobrepõe à substantivação e à adjetivação da descrição, que estão estanques e estão na categoria de espaço como *lugar*.

O conceito de espaço deve ser entendido como espaço do mundo, lugar, elemento concretizante e espaço vivido, espaço do movimento e do pensamento. Para Brandão (2007, p.215), há várias operações formadoras de sentido, que contém noções espaciais como proximidade e distância, adjacências e descontinuidades, tendências articulatórias e desarticulatórias, de compactação e extensividade, de convergência e divergência, elementos de ordenação textual. A ordenação da linguagem verbal constitui efeitos ordenadores ou desordenadores. Segundo o autor (2007, p.211), há várias categorias de espaço: representação do espaço, espaço como estruturação textual, espaço como focalização, espaço da própria linguagem. Ao espaço extratextual atribuem-se características concretas – características de cenário e é na ecfrasis, sobreposta a esse espaço, que se materializa, em parte, a concretude do *real*. Esse espaço - *lugar*- que

colocamos como um dos quatro pontos, é um lugar de pertencimento, interno ou externo, de trânsito, de recurso de contextualização da ação. Na categoria do espaço como focalização, este é responsável pelo ponto de vista ou perspectiva. Para Brandão, trata-se da definição da instância narrativa – “da voz, do olhar do narrador”.

Trata-se de um efeito gerado pelo desdobramento de todo discurso verbal, em enunciado e enunciação, o qual pressupõe um agente, revestido ou não de condição ficcional. Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço ou que narra sempre de algum lugar. (BRANDÃO, 2007, p.212)

De acordo com o autor (2007, p.213), a observação configura um campo de referências. O ponto de vista é de natureza espacial. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é, por meio desta, que se atinge a unidade, da obra. Quanto à categoria de espaço da linguagem, o autor ressalta que há uma espacialidade própria da linguagem verbal “A linguagem é espacial porque os signos que a constituem são corpos materiais.” O autor levanta, de certa forma, uma questão que tangencia com o nosso problema “Em que medida, na operação representativa – a função heterotrópica, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados e transgredidos?”

Entendemos que a equação ficcional, em que se imiscui a tridimensionalidade, em é pura, na composição dos quatro pontos, permite a transfiguração, a reordenação e a transgressão do referencial, a partir da conjunção da tríade – real -transfiguração/ ficcional – reordenação / imaginário –transgressão. Nessa tríade, o real aponta para o mundo extratextual, o imaginário é o ato intencional, que surge no espaço entre aletheia e pseudos e o fictício o processo de conectar as limitações e as potencialidades da experiência do homem com o que percebe como real. É na simultaneidade dos acontecimentos, obtida a partir dos recursos de fragmentação, que os sentidos são constituídos, na ação fluida da experiência, projetando uma imagem *real*. A literatura, hoje, é pensada como um exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal.

O contemporâneo não permite uma cartografia da permanência, pois necessita da concepção do espaço vivido, da instabilidade, do intempestivo, para se assemelhar ao *real*. A narrativa é forjada com uma imagem tridimensional, na união do 3º- espaço [espaço do mundo e do espaço vivido] com o 3º- tempo [tempo do mundo e o tempo vivido], tanto o 3º- tempo como o 3º- espaço demandam movimento e perspectiva, para

que se complete a imagem seccionada – a experiência do *real* – a tridimensionalidade da vida. O vivido é fenomenológico, pois surge da percepção e o fenômeno aponta para a diretividade, para a presentidade. Como se narra o fenômeno, o predomínio é do tempo, o que rege o fenômeno é o tempo do movimento. Pensar no tempo vincula-se ao reconhecimento da realidade. “O tempo vivido varia em intensidade, conforme o modo como os acontecimentos são vividos por quem faz a sua experiência diferenciada e significativa” Ricoeur (2010, p.19). A intensidade do tempo vivenciado torna possível o encontro com a real condição temporal da vida humana.

Pelas inscrições temporais, nas ações, aquilo que se desvenda é uma vida que se quer contar. Essas inscrições, dêiticos, articulam-se de um modo coerente, criam uma condição temporal, através do movimento (acontecimento), acede-se, na narrativa, ao tempo humano. A experiência não se torna temporal, senão através da integração dos elementos de composição da narrativa. Só a intriga, que a narrativa compõe, põe em cena e permite a compreensão da experiência.

Para Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2015, p.183), “O destino do tempo narrativo, do tempo humanizado pela articulação significativa dos eventos, está sempre unido ao destino de um espaço.”. Na equação mostrar- contar, no plano de projeção dos 4 pontos, na assimetria dessas categorias, o privilégio do tempo sobre o espaço- *lugar*, não aponta para a inferioridade deste, mas para a sua importância como estabilizador dos elementos efrásticos, que aproximam e possibilitam a composição da imagem *real*, pois, também, é nele que o tempo do movimento e a perspectiva do ‘eu’ se projetam. Esses quatro elementos são indissociáveis, mesmo que marcados pelos dêiticos, pela adjetivação e pela substantivação. “Rolo, rolo, rolo; vejo verde, marrom, preto, rolo depressa, mais depressa, devagar, vejo branco, azul, amarelo. Tudo a girar.” Nesse trecho, aparentemente, não há perspectiva ou espaço, apenas sujeito e movimento, no entanto, nos dêiticos, encontramos implícitos, tanto o espaço, como a perspectiva. A análise do espaço é análoga á análise do tempo. Hoje, não falamos de espaço habitado, conceito estanque, falamos de espaço de vivência, o que mostra a fluidez inapreensível do contemporâneo. O tempo, o espaço e a perspectiva são apreendidos no interregno da experiência, do movimento, como solução ficcional para apreensão da contemporaneidade líquida. O sujeito que narra o contemporâneo, o “flaneur”, que percorre os labirintos da cidade, experimenta-a e vivencia suas experiências nela -, sua projeção e movimentação não permitem que este permaneça no

tempo da memória, ao contrário, impulsionam-no para a presentidade. Ele está absorvido na vivência da sua experiência, o particípio é atualizado no presente. A memória passa a ser elemento do construto do presente.

Jokichi estava pronto para ser preso, para revelar seu verdadeiro nome e contar sua história, antes de se matar, quando recebeu a notícia do “acidente”, ao nascer do sol. Foi o próprio sogro que veio lhe anunciar que o conde tinha caído do alto de um silo em construção [...] Enquanto eu chorava e pedia desculpas de novo por ter contado ao velho escritor o que na época ainda não podia compreender, o que só cabia a Jokichi contar. (CARVALHO, 2011, p.159)

A personagem está envolvida na vivência da sua experiência e a rememoração dá consistência, presentifica, de certa forma, justifica o que se passa no agora. Ele conta ao velho escritor o que havia acontecido, de verdade, com Jokichi, e esse ato acaba por compor o presente, tudo torna -se um presente, um acontecimento que se atualiza na fala do agora.

Esta manhã de neve trazia-lhe à memória os últimos dias do ano anterior, e os seus olhos dirigiam-se para o espelho. A queda das brancas e frias peônias, mais espumosas, desenhava nele uma auréola que dançava à volta da silhueta de Komako, que, de quimono entreaberto, tinha uma toalha à volta do pescoço. (KAWABATA, 2009, p.146)

Envolto no momento em que vive, Shimamura experimenta, na imagem de Komako, uma mistura de sensações; a neve, a queda das peônias e a dança de Komako tornam-se um único momento, passado e presente, tornam-se um agora, uma unidade de sensações. As experiências se reproduzem, a experiência da dança de komako, a experiência da queda das peônias e a experiência da sensação, estão todas encapsuladas no agora da enunciação.

Era isso que Xu Yulan perguntava a si mesma quando, deitada na cama à noite, sentia o coração descompensado ao recordar o pai se levantando, saindo pela porta e virando a esquina em direção ao banheiro público. He Xiaoyong ficara de pé com um salto, derrubando o tamborete em que estivera sentado, e a apertava contra a parede pela terceira vez. (HUA, 2011, p.31)

Xu Yulan, no momento que está deitada, traz pela lembrança os sentimentos vividos. Aquele evento do passado é trazido para o presente, se unificando a ele, tornam-se uma única experiência.

Já passa das onze horas, mas Lucy não dá sinal de vida. Ele vagueia pelo jardim. Começa a sentir-se angustiado. Não apenas por não saber o que fazer consigo mesmo. Os acontecimentos do dia anterior chocaram-no profundamente. As tremuras e a fraqueza são apenas os primeiros sinais, os mais superficiais, desse choque. Sente que, dentro de si, um órgão vital ficou ferido, foi abusado – talvez mesmo o coração. (COETZEE, 2010, p.116)

O sofrimento de David foi tão grande que não consegue dissociar o antes do agora. As duas experiências tornaram-se uma só. Ambas se diluem no mesmo momento, no momento da dor e é o agora, este é o seu presente.

O meu pai ajoelhou-se perante o meu corpo aviltante e chorou. Acalentava o desejo claro de que todas as coisas se corrigissem. Rezava pela correção de todas as trepólias, surpresas más, erros de pressa ou enganada decisão. O meu pai fora feliz, anos antes, jovem, apaixonado pela minha mãe, no tempo do piano, quando ela tocava e se vestia melhor, achava-se bonita, tinha futuro. Ajoelhado ao meu sofrimento, era agora um homem encurralado. (MÃE, 2014, p.73)

Agora, ajoelhado, era um homem encurralado, pois o passado torna-se presente. A experiência presente carrega, em seu interior, sua origem. A experiência de felicidade e a experiência da infelicidade compõem sua identidade. A experiência dela se inter-relaciona com a dele. Agora, eles são o resultado de todas as experiências. O tempo da experiência impulsiona a presentividade, devido à continuidade do movimento. O movimento como acontecimento, como experiência, está imiscuído num tempo, que sempre se revela presente. Mesmo quando relatado no participípio, seu núcleo é sempre vivido no tempo do agora. O movimento é cambiante, exige uma direção e tempo de permanência. A narrativa contemporânea é uma experiência de dispositivos do discurso, da sua capacidade de acolher diferentes categorias da narrativa e de tentar – como urgência do sujeito contemporâneo – apreender um sentido da sua vivência – e esse sentido, de certa forma, tem sido apreendido, nas narrativas ficcionais, através do sentido que cada experiência provoca, faz perceber e é percebida, pelo eu e pelo outro.

A experiência encapsula o tempo, o movimento, a percepção – ponto de vista e o espaço. É no sentido da experiência que está o sentido do narrar, como um fenômeno do sujeito contemporâneo que, na fluidez e na efemeridade das suas relações, absorve o

sentido apenas do que vivencia. O ponto de vista, a perspectiva, está sempre revelada através de uma lente subjetiva, pressupõe o olhar de alguém, que pode estar extradiegese ou intradiegese; pode ser um único olhar ou um olhar que revela outros ou, até, vários olhares. O ponto de vista da narrativa contemporânea é uma perspectiva ou várias que, extradiegética ou diegética, se dão sempre a partir do movimento. Sua direção é a de seguir o movimento, a partir dele, relatar como este se dá. Mesmo a narrativa não antropomórfica tem por detrás uma figura, um regulador subjetivo. Em geral, as obras contemporâneas, como narram a experiência, o movimento, têm uma amplitude de ponto de vista maior, assim, permitindo uma visão periférica com maior ângulo. Mesmo com o predomínio de um narrador, este acaba revelando - em movimento - outros pontos de vista, que não os seus.

Ela encolhe os ombros. Se também está a tremer, não o demonstra. Arranja um lugar entre duas raparigas robustas que poderiam ser irmãs – uma tem uma criança ao colo a gemer – e um homem com ligaduras ensanguentadas numa mão. Tem onze pessoas à frente. O relógio na parede marca 5:45. As duas irmãs não param de bichanar. Passam duas horas até a enfermeira chamar e tem de esperar mais até que a médica de serviço, uma jovem indiana, o atenda. - Está com sorte! – comenta a médica. Ela queria vir lhe buscar, mas não deixei. Como está? (COETZEE, 2010, p.110)

Só neste trecho de *Desgraça*, podemos notar vários pontos de vista: o ponto de vista de David em relação aos outros pacientes, o ponto de vista da médica em relação a ele e o ponto de vista de Bev em relação a Lucy e a ele. Podemos notar que, no desenrolar do movimento, há o movimento de pontos de vista; há uma amplitude de ângulos de visão e intensidades diferentes nesses pontos de vista.

No dia seguinte, Xu Sanguan chamou Erle e Sanle para junto de si. “Vocês dois, meus filhos, são tudo o que me resta agora. Quero que se lembrem quem nos pôs nesta situação de indignidade. Não temos em casa mais nada, nem um banco para sentar. Dormir em minha casa é como dormir em céu aberto no campo. [...]Os dois meninos disseram: Foi o ferreiro Fang. É mais do que certo que não foi o ferreiro Fang. Foi He Xiaoyong. (HUA, 2011, p.82)

Neste trecho narrativo de *Crônica de um vendedor de sangue*, a amplitude da narrativa se dá pelo ponto de vista, a perspectiva, de Sanguan, as perspectivas de Erle e Sanle e a perspectiva do grupo social, em que estão inseridos “dormir numa casa vazia, sem nada, é como dormir a céu aberto no campo”.

Estará assim tanto frio? – pensou Shimamura, que olhava para fora e não via mais nada a não ser algumas barracas erguidas junto à

montanha [...] Tratava-se, sem dúvida, das habitações dos empregados do caminho-de-ferro. –Sou eu chefe. Então como tem passado? – Ah!, é a Yoko... Então está de volta? O tempo começa a arrefecer. [...] vai ver, num lugar destes a solidão não vai tardar a pesar-lhe. Estou certa que posso contar como senhor, para lhe ensinar o que for preciso. (KAWABATA, 2009, p.10)

O trecho acima mostra um grande ângulo de perspectiva, a partir de dentro do evento. Podemos conhecer a voz, o ponto de vista de Yoko, o ponto de vista de Shimamura, do chefe da estrada-de-ferro e até a do narrador que, também, se encontra dentro do trem, sentado perto de Yoko e Shimamura. A narrativa conta a experiência, a partir do trem, de dentro deste e de fora dele.

Sempre que estava sozinho, eu preferia ficar no balcão. Pelo menos tinha a companhia do sushiman. Uma vez, lá pelas tantas, já quando não restava ninguém no restaurante, a velha que eu nunca tinha percebido saiu de trás da caixa registradora onde passava as noites – deve ter se levantado e se aproximado furtivamente, porque só a notei quando já estava a meu lado – e foi direto ao assunto: O senhor é escritor? Fiquei mudo [...] o rapaz me disse que o senhor é escritor. (CARVALHO, 2011, p.11)

Podemos, neste momento de uma experiência, ter a visão de três pontos de vista, num ângulo fechado, numa experiência quase intimista, próxima. Vemos o ponto de vista do narrador-personagem, o ponto de vista da velha Setsuko-Michyio e o ponto de vista citado, o do garçom.

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra. A morte das crianças é assim, disse minha mãe. O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus. [...] pensei que ele escavaria tudo de novo com as próprias mãos e andaria montanha acima até o fosso medonho [...]. (MÃE, 2014, p.9)

A extensão do plano de projeção é ampla, proporcional à intensidade e amplitude do espaço, em que a experiência se dá. Podemos reconhecer a voz da narradora-personagem, seu ponto de vista, o ponto de vista do grupo social, o ponto de vista da mãe e o ponto de vista do pai. É esse relato, a partir do ponto de vista, que acompanha o movimento do evento, que se torna fenomênico, conta o movimento da vida, apreendem-se os fragmentos de experiência, na impossibilidade da totalidade. O narrador torna-se consciente do momento que vive e que narra, mas incapaz da onisciência da vida, o conhecimento revela poder e controle, e essa inoperância da totalidade, revela a impotência do sujeito mediante a totalidade da sua vida, da

instabilidade do contemporâneo. Revelar a perspectiva, o ponto de vista, é uma forma de criar coerência, tornar plausível, dar sentido – realizar – tornar *real*.

3.3 A *fabulação do real pela voz narrativa*

A *fabulação do real, no espaço ficcional do romance*, como já apresentado, é um construto de sentido. O sentido - o *real* -, no discurso, é uma expressão, um querer dizer; esse querer dizer, segundo Derrida (2012), está sempre dentro de um sistema indicativo.

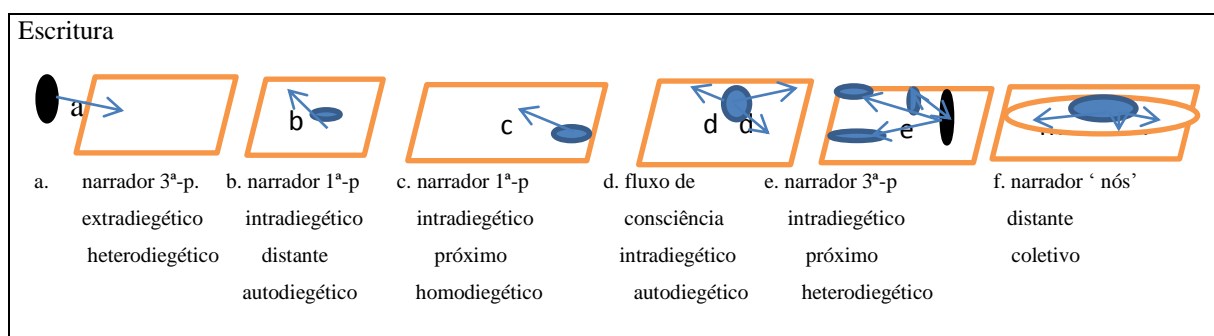
Para lá da oposição do idealismo e do realismo, do subjetivismo e do objetivismo – o idealismo transcendental fenomenológico responde à necessidade de descrever a objetividade do objeto (*gegenstand*) e a presença do presente (*gegenwart*) e a objetividade na presença – a partir de uma interioridade -, ou melhor, de uma proximidade de si, de um próprio (*eigenheit*) que não é um simples dentro, mas a íntima possibilidade da relação com um além e com um fora em geral. É por isso que a essência da consciência intencional só se revelará da totalidade do mundo existente. (DERRIDA, 2012, p.28)

O que Derrida cita é que o signo, o lugar de sentido, se dá como criação de uma consciência intencional, independente da dicotomia entre idealismo e realismo. No romance contemporâneo, esse lugar de sentido, o espaço da escritura, desenhado pela narrativa, surge como resultado da mimese da percepção do indivíduo e seu plano de projeção abre-se, pela narrativa, através da voz do narrador. Derrida levanta uma questão fundamental, que concerne à *fabulação do real*: Submeter-se-ia o signo à verdade, a linguagem ao ser, a palavra ao pensamento e a escrita à palavra? Para Derrida, numa forma de pré-existência, não há expressão e querer-dizer sem discurso – sem linguagem, sem o pensamento do sujeito e a escrita sem palavra. No espaço da escritura, o signo - como espaço de sentido - não se submete à ‘verdade’, mas se constitui como uma verdade, que é o próprio sentido. “O sentido quer significar-se, só se exprime num querer-dizer que não passa de um querer-dizer-se da presença do sentido. A essência da linguagem é o seu telos, e o seu telos é a consciência voluntária como querer-dizer.” (2012, p.41) Para o autor, quando se serve das palavras, opera-se de dentro uma estrutura de repetição, cujo elemento só pode ser representativo. Um signo

– lugar de sentido – não é só puro ato, o sentido constitui-se como significado, como estrutura plausível, já que a estrutura significativa é a própria significação. Essa estrutura significativa é projetada, no romance, pela projeção da voz do narrador.

A instalação do ângelus- narrador está dentro do quadro da debreagem actancial (instalação das pessoas no discurso) e define a postura enunciativa do discurso. A enunciação é a passagem da língua para a fala- ato de dizer, no ato de dizer depreende-se aquele que diz. Há uma apropriação da língua por um ato individual, o ato de um agente enunciativo. A enunciação é a instância do ego hic et nunc – eu, aqui e agora- coordenadas - elementos que constituem a categoria da enunciação, segundo Benveniste (1995). O narrador é o eu colocado no interior do enunciado- daí ele gerencia as coordenadas, estabelece o cronotopo. O narrador, assim como a personagem, tem sua perspectiva regida pela totalidade de seus conhecimentos, intenções e postura ideológica, segundo Oliveira (2016). No quadro de disposição do plano de projeção da voz do narrador, podemos ver os vários enquadramentos e suas diferentes perspectivas.

Plano de projeção da voz do narrador - ângelus



A partir do momento que um sujeito - narrador - se posiciona dentro da escritura, ele se torna um sujeito representado. Ao se passar para comunicação ficcional, passa-se para a comunicação representada. O narrador, na escritura, pode assumir diferentes posturas – ser extradiegético (a) ou intradiegético (b-c-d-e- f), apresentar diferentes intenções, pode se posicionar em pontos diversos e estratégicos. Nas figuras a – e, temos narradores em terceira pessoa, que podem se posicionar fora do evento (a) ou dentro do evento (e); quando posicionado dentro do evento ele se aproxima das outras personagens, a ponto de lhe permitir escrutinar seus movimentos, por vezes, seus

pensamentos, enquanto que, quando está observando “de fora da sala”, seu distanciamento não lhe permite uma sondagem profunda das outras personagens. Não podemos esquecer que, por trás dessa terceira pessoa, há um “eu”, que mantém um ponto de vista, que se revela na escolha do ângulo, a partir do qual narra, embora seja sempre mais objetivo do que o “eu” narrador-personagem, que está no centro da ação; este conta a partir do “olho do furacão”, o centro do evento. A escolha do ponto de vista do narrador é, por si, um ato subjetivo. Temos narradores em primeira pessoa, como nos quadros (b-c –d), que assumem posturas distintas em relação à projeção da sua voz (b-c), em (b) o narrador é autodiegético e em (c) homodiegético; temos a narração subjetiva- fluxo de consciência (d), o retrato mais intimista e mais subjetivo de um eu. Em muitas narrativas, temos um narrador nós (f), que repercute, em geral, a voz coletiva, um discurso horizontal. A posição do narrador e a projeção de sua voz apresentam uma intenção de gerenciamento da imagem ficcional, mesmo quando a narrativa parte desse “eu”, pode apresentar ângulos mais próximos ou mais distantes. Há narradores extradiegéticos e intradiegéticos, como citado acima, e há narrativas heterodiegéticas, autodiegéticas e homodiegéticas, Esses níveis de história e de discurso - suas categorias - e seus dispositivos é que dão uma forma coerente à diegese.

	Desgraça	Terra de Neve	Cronica de um vendedor de sangue	Desumanização	Osol se põe em São Paulo
Narrador Heterodiegético	X	X	X		
Postura intradiegética	X	X	X	X	X
Narrador nós-implícito	X	X	X	X	X
Narrador autodiegético				X	X
Narrador homodiegético					X

O estudo da narratologia de Genette, Prince e Abott definiu, de modo geral, a narrativa como eventos ou sequências de eventos; Ricoeur e Brooks definiram como temporalidade e Fludernik como experimentalidade. Hoje, os novos teóricos (Bekhta, 2014) definem a narrativa *pós-clássica*, como uma narrativa baseada no conhecimento do mundo real, usam textos realistas para fundamentar seus argumentos e tipologias de cronotopo, personagens e narradores, correlacionados às concepções de mundo *real*. Outro foco da narratologia pós- clássica é o interesse no incomum, no experimental, no que se refere ao modo de narrar. Na última década do século XXI, a investigação aponta para a transgressão do narrar, como a visão externa, que o eu narrador pode ter de si

mesmo, de forma não natural, ou a narrativa disruptiva de uma voz não antropomórfica, da forma fantasmagórica. Apontam, também, na categoria de narrador, uma presença de um narrador ‘nós’- uma fala coletiva, dificilmente enfatizada nas narrativas anteriores. Nas estruturas narrativas dos romances contemporâneos, que analisamos no nosso *corpus*, observamos que os narradores, com relação à sua postura, são intradieгéticos e quanto às suas soluções discursivas, os narradores tanto são autodieгéticos e heterodieгéticos, como homodieгéticos. O que destacamos na narrativa desses romances é o movimento, resultado das diferentes projeções de pontos de vista e da presença recorrente de uma projeção de voz de um nós.

Foram me dizer[...] éramos crianças gêmeas. [...] minha mãe disse-me: tens duas almas para salvar ao céu [...] Achei que minha irmã poderia brotar numa árvore de músculos. (MÃE, 2014, p.9)

No trecho acima, vemos a variação de pontos de vista, vemos o movimento dentro da narrativa. O narrador aqui é autodieгético, posiciona-se como nas imagens (b); alguns pontos de vista são revelados: o ponto de vista de um nós (f), o ponto de vista da mãe e o ponto de vista da narradora-personagem; revela-se o pensamento das personagens, seus movimentos, em vez de se revelar somente a paisagem. O que importa é a percepção que cada um tem do acontecimento. Essa postura mimetisa a mimesis contemporânea – representa-se a percepção do mundo e não o mundo em si, como objeto. Há descrição do mundo, mas como consciência de um resultado de uma percepção.

Não passava pela nossa cabeça que não pudéssemos [...] o escritor argentino diz: para Blake, o que os teólogos costumam chamar [...] agora que estava desempregado e separado [...] O senhor é escritor?[...] numa rua mal afamada [...] Minha obsessão não era um capricho [...] O japonês que eu conheci não existe mais[...] (CARVALHO, 2011, p.11/31)

Estes recortes de *O sol se põe em São Paulo* revelam uma troca de papéis, o narrador-personagem - principal ‘eu’ (masculino), autodieгético, abre espaço para que uma personagem se torne narradora – homodieгética, suas posturas são intimistas, no entanto, conseguimos ouvir outras vozes, a voz de um nós, a voz dela (Setsuko) como personagem, a voz de outro escritor, que está fora da escritura. As vozes dos escritores se formam e se repetem espelhadamente, se duplicam. O que se duplica é a experiência de se tornar escritor. O movimento das vozes, em projeção, permite um posicionamento

variado (b-c-d-e-f). O narrador principal é autodiegético, em alguns momentos homodiegético, enquanto Setsuko/Michyio é homodiegética.

O nó do obi estava feito, mas ela agitava-se ainda no quarto [...] Shimamura perguntou a si próprio de o Sol já teria nascido [...] A beleza deste contraste era de uma pureza inefável, de uma intensidade quase insustentável. (KAWABATA, 2009, p.53)

O narrador em 3ª-pessoa (e), intradiegético e heterodiegético, está tão próximo das personagens, que consegue ouvir o que dizem, consegue saber de seus segredos, é um narrador de focalização interna. Ele está dentro do quarto com as personagens, “escondido atrás da cortina”, vê tudo que se passa e, a certo ponto, descaí-se e revela seus pensamentos (A beleza deste contraste...)

Para um homem de sua idade, cinquenta e dois anos, tem resolvido bastante bem, segundo ele, o problema do sexo. [...] As suas opiniões são, surpreendentemente, moralistas. Fica ofendida com as turistas que mostram os seios [...] Nos bons velhos tempos, gado e milho. Hoje em dia, cães e narcisos. (COETZEE, 2010, p.5/68)

O narrador em 3ª-pessoa (e), intradiegético e heterodiegético, está tão próximo das personagens, que sabe o que a personagem principal pensa – focalização interna - e observa as outras personagens, sabe de suas vidas, acompanha o que acontece com elas, expõe suas opiniões. Há uma inferência de um nós, como pensamento coletivo (Nos bons velhos tempos, gado e milho...). Revela opiniões das personagens e abre espaço para que elas projetem suas vozes nos diálogos. Sua posição (e) é de proximidade, um relato sob a lente de aumento.

Todos os botões da braguilha tinham caído, e pela abertura se entrevia uma cueca de estampa florida [...] Assim que o viu Xu Sanguan pensou: Não é o careca [...] Os homens são todos uns animais! Só pensam neles mesmos... Se divertem e deixam o trabalho sujo para nós... A sina da mulher é cruel. (HUA, 2011, p.34)

O narrador em 3ª- pessoa (e), intradiegético e heterodiegético, mantém-se a uma distância suficiente que o permite observar todos os acontecimentos e ouvir as vozes, ele consegue ver os botões da braguilha caídos e a cor da cueca, os pensamentos das personagens, em seus diálogos. Há a representação da voz de um nós (f), que revela o pensamento do coletivo feminino.

O narrador se posiciona dentro ou fora da narrativa e a partir da posição em que se coloca, tem uma visão específica do espaço que observa. Além de se colocar numa

ângulo determinado, que pode ser estanque ou se movimentar, sua posição está relacionada à sua postura, como sujeito, e à sua intenção. Podemos observar a sua postura e intenção na escolha que faz do observado e no modo como narra, na escolha que faz da linguagem que usa. Esses elementos o vão revelar como narrador fiável ou não, como tendencioso ou não, e dependendo do quanto coloca de suas impressões e do quanto se envolve com a narrativa, mostra sua intensidade. Nas obras de nosso corpus, podemos observar como o narrador se posiciona e determina seu plano de projeção, o ângulo a partir do qual narra.

Xu Sanguan trabalhava na fábrica de seda, na cidade, distribuindo casulos de bichos-de-seda às fiandeiras. (p.5) Xu sanguan, que caminhava entre os dois, tinha uma idade intermediária. Disse aos dois companheiros: “Vocês estão levando melancias e cada um carrega uma tigela no bolso.” (P.9) Xu Sanguan prestara bastante atenção à forma como eles faziam seus pedidos em voz alta e, impressionado com o fato de terem batido com a mão na mesa [...] (p.17) Os três meninos entraram em casa. Xu Sanguan lhes pediu que se sentassem um ao lado do outro na cama e ele próprio sentou-se diante deles num banco. (p.38) Xu Sanguan pensou com seus botões [...] (p.39) Xu Sanguan perguntou a Xu Yulan: “Você já sabe o que as pessoas andam dizendo?” (p.63) Xu Sanguan ria enquanto mastigava o fígado de porco e bebia o vinho de arroz. Disse a Xu Yulan: “Essa foi a melhor refeição da minha vida.” (p.270) (HUA, 2011, p.5- 270)

Na citação acima, podemos compreender como o narrador - intradieético e heterodieético - se posiciona dentro da diegese e, assim, compreender, também, sua postura e sua intenção. Como agente gerenciador da diegese, este revela sua intenção na escolha do ângulo que observa e na forma como narra (na escolha das palavras). Em *Crônica de um vendedor de sangue*, o narrador, que se localiza dentro do quadro dieético, assume uma postura de distância, a princípio. Na sua introdução como narrador, não deixa claro a que veio, se está dentro da diegese, se é próximo ou distante “Xu Sanguan trabalha numa fábrica de seda”, objetivo, imparcial e não deixa transparecer sua posição. À medida que a personagem vivência os acontecimentos e se move, o narrador começa a revelar sua posição “Xu Sanguan que caminhava entre dois, tinha uma idade intermediária”(p.9), aqui, já mostra certa proximidade e um certo grau de conhecimento sobre a personagem, mas ainda não revela sua intenção e seu ponto de vista. Com a convivência, o narrador passa a ficar mais próximo e, com isso, a conhecê-lo melhor “[...] impressionado com o fato de baterem com a mão na mesa”(p.17), vemos que a distância entre eles já é bem menor, o narrador deve estar no mesmo ambiente,

não mais a segui-lo a alguns passos e começa a revelar sua intenção, seu ponto de vista – ele se impressiona com gestos violentos – vê-o como um homem calmo. O narrador passa tanto tempo com ele que começa a conhecer seus pensamentos, reconhece-o pelas suas atitudes, suas reações, nas suas experiências “[...] pensa com seus botões (p.39) [...] Você já sabe o que as pessoas andam dizendo?”(p.63) O narrador mostra, a este ponto, intimidade com Sanguan, vê nele bondade, narra-o com certa afeição, revela seu ponto de vista quanto à disposição social e quanto a Xu Yulan, eles assumem um papel importante. O narrador, ao longo da história, num movimento de fora para dentro da ação, ao ver as personagens viverem experiências tão difíceis, vive-as, de certa forma, como expectador, que se afeiçoa, revela-os como seres de superação, numa sociedade com um sistema destrutivo e, assim, revela seu ponto de vista, sua postura em relação ao narrado.

A jovem que estava sentada do outro lado do corredor central levantou-se e veio abrir a janela, em frente a Shimamura. O frio da neve entrou pela carruagem (p.9) É aqui, portanto, que ele vai trabalhar, o irmão da rapariga chamada Yoko... assim pensava Shimamura, à medida que ia aumentando nele o interesse pela jovem. (p.11) Baseando-se no sentimento geral que lhe davam as aparências, Shimamura preferiu pensar na jovem, que lhe interessava, independentemente do homem.(p.12) A jovem continuava inclinada para frente, vigiando com atenção a pessoa que estava diante de si. (p.13) nada que retivesse o olhar. A paisagem desfilava como onda de monotonia, tanto mais neutra, tanto mais atenuada, tanto mais tenuamente emocionante (p.15) A criada dispunha-se a deixar o quarto quando a jovem a chamou pedindo-lhe que ficasse. Que maravilha de impressão ela produzia, com tanto esmero... Shimamura pensou que todo aquele corpo devia ser de uma limpeza irrepreensível (p.24) Shimamura encarava a coisa seriamente.. Mas por detrás de tudo isto agia uma espécie de encantamento (p.29) A casa onde morava uma gueixa...assemelhava-se a uma casa de chá (p.33) Shimamura teve consciência de seu desejo (p.34) A mulher não se tinha de pé ...E apertava a cabeça com os punhos serrados. A claridade do quarto era suficiente para que Shimamura lhe visse o brilho das faces, de um vermelho tão rico e brilhante que o deixou fascinado (p.53) Passeando com Komako na pequena praça (p.85)Mas bruscamente, sem que ele soubesse porquê, komako apoiou-se nos cotovelos e exclamou: Com que então uma mulher excelente! Que quer dizer com isso?(p.144) (KAWABATA, 2009, p. 9-144)

Na obra que citamos acima *Terra de Neve*, o narrador intradieético e heterodieético, diferente do narrador de *Crônica de um vendedor de sangue*, deixa claro, desde o início, o direcionamento de sua projeção, ele assume o ângulo da personagem principal da diegese – Shimamura- observa todos os seus movimentos, a

uma curta distância. Ele já começa a narrar, mostrando que está próximo da personagem, atrás dele. A jovem estava sentada do outro lado do corredor central e veio abrir a janela, em frente a Shimamura. O frio da neve entrou na carruagem (p.9) Ele está tão próximo de Shimamura, que sabe o que ele pensa [recurso puramente ficcional, artifício de unificação dos eus], focalização interna. Ele não vê limite entre ele e Shimamura. Shimamura preferiu pensar na jovem que lhe interessava...(p.12) Quanto às personagens secundárias, satélites de Shimamura, ele mantém uma reservada distância, não ousa ultrapassar os limites entre eles, vê-as até na sua intimidade, mas não as conhece bem, não sabe o que pensam. A mulher não se mantinha de pé... E apertava a cabeça com os punhos serrados (p.53) A proximidade que tinha da vida de Shimamura é tão grande, que permanece no quarto com ele. A claridade do quarto era suficiente para que Shimamura lhe visse o brilho das faces (p.53) O narrador se afeiçoa tanto, que se sente parte do narrado, revela sua opinião, discretamente. A paisagem desfilava como onda de monotonia, tanto mais neutra, tanto mais atenuada, tanto mais tenuamente emocionante (p.15) o brilho das faces, de um vermelho tão rico e brilhante (p.53). Ele caminha com Shimamura, observa todas as personagens que fazem parte de suas experiências, permite que elas se revelem. Komako apoiou-se nos cotovelos e exclamou: Com que então uma mulher excelente! Que quer dizer com isso?(p.144) É um narrador de experiências tão extremo, que as sente. Ele é consciente e não onisciente, sabe a partir da experiência. Ele tem um ângulo limitado, limitado pela experiência e seu campo de visão gira em torno do espaço em que Shimamura se movimenta.

Para um homem de sua idade, cinquenta e dois anos, tem resolvido bastante bem, segundo ele, o problema do sexo. [...] Acaricia-lhe o corpo cor de mel no qual o sol não deixou marca [...] Soraya é alta e esguia, de longos cabelos negros e olhos escuros e húmidos. Tecnicamente, ele tem idade para ser pai dela; mas, também, é possível ser-se pai aos doze anos. [...] As suas opiniões são, surpreendentemente, moralistas. (p.5) O crânio, e depois o seu temperamento; as duas partes mais duras do seu corpo. (p.6) Soraya nada revela da sua vida fora de Windsor Mansions (p.7) pensa em Emma Bovary, regressando a casa saciada, de olhos brilhantes...(p.10) O artigo vem na página três: Professor acusado de assédio sexual. É o título. (p.50) Acabaram-se os cães. Já não sou tratador de cães. (p.138) Lucy é nossa benfeitora – afirma Petrus (p.139) todos nós lamentamos quando somos descobertos.(p.183) Nessa altura lamentamos muito. (COETZEE, 2010, p.5-183)

A narrativa *Desgraça* começa com a introdução não só da diegese, mas com uma postura reveladora do próprio narrador que, logo, mostra seu ponto de vista. Esse narrador em 3ª-pessoa.- intradieético e heterodieético – começa a narrativa de forma intensa e deixa claro, já na primeira frase, a sua proximidade com o protagonista, pois soube da informação por ele. Para um homem de sua idade, cinquenta e dois anos tem resolvido- segundo ele- o problema do sexo. (p.5) Nessa frase, ele vai além e diz resolvido *bastante bem* e noutra parte diz: ele tem idade suficiente para ser pai dela – coloca sua opinião de como a personagem resolveu a questão e julga a diferença de idade. O narrador, ainda, mostra como se sentiu em relação às opiniões de Soraya, pensa que ela é hipócrita. Observa de dentro do quarto a intimidade deles. Embora seja um narrador heterodieético, marca sua presença com suas opiniões. A narrativa é repleta de intertextualidade - Emma Bovary (p.10) A voz das personagens satélites revelam-se nos diálogos: Acabaram-se os cães. Já não sou tratador de cães (p.138) Lucy é nossa benfeitora – afirma Petrus (p.139). Há a presença muito forte de uma voz social, de um nós em contraposição ao ‘eu’. O artigo vem na página três: Professor acusado de assédio sexual. É o título (p.50) Todos nós lamentamos quando somos descobertos. Nessa altura lamentamos muito (p.183). O narrador posiciona-se efetivamente, está presente em todas as experiências vividas por David, o professor, seu foco central, observa as personagens que se envolvem com ele, ampliando seu campo de visão, mas só o suficiente, para conhecê-las superficialmente. É um narrador consciente, pois só tem conhecimento do que se passa no instante do evento, é tendencioso, pois faz questão de revelar sua opinião, mas apresenta-se de modo fiável, quanto ao relato dos eventos. Ele está em movimento o tempo todo, pois a diegese é o tempo das experiências. Narra na media em que a experiência acontece, esse é o limite do seu conhecimento.

Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo (p.9) pensando bem, o mais certo seria dizer que, se até então eu não percebi, ela não se fazia ver. O senhor é escritor? (p.11) No fundo, ainda achava que pudesse escrever – e resolvi lhe contar a minha história (p.13) É um azar quando se tornam escritores. Estão sempre prontos a dar opinião sobre tudo. Mas eu não estava ali para julgá-la, e, se o fizesse, provavelmente nunca ouviria o que ela guardava sobre literatura (p.16) Guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la.(p.17) A velha me recebeu na sobreloja do restaurante. (p.20) De todo modo, o Japão que ela ia me contar já não existia. Se é que um dia existiu (p.21) Zola em Londres, Fernando Pessoa... o poeta romântico Alvarez de Azevedo(p.23) Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que imagina nunca vai ser o

que foi.(p.31) O melhor escritor é aquele que nunca escreveu nada (p.33) A julgar pelo relato de Michyio, o prazer do rapaz parecia vir do narcisismo e da manipulação. Setsuko estava ali apenas pela perspectiva de Michyio, tomou consciência não só de seu lugar e do peso da condição social. (p.37) das três vezes que saí da casa de Setsuko pelas ruas de São Paulo, depois de ouvi-la falar por mais de duas horas seguidas, foi sem compreender meu papel naquele jogo. (p.61) Os papéis se inverteram mais uma vez (p.67) Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. “O senhor não sabia? A velha japonesa tinha se mudado havia uma semana – logo depois de minha última visita. (p.93) o que Michyio me propôs foi um aprendizado e um desafio (p.163) (CARVALHO, 2011, p.9-163)

Na obra *O sol se põe em São Paulo*, vemos uma narrativa com um grau de complexificação maior do que as anteriores. Encontramos dois narradores, um narrador intradieético e autodieético. É um narrador-personagem – protagonista, que se narra e narra seu ponto de vista, sua focalização é interna, sua perspectiva é o fazer literário, é contar uma história, é uma narrativa metaficcional. Encontramos, também, outro narrador – homodieético, uma personagem secundária, que narra uma história que se assemelha à sua. Ele se instala como narrador e projeta sua voz, estabelece seu foco narrativo. Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo (p.9) e se dirige à personagem, que reverbera a sua voz: pensando bem, o mais certo seria dizer que, se até então eu não percebi, ela não se fazia ver. O senhor é escritor? (p.11) Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que imagina nunca vai ser o que foi.(p.31) O melhor escritor é aquele que nunca escreveu nada (p.33) Aqui ela se apresenta como narradora. É ela que vai narrar a história que ele vai escrever. Ela conta a história de Michyio/Setsuko, uma experiência do passado, para criar uma experiência no presente, até que termina a narrativa e vai embora “O senhor não sabia? A velha japonesa tinha se mudado havia uma semana” – logo depois de minha última visita. (p.93) A partir desse momento, ele deixa o posto de ouvinte, para assumir seu posto de narrador: Os papéis se inverteram mais uma vez (p.67) Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui.(p.93) Ele termina a história falando da experiência de ter narrado uma história, que surge de Michyio: O que Michyio me propôs foi um aprendizado e um desafio (p.163). O narrador- protagonista precisava de uma narrativa, para se tornar escritor, é a personagem secundária, a narradora homodieética, que lhe permite ser escritor. Essa é uma narrativa cuja experiência é o próprio ato de narrar, que se torna auto-reflexiva.

Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra. Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte. Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo.(p.9) Deitava-me com a morte. Chegava a colocar as mãos ao peito como fizeram com Sigridur, muito hirta, quieta, e imagina coisas ao invés de adormecer. Imaginar era como morrer. (p.10) Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. O Einar tinha razão. As nossas pessoas olhavam-me sem saber se viraria santa ou demónio. (p.13) De qualquer maneira, expliquei ao meu pai, a mãe odeia-me. Isso faz -me chorar, deixa-me triste e ofende-me.(p.15) chamávamos-lhe a boca de deus porque era um poço infinito que nos servia de sentença para cada coisa. (p.17) O Einar é como o interior das baleias. Apenas intuitivo, sem grande instrução. Nunca namores com ele Halla.(p.23) O meu pai também dizia que a Islândia era deus e era a beleza de deus (p.26) Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. (p.33) Eu e a minha irmã comungávamos das emoções .(p.68) (MÃE, 2014, p.9-68)

Em *A desumanização*, o narrador intradieético e autodieético revela sua postura como centro da narrativa, a perspectiva dá-se em torno de si, o universo narrativo é construído a partir do narrador protagonista, em contraposição às vozes outras. Essas vozes (alteres) compõem sua identidade. Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra.(p.9) A focalização é interna- Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo.(p.9) Seu ângulo é limitado pelas suas experiência de vida e de morte - Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. (p.13) As personagens satélite, secundárias, movimentam-se ao seu redor e as experiências da protagonista estão ligadas a elas. Éramos gêmeas, crianças espelho.(p.9) O Einar é como o interior das baleias. Apenas intuitivo, sem grande instrução. Nunca namores com ele Halla. (p.23). A diegese é composta com fluxo de consciência, com subjetivação. O meu pai também dizia que a Islândia era deus e era a beleza de deus (p.26) Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos (p.33) Eu e a minha irmã comungávamos das emoções. (p.68) Essa é uma narrativa de eventos que constroem a identidade, é a experiência da vida, de uma vida em construção.

A modalização (artifícios de linguagem) na forma do narrar, implica numa imagem real em terceira dimensão, em é pura. É difícil eximir-se das questões que remetem ao mundo e aos sentidos apreendidos, tudo passa pela percepção do sujeito, o

mundo sem a percepção e sem a noemática, em si e por si, não gera nenhum sentido. O sujeito reproduz o que apreende de seu entorno, em seu tempo e seu universo sócio-cultural. Esse conhecimento determina uma organicidade, que representada, é transposta para a escrita, pelos seus dispositivos e artifícios, reverte-se na forma de apreender o *real*. Um parecer que busca ser objeto, busca ser real, no espaço da narrativa. A literatura tem uma relação indissociável com o que existe fora dela. A linguagem literária atinge seu devir ao criar perceptos e afetos, transforma percepções e afeições em algo consistente, em sinestesia, em imagem.

O contemporâneo, como fenômeno da experiência e experiência de um fenômeno da linguagem, no ato de fingir a criação, a seleção e a combinação dos elementos escolhidos, cria um relacionamento intratextual, que se torna signo – lugar de sentido. O lugar de sentido, no contemporâneo, é o sentido que a experiência traduz, na fluidez e na efemeridade das suas relações. A experiência não pode, de forma alguma, se afastar da representação da realidade- ela carrega *in nuce* uma intenção de ser *real*, como diz Pellegrini (2012), a intenção e caráter miméticos, revelam uma representação. Queremos destacar que alguns críticos contemporâneos alegam que a narrativa contemporânea se distancia das anteriores, pois relata a incapacidade de abarcar a totalidade. E perguntamos: Qual narrativa é capaz de abarcar a totalidade? Acreditamos que nenhuma. O que se entende por totalidade narrativa? Ao narrar uma única folha, não somos capazes de abarcar a totalidade, pois na escolha dos elementos descritivos, já se perde a totalidade. E como coloca Bergson, nossa capacidade ocular e cognitiva nos impede de apreender uma totalidade.

O que acontece com a narrativa contemporânea é que, dentro da capacidade ocular e cognitiva do indivíduo, apreendemos um mundo intempestivo e fluido, que é marcado pelas experiências, pela necessidade de viver ao máximo a experiência que é a própria vida; o tempo do agora é o tempo vivido, o passado compõe o presente e o futuro está diluído na perda do tempo eterno. Apreendemos os frames da experiência, narra-se relatos sinestésicos. A tridimensão é construída de forma plástica, performática pelos quatro pontos. Essa apreensão seccionada, fragmentada da vida, na fluidez do movimento, revela uma imagem aberta, em facetas, uma imagem tridimensional (a

diegese) sobreposta num espaço bidimensional (a escritura), em épura.



A diegese é posicionada no espaço da escritura, revelando uma imagem que é o resultado dos planos de projeção dos quatro pontos, evidenciando que esses planos ficam em coincidência, mesmo que assimétricos. A diegese é um espaço de procedimentos; na experiência, no relato da vida comum, tudo compõe o evento, elementos que, a princípio, parecem banais, passaram a estabelecer o mostrar – a construção do espaço-lugar e este pavimenta – corrobora com o contar, tornando esse universo mais *real- na aparência*. Um parecer que busca ser *real*, dentro do movimento da narrativa. Parece um paradoxo, uma oposição entre mostrar e contar, mas entendemos que, para a fabulação da imagem *real*, o mostrar – reflexão noemática (descrever o mundo que se dá ao sujeito) e o contar (projeção das vozes em ação) não estão em lados opostos, não agem separadamente; é exatamente a união dos dois, que gera o espaço ficcional, onde se aparenta a imagem *real*. O ficcional é gerado na fissura do mostrar e do contar ou, podemos dizer, do descritivo e do imagético; nasce em meio ao *como se* e é a ação que faz essa ligação, completa o signo – o lugar de sentido. Sob uma perspectiva individual, a ação, em sua temporalidade latente, dá sentido ao espaço. Quando pensamos na imagem *real*, na narrativa, pensamos numa composição da experiência do vivido.

O real, a percepção, a realidade da percepção, não podem ser absolutamente assimilados a uma atividade sintética primeira, existe um mundo conjecturado pelos atos, tais como os imaginativos. A percepção é o fundo no qual nossos atos se articulam (MERLEAU-PONTY, 2018, p.6)

É no sentido da experiência que está o sentido do contar, como um fenômeno do sujeito contemporâneo, que, na fluidez e na efemeridade das relações, retém o tempo do vivido. As soluções ficcionais do romance contemporâneo apontam para diferentes modos de representação da realidade. [(>M) (>C) = +~N / +~I]. O que mostramos, nas narrativas de nosso corpus, é a regularidade do predomínio do contar sobre a reflexão noemática - o mostrar, como modo de criar plausibilidade – uma imagem *real*.

As mãos das mulheres, nesta Terra de Neve, passam os meses nevados do Inverno a fiar, a tecer, a transformar em tecidos leves o cânhamo colhido nos campos em decliva da montanha. E Shimamura, que sabia apreciar este tecido, que se tinha tornado raro, ia procura-lo nas lojas

de Tokio para com ele mandar fazer seus quimonos de Verão.
(KAWABATA, 2009 p.147)

A reflexão noemática pavimenta a narrativa, estabelece o espaço onde a vida vai ocorrer, onde a ação vai se dar, gerando uma temporalidade, a partir de uma perspectiva. O narrador foca a projeção de sua voz no universo de Shimamura, que estabelece o valor do tecido de cânhamo, o valor da ação das mulheres, na Terra de Neve. Esse é um artifício linguístico, que cria a ambiguidade, na relação dele entre verão e inverno, entre Tóquio e a Terra de Neve e a ação das mulheres da Terra de Neve, que dão frescor à sua alma e sentido à sua vida. As ações de Shimamura e as ações das mulheres, em seus movimentos, é que determinam o tempo e dão sentido ao espaço que, a priori, está como lugar. O lugar só está, até lhe ser dado vida. A relação dos elementos intratextuais é que fabula a plausibilidade- o que percebemos como *real*.

Puxei o cabelo para trás das orelhas. Fiquei a ver a charneca por um tempo. Era preciso lavar alguidares e seguir a muitos recados. Se estava mais abandonada às contemplações era porque o meu pai havia dado ordens para que, por uns tempos, me aliviassem os afazeres.(MÃE, 2014, p.19)

O movimento que se dá em torno da charneca, movimento tanto físico, como psicológico, dá sentido à sua existência naquele espaço. O espaço só é ali estabelecido para aportar os acontecimentos. O foco está no acontecimento, no movimento, é a partir deste que depreendemos o tempo, a perspectiva que toma forma no espaço, criando uma *épura*, uma imagem tridimensional, que salta da bidimensionalidade do papel e projeta uma imagem real – plausível.

Antes de partir ele tem que mudar as ligaduras. Na pequena casa de banho atulhada, Bev Shaw retira-lhe as ligaduras. A pálpebra ainda está fechada e apareceram-lhe bolhas no couro cabeludo, mas os danos não são graves como poderiam ter sido. (COETZEE, 2010, p.115)

Tudo neste trecho é ação, acontecimento, que re-significa sua existência, que dá sentido ao espaço, que é uma- pequena casa de banho atulhada. Nessa pequena casa de banho, ele vê no espelho o resultado de sua humilhação, de seu sofrimento. Os movimentos - olhar no espelho, retirar as ligaduras, antes de partir - , são sentidos para

sua compreensão como indivíduo. A pequena casa de banho é o “entre-espaço”, que acolhe esse turbilhão de emoções e de ações, que cria plausibilidade intratextual, que forma a imagem *real*.

Depois de dormir uma noite inteira em sua casa esvaziada, Xu Sanguan se deu conta de que não podia continuar daquele jeito, que tinha que recuperar suas coisas com o ferreiro Fang a qualquer custo. E foi assim que pensou de novo em vender sangue, pois se não tivesse vendido sangue com Ah Fang e Genlong dez anos antes, jamais teria conseguido aquela casa. (HUA, 2011, p. 83)

Os eventos da venda de sangue de Xu Sanguan estão relacionados à casa, o espaço onde vivencia suas experiências – onde ele se dá conta da sua situação. Os eventos se dão em função da casa, seu ponto de referência no mundo. Ele doa sangue para adquirir aquele espaço e volta a doar para recuperar o que estava no espaço. Sua experiência de vida e a construção de sua identidade passam por ali. Neste texto, também é obvio o predomínio da ação sobre o espaço, do contar sobre o mostrar, sobre a reflexão noemática. O processo experiencial, associado ao espaço, que o aporta, viabiliza um contexto plausível. O espaço – casa, a perspectiva e a temporalização do movimento e o ângulo, em que é apresentado, compõem a tridimensionalidade, a imagem *real*.

Voltei ao Seiyoken na semana seguinte. Parei o carro a algumas quadras e fui a pé. Não estava certo de minha vontade. Entrei sem olhar para a caixa registradora no vão da escada. Segui direto para o balcão. Pedi um prato de sashimi e uma dose de sakê, e duas horas depois, sem comer mais nada nem tomar nenhuma iniciativa, continuava ali sentado, o último cliente. (CARVALHO, 2011, p.15)

O Seiyoken, o carro, as quadras, a caixa registradora, o vão da escada, descrevem o espaço pelo qual a personagem se movimenta, pelo qual vivencia sua experiência, revelando o tempo dessa experiência (na semana seguinte- duas horas de pois), a perspectiva da personagem (o carro longe, caixa registradora) e o movimento (parou o carro, andou, olhou, sentou-se, comeu e bebeu). O espaço permitiu que ele realizasse aquela experiência, que criasse significado para aquele momento de sua vida. Nesta narrativa, o privilégio do contar sobre o mostrar permanece, o que aponta para uma consistência dos artifícios da fabulação da diegese, no romance contemporâneo, como solução ficcional para a construção de sentido, a partir do sentido da experiência,

que se imiscui no sentido do próprio narrar. A experiência encapsula o tempo – movimento, a percepção- o ponto de vista e se instala no espaço, criando a coincidência dos planos de projeção. É no sentido da experiência que está o sentido do contar - um fenômeno da vivência fluida do sujeito contemporâneo.

4º-Capítulo

A projeção da imagem *real*

A quarta parte da tese traz coerência e completude à lógica do discurso construído a partir do primeiro capítulo. O romance, no contemporâneo, potencializa um dos elementos que o constitui – o tempo. As coisas acontecem cada vez mais rápido, fazendo com que o tempo ganhe mais importância. A evolução tecnológica traz consigo a consciência da instantaneidade e desta forma altera a percepção da relação espaço e tempo. As mudanças na percepção do tempo operam diretamente na percepção do espaço. O indivíduo, que, a princípio, andava a pé, passou a andar a cavalo, depois de carroça, de trem, de carro, de avião e, nesse processo, há uma aceleração do tempo e uma redução do espaço; hoje, usamos a internet e o espaço se dilui, virtualiza-se, sem que, ao menos, o possamos entender, sequer apreende-lo. Se o espaço é reduzido, o tempo se torna instantâneo. Seguindo este processo evolucionário, perguntamos: Como a narrativa contemporânea consegue incorporar a redução do espaço e se apropriar da instantaneidade do tempo, sem perder o seu aspecto mais caro, ser um ficcional *real*? Somos contemporâneos do contemporâneo, assim narramos os fragmentos das experiências. Vivemos com a sensação da instantaneidade e como diz Schollhammer, num presente testemunhal, só se pode falar da experiência.

O contemporâneo condicionou uma escritura muito diferente da ‘escrita modernista’ que não podia ser lida com a expectativa literária da experimentação formal e estática, nem mesmo como realidade do escritor, seu realismo não está na representação, mas na capacidade de ‘fabricar’ um presente por via do testemunho direto [...](SCHOLLHAMMER, 2017, p.26)

Vivemos numa época em que mimetizamos, no interior de nossas habitações, a percepção que temos do dia e da noite; subvertemos o tempo. Do mesmo modo, transpomos para o mundo da escritura esta subversão do mundo dual. A narrativa linear se torna rasa, não dá mais conta de abarcar a realidade. Para responder a essa subversão do tempo e compressão do espaço, para recuperar a infinidade de signos que compõem o mundo da vivência, o romance transgride a linearidade, desloca o espaço e se sustenta, cria sentido na simultaneidade das experiências. O romance, no

contemporâneo, tornou-se a realização de uma imagem *real*, de uma realidade deslocada na multiplicidade. São tantas ondas, tantas informações, tantas alterações, que o indivíduo se desorienta. A identidade se multiplica nos dispositivos e se fragmenta.

Na nossa visão, a imagem *real*, que apontamos na escritura do romance contemporâneo, se estrutura e desdobra em três fases: aletheia e pseudos; mostrar - showing e contar - telling; dialética das vozes. Com a análise das três fases, tencionamos responder ao objeto que dá forma a esta tese: *épura*, a imagem *real* do romance contemporâneo. O *real* do contemporâneo distingue-se por não interpretar, apenas revela a experimentação. As três fases, níveis, de composição da imagem *real* no romance, se dão como uma composição de um corpo; formam-se em camadas, a partir de sua estrutura nevrálgica. O centro, onde se origina a imagem, é o campo formado entre aletheia e pseudos, a origem do ficcional; este se desdobra no espaço e tempo, como dispositivos do mostrar e do contar, que ao sofrerem a mediação das vozes narradoras ganham a integralidade da imagem *real* ficcional; ganham a tridimensionalidade da *épura*, na composição de suas facetas.

4.1 Aletheia e Pseudos

A nomenclatura, que usamos neste subtítulo, pode causar a sensação de estranhamento, por remeter a uma língua distante, no entanto, a estrutura aporética criada entre esses dois elementos está no cerne da discussão do contemporâneo. A literatura, de alguma forma, sempre abre espaço para o questionamento do que é ‘verdade’ e do que se assemelha à ‘verdade’, colocando em seu campo a discussão sobre a mimesis. Para muitos, a mimesis tornou-se a problemática da palavra, um deslocamento ambíguo que obscurece o espaço da escritura. Entendemos que é essa “problemática” especular, que possibilita o fazer literário, que transpõe, pela linguagem, pela palavra, o universo do ente. O contemporâneo, sem perder contato com o limiar da palavra, destaca, entre os semas do ficcional, o sema da diferença, sem, no entanto, perder seu referencial da semelhança. Alguns autores e críticos tem questionado a própria natureza da experiência ficcional, como princípio da mimesis.

A escritura romanesca sempre vai ser construída e lida de acordo com a codificação cultural, na qual está inserida e que representa, mesmo quando tenta diluir suas fronteiras com uma construção antinatural. O antinatural é, de alguma forma, a recuperação do natural, por outros meios. Nem no extremo do subjetivismo, no culto à genialidade, nem nas tentativas renascentista e soviética de retomar a *imitatio*, se destitui o preceito da *mimesis*. A arte não mais tem a intenção de imitar o mundo, mas de expressar a apreensão obtida deste. Não entramos, neste estudo, na seara dos *ismos*, da camada estética, mas, sim, na base da formação intrínseca do ficcional. No espaço do fictício, forjado no espaço entre a *aletheia* ‘verdade’ e o *pseudos* ‘semelhante à verdade’, no *lócus* negativo entre semelhança, que traz o referencial, e a diferença trazida pela *imagética*, estrutura-se a raiz da imagem *real*. Devemos apontar que essa imagem *real* não se reduz no jogo de oposição entre *aletheia* e *pseudos*, mas tem como intenção a expectativa *metis* [poder de metamorfose] - sem deixar de corresponder à referência. Encontramos eco de nossa análise, na citação de Lima:

Para que o *mimema* se mostre correspondente ao real é preciso – já que aquele não duplica a: este – que ainda absorva o desejo de crer na correspondência; que mova a *willing suspension of disbelief*; que contenha um desejo capaz de dobrar a diferença. Noutras palavras: a estratégia da *mimesis* há de supor a vontade de ser persuadido, por parte do receptor. (LIMA, 2003, p.244)

A *mimesis* - que opera na diferença- e seu aspecto de *como se*, um aspecto que se constitui como a metáfora, assim como outros artifícios análogos, revela a estrutura nevrálgica da formação do *real*, na escritura romanesca. O *se* vai um passo além dos reflexos na água e dos espelhos, apropria-se dos sonhos, das sombras, das imagens fantasmáticas e os recupera, trazendo-os para o *como*, tornando-os possíveis. Num salto metafórico dado pela ação, o verbo faz a conexão do *como* com o *se*. A *imagética* da escritura é estabelecida na construção da ideia do enredo e nos tropos *homoios* dos fragmentos de suas imagens. Nos tropos *homoios*, na aproximação do *como* com o *se*, categorias distantes se aproximam, às vezes a tal ponto, que se sobrepõem. A aproximação dessas duas imagens mostra a intensão de trazer o *imagético* para o referencial da coisa e isto se dá pela ação. É a ação que os aproxima, que os torna *símiles*, como podemos observar no trecho seguinte:

Os olhos também não eram tão amendoados. Estavam inchados, entumecidos, como nas máscaras de teatro. [...] lâmpadas, piscando em alternância, umas coladas às outras num imenso mosaico, davam a ilusão de textos que corriam sobre uma superfície plana. (CARVALHO, 2011, p.14/15)

Neste trecho, podemos ver a aproximação das categorias, a aproximação dos objetos distintos. Duas categorias, que, a princípio, não estão no mesmo campo, passam a coabitar o mesmo espaço. Estas são sobrepostas para formarem uma imagem outra, criar um novo sentido, adquirir um aspecto inesperado, mas, ainda assim, um aspecto *real*, mesmo que portando uma expectativa poética – imagética - *se*. *Os olhos* [não tão amendoados] – [inchados] estavam (ação) como *máscaras de teatro*. Os olhos e as máscaras de teatro passaram a compartilhar a mesma identidade, ganharam, juntos, uma imagem ficcional *real*; os dois sememas materiais, sobrepostos, adquirem um sema comum – imagético, que lhes acrescenta uma unidade imagética possível. Na imagem *As lâmpadas* [piscando, coladas] dão a ilusão (ação) *de textos*, podemos ver o salto metafórico, a expectativa metis se cumprindo. As lâmpadas – como – textos, as lâmpadas são textos, são duas categorias sobrepostas que assumem a mesma identidade. Pelo salto metafórico, proporcionado pela ação, os dois sememas – lâmpadas e textos - passam a compartilhar os mesmos semas. Observamos a mesma estrutura mimética de construção pela diferença, em que duas categorias sobrepostas ganham o aspecto ficcional, na esfera onde aletheia e pseudos coexistem em tensão. Outro exemplo desta estrutura pode ser visto na obra de Coetzee.

Afundado numa cadeira de plástico por entre odores a penas de galinha e maçãs adormecidas, sente seu interesse pela vida escoar gota a gota. Pode demorar semanas, pode demorar meses até ficar completamente seco, mas está a sangrar. Quando terminar, será como carcaça de uma mosca numa teia de aranha, quebradiço ao toque, mais leve do que farelo, pronto a flutuar e desaparecer. [...] Tal como a nódoa, a história espalha-se pela região; (COETZEE, p. 2010, 116/125)

O seu interesse pela vida – escoar gota a gota – sangra. O interesse (escoa) sangra. Interesse e sangrar pertencem a campos distintos e só podem coabitar o mesmo campo quando levados para o campo ficcional. A própria vida - como - carcaça de uma mosca - desaparece. A coparticipação dessas duas categorias- vida e carcaça da mosca -

assumem a mesma identidade e passam a compartilhar os mesmos semas [quebradiço, leve] e adquirem o mesmo destino- desaparecer. No salto metafórico, a imagem *real* mantém-se na construção de algo outro, na esfera símile; na junção das duas categorias cria-se a imagem ficcional. O mesmo se passa com esta estrutura: A nódoa – como – a história, duas categorias distintas, aqui, sobrepostas, espalham-se (ação) – imprimindo uma única imagem. Duas categorias que, em separado, representam seus referenciais materiais, no entanto, quando sobrepostas, proporcionam uma imagem *real*, da experiência imagética.

Na obra de Mãe, as imagens saltam da folha de papel e se instalam num lugar onde não podem ser desveladas, ao terem atingido uma realidade tão pungente e uma imagética que nos faz delirar; transcendem o mundo da vivência, deixam de ser imitatio e tornam-se mimeses – revelando a diferença, como podemos ver:

A criança plantada não podia voltar [...] Pensei que a minha irmã apenas morria mais e mais a cada instante. Era uma criança bonsai. [...] O meu pai dizia que a Islândia era deus e era a beleza de deus, E achava que um dia deus ia ficar feio. (MÃE, 2014, p.11/ 26)

A criança ‘está’ plantada; a ideia alude à criança como uma planta (um ser com o crescimento como imanência), a este ponto elas não só coabitam a mesma esfera, mas se tornaram uma só coisa, como na *Pele de Onagro*. Era uma criança bonsai- criança e bonsai são duas categorias distintas, dois sememas que pelo salto metafórico – era – ganham o mesmo sema, ao coabitar a mesma esfera. O mesmo se dá com Islândia e deus – são sobrepostos, tornando-se uma única imagem, ganham o mesmo sema (sagrado). Duas categorias reais, que ao coabitarem a mesma esfera, entre aletheia e pseudos, ganham uma imagem *real* ficcional.

Shimamura observou ainda uma borboleta sobre um dos caixilhos, imóvel, como se tivesse sido apanhada no visco. As antenas erguidas pareciam finas lãs, tinham a cor da casca de cedro, e as asas, que diáfanas, dum verde muito pálido, eram longas como dedos de mulher. A cortina de montanhas, como pano de fundo, ostentava já os ricos tons do Outono, [...] (KAWABATA, 2009, p. 93)

Em *As antenas como finas lãs*, os sememas materiais antenas e lãs, – as antenas – como- as lãs, sobrepostos, adquirem semas como fios e a cor do cedro; *as asas eram longas como dedos de mulher* – asas e dedos, também, sobrepostos assumem uma unidade de imagem *real* ficcional, que é tensionada entre aletheia e pseudos. Num

mesmo procedimento de sobreposição de sememas materiais, cortina e montanhas são aproximados para ganhar uma nova dimensão, um sentido outro que se sustenta no *real*, mas aponta para o imagético.

Puxou a mão do avô para seu rosto, deixou que ele o tocasse e depois pôs de volta no colo do homem. As palmas da mão do avô pareciam feitas de seda. (p.5) No momento em que ficou de pé, seu rosto estava vermelho como um fígado de porco frito ao sol poente.[...] (p.22) ‘O sangue dele é que é de porco, não o seu! Nem mesmo o laqueador vai querer o sangue dele (HUA, 2011, p. 270)

Na frase *As palmas da mão do avô pareciam feitas de seda*, os dois sememas mãos e seda são trazidos para o mesmo campo, são sobrepostos para criar um outro sentido, um sentido imagético. Esse sentido, que surge pelo imaginário, é *real* porque tem como estrutura dois sememas materiais, representações do mundo extratextual; esse movimento só é possível porque há a intermediação do verbo, da ação- pareciam feitas. A sobreposição desses dois sememas faz com que passem a compartilhar dos mesmos semas: a delicadeza, a suavidade e a beleza. Em *seu rosto estava vermelho como um fígado de porco frito* – o rosto vermelho – como um fígado frito, rosto e fígado são trazidos para o mesmo campo de semas – vermelho; carne - pela intenção imagética. Assim, como em *o sangue dele é que é de porco* – vemos a sobreposição intencional de sememas distintos, adquirindo o mesmo sema- vida.

Os elementos de composição da estrutura do aspecto ficcional, que se dão entre aletheia e pseudos, fundados na imagem *real*, nos revelam algo de suma importância, apontam que, além destas estruturas darem origem à imagem *real* ficcional, também são o centro ontológico das suas escrituras. Em *O sol se põe em São Paulo*, a imagem metafórica – [lâmpadas, piscando em alternância, umas coladas às outras num imenso mosaico, davam a ilusão de textos que corriam sobre uma superfície plana] - retoma o epicentro ontológico da escritura, que é a metaficção em torno da criação do próprio escritor, de seu universo: as letras, as palavras, os textos. Os olhos não tão amendoados, olhos como máscaras, apontam para o olhar truncado, entre Japão e Brasil, mostram os olhos da encenação do teatro e do texto.

Em *Desgraça*, também recuperamos seu centro ontológico, a partir das estruturas análogas da sobreposição dos sememas, na constituição das estruturas das imagens reais ficcionais. [Quando terminar, será como carcaça de uma mosca numa teia de aranha, quebradiço ao toque, mais leve do que farelo, pronto a flutuar e desaparecer.

[...] Tal como a nódoa, a história espalha-se pela região.] A vida, seu sentido, como a carcaça de uma mosca- flutua, leve, desaparece. A história, por sua vez, é uma nódoa. No contexto da narrativa, a história do povo sul-africano é uma nódoa, está manchada pela violência, pela vergonha e nesse mundo, a vida como a carcaça da mosca – fica presa numa teia destrutiva. O apartheid é uma nódoa na História sul- africana, assim como da História da humanidade, como representação de todos os atos advindos do subjugamento dos povos. Assim, podemos, já na estrutura nevrálgica da imagem *real* ficcional, acessar o epicentro ontológico da escritura.

O mesmo se dá nas outras obras que analisamos. Em *A Desumanização*, no construto das imagens produzidas na composição do *como* com o *se*, na unidade poética, que traz à luz o sentido da materialidade da recuperação do mundo extratextual, encontramos in vitro os elementos ontológicos que tecem a narrativa. [A criança plantada não podia voltar [...] Pensei que a minha irmã apenas morria mais e mais a cada instante. Era uma criança bonsai. [...] O meu pai dizia que a Islândia era deus e era a beleza de deus, E achava que um dia deus ia ficar feio.] A criança morta alude às crianças que deixaram a vida, que não tem mais corpo, nem identidade, mas morta, também, é aquela que teve que se tornar adulta. Essas crianças são bonsais, pois nunca vão crescer, pararam ali. A morte, a ausência de um Deus- deus, e a terra que as recebe- Islândia, em vida e na morte, estão no ciclo conceitual da raiz ontológica desta obra.

Na delicada narrativa de *Terra de Neve*, como o shodo traçado pelo washu, as imagens são desenhadas, a caligrafia é uma metáfora para a vida. O seu centro ontológico é sobre a vida e sua intensidade, sobre o amor e sua vulnerabilidade, sobre a tradição. [Shimamura observou ainda uma borboleta sobre um dos caixilhos, imóvel, como se tivesse sido apanhada no visco. As antenas erguidas pareciam finas lãs, tinham a cor da casca de cedro, e as asas, que diáfanas, dum verde muito pálido, eram longas como dedos de mulher. A cortina de montanhas, como pano de fundo, ostentava já os ricos tons do Outono.] Antenas diáfanas como dedos de mulher, que Shimamura observava, tinham como pano de fundo as montanhas, onde seu amor surgiu, onde queria viver e onde a tradição se impunha, revelando seu centro ontológico.

Em *Crônica de um vendedor de sangue*, as imagens reais aparecem na disposição dos semas arraigados à cultura, ao comportamento e expectativa, elemento explícito e determinante da obra. Podemos verificar, nos exemplos, os elementos ontológicos da narrativa, como ethos social, o valor da vida e o desejo do indivíduo; [o rosto vermelho

como um fígado frito] e [o sangue dele é que é de porco] revelam a animalidade do ente, seus desejos mais básicos, instintivos, sua busca pela sobrevivência.

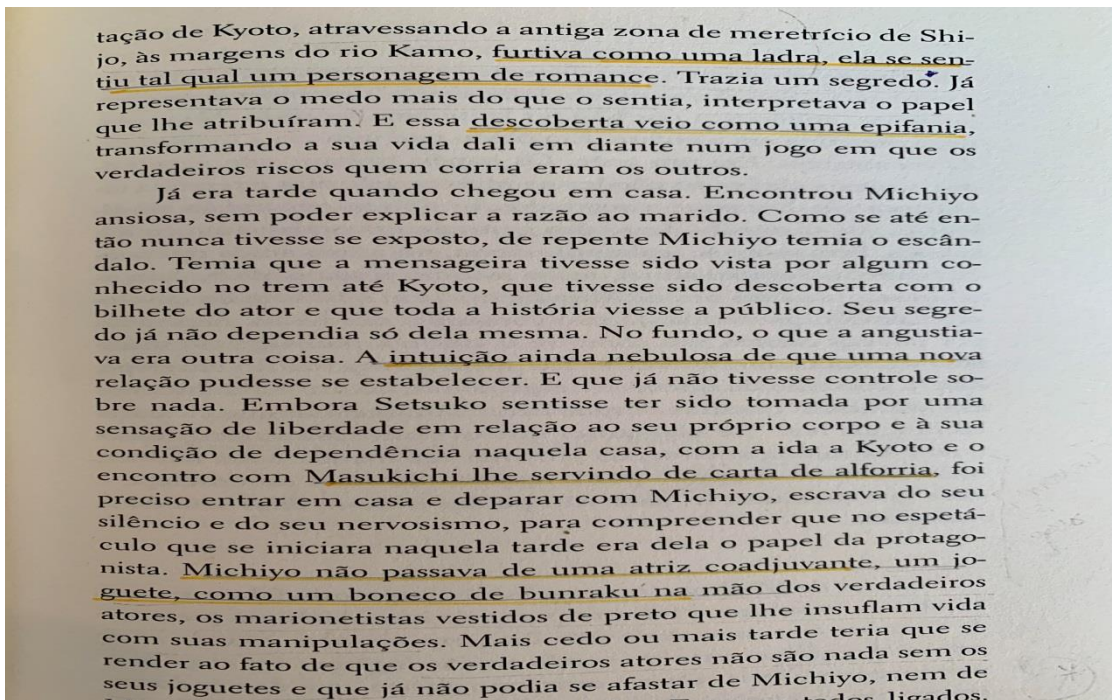
Os elementos das camadas estruturais se projetam pela escritura, reforçando sua forma como gênero. O que, aqui, tentamos mostrar é que, a partir da imagem *real* poética, das imagens metafóricas, podemos apreender a origem ontológica da narrativa. A exposição e análise desses trechos possibilita a visualização do conceito, por nós abordado, a saber: a formação da base da imagem *real*, na narrativa ficcional, dentro do espectro tensionado da aletheia e do pseudos, no tropo homoiós, a camada edificante, o epicentro da estruturação.

Para mostrar que a projeção da imagem se expande até a camada mais superficial, a camada do enredo, apenas tangenciaremos esse aspecto, que está numa proposição – localização oposta à da estrutura da origem da imagem *real* ficcional. Esse mundo do impossível verossímil, da diferença, é garantido pelo referencial para o qual aponta.

Nos romances contemporâneos, por nós analisados, podemos perceber que a ideia do enredo, estrato onde circulam os *ismos*, aponta diretamente para o mundo referencial da vivência, são narrativas que se intencionam plausíveis, cabíveis na expectativa do cotidiano, dentro de um processo cultural e histórico-social factível. Neste estrato, podemos, numa forma de comparação, dizer que nossos romances tencionam ser *reais*. Enquadrados numa escritura, que se quer crer factível, narra estórias que poderiam se passar no mundo da vivência, no entanto, imiscuídas nesse querer - dizer factível, com maior ou menor frequência e intensidade, dispõem das imagens poéticas. O que pudemos apreender da comparação das obras é que, quanto mais subjetiva é a narrativa, mais uso faz das estruturas e artifícios ficcionais. No romance de Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, o enredo discorre sobre a vida de um homem que intenciona se tornar escritor e que descobre na estória de uma senhora japonesa a possibilidade de escrever um romance. Entre as idas e vindas, entre as descobertas do enigma das vidas descritas, ele descobre como se tornar escritor. A ideia central superficial do enredo aponta para a imagem da cotidianidade; no entanto, em seu âmago as imagens ficcionais, formadas pela criação de novos sentidos e, a partir de novos semas, preenche a diegese, transportando o leitor para o campo do que Aristóteles entendia como impossível verossímil. Com as imagens das páginas, apresentadas a seguir, temos a intenção de mostrar a frequência das imagens ficcionais *reais*.

O sol se põe em São Paulo apresenta um enredo que se enquadra dentro do aspecto da cotidianidade, no entanto, por sua fabulação subjetivada, permite uma ampla

formação de imagens ficcionais *reais*. Há uma duplicação de imagens recorrente, por toda narrativa. O desejo subjetiva as falas das personagens e abre espaço para as imagens poéticas. É com a intenção de se atingir maior ou menor realidade, que a subjetividade ou a objetividade vai ganhar o predomínio no discurso. Como podemos verificar:



(CARVALHO, 2011, p.59)

Em a *Desumanização*, de Mãe, o enredo se desenrola em torno da vida de uma menina, que perde sua irmã gêmea e que tem seu mundo abalado. A partir da perda da irmã, como uma forma da perda da própria identidade, essa menina tenta resgatar sua imagem e se perde, engravida, perde a criança e perde-se como criança. Sua narrativa é tão subjetivada, que as estruturas imagéticas dominam muitos trechos da escritura, diluindo, por vezes, o limiar entre o espaço do pensamento, do corpo e o seu exterior.

POR SEREM INGÉNUAS, as ovelhas levavam os corações puros que apenas suportavam a alegria de comerem do chão sem surpresas. Imbuída de todas as razões, eu gritava-lhes odiosamente, a vê-las espernearem de terror, desmaiando, por vezes. Chegava perto, inclinava-me sobre as suas cabeças estúpidas e amorosas, e ordenava que morressem. Eram-lhes indiferentes as palavras vida ou morte, mas a fúria na minha voz podia entrar-lhes corpo adentro como uma bala ou um arpão.

Ficava a observar como se debatiam no chão, incapazes de fugir, incapazes de aceder aos pensamentos pequeninos que a natureza lhes reservava. Observava-as e pensava que, então, tinham corações como espelhos. Mostravam nos corações atacados de morte as feições do meu rosto e da minha alma. Teria sido terrível que verdadeiramente morressem. Faltavam à comunidade. Eram uma preciosidade que nos fazia sobreviver. Não morreram. Aguentaram o meu primeiro ódio. Persistiram. Eu chegava a desejar que a minha mãe lhes passasse a lâmina e as desfizesse. Mesmo que coubesse a mim, depois, limpar tudo.

Fui confirmar ao meu pai que descobrira o pânico. Um instante em que o interior nos vinha à pele estarrecido com o nojento das entranhas.

As palavras não são nada. Deviam ser eliminadas. Nada do que possamos dizer alude ao que no mundo é. Com trinta e duas letras num alfabeto não criamos mais do que objetos equivalentes entre si, todos irmanados na sua ilusão. As letras da palavra cavalo não galopam, nem as do fogo bruxuleiam. E que importa como se diz cavalo ou fogo se não se autonomizam do abecedário. Nenhuma pedra se entende por caracteres. As pedras são entidades absolutamente autónomas às expressões. As pedras recusam a linguagem. Para a linguagem as pedras reclamam o direito de não existir. Se as nomeamos não estamos senão a

(MÃE, 2014, p.29)

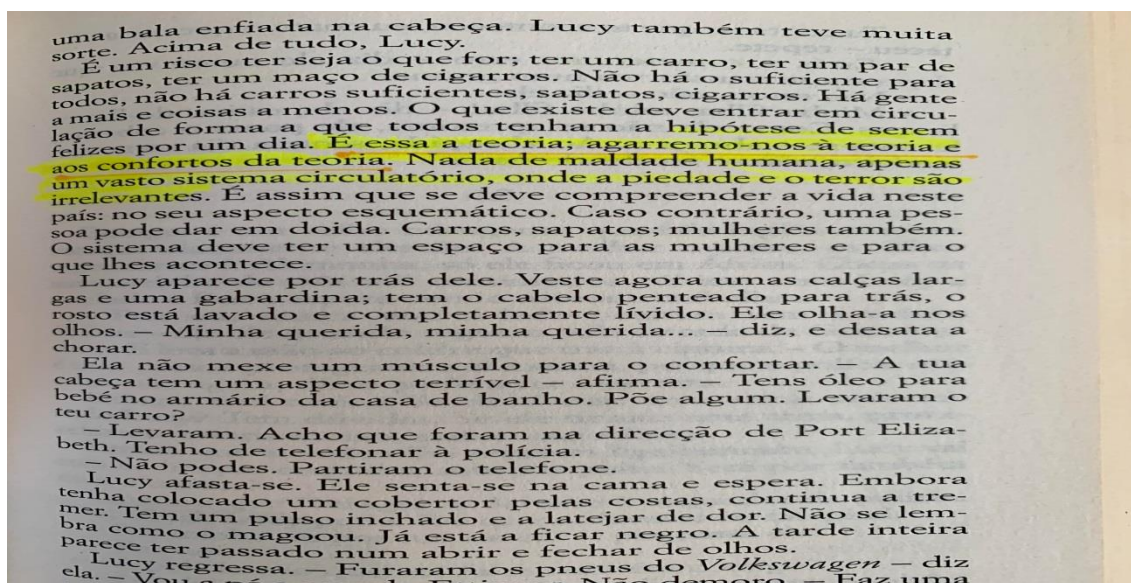
Terra de neve narra o trânsito entre a cidade moderna e a tradição; conta uma estória de amor que não pode se consumir, pois as personagens estão presas aos seus papéis sociais. O amor intransponível de um homem casado por uma gueixa é o ponto central dessa estória. Há uma grande quantidade de imagens poéticas na sua diegese. É uma narrativa que encontra nas suas imagens poéticas o espaço intensificador de seus elementos ontológicos.

Na véspera de deixar Tóquio para uma nova estada nas montanhas, nos primeiros dias de Outono, Shimamura tinha ouvido a mulher recomendar-lhe que não deixasse o fato pendurado na parede ou nos porta-quimono: «É nesta época que as borboletas nocturnas põem os ovos» – dissera-lhe.

Com efeito, havia no hotel borboletas nocturnas; pousadas na lanterna que decorava o forro do beiral, contou seis ou sete, enormes e dum amarelo cor de milho; na sala de entrada viu uma mais pequena, mas com um abdómen tão cheio e tão pesado que as asas pareciam ridículas. Ainda não tinham retirado das janelas o pano mosquiteiro do Verão. Ao aproximar-se, Shimamura observou ainda uma borboleta sobre um dos caixilhos, imóvel, como se tivesse sido apanhada no visco. As antenas erguidas pareciam finas lãs, tinham a cor da casca do cedro, e as asas, quase diáfanas, dum verde muito pálido, eram longas como dedos de mulher. A cortina de montanhas, como pano de fundo, ostentava já os ricos tons do Outono, sob o sol-poente, os ruivos e os ferrugens, perante os quais, para Shimamura, essa única mancha de um verde tímido tomava paradoxalmente o próprio tom da morte. O verde ganhou um pouco de intensidade quando as asas duplas se uniram de cada lado do corpo, vibrando no vento de Outono, como finas folhas de papel.

(KAWABATA, 2009, p.93)

Em *Desgraça*, a história é a de um homem de meia idade, que tenta entender como o construto moral e histórico de sua sociedade domina sua vida a ponto de cercar todas as suas expectativas e desejos. Esta narrativa, apresenta a estória de David, de forma subjetivada e poética, apresenta, também, um viés de cunho histórico-social, demandando aspectos que apontam para a realidade extratextual. Podemos observar que há predomínio de uma narrativa subjetiva, que, no entanto, tenta maior aproximação com o referencial extratextual, fazendo, desta forma, menor uso das imagens metafóricas.



(COETZEE, 2010, p.107)

Crônicas de um vendedor de sangue revela a luta de um homem que busca alcançar seu ponto de referência, seu status de segurança, em seu grupo social; uma luta que o leva a vender o que tem de mais precioso, seu sangue. Esta narrativa mostra o fracasso de um sistema político social. É uma narrativa construída a partir da subjetividade, da percepção de mundo do narrador e do protagonista; na subjetividade, os elementos imagéticos poéticos vêm à superfície da diegese, mas devido a uma forte intrusão da voz de um nós, do estrato social, da 'impessoalidade', que apela para a objetividade do discurso, a formulação de semas ficcionais torna-se menos frequente.

Era como se toda a população da cidade soubesse que Yile, o filho de Xu Sanguan, subiria ao telhado da casa para se sentar na chaminé e chamar de volta a alma errante de He Xiaoyong. A multidão reunida diante da casa viu Xu Yulan entrar com Yile e os dois serem recebidos pela esquálida mulher de He Xiaoyong, que conversou com eles por um longo tempo antes de sair de casa levando Yile pela mão até uma escada encostada no beiral.

Um amigo de He Xiaoyong já estava em cima do telhado, enquanto outro, embaixo, firmava a escada. Yile subiu por ela, e o homem o pegou pela mão, levando-o em diagonal até a chaminé, onde o ajudou a se sentar. Ali encarapitado, Yile manteve as mãos nas pernas e viu o homem que o conduzira até ali voltar para a escada. O homem apoiou-se nas telhas do beiral com as palmas das mãos antes de firmar o pé no degrau superior da escada. **Por fim, como um mergulhador sumindo sob as águas, saiu da linha de visão de Yile.**

Sentado na chaminé, Yile fitou a luz mortífera refletida nos telhados que o rodeavam. Uma andorinha lançou chilreios

169

(HUA, 2011, p.169)

Com o breve resumo das obras e a exposição das páginas, temos a intenção de mostrar, num movimento de comparação, a disposição que a constituição do ficcional, entre aletheia e pseudos, apresenta. Mostramos que, a nível de constituição ficcional da narrativa, nos seus enredos, não há transgressão, esmagamento dos limites da cotidianidade, do seu aspecto superficial real. Pode-se ver a frequência e a intensidade dos construtos imagéticos, na formulação de novos semas, de novos sentidos – poéticos. Seguimos uma ordem de exposição das obras, que revela da maior frequência e intensidade do construto poético, para uma menor frequência, mostrando que, quando há maior subjetividade, há maior quantidade de imagens poéticas, maior número de semas, criando outros sentidos; quando há maior objetividade do discurso, há maior grau de descrição e menor uso de imagens poéticas.

Em nosso percurso, desviamos-nos e discorremos, superficialmente, sobre o aspecto real do enredo, para chamar atenção para o fato de que, a imagem ao qual nos empenhamos em, aqui, analisar é a que está na origem do espaço ficcional; essa imagem, como um feixe de luz, se projeta da sua origem, onde emerge o jogo entre aletheia e pseudos, até a camada mais superficial da escritura que é seu enredo. Assim, retornamos ao espaço onde se origina a articulação do mundo ficcional. O que objetivamos mostrar, ao percorrer esse caminho, é o processo que se dá nas camadas internas da composição das imagens - o artifício ficcional, como mimesis, como

construção de sentido- *real*, sustentado na proposição da articulação do *como se*, do *como* com o *se*.

Apontamos para a fundamental e primeira articulação do jogo ficcional, que é a imagem criada pela sobreposição de categorias distintas, no salto metafórico, ligando a aletheia e o pseudos, formando a primeira estrutura, a primeira camada do universo ficcional. Seguindo o caminho da formação do fictício, levantamos uma questão: Como os atos de fingir, no *como se*: na seleção e combinação das palavras, na sobreposição entre o nome e a coisa, constituem a imagem *real*, a partir da irrealização do real e da realização do imaginário?

Entendemos, a partir do problema que levantamos, que a ficcionalidade, seu fabular, não pode ser produto de um ato ingênuo. Toda escolha pressupõe um ato intencional. Quando se recorre ao uso do *como se*, para se criar uma imagem, para se realizar a mediação do ficcional, tem-se como objetivo primeiro o assemelhar, o simular e como intenção criar a ambiguidade, no salto metafórico, pela disposição da imaginação. Nesta perspectiva, recorremos a uma analogia, para melhor descrever essa ideia do ficcional, - o *se* lançado ao mar, é um braço do continente - *como*.

O ato de fingir, como uma irrealização do real e uma realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2017, p.34)

O que se manifesta na escritura, a partir da articulação do símile e do imaginário, no campo ficcional, são imagens, representações, estruturas de identificação. Que imagens são representadas nas obras, a partir das escolhas dos símiles e dos objetos alados, na tentativa de fabular um sentido, de alcançar o objeto real, na trama poética? Citamos uma reflexão de Lima (2010, p.73) sobre o devir sensível que se aproxima do que temos apontado. “[...] não se enuncia o verdadeiro, o real; em vez disso, forja-se uma ‘semblancia’, um parecer, num cintilar confuso de palavras e de ritmos que produzem um efeito de fascinação, uma vertigem no espírito.” A literatura cria afetos e perceptos, fabula imagens símiles com corpos materiais e palavras aladas. Quando o autor diz que não se enuncia o verdadeiro, o *real*, entendemos que este não é enunciado, mas forjado pelos artifícios imiscuídos no espaço ficcional; forja-se o *real* quando se

cria um sentido, quando as letras se diluem na página, formando uma imagem que se imprime na mente do leitor.

As seleções e combinações feitas, como pressuposto do ato fabular ficcional, revelam os sentimentos, o recorte psicológico e um perfil ideológico, que subliminarmente delimita o universo narrativo. A seleção de alguns nomes das coisas, em detrimento de outros e sua inserção no espaço da diegese revela, em si, um recorte específico, o modo como será operado e retratado o mundo intradieético, em construção; as combinações desses nomes - categorias - exibem, além da intencionalidade, um movimento de transgressão, criado para se fabular, pela junção dos símiles de esferas distintas, dos sememas, o imagético e, assim, alcançar o ficcional *real*. Os elementos- os nomes - selecionados são fragmentos recuperáveis da realidade, que, colocados sob a ordem da palavra, assumem a máscara ficcional, no entanto, garantem o sentido, sustentando a imagem *real*. Essas categorias selecionadas estão no campo do *como* e as combinações dessas no campo do *se*. Ao longo do percurso do gênero, a intensidade das incorporações metafóricas assumiu graus de predominância de vínculos reais ou imagéticos distintos, reforçando sua maior ou menor aproximação com seu referencial extratextual, revelando, nas narrativas, maior ou menor intensidade de objetividade ou subjetividade. Apontamos os processos que se manifestam na camada mais profunda, inicial, da formação da imagem *real* ficcional, assim, tocamos no cerne, na potência in nuce, que o romance, como gênero plasmata, carrega uma imagem *real*, a partir de uma fabulação ficcional e isso se deve ao seu aspecto metis.

4.2 Mostrar (showing) e Contar (telling)

Seguimos o trajeto da projeção da imagem *real* ficcional, uma projeção que se dá de seu cerne, de sua origem, para o exterior. Na segunda camada, mostrar e contar, a imagem toma forma entre a espacialização e temporalização do mundo, onde o indivíduo vai se instalar, para assim ganhar corpo e vida. Para melhor entender o recorte apresentado sobre o contar e o mostrar, nos romances de nosso corpus, vamos retomar o conceito de cronotopo, a partir da teoria de Bakhtin (2018); assim, ao o estabelecer, compreender-se-á a mediação dos artifícios – contar e mostrar. Entende-se que tais

artifícios só podem existir porque existe o lugar e o tempo da vida, no romance. O mostrar e o contar tornaram-se meios de representação do tempo e do espaço, para que, assim, se possa falar do indivíduo. A narrativa só existe porque há um ente que tem a necessidade de contar sobre si e sobre o outro. A diegese é a experiência do indivíduo no universo dual.

O que chamamos de cronotopo, Bakhtin define como interligação das relações espaço e tempo, incorporada na literatura. Com a fusão do espaço e do tempo, torna-se possível a visibilidade do tempo e a corporificação do espaço. Para o autor, a imagem do indivíduo é cronotópica. A apreensão do cronotopo é complexa, pois não é possível compreender a totalidade do tempo e do espaço. Chamamos atenção para o fato de que Bakhtin, ao dar início à explicação das formas cronotópicas, ressalta que o tempo é o princípio condutor. Esta concepção dá sustento e torna plausível a nossa ideia de que o tempo, nos nossos romances, assume o protagonismo, já que é este que atua sobre a experiência e o romance, hoje, é pura experiência.

O tempo da narrativa romanesca, na sua origem, era um tempo vazio (não alterava o mundo físico entre o início e o fim da narrativa), depois desenvolve-se para o tempo da passagem (altera fisicamente suas personagens e o entorno), em seguida, lineariza-se de forma sistemática e atua verticalmente sobre a narrativa, logo, desliga-se da linearidade e passa a ser intercalado; no contemporâneo, fragmenta-se e se dispõem em camadas distintas, uma camada de narrativa maior e camadas micronarrativas - as experiências. Há uma multiplicidade de tempos e espaços, pois há uma multiplicidade de indivíduos e de estórias. O romance constrói-se a partir do cronotopo da cotidianidade, que, para Bakhtin, é forjado pelas mudanças dramáticas e pela continuidade.

A narrativa romanesca contemporânea representa um mundo fragmentado, fazendo com que se diluam as formas do narrar. Em nossa pesquisa e análise, encontramos dois níveis de relato na escritura romanesca. O primeiro nível da narrativa é o relato maior, o relato da estrutura do enredo, estabelecido pelo narrador - ângelus e, na camada interna, na sua trama, estão as micronarrativas das experiências; está o segundo nível. Há uma constituição de uma imagem que se entrelaça como a trama e a urdidura, em dois níveis narrativos; na narrativa, o que denominamos ângelus estabelece o cronotopo geral, e nas narrativas dos interlocutores, se estabelecem as micronarrativas. Esses actantes ganham visibilidade. Pode-se perceber um “contínuo”, como forma de unidade, na narrativa maior- que é a própria escritura, mas não é

possível haver continuidade nas micronarrativas, nos eventos das experiências, que são curtas manifestações temporais.

O tempo dos romances, aqui, analisados apresenta-se entre um tempo, que compreende a camada maior da narrativa, e os tempos das micronarrativas. O tempo das micronarrativas é o das experiências vividas pelas personagens; como construção da linguagem, é sempre um marcador dos acontecimentos. O que destacamos é que o tempo da narrativa do ângelus, de certa forma, absorve a sucessão dos eventos, enquanto o tempo das micronarrativas engloba somente o tempo concomitante. Em *Desgraça*, podemos observar o tempo histórico sul-africano (o período pós-apartheid), o tempo da narrativa (o ano em que a vida de David e das outras personagens passam por uma transformação), o tempo da conjunção das experiências da vida de David (o protagonista) e das outras personagens (o tempo de David com Soraya, o tempo de David como professor universitário, o tempo de David com Melanie, o tempo de David com Lucy, o tempo de David com Bev, o tempo de David com Petrus e o tempo com os assaltantes), formando uma trama maior.

O tempo de David com Soraya:

Já que ela lhe dá prazer, já que seu prazer é contínuo, afeiçoou-se-lhe bastante. Acredita que, até certo ponto, esta afeição é recíproca. (p.6)

O tempo de David como professor:

Ganha a vida na Universidade Técnica de Cape, o antigo Colégio da Cidade do Cabo. Em tempos professor de Línguas Modernas, é professor adjunto de Comunicação desde que as Línguas Modernas e Clássicas foram retiradas do currículo. (p.7)

O tempo de David com Melanie:

Quando ele chega, Melanie encontra-se à espera no passeio em frente ao bloco de apartamentos onde vive. (p.21)

O tempo de David com Lucy:

Lucy emerge da sombra da varanda. Por um momento, não a reconhece. Já passou um ano e ela engordou. Ancas e seios são agora (ele procura a palavra mais adequada) amplos. Confortavelmente descalça, aproxima-se para cumprimentar de braços abertos. (p.63)

O tempo de David com Bev:

Com uma solução asséptica, Bev lava a pele cor-de-rosa, em carne viva e, depois, com a ajuda de uma pinça, coloca as compressas gordas, amareladas. (p.115)

O tempo de David com Petrus:

‘Petrus é unhas de fome. Outrora, seria um boi. Acho que não gosto da forma como ele procede; trazer os animais a abater para casa, apresentando-os às pessoas que os vão comer.’ (p.134)

O tempo de David com os assaltantes:

Ao aproximarem-se da casa escutam os cães que estão nas jaulas, alvoroçados. Lucy acelera o passo. Estão lá três desconhecidos, à espera deles. Os dois homens encontram-se a certa distância enquanto o rapaz espicaça os cães e faz movimentos repentinos e ameaçadores. (p.101)

(COETZEE, 2010, p.6/7/21/63/115/134/101)

Podemos observar, simultaneamente, o tempo da experiência de cada personagem em seu micro universo, nas micronarrativas, no seu desenvolvimento temporal concomitante à enunciação. Nestes romances há uma exposição do tempo e espaço de cada personagem. Verificamos que há uma narrativa maior, em que se dispõe o trajeto solo do protagonista e, dentro desta, inseridas as micronarrativas das personagens.

Tempo (semana/ quinta-feira) e espacialização (biblioteca) na micronarrativa de David:

Sem os interlúdios de quinta-feira, a semana é tão árida de acontecimentos como um deserto. Dias há em que não sabe o que fazer da vida. Passa agora mais tempo na biblioteca da universidade, lendo tudo o que consegue encontrar sobre Byron e tomando notas que já enchem dois grossos ficheiros.(p.15)

Tempo(quinta-feira/encontro,espacialização(Green point/apartamento) na micronarrativa de Soraya:

Na cozinha do apartamento de Green Point [...] Soraya guarda a maquilhagem [...] Um local de encontros [...] Da primeira vez que Soraya o recebeu, usava um batom avermelhado [...] (p.9)

Tempo (encenação) e espacialização (palco) na micronarrativa de Melanie:

Ela pega numa vassoura e cambaleia pelo palco empurrando-a à sua frente. A vassoura fica emaranhada num fio elétrico. Devia correr um clarão, seguido de gritos e agitação [...] o realizador sobe ao palco com passadas largas [...] (p.27)

Tempo (noite) e espacialização (casa/campo) na micronarrativa de Lucy:

Ela sorri, pousa o livro. O mistério de Edwin Drood; não era isto que ele esperava. – Senta-te- diz ela.[...] Na minha perspectiva, David, está até a resultar muito bem. É preciso algum tempo para te habituares ao ritmo da vida no campo, é tudo. (p.84)

Tempo e espacialização na micronarrativa de Bev:

Na sala interior, onde cheirava muito a urina, Bev Shaw encontra-se a trabalhar numa mesa baixa com tampo de aço. Com uma caneta-lanterna, espreita a garganta de um cachorro [...]. (p. 89)

Tempo e espacialização na micronarrativa de Petrus:

Depois Petrus regressa. Roncando, um velho camião sobe o caminho sulcado pelas rodas dos carros e para em frente ao estábulo. Petrus desce da cabina[...]. (p.123)

(COETZEE, 2010, p. 9/15/27/84/89/123)

Em *Crônica de um vendedor de sangue*, podemos observar o tempo social (da comunidade chinesa do campo e da cidade), o tempo da narrativa (o período em que Sanguan vende seu sangue), o tempo da conjunção das experiências de Sanguan (o protagonista) e das outras personagens (o tempo de Sanguan com seu tio e avô, o tempo de Sanguan na fábrica, o tempo de Sanguan com a rainha da rosca frita, o tempo de Sanguan com os amigos, o tempo de Sanguan com os filhos). O início da narrativa retoma, também, a origem da personagem - o campo e a fábrica de seda. A alusão à seda toca no simbolismo, na representatividade do país e a alusão ao campo aponta para a vida difícil da maior parte da população. Essas micronarrativas, as experiências, constituem, em fragmentos, o fragmento maior, formam o período da narrativa da vida de Sanguan. Os fragmentos enunciativos em torno de Sanguan se estabelecem na recuperação da memória.

O tempo (venda de sangue) de Sanguan em seu trajeto de vida e a espacialização (hospital):

Com um pacote de meio quilo de açúcar refinado na mão, Xu Sanguan empurrou a porta da sala de doação de sangue no hospital. O chefe de sangue Li estava à sua mesa, usando um jaleco branco imundo e lendo um jornal que antes tinha servido para embrulhar alguma coisa frita. (p.84)

O tempo (nesse dia) de Sanguan com o avô e tio e sua especialização (a plantação de melancias):

Mas nesse dia achava-se no campo, visitando o avô. A vista do avô estava fraca e anuviada [...] As palmas do avô pareciam feitas de seda.[...] O quarto tio estava espalhando fertilizante na plantação.[...] O quarto tio olhou para o sobrinho, que também olhou para ele, sem camisa rindo.(p.8)

O tempo (um dia de trabalho) de Sanguan com os amigos e a especialização (fábrica de seda):

A tarefa de Xu Sanguan na fábrica consistia em empurrar de um lado para outro, num galpão industrial, um carrinho cheio de grossos casulos de bichos-de-seda, que entregava às moças que operavam a máquina de fiar. Ele sempre brincava com elas, contando piadas e rindo, apesar do ruído ensurdecedor da maquinaria. (p.24)

O tempo (após primeira venda de sangue) de Sanguan com os amigos e a especialização (restaurante Vitória):

Xu Sanguan prestava bastante atenção à forma como eles faziam seus pedidos em voz alta e, impressionado com o dato de terem batido com a mão na mesa para dar mais ênfase ao pedido, imitou-os com um grito. (p.17)

O tempo (de manhã) de Sanguan com a rainha da rosca frita e a especialização (lanchonete):

Havia também outra moça muito bonita. Trabalhava numa pequena lanchonete na cidade, e ele a via de pé, todas as manhãs, ao lado de uma enorme wok cheia de óleo, fritando roscas para o café da manhã. Tinha uma verdadeira mania de romper em exclamações. (p.25)

O tempo (percepção) de Sanguan com os filhos e a especialização (casa):

‘Papai, você olha para si mesmo e depois para mim. O que está fazendo?’[...] Os três meninos entraram em casa. Xu Sanguan lhes pediu que sentassem um ao lado do outro na cama e ele próprio sentou-se diante deles num banco. Inspecionou em sequência os traços fisionômicos de Yile, Erle e Sanle. (p.38)

(HUA, 2011, p.84/ 8/24/ 17/25/ 38)

Em *Crônica de um vendedor de sangue*, as experiências das personagens, que compõem as micronarrativas individuais, se resumem às suas experiências, às experiências de Xu Yulan e a dos filhos, as outras personagens entram no universo da escritura em coparticipação com Xu Sanguan. As personagens que tem seu próprio espaço micronarrativo são aquelas, cuja voz tem importância, se projeta para formar a imagem da diegese, a épura.

O tempo e espaço da micronarrativa de Xu Yulan:

Xu Yulan estava deitada na mesa de parto, com as pernas suspensas no ar, os braços presos às laterais do leito. [...] Furiosa de dor, ela imprecava a cada contração. [...] O homens são todos uns animais! Só pensam neles mesmos. (p.4)

O tempo e o espaço da micronarrativa Erle:

Erle gritou e até que o céu escureceu de todo e Yile foi tragado pelas trevas. Mas ainda se recuava a levantar e abrir a porta. Erle começou a se assustar. Estaria acontecendo alguma coisa com o irmão? Teria Yile se envenenado com pesticidas? Resolveu forçar a porta. Dois chutes fizeram a fechadura ceder. Correu para cama e pôs a mão no rosto de Yile. (p.218)

Em *O sol e pôe em São Paulo*, podemos observar o tempo da fabulação narrativa (o tempo da fabulação de uma escritura), o tempo da personagem protagonista (o período em que leva para se tornar escritor), o tempo da conjunção das experiências com Setsuko (o tempo em que ela lhe conta uma estória), o tempo duplicado de Michiyo (o tempo de sua experiência) e o tempo do escritor com o velho de lábio leporino (o tempo dos dois escritores).

O início da narrativa é o início da vida de um escritor, da construção de uma estória. Essa é a estória do nascimento de um escritor e de uma estória; nesse espelhamento, todas as relações duplicam-se entre o contar e o escrever. Há uma narrativa maior, que é o percurso, o período em que se gesta e que toma vida o escritor e a própria estória. Essa estrutura é estabelecida no tempo de gestação e num espaço que se dá entre São Paulo (Liberdade) e Tóquio, pelo narrador- personagem. Dispomos a constituição- tempo – espaço - das relações das personagens, e, em seguida, os espaços e tempos das micronarrativas, das experiências, de cada personagem.

O tempo (encontro) e espaço (Seyoken) do escritor com Setsuko:

‘O senhor é escritor? Fiquei mudo, devo ter arregalado os olhos de um jeito que costumava afligir minha mulher, tanto que ela logo se explicou como se pedisse desculpas, referindo-se ao garçom. ‘O rapaz me disse que o senhor é escritor.’ (p.11) ‘Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças? O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha.’ (p31)

O tempo (um ano depois) e espaço (apartamento em Tóquio) do escritor com o homem do lábio leporino:

[...] o homem com lábio leporino terminou de ler a carta, em silêncio, e resolvi lhe contar a minha história, tentando explicar também por que havia desistido da literatura sem nem ao menos ter me aventurado uma vez que fosse, ele logo falou em masoquismo. Sem saber se ele se referia à história ou a mim, ignorei o comentário [...] (p.13)

A escritura do *O sol se põe em São Paulo* é estruturada pelo narrador-personagem, que no espaço entre São Paulo e Tóquio, abre a página para aquilo que vai se tornar a sua própria estória. A relação da narrativa maior e das micronarrativas, que se compõem entre a voz duplicada de Setstuko – Mychio, entre a sua e a do homem do lábio leporino, aqueles capazes de interpretar ‘ler’ uma história, entre o seu desejo de contar e o desejo de contar de Setsuko. O tempo e espaço das micronarrativas se incorpora, em fragmentos, à narrativa maior. Apresentamos alguns eventos, experiências das personagens.

O tempo e espaço da micronarrativa de Setsuko- Michiyo:

Dez meses depois, sem mais nem menos, Michiyo voltou a procura-la. Foi uma tarde clara de outono, quando Setsuko saía da fábrica. Michiyo a esperava do lado de fora, vestida à moda americana, à maneira das secretárias dos escritórios da ocupação aliada. Caminhavam ao longo do rio Okawa, pelas ruínas dos prédios carbonizados. ‘Lá ficávamos até o cair da noite’ (p.38)

O tempo e espaço da micronarrativa de Michiyo:

Michiyo o reencontrou em Osaka, meses depois da rendição. Foi quando o vício deflagrou.[...] ela o cortejou e se submeteu aos seus caprichos, para conquista-lo a ponto de já não ter como esconder o caso dos pais. Masukichi era um rapaz sem dinheiro. (p.52)

O espaço e tempo da micronarrativa de Jokichi:

Foi nesse momento que ele cogitou que um novo nome pudesse afastar a culpa que herdara a despeito da sua inocência. Não adiantava agir corretamente com o eu nome. O nome corrompia as suas ações. (p.47)

O tempo e espaço da micronarrativa do narrador- escritor:

Agora é a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. Quando voltei na semana seguinte, para nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia[...] O porteiro do prédio vizinho me disse que o terreno fora vendido fazia meses. ‘O senhor não sabia?’(p.93)

(CARVALHO, 2011, p.38/52/47/93)

Esses espaços e tempos em que cada personagem, individualmente, vivencia uma experiência, que lhe diz respeito, que acontece por sua causa, formam as micronarrativas, das quais falamos e que, nas quais não é possível encontrar a continuidade, da qual Bakhtin falava, pois ele se referia a uma única narrativa na escritura.

Antes, a construção do romance se fundava na “totalidade” de uma narrativa, expressava o mundo linear e era facilmente compreendida; hoje, tornou-se a totalidade de um fragmento composto de fragmentos, porque é um fragmento da vida, composto por outros. O tempo é o tempo do contar, o tempo dos eventos e o mostrar, que antes dominava, com seus detalhes, seu preciosismo e afeição pelo recurso efrástico, agora, espacializa as cenas, serve como elemento de orientação. Esse pensamento vai se encadear com o estabelecimento do cronotopo e a mobilização do mostrar - *showing* e do contar - *telling*, à medida em que a preponderância do espaço ou do tempo, aponta para maior objetividade ou maior subjetividade. Assim, temos claro, que o cronotopo é a espacialização e temporalização da escritura, enquanto, o mostrar e o contar, são dispositivos, mediações, feitas no e a partir do cronotopo. Retomamos a equação que define, nesta esfera, a relação do mostrar e do contar, que a nosso ver não se encontram em contraposição; não é mostrar *versus* contar (como é geralmente apresentado), mas mostrar *e* contar. Apresentamos, novamente, a nossa equação $[(>M)_(>C) = \sim N/ \sim I]$ e a explicamos: quanto maior o mostrar, maior a aproximação da reflexão noemática- do exterior; proporcionalmente, quanto maior o contar, maior a aproximação do imaginário.

Quanto mais a narrativa se aproxima do descritivo – do espaço – lugar da cena, mais faz uso da nomeação, adjetivação, limita a um lugar de significado, pois define; já quando conta, relata a experiência, foca-se na ação, no acontecimento, assemelha-se à vida, porta em si o sentido. Há um movimento entre os elementos estanques e as ações – experiências- entre espaço e tempo – que permite o cruzar de procedimentos, para a construção da diegese. Nas formas do narrar o objetivo é criar um efeito de sentido. O que caracteriza o contar é a sucessão de acontecimentos [é o vim, vi e venci] o processo sucessivo dos acontecimentos, enquanto o que caracteriza o mostrar é a fala de coisas simultâneas, o tempo estanque da enunciação, nunca uma sucessão. Quando se ilumina o espaço da diegese, com imagens reais poéticas, leva-se a linguagem a um limiar, tira-se do esperado, com suas imagens análogas, metafóricas. O que evidenciamos, aqui, é que o mundo ficcional é o mundo possível, instalado no cronotopo e articulado entre o mostrar, o desenho da cena e o contar – o relato da experiência vivida, como ato performativo, a encenação. Recorremos à analogia para dizer que o mostrar é como uma fotografia, enquanto o contar é a cena de um filme.

A visão mais ou menos subjetivada demarca as relações das conexões entre o nome e a coisa ou as conexões em torno da ação. Quanto mais subjetivado é o discurso, mais peso ganha a ação, mais ambígua se torna a linguagem, passa a habitar o lócus do sema imagético, tornando-se mais opaca e obscura; assim, diametralmente oposto, está o discurso objetivo, a descrição, que necessita que, no seu campo, se recupere o nome da coisa, garantindo parte *real do mundo extratextual*. Não há um discurso que anule a objetividade ou a subjetividade, não se anula qualquer das proposições, pois a narrativa necessita de ambas, para discorrer sobre o mundo dual; há apenas a preponderância de uma em detrimento da outra e isso mostra a importância que a intenção do querer-dizer requer. As possibilidades de ativação do imaginário, mobilizadas externamente, são variadas; a cada período e na opinião de cada crítico, pode ser visto um aspecto distinto como: sócio - histórico; psicológico (percepção do sujeito). A maior ou menor subjetivação - objetivação pode ser percebida em diferentes momentos de cada obra e na comparação entre estas.

O que a narrativa romanesca contemporânea exhibe, que se passa sobre a instalação de seu cronotopo, é que, hoje, não falamos de espaço habitado, conceito estanque, desenhamos o espaço da vivência, pois permite a visão da fluidez inapreensível, a intensidade da vida; o tempo, por sua vez, só é capturado na performance da experiência, em seu interregno, como já citamos anteriormente. Esta

parece ser a solução ficcional, para manter a integridade da imagem *real*, na escritura, no contemporâneo. O espaço nos remete à ideia de pertencimento, características do cenário que recebe a vida; é um lugar de trânsito, um recurso para a contextualização da ação. Enquanto o tempo intempestivo da vivência remete à constituição da identidade do indivíduo, a partir das suas ações, que apontam para um processo resultante da subjetivação, das escolhas da ação sobre o mundo e sobre si mesmo. O movimento é cambiante, exige um tempo de ocorrência. Na relação entre espaço do mundo (espaço vivido) e tempo do mundo (tempo vivido), forja-se a imagem da vida, cria-se a possibilidade para a instalação de um enredo. Assim, apontaremos, dentro de cada obra, trechos com maior grau de objetividade e trechos com maior grau de subjetividade. Como vemos a seguir:

Nas tardes de quinta-feira vai de carro até Green Pointe. Pontualmente, às duas da tarde, carrega na campainha da entrada para Windsor Mansions, diz o nome e entra. À sua espera, à porta do 113, está Soraya. (COETZEE, 2010, p.5)

Na verdade sente uma enorme ternura por ela. O teu segredo está seguro comigo, gostaria de poder dizer-lhe. [...] Os seus pensamentos voltam-se então para o outro pai, o verdadeiro. (COETZEE, 2010, p.11)

Nestes dois trechos de *Desgraça*, podemos ver claramente a objetividade e a subjetividade. A objetividade, aqui, é vista como uma narrativa descritiva, que suprime as percepções e as impressões diretas. Este discurso afasta-se da imposição da voz de um eu, embora entendamos que, qualquer fala, qualquer seleção e combinação de palavras, aponte um recorte individual e ideológico. O que salientamos é a materialidade da descrição, a maior aproximação do discurso com a imagem do mundo, a descrição da cena. Imagens da materialidade – lugares (Green Point; Windsor Mansions, a porta do 113), a precisão do tempo (quinta-feira; duas da tarde); neste recorte vemos a precisão da informação e não a da experimentação. Num movimento oposto, o segundo trecho revela a intimidade, o pensamento desconhecido pelo outro, a disposição clara da fala de um eu, que deixa conhecer suas impressões. A forma subjetiva, a forma da experimentação, da percepção, atravessada por um refletor, é a forma mais artificial de exposição da narrativa.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o primeiro movimento é o da descrição pictórica da cena, de algo estagnado, que privilegia o espaço; o segundo é a cena em ação, o

privilégio é o do tempo, o tempo do pensamento, da fala, da própria ação- do movimento- é o tempo da experiência.

Voltei ao Seiyoken na semana seguinte. Parei o carro algumas quadras e fui a pé. [...] segui direto para o balcão. Pedi um prato de sashimi e uma dose de saquê. (CARVALHO, 2011, p.15)

Pela primeira vez, me senti mal de estar ali. Depois de tantos, vi o que já não queria ver, que a minha ilusão não ia acabar enquanto eu não escrevesse a primeira linha. (CARVALHO, 2010, p.12)

Nos dois trechos estão dispostas as duas intensões, na forma do narrar, a objetiva e a subjetiva. No primeiro trecho, podemos observar o aspecto cartográfico, informativo da narrativa, sua objetividade e a ‘impessoalidade’ na modalização das palavras. No segundo trecho, a revelação da intimidade do pensamento de um eu é disposta de uma forma que só o artifício ficcional permite. Ao contrapormos os dois discursos, podemos observar que na narrativa objetiva, no showing – mostrar – o intuito de informar aspectos que qualquer indivíduo pudesse observar, aponta para uma estrutura extratextual; no entanto, no segundo trecho, o intuito não é informar, mas contar, deixar que se saiba o que o eu vivencia, seus sentimentos, suas impressões e só é possível se atingir essa exposição pelo artifício ficcional, no mergulho da subjetividade. Nossa análise percorre os romances de nosso corpus, para evidenciar os aspectos que apontam a objetivação e a subjetivação, revelando conseqüentemente, que ,no campo cartográfico do mostrar, há o predomínio da informação e, no campo temporal do contar, há o predomínio da experimentação. Como vemos a seguir:

Já se fazia a recolha das ovelhas para os curais. Crescia o empecilho do gelo nos caminhos altos, até descer, até fechar tudo, por vezes até perto do mar. O vento levantando com violência. (MÃE, 2014, p.52)

A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como as palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a terna capacidade da tragédia. (MÃE, 2014, p.45)

A intenção do querer dizer determina a forma, a modalização do narrar, seu recorte e os dispositivos da enunciação. No primeiro trecho de *Desumanização*, a voz espacializou os elementos, para que, de forma impessoal, fossem narrados- e se desenhasse a cena. O mostrar revela a necessidade da objetivação da informação, o

distanciamento, daquele que narra com o objeto narrado. No segundo trecho, a narrativa expõe mais do que percepções, deixa transparecer, a partir de profundas reflexões, o sentimento do eu. Não há distanciamento algum daquele que narra para o narrado. O tempo, aqui, transpõe os limites do espaço e se torna predominante. O espaço se reduz à alma da personagem, abafada pelo tempo da reflexão. A seguir analisamos dois trechos de *Terra de Neve*.

A jovem passageira puxou o vidro e apertou com as mãos as faces, vermelhas de frio, antes de voltar para seu lugar. Nesta vertente da montanha, precisamente neste local, podiam ver-se três limpa-calhas preparados para entrar em ação quando começassem a cair as pesadas camadas de neve. (KAWABATA, 2009, p. 11)

Que maravilhosa impressão ela produzia, com tanto esmero e frescura! Por momentos, Shimamura pensou que todo aquele corpo devia ser uma limpeza irrepreensível até ao mais ínfimo pormenor, e chegou ao ponto de perguntar a si próprio se tanta pureza não seria ilusão do seu olhar [...] (KAWABATA, 2009, p.24)

A descrição feita no primeiro trecho de *Terra de Neve* permite ao leitor ver algo que poderia ver no mundo extratextual. É a descrição objetivada de algo que está ao alcance de qualquer olhar, uma exposição cartográfica e pictórica, uma imagem que poderia ser encontrada numa tela ou em qualquer trem numa região gelada, uma imagem que representasse uma cena da realidade, do cotidiano. No segundo trecho, entramos no mundo dos sentimentos do indivíduo, mesmo que reportados por uma voz intermediária, não há impessoalidade; é um relato, a experiência da sensação que Shimamura tem ao ver aquele corpo, que tanta comoção lhe causa. A artificialidade da imagem deixa claro, que somente, por um meio ficcional, seria possível se ter conhecimento das mais íntimas e profundas impressões e sensações. Para dar continuidade à análise, citamos dois trechos de *Crônicas de um vendedor de sangue*.

Ele apontava o estilingue para as roupas que secavam em varais, para trouxas de peixes secos penduradas em beirais, para garrafas, cestas e verduras que desciam o rio. (HUA, 2011, p.57)

[...] concluiu que não podia mais pagar as passagens das barcas de passageiros. Calculou que gastaria três iuanes e sessenta fen [...] Como vender sangue duas vezes sem nenhum resultado, tinha que medir com cuidado cada um de seus gastos. (HUA, 2011, p. 6)

No primeiro trecho de *Crônicas de um vendedor de sangue*, as informações objetivas poderiam ser adquiridas numa rua chinesa, numa imagem congelada, capturada do cotidiano. O menino apontando com o estilingue - para roupas, para peixes, para garrafas, cestas - é uma imagem, que traz a materialidade do retrato, da descrição. Não há inserção de pensamentos, de intenções expressas, ao construir a cena. Noutra forma de mediação está a projeção da encenação, relatada pela intencionalidade de um eu - há uma encenação. Os pensamentos, medos e desejos são expressos - concluiu, calculou, mediu -, num fluxo subjetivo, de modo artificial. São duas mediações feitas na diegese, que revelam a projeção da imagem *real* ficcional, na camada intermediária da escritura, no plano onde o cronotopo, como dispositivo da representação da dualidade do mundo, abre um plano para as mediações do mostrar e do contar, para a cena e para a encenação. A cena, o mostrar, é uma estrutura objetiva, tem como foco a recuperação do mundo extratextual, e o contar tem como foco a encenação, o acontecimento, a constituição da imagem do eu, da formação de sua identidade, no processo da experiência. É interessante notar, como a imagem *real* se apropria tanto da objetividade como da subjetividade, para atingir, em maior ou menor grau, a sua intenção que é ser *real* - *ser sentido*.

Ao aproximarmos os textos para uma análise comparativa, podemos observar, que, nas suas intenções de realizar, de ser reais, como cada um dispõe da articulação da mediação entre o mostrar e o contar. A análise dos cinco romances nos leva a concluir que sua intenção de ser reais, de construir sentido, se apresenta com intensidade diferente, pois cada obra articula a mediação do mostrar e do contar de modo distinto. Podemos dizer que, numa relação de intensidade do contar e do mostrar, a *Desumanização* é a narrativa que mais faz uso da modulação da subjetivação pelo contar, nela o espaço, a cena, praticamente, é absorvida pela encenação. Ali, parece não haver distanciamento entre cena- espaço e encenação- tempo. O fluxo de consciência constante, as exposições de desejos e pensamentos estão sob a ação do tempo. É a experiência da comunicação do ente com o mundo, a experiência da personagem, em um momento de desespero, ao descobrir que as palavras não lhe servem para nada. Neste momento, como em grande parte da narrativa, a subjetividade atinge seu ápice e a encenação responde pela própria cena, que passa a ser subentendida pelos dêiticos.

Chegava perto, inclinava-me sobre suas cabeças estúpidas e amorosas, e ordenava que morressem. Eram-lhes indiferentes as palavras vida ou morte, mas a fúria da minha voz podia entrar-lhes corpo a dentro

como uma bala ou um arpão. Ficava a observar como se debatiam no chão, incapazes de fugir, incapazes de aceder aos pensamentos pequeninos que a natureza lhes reservava. Observava-as e pensava que, então, tinham corações como espelhos. Mostravam nos corações atacados de morte as feições do meu rosto e de minha alma. Teria sido terrível que verdadeiramente morressem. Faltavam à comunidade. Eram uma preciosidade que nos fazia sobreviver. Não morreram. Aguentaram meu primeiro ódio. Persistiram. Eu chegava a desejar que a minha mãe lhes passasse a lâmina e as desfizesse. Mesmo que coubesse a mim, depois, limpar tudo.[...] As palavras não são nada. Deviam ser eliminadas. Nada do que possamos dizer alude ao que o mundo é. Com trinta e duas letras num alfabeto não criamos mais do que objetos equivalentes entre si, todos irmanados na ilusão. (MÃE, 2014, p.29)

Na mesma perspectiva da intensidade da modulação do contar e do mostrar, podemos, também, observar em *O sol se põe em São Paulo*, a intensificação, o predomínio do contar em relação ao mostrar. Não há a absorção do mostrar pelo narrar, podemos distinguir a cena e encenação, em momentos distintos, em coparticipação. O predomínio do contar está modalizado pela subjetividade, pela revelação dos pensamentos, das intenções das personagens. As experiências se duplicam em abismo, a narrativa mantém a encenação ativa, abrindo pequenas brechas para a espacialização, para o enquadramento da cena. Na experiência, no acontecimento, podemos perceber os elementos cartográficos da cena, o seu delineado em torno da ação.

Quando afinal o encontrou, teve de baixar os olhos para não se trair diante da beleza dele. ‘Achei que fosse uma pérola perdida na lama, Como se não soubesse que a pérola já é a lama’ ela disse-me à sua maneira rebuscada. [...] Ela preferia que os dois não se conhecessem. Temia o pior. Afastou-se do ator. E ele, curiosamente, não insistiu, também se manteve à distância, ao que parece, por ter respeito a ela. Entretanto, a ameaça, que se confundia com o desejo, continuou a assombrá-la mesmo à distância e depois de casada. Ela não podia se livrar de si mesma. O problema não era o ator; era o que ela sentia por ele. Tanto que hesitou muito antes de lhe enviar a carta, ao saber que ele se apresentava em Kyoto. (CARVLHO, 2011, p.55/56)

Em *Desgraça*, embora o predomínio de contar se mantenha, já podemos perceber um pouco mais de objetivação. A cena consegue se revelar um pouco mais, fica mais visível em relação à encenação. Entre a revelação de suas opiniões e intensões, no seu mais secreto pensamento, na exposição da subjetivação da comunicação da personagem, nos atos de interação com o outro, escapam gavetas, papel higiênico, sofá, o quarto, os

elementos das categorias materiais pululam aqui e ali, espacializando, forjando a cena, que se acopla à encenação, na mediação entre mostrar e contar.

Finge estar cansado e, após o jantar, retira-se para o seu quarto, onde chegam ténues os sons de Lucy tratando da sua vida: gavetas que se abrem e fecham, o rádio, o murmúrio de uma conversa.[...] Talvez durmam juntas apenas como crianças, acariciando-se, tocando-se, soltando risadinhas, revivendo a juventude – antes irmãs do que amantes. Partilhando uma cama, partilhando uma banheira. Amor sáfico: uma desculpa para engordar. A verdade é que não lhe agrada pensar na filha durante os espasmos da paixão com outra mulher, com uma mulher feita. Contudo, ficaria mais satisfeito se ela tivesse um amante masculino? (COETZEE, 2010, p.95)

Neste processo de aproximação das obras, podemos observar a disposição, o crescendo do mostrar, na narrativa, a maior objetividade do discurso, em relação aos anteriores. Ressaltamos que esse pequeno ganho da objetividade, que abre mais espaço para a caracterização da cena, não assume o lugar de predomínio, que é do contar, pois as narrativas contemporâneas têm na experiência, a sua essência e esta se constitui na abstração do tempo e na subjetividade do modo de narrar. É pelas sensações que Shimamura experimenta e revela seus desejos, anseios e temores; é na experiência de seu primeiro encontro com komako, que a cena pode ser espacializada – nas montanhas. Não há uma descrição minuciosa da cena, apenas a sua posição, a sua localização, como referencial da experiência. A relevância, o foco está nos sentimentos de Shimamura, ‘as montanhas’ são o ponto de partida da encenação, do evento.

Ele próprio voltava das montanhas, na estação em que os primeiros rebentos furam as últimas crostas de neve, quando conheceu pela primeira vez Komako; e eis que hoje, na época das corridas de Outono, sentia de novo o apelo dessas alturas, escaladas, ainda há pouco. Ocioso, podia passar o tempo onde bem lhe apetecesse: mas a montanha tinha suas preferências, porque o alpinismo lhe parecia ser o próprio esforço gratuito, muito mais sedutor por isso. Sempre esse mesmo encanto da irrealidade. Longe de Komako, pensava nela sem cessar. Sabendo-a tão próxima, o seu movimento de desejo, aspirando a uma pele, ao contato de uma delicada e transparente pele humana, participava mais do sonho do que do desejo físico, tornava-se uma nostalgia próxima da que despertava nele a magia dos altos cumes. (KAWABATA, 2009, p.112)

Em *Crônicas de um vendedor de sangue*, o mostrar desdobra-se para a espacialização da cena, que atua como plano de projeção da encenação, da projeção da

subjetividade dos indivíduos que por ela deambulam, criando sentido, dando forma à vida. O mostrar está a serviço do contar, da consubstanciação do pensamento, da intenção do indivíduo. O mostrar, a fabulação da cena, corrobora com encenação da experiência. O muro cinzento e fosco da viela constituem a cena, o caminho sem saída, na vida da personagem, que num ato de desespero revela, em voz alta, a sua angústia, o seu desamparo. A imagem limitada da cena, o pequeno recorte, representado pelo muro, e espacializado na viela, é onde se dá a encenação, onde a personagem vivencia seu drama, um fragmento das experiências de sua vida.

Olhando para o muro cinzento e fosco da viela, falou em voz alta para si mesma: Quando Yile rachou a cabeça do filho do ferreiro Fang, Xu Sanguan vendeu sangue. Quando Lin Baleia quebrou a perna, ele vendeu sangue de novo. Ainda não consigo acreditar que ele vendeu sangue para dar presentes a uma puta gorda como aquela. Não é apenas suor. Trata-se de sangue, afinal. Agora que a família viveu de mingau de fubá cinquenta e sete dias seguidos, ele vendeu sangue outra vez. E disse que vai fazer isso mais uma vez, porque de outra forma não vamos chegar ao fim desses tempos difíceis. Quando estes tempos difíceis vão chegar ao fim? Enquanto ela falava, lágrimas corriam por seu rosto. (HUA, 2011, p. 139)

O tempo - organizador da linguagem e, por consequência, da narrativa - é o elemento determinante do cronotopo, não mais como organizador lógico dos episódios, mas como organizador de sentido da diegese; no entanto, este, em coparticipação com o espaço, é que possibilita a arquitetônica - força estrutural que organiza as forças comunicativas - da escritura. O mundo dual só pode ser constituído a partir do entrelaçamento espaço-temporal, formando um tecido que abarca a projeção da tridimensionalidade, a integralidade do tecido narrativo. Pode-se dizer que é uma mistura relativista, longe de ser absoluta e imóvel. A produção narrativa do tempo e espaço é resultado de um emaranhado de dispositivos e a base subjacente para os quatro pontos (o movimento, a percepção- ponto de vista, espaço - tempo) que projetam o holograma, constituindo um modelo de universo. A rede de emaranhado de dispositivos produz o tecido cronotópico, que só pode existir na simultaneidade, como qubits, existem em suas formas ao mesmo tempo.

4.3 A dialética das vozes

Entramos na camada mais superficial da projeção da imagem *real* ficcional, na esfera em que se desenham as facetas da *épura*, da imagem tridimensional, disposta no espaço bidimensional da página. Neste campo, as estruturas da linguagem são dispostas, a partir da *debreagem* *actancial*, pela reverberação das vozes, que, como câmaras de projeção, captam os signos e os ampliam, por meio das palavras, para forjar a imagem *real*. Trazemos em discussão a questão da dialética das vozes, como uma disposição transgressiva destas, no seu sentido extensivo. A sua nova postura como narradoras –

micronarradoras é uma radicalização, que se torna oposição ao narrador único da escritura- *ângelus*. É a radicalização que se coloca em oposição, tornando-se uma dialética, nos prolongamentos frequentes do ato de narrar, revelando uma diluição permanente das coisas.

A ideia central da dialética das vozes, acreditamos, forma-se a partir do momento que a hierarquização das vozes se dilui e se constitui a possibilidade de horizontalização, em que as vozes das personagens se assumem, também, como narradoras e passam a narrar a partir de suas experiências, em suas micronarrativas. A voz daquele que estabelece o *cronotopo* – o *ângelus* - não perde sua força, mas abre-se espaço, com a expansão da narrativa, na sua fragmentação, para a reverberação das vozes narrativas das personagens. O narrador *ângelus* e as personagens ocupam, na *diegese*, planos diferentes porque suas posições em relação às experiências são diferentes. A sua disposição no espaço revela um direcionamento específico de resposta mediante o evento. É a partir desse *topos* que esta voz se coloca numa construção dialética às outras. É a sua posição que estabelece a relação dialética. Constrói um discurso de falas que se contrapõem, na medida em que contam algo que está em oposição, pela sua própria disposição *in situ*. Embora essas vozes se encontrem em oposição, em dialética, estão no que Bakhtin chama de relação dialógica, constroem um sentido contextual.

O dialogismo abarca o espectro que se dá entre as relações humanas e o mundo – o espaço do romance. O campo dialógico é o campo de interação existente na dinâmica

das enunciações, na relação do eu com o outro. A escritura romanesca tornou-se um campo polifônico e é na projeção dessas vozes, que se tornam visíveis as facetas da imagem épura. Essa multiplicidade de vozes revela a múltipla subjetivação disposta na narrativa, num movimento helicoidal. Há quem alegue que a subjetividade é uma condição moderna do romance, mas entendemos que este aspecto marca sua existência desde seu início. O que podemos, ao longo do percurso desta tese, observar é que “É do indivíduo que se fala e é o indivíduo que passa a falar”. Essa frase revela o processo de subjetivação do romance. Na sua origem, o centro da sua subjetivação era extratextual, estava na voz do autor, com o passar do tempo torna-se intratextual, o seu centro passa a ser o narrador distante, em seguida, esse ângelus ganha a disposição de um eu e, hoje, não só o narrador- ângelus subjetiva sua fala, mas, também, as personagens tem um discurso subjetivado, passam a ser protagonistas da subjetividade de suas experiências. Para que na diegese, essas vozes pudessem narrar, a partir de suas micronarrativas, para que se tornassem protagonistas de uma subjetividade, que se mostra transgressora, foi necessário um processo anômico.

A reorganização da escritura abre espaço para o surgimento e visibilidade de uma nova instância subjetiva que possibilita uma espécie de socialização das vozes, ao coparticipar com o ‘narrador’- ângelus, que estabelece o cronotopo geral, da criação de sentido, da imagem da escritura. Nas narrativas contemporâneas, ouvimos a voz do narrador – ângelus - ‘geral’, mas também ouvimos as vozes dos micronarradores; às vezes, mesmo que num relato citado. Este panorama mostra a consciência e a importância do ato de narrar, mostra a importância de todas as vozes no quadro dialógico e, assim, revela-se uma estrutura dialética, na oposição [cardeal e perceptiva] destas. Não vemos esta posição assimétrica das vozes como uma cacofonia, mas como a formação de uma série harmônica. Recorremos à Física, para explicar, na dialética das vozes, o que adotamos e entendemos como série harmônica. Essa polifonia retoma as principais questões do século XXI, que são: a fragmentação dos dispositivos e das instâncias da vida, a quebra das hierarquias anteriores e as tecnologias replicantes.

Esse mecanismo de relações que se constitui a partir da dialética das vozes, da contraposição das falas, que se encontram numa estrutura dialógica, centrada num discurso citado, ou não, possibilita a visibilidade, revela a aquisição de importância de todas as vozes. Como citamos anteriormente, Walter Benjamin diz que, a partir da nova técnica, a história seria feita por todos: o comum, o banal, o indivíduo invisível em meio

à massa. Vamos além e dizemos que o romance contemporâneo não é constituído por uma voz comum, mas por muitas vozes, pois a imagem fragmentada só pode ser constituída a partir de vários ângulos.

A fluidez do mundo contemporâneo não mantém a visão única, não há mais como permanecer num mesmo lugar e narrar a vida a partir desse único ponto, sob um único olhar. Estamos em trânsito, transitamos nos ‘entre-lugares’ voláteis, materiais e virtuais; não é possível uma cartografia da permanência, pois mesmo que fisicamente espacializados, num determinado lugar, nos replicamos virtualmente, simultaneamente, para outro. A percepção do mundo foi alterada, pulverizada. É necessária a expressão de múltiplas vozes, de múltiplas percepções, para dar conta da multiplicidade de fragmentos que a vida se tornou. Nas narrativas, as falas, mesmo que reportadas por outras vozes, citadas, assumem todas a mesma relevância, passam a subjetivar sobre um objeto ou evento, com o mesmo grau de importância. Podemos observar esse processo em a *Desumanização*.

Foram dizer-me que a plantavam [...] O meu pai, revoltado, achava que teria sido melhor haverem-na deitado à boca de deus. [...] Éramos gémeas. [...] minha mãe combalida e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: tens duas almas para salvar ao céu. (MÃE, 2014, p.9)

Logo na primeira página de *Desumanização*, ouvimos as várias vozes que vão desenhar as diferentes facetas da época. Entre falas citadas e falas diretas, podemos observar a posição de cada indivíduo, em relação ao evento. Vemos como cada um vive e percebe a experiência, colocando-se de forma dialética, numa relação dialógica. Todas as vozes tem importância em relação ao evento: voz da comunidade, a voz do pai, a voz da menina (narrador – ângelus), a voz da mãe. Todas essas vozes se equiparam naquele relato, são fragmentos de uma imagem.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o espaço da diegese é compartilhado por dois narradores e pelas vozes duplicadas destes. Como podemos ver:

Era como se não tivesse tempo a perder. Além do mais, deve ter sentido o grau da minha curiosidade [...] Foi ela quem se interpôs no meu caminho. Perguntou que tipo de livros eu escrevia “ Romances?” Perguntou se estava disposto a conversar com ela um dia daqueles. Apesar do mau jeito, era uma senhora reservada. (p.18) [...] lhei falei de um livro de Mishima que eu tinha lido fazia tempo e da impressão que me deixara, ao responder à sua pergunta sobre os escritores

japoneses que eu conhecia. ‘Um homem que não sabe se conter nas próprias palavras não é um escritor’. Nunca entendi o que ela quis dizer. (CARVALHO, 2011, p.18/24)

Neste trecho podemos ver as duas vozes em contraposição, entre as falas diretas e as falas citadas. As posições das duas personagens ‘narradoras’ (ângelus e narrador), em relação ao objeto – escritor – fica clara. Vemos como cada um vive e interpreta a experiência. As duas vozes se tornam visíveis, revelam seus pontos de vista. Cada um desenha uma faceta da imagem da experiência vivida entre São Paulo e Japão. Em *Desgraça*, o padrão de visualização das vozes se repete. Como vemos:

Tem uma ideia aproximada da forma como as prostitutas falam entre si sobre os homens que as frequentam, particularmente sobre os homens mais velhos. Contam histórias, riem-se, mas também estremece, como quem estremece ao avistar uma barata no lavatório[...] Na quarta quinta-feira após o incidente, ao abandonar o apartamento, Soraya dá-lhe a notícia que ele tentava evitar. ‘A minha mãe está doente. Vou tirar umas férias para olhar por ela [...] A Soraya não trabalha mais conosco. (COETZEE, 2010, p.12)

A construção da imagem desta experiência se apresenta por três ângulos, pelo ponto de vista de David, pelo ponto de vista de Soraya e o que ela compartilha com as outras prostitutas. Esta micronarrativa se constitui em torno dos encontros das prostitutas com homens mais velhos, sobre o que elas pensam deles e da consciência que David tem disso. O pensamento, a fala das outras prostitutas ganha visibilidade pela fala citada, no entanto, para a experiência, todas as falas assumem o mesmo grau de importância, nessa relação dialógica. Em *Crônica de um vendedor de sangue*, as vozes formam uma imagem fractal, na sua disposição dialógica. Como podemos observar:

Como Xu Yulan não se dispusesse a compensar Yile com um jantar de batatas-doces, Xu Sanguan não teve escolha senão falar. ‘Sabe o que é isso?’ ‘Você sangrou aí.[...] Fui vender sangue esta manhã para que todos vocês pudessem fazer uma refeição decente. Esta noite, sua mãe, eu, Erle e Sanle vamos ao restaurante Vitória para comer macarrão. E você vai comprar batatas-doces na quitanda. ‘Papai, eu sei que não sou filho de verdade. Por isso, eles vão comer melhor do que eu.’ (HUA, 2011, p.141)

A disposição das vozes se dá de forma citada e direta. Ouvimos a voz direta de Sanguan e de Yile e a voz citada de Xu Yulan, que se cala e aceita a forma que Sanguan trata Yile, naquele momento. Na experiência da doação de sangue para a saída ao restaurante, ouvimos a voz de tristeza de Yile, a voz cruel de Sanguan e a conivência de Xu Yulan. Podemos ver a

posição de cada um e como descrevem o seu ponto de vista, mesmo quando citado, que é o caso de Xu Yulan. A imagem do evento fica desenhada, fica viva na mente do leitor. Em *Terra de neve*, a disposição da construção da imagem se apoia entre a voz de Shimamura e Komako.

Komako chegou ligeiramente atrasada. Fez uma pausa à entrada, com o olhar fixo em Shimamura: Já não tem nada que fazer aqui! ‘Porque voltou a um sitio destes?’ ‘para te ver de novo. Não é isto que está a pensar. Os homens de Tóquio estão sempre a mentir; é por isso que os acho insuportáveis.’ [...] E no dia 14 de Fevereiro onde estava? Esperei por si; mas sei agora a importância que podemos dar às suas promessas. Shimamura abanou a cabeça. (KAWABATA, 2009, p. 96/97)

Na relação dialógica estabelecida nesta experiência, as vozes de Komako e de Shimamura apresentam seus pontos de vista quanto à experiência que vivem: o fato de uma das personagens não estar presente no encontro. O silêncio de Shimamura revela a sua falta de justificativa, aceitação do erro. Na fala de Komako está citada, em concordância com seu modo de ver, a fala daquela pequena comunidade - os homens de Tóquio mentem.

A formação de uma série harmônica, na relação entre a voz do ângelus e dos outros narradores – interlocutores, é um conjunto de múltiplas vozes que se projetam e oscilam/ reverberam no mesmo campo, se expandindo - pela escritura- em intervalos e retornando a uma posição de equilíbrio. Esses jogos de pessoas/vozes criam um efeito de sentido – um efeito *real*. Nessa transição de vozes, nesse deslocamento, a voz do ângelus abre espaço para as outras vozes, que se manifestam, contam a partir de sua experiência, como um eu, subjetivam, desenham a faceta da imagem, a partir de seu lócus e retornam à escritura, em silêncio. Cada voz, como um eu, num momento específico da experiência, o momento de sua enunciação, cria um efeito de sentido particular. Do ponto de vista do sentido, só há um enunciador; todos os efeitos de sentido produzidos pelas vozes forjam a imagem real.

A linguagem não tem objetividade, a objetividade é uma criação de seus mecanismos, embora saibamos que não é possível um discurso objetivo, parcial e neutro; já na escolha lexical vemos revelado um ponto de vista do enunciador, uma subjetivação. A operação de utilização de pessoas na diegese tenciona e cria a ideia de subjetividade, para que o leitor se sinta implicado, mais numa ou noutra situação, mais por uma voz ou por outra. No entanto, todas as vozes que entram num processo

dialógico, ganham visibilidade. Como numa filarmônica, as vozes, sob a batuta do ‘maestro’ ângelus, que abre e encerra o cronotopo, apresentam-se conforme a experiência do ato performativo e se silenciam, para que outros se manifestem e, dessa forma, se encadeie uma imagem. As sucessivas experiências apontam para a imagem maior do romance; é uma composição assimétrica da própria escritura. Podemos observar a manifestação das vozes, a abertura e o encerramento da experiência, do evento, em alguns trechos das obras do corpus:

O comboio afrouxou e acabou e acabou por parar junto do local onde se faz a mudança de agulha.[...] A jovem estava sentada no corredor central levantou-se e veio [...] Estará assim tanto frio? Pensou Shimamura. Inclinada para fora o mais que podia. [...] ou eu, chefe. Então como tem passado? Ah!, é a Yoko.. Então está de volta? O tempo começa a arrefecer. E segundo me disseram, o meu irmão arranhou aqui trabalho. Vai ver, num lugar destes a solidão não vai tardar a pesar-lhe. [...] ele não passa de uma criança. [...] estou certa de que posso contar com o senhor, para lhe ensinar o que ele preciso.[...] O senhor parece estar bem agasalhado.[...] O senhor devia ter cuidado comigo! E você, Yoko, não se esqueça também de ter cuidado com sua saúde! Havia muita beleza neta voz que, alta e sonora, se ia perder como um eco sobre a neve e no meio da noite. (KAWABATA, 2009, p.9/10/11)

Nesse trecho de *Terra de Neve*, podemos ver a disposição das vozes. A voz do ângelus estabelece a micronarrativa e abre espaço para que as personagens coloquem seu ponto de vista, revelem sua posição em relação à experiência que vivem. As personagens intercalam as suas vozes (a voz do ângelus, a voz de Shimamura, a voz de Yoko, a voz do velho trabalhador da estrada de ferro), dão a dimensão da escuridão daquele lugar, do frio que ali está, do caminho coberto de neve, do que acontece com o irmão dela, forjando, desta forma, as várias facetas da imagem tridimensional *real*.

Em a *Desumanização*, parte da experiência narrativa é citada e, mesmo assim, podemos ouvir as vozes das personagens que coparticipam da experiência. Como vemos:

Ele ficou parado. O corpo todo dentro da água [...] Era bonito que passassem os barcos, a levantar tubarões pela cauda. Vi uma vez um passar assim. Levava o guindaste em serviço. Era como se tivesse derretido. O Steindór também viu. Estava aqui comigo e viu bem visto. Ele acha que sou oclusivo. Perguntei o que quer dizer obstrução e oclusivo. Ele respondeu: queria muito que me achasses menos tolo.

Como o quê? Fizeram-me muito mal, Halla. [...] o meu pai escreve poemas para descobrir aquilo que não sabe, eu disse. Respondeu: o Steindor lê poemas para explicar as coisas mais difíceis. O meu pai é muito genial. O Einar respondeu: eu acho que o Steindor me fez mal.[...] Havia umas margaridas muito mirradas que circundavam os tanques. Mais para o lado de cima do que para o lado de baixo, por onde a água quente transbordava e melava tudo. (MÃE, 2014, p.36/37)

As vozes das personagens, nas suas projeções, formam a imagem real. A narradora – ângelus abre espaço para que as outras personagens possam se tornar visíveis, possam projetar suas vozes, seus pensamentos. Cada voz desenha uma faceta da imagem da figura tridimensional, que é a experiência vivida pelas personagens (narradora- ângelus – Halla, Steindor e Einar). Todas elas dão a dimensão e intensidade à experiência. As falas das personagens diretas ou citadas dispõem-se numa posição dialética, representando diferentes posturas, diferentes pontos de vista, permitindo uma visão de vários ângulos. A narradora- ângelus estabelece a experiência, nas fraturas de sua fala para o surgimento das outras falas, dos outros pontos de vista, da mesma forma que abre, dá forma e acabamento à experiência. Uma formação de vozes que, em assimetria, produzem uma série harmônica. Do lugar onde estavam, nos tanques, onde podiam ver o mar, cria-se um efeito de sentido, nos pontos de vista das personagens – narradoras –, sobre o Einar. A desconexão do espaço, a contraposição de imagens (flores, baleias, barcos) a boiar no mar e no tanque, sobrepõem-se às impressões sobre o caráter de Einar.

Esse movimento, que revela as vozes de forma assimétrica, se mantém harmônico, pois no jogo de vozes, na criação da imagem *real*, pelo efeito de sentido, o que prevalece é a intensidade, o ponto de vista que cada voz imprime na faceta da *épura*. O que entendemos como assimetria é o intercalar das vozes, é, por vezes, a maior presença de uma, em detrimento de outra. No entanto, esse intercalar de vozes não altera a harmonia, pois esta é alcançada pela imagem produzida, pelo efeito de sentido que estas compõem. Esse jogo de vozes é manifesto na prosa romanesca, o que se torna característico do contemporâneo é que, com a fragmentação, as vozes das personagens passam a emergir nos espaços dos fragmentos, autônomas, narram suas experiências e ganham visibilidade. A perda da ‘onisciência’, como perda de domínio, é um fator que colabora com a visibilidade dessas vozes, que se tornam micronarradoras, para comporem, para darem completude e sentido à imagem *real*. Como podemos ver:

Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças? O Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi. [...] Queria que escrevesse sobre o que não podia ver: A literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar. Quando se expressava sobre os escritores ‘Quem nunca escreveu não tem nada a perder.’ Queria me fazer escrever um romance. (CARVALHO, 2011, p.31)

No processo metaficcional de *O sol se põe em São Paulo*, as vozes se intercalam, produzindo um efeito de sentido, uma imagem harmônica da literatura, da formação do escritor. Esse efeito de sentido é constituído pelas vozes de duas personagens, que se intercalam para criar uma imagem – um ângelus e uma micro-narradora. Cada voz projeta seu ponto de vista sobre o que é a literatura, sobre o que se deve escrever. Esse jogo entre as vozes, deslocamento, constrói uma imagem, a partir da subjetivação, da percepção da experiência, um efeito *real*. Noutro recorte de nosso corpus, podemos ver como as vozes se intercalam para criar o efeito de sentido. O recorte que segue é de *Desgraça*.

Às quatro horas da tarde do dia seguinte dirige-se ao apartamento dela. Melanie abre a porta[...] Palavras, pesadas como bastões, golpeiam-lhe os ouvidos. Não, agora não! A minha prima está a chegar. Mas nada o deterá. Leva-a para o quarto, atira-a para longe dos chinelos absurdos, beija-lhe os pés. Estranho amor! Tal como a agitação de Afrodite. Ela não resiste. Tudo que faz é desviar-se. Paulina chega em um minuto, tem de ir embora. Ele obedece. Quando chega no carro [...] Um erro, um enorme erro. Melanie está a tentar lavar-se daquilo, lavar-se dele. Ela não aparece durante a semana seguinte. (COETZEE, 2010, p.28)

Neste trecho o narrador abre a espaço para a encenação, apontando para um ele [uma não pessoa] – e segundo Bakhtin, sobre a palavra de alguém está a palavra do outro, que silencia, para que as pessoas [o eu e o tu] possam se manifestar como identidade; para que de forma intercalada, mas numa relação harmônica, as duas vozes se projetem, em meio à performance, para que as vozes expressem seus pontos de vista ,em relação ao que se passa com elas. Entre o silêncio de uma e a manifestação de outra, entre a intensidade ou a brandura, entre uma maior ou menor frequência da presença da voz, nessa assimetria, constitui-se a harmonia da imagem, forja-se o sentido. Os sentimentos de David e os de Melanie se opõem, suas falas revelam a desconexão que a experiência vivenciada lhes imprime. Da mesma maneira que o ângelus abre espaço para a projeção das vozes dos eus, para a disposição das micronarrativas, ele a encerra.

Este procedimento das instâncias enunciativas também se repete em *Crônica de um vendedor de sangue*. Como observamos a seguir:

Três homens seguiam pela estrada. O mais velho estava na casa dos trinta anos, enquanto o mais jovem só tinha dezenove. XuSanguan, que caminhava entre os dois, tinha idade intermediária [...] Vocês estão levando melancias e cada um carrega uma tigela no bolso. Vão vender essas melancias na cidade depois vender sangue? [...] O que vão comer no almoço? A gente nunca traz nada para comer quando vai vender sangue. Quando acabar de vender sangue, vai a um restaurante para comer um prato de fígado de porco frito. Ele bebeu três tigelas, eu bebi quatro. A bexiga dele é pequena. Não tardou para que chegassem ao restaurante Vitória. (HUA, 2011, p.9/17)

No trajeto entre o campo, a plantação da família e a cidade, Sanguan encontra os homens com quem vai doar sangue. Essa experiência é aberta e fechada pelo ângelus, que se silencia para dar visibilidade às vozes das personagens, para permitir que Sanguan e os outros homens relatem, a partir da experiência que vivenciam, seu ponto de vista, estabeleçam seu próprio – micro – cronotopo- e revelem como é o percurso e o ato de doar sangue. O cruzamento de enunciados, no intercalar assimétrico das vozes, se constitui uma série harmônica, um efeito de sentido, um efeito de *real*. Nesse jogo de enunciados, nessa experiência, a tela é estabelecida pelo ângelus e desenhada pelas vozes das personagens, pelos eus que pronunciam e silenciam, se alternam, em movimentos, numa cadência produzindo sentido, criando uma imagem *real* na narrativa do romance.

A subjetivação de suas percepções resulta no momento de suas enunciações, nos seus dizeres, a partir de um agora, localiza os acontecimentos. É importante chamar atenção para o fato de que, tratamos essas vozes como micronarradoras. O que chamamos de micronarrador é aquele, que assumindo a postura de um eu, numa debreagem de segundo grau, que naquele agora, se torna 'primeira', conta a sua experiência a partir de um *ego hic et nunc*, assim, estabelecendo um mini-cronotopo, no qual esse eu está inserido. “Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor)” Bakhtin (2010, p.360). Para que um eu se torne narrador, não precisa estar fora do cronotopo, onde o evento se realiza. É prerrogativa do narrador eu estar inserido no cronotopo, fazer parte da experiência, narrar a partir daquele agora, por alguma via, como, por exemplo, a memória. Essas instâncias enunciativas se interligam formando a malha do discurso. Neste campo, onde a imagem *real* se forma pela modulação das vozes e seus artifícios enunciativos, está em seu cerne, manifestado, a essência da imagem, da modulação do mostrar e do contar; assim como,

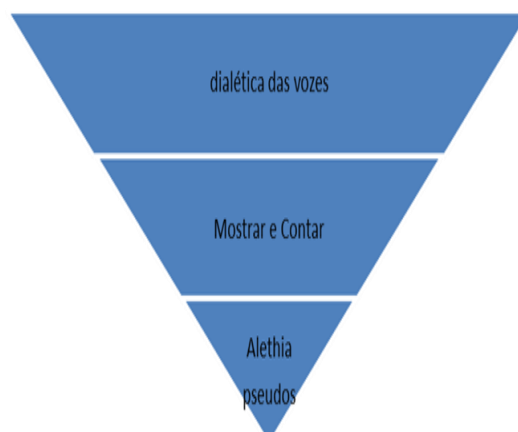
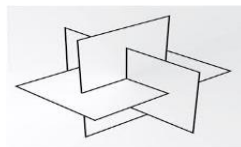
a imagem da ficcionalidade dos semas do devir, a partir do uso e da sobreposição dos sememas, adquiridos no espaço que a aletheia e o pseudos forjaram.

A posição dialética das vozes na relação dialógica



Juan Medina

A imagem *real* do romance contemporâneo é a manifestação da épura, da projeção ortogonal (uma representação, num hiperplano, de um objeto tridimensional), a projeção na folha de papel (bidimensional) de um objeto que se torna tridimensional, que é constituído pela intersecção de vários pontos, pela conjugação de várias facetas, formando uma imagem viva, um avatar.



A imagem da *épura* surge como resultado do espaço de projeção, que se surge da origem do processo representativo, que se instala no momento em que se estabelece a escritura. Por toda escritura e a cada experiência, em cada ato performativo da enunciação, podemos identificar que no trajeto de projeção da *épura*, há o desenvolvimento de uma modulação para a formação da imagem *real*, que tem início com a formação do estrato ficcional, na fratura da *aletheia* e *pseudos*; em seguida, esses elementos são adequados às categorias narrativas, entre a modalização do mostrar e do contar, que, por fim, vão ser manifestados pelas vozes do *ângelus* e dos micronarradores.

A questão do *real*, em nosso corpus, se apresenta como uma produção mimética, com ênfase na diferença, como um processo que se manifesta, na sua camada mais interna, como um reflexo da visão de mundo, apresentada na disposição semântica, na escolha da constituição das imagens poéticas e *reais*. Em sua camada intermediária, na produção da *techné* narrativa, na modalização dos artifícios do mostrar e do contar, aponta para uma escolha consciente e objetiva da disposição da subjetivação, do domínio da expressão. Na camada mais superficial, no campo dialógico, vemos as estratégias de performance e agenciamento das vozes, de modo a relacionar com a realidade do mundo extratextual. Acreditamos que a forma atual do romance é o resultado de uma capacidade deste se adaptar a qualquer modo de comunicação do indivíduo, devido ao seu aspecto fágico.

As estratégias, das quais faz uso, são aquelas adquiridas das formas que absorve. Como modo de se manter e, tendo na sua imanência, seu aspecto *real* ficcional, hoje, se projeta como uma *épura*. Sob uma disposição horizontalizada das vozes, que se tornaram autônomas, é que estas ganham maior visibilidade, resultado da postura do *ângelus*, que estabelece a escritura e abre espaço, para que nas fraturas das múltiplas experiências, que a vida proporciona, no cruzamento dos indivíduos entre os espaços limiares, essas vozes ‘eus’ emergem, nas micronarrativas, e se tornam alteres do *ângelus*, para em conjunto produzirem as facetas que compõem a *épura*.

Como diz Shollhammer (2012) sobre a questão do impacto afetivo no romance contemporâneo, há “uma redução radical do descritivo”, há um domínio da experiência da oralidade do discurso, em busca da “palavra-corpo”, corroborando com o

que dizemos: hoje, na narrativa de nosso corpus, predomina o contar. É uma resposta à forma do discurso, uma necessidade de comunicar, que se vê, numa transformação sensível, produzida como resposta ao movimento acelerado e cambiante, à impermanência. Se entendermos o eu do espaço da escritura como um desdobramento – aquele que se forma como uma dobra do mundo material - pode-se entender a hiper-realidade que o agenciamento das vozes expressa na diegese. O contemporâneo, além de lidar com a fragmentação, tem que dar conta da hiper-realidade replicante dos espaços virtuais e da busca de identidade, de um sentido que se diluiu entre essas fraturas, entre esses espaços inapreensíveis. É na constituição de afetos e perceptos, na imagem *real* do romance, que podemos encontrar um meio de capturar o sentido – o *real* – na sua imagem. A escritura, na sua trama, entre cena e encenação, cria uma realidade, manifesta um avatar, que se projeta como imagem- como uma *épura*. Não falamos mais de narrativas lineares, de personagens coerentes, de formas sólidas; o mundo presente diluiu-se na virtualidade e transcreve-se de forma não - linear, onde os padrões de referência se radicalizam e o sólido se pulveriza diante dos olhos.

A escritura romanesca vem acompanhando o indivíduo, não como seu espelho, mas como sua dobra, como uma forma de apreensão de sentido. Enquanto Adorno apontava para a questão paradoxal do romance, nós apontamos para a questão aporética, como modo de coparticipação dos opostos, do diferente. O mundo hoje é o mundo da comunicação, é a partir dela que se constitui sentido. Essa comunicação no romance se dá através da voz e esta forja a imagem real ficcional, como uma imagem de sentido- uma imagem *real*. Quando Adorno dizia que o romance não podia ser realista, dizemos que o romance é real, no sentido de que forja sua própria realidade, a partir da diferença, sem perder de vista a referência. O romance se constitui entre questões opostas, mas estas não se tornam excludentes, porque o mundo, hoje, não permite mais a exclusão. Os opostos coabitam sem que se anulem. O romance expõe na sua trama os aspectos reais que escapam da vida fragmentada.

Considerações Finais

O estudo que deu forma a esta tese trilhou um caminho, que tem início com uma busca arqueológica e histórica do gênero romanesco que, já em sua origem, se apresenta como uma forma plasmata. Esse aspecto indica invenção, um entrecho simulado, esculpido, para na aparência tornar-se símile. Seu lugar é um lugar de alteridade em relação ao discurso verdadeiro; é outro de algo que o antecede. O universo romanesco vem à existência, como resultado de dois movimentos cadenciados, a retração do ethos do mundo grego, prevalecendo a imagética, e o avanço da objetividade histórica e realista do mundo romano. Nasce como uma expressão, como um projeto de parecer, um projeto de assemelhar-se, na visualidade, na imagem. Tendo em mente a imagem que surge na origem do romance, damos início a esta tese, num primeiro movimento, que engloba os dois primeiros capítulos, com uma busca arqueológica e conceitual, para num segundo movimento, que envolve os dois capítulos subsequentes, fazer uma apresentação teórico- analítica das obras do corpus.

O principal objetivo do primeiro capítulo é delinear as características importantes para o gênero e que resistiram a todas as mutações que este sofreu ao longo de sua trajetória e lhe deram forma, permitindo seu reconhecimento como objeto ficcional, marcando que na sua ficcionalidade se imprime uma imagem *real*. Chamamos atenção para o aspecto que o define como gênero que é ser um real ficcional. A partir desse conceito, analisamos as teorias que responderam à questão do ficcional, para que se pudesse entender como o gênero se constitui. Assim, chegamos à aporia instituída na relação entre aletheia e pseudos; um jogo que é, per si, um estratagema narrativo. A raiz dessa imagem *real* se estabelece pela tensão desses elementos aporéticos, possível, unicamente, pelo estabelecimento do cronotopo, pela artificialidade. O estudo, nesta parte da tese, revela algo de suma importância, a saber: os elementos de resistência que dão ao gênero a forma com o qual o identificamos e citamos: o narrador; o cronotopo; o diálogo; o discurso; o súbito e justamente- tyke e o indivíduo na sua fala privada.

A principal estratégia narrativa – o narrador – o agente gerenciador do cronotopo. O romance, como forma, existe como mundo espaço-temporal e esta artificialidade não é uma auto-constituição, é uma organização que se dá na própria escritura, como desdobramento do mundo, e é estabelecida pelo agente-gerenciador, o ângelus. O narrador entra na escritura do romance, como uma voz representada, para organizar esse mundo dual. A consciência do papel fundamental do narrador está no cerne do gênero, como a voz de um sibi ipsi. Na sequência da pesquisa, analisamos o percurso desse narrador e a forma como estabelece o cronotopo. A este ponto, no segundo capítulo, o estudo nos revela o que entendemos como prolongamento da estruturação da imagem *real*, uma projeção que se constitui pela reverberação da voz, ganhando visibilidade na modalização entre o mostrar -showing e do contar-telling, dispostos no cronotopo. Na proporcionalidade desses dois campos imiscuídos entre espaço e tempo, a imagem *real* se projeta e toma forma e corpo pelas vozes que se posicionam de modo dialético, numa relação dialógica. O que pretendemos mostrar, nesse capítulo, além das principais teorias da narratologia, é que esse narrador dispõe, entre seus artifícios, da possibilidade de modalizar esse discurso a partir de dois dispositivos, que Norman Friedman nomeou como showing (mostrar) e telling (contar). Observamos que, da origem do gênero até o momento, esses dois dispositivos se intercambiaram, quanto à sua predominância na diegese.

Da sua origem até ao início da modernidade o predomínio do showing – do mostrar era absoluto, pois a objetivação da imagem apontava para um processo de imitatio; quando na modernidade, com a tomada de consciência do sujeito, com o *cogito ergo sum* e depois com a ideia da especial genialidade do artista, de Kant; o subjetivismo toma a poética e abre uma pequena brecha na prosa. O século XIX chega e a importância da informação, da explicação, volta a objetivar a narrativa com o preciosismo dos detalhes, com os recursos eufrísticos. É no modernismo, com predomínio do fluxo de consciência, da abstração da arte que, pela primeira vez, a narrativa incorpora a subjetividade da fala, como expressão, daí em diante; outros movimentos, como naturalismo e a imitatio soviética, tentaram frear o subjetivismo, no entanto, chegamos à extrema fragmentação do contemporâneo e, sem uma possibilidade de se ser onisciente, sem poder abarcar qualquer totalidade, só é possível ser consciente; a subjetividade se estabelece como um recurso capaz de dispor desse mundo de imagens dispersas.

Para iluminar e revelar o principal objeto da tese – o romance contemporâneo, no terceiro capítulo, discorremos sobre o conceito de contemporâneo, como seus aspectos, artifícios e ação sobre o ente têm influenciado a literatura, especificamente, a fabulação do romance. Entender o ente no seu espaço geográfico, no seu tempo histórico e pessoal e na sua cultura é fundamental para se entender a forma como se expressa e o que expressa. A cartografia do romance é a cartografia do mundo do indivíduo. O romance se constitui, fundamentalmente, com alguns actantes: o cronotopo; o ente; o seu movimento- a sua ação e a projeção que este cria, a partir de seu discurso. Entendemos que, a partir do estabelecimento desses actantes, que pode se dar numa disposição mais subjetivada ou mais objetivada, forma-se a estrutura narrativa; assim, chegamos a conclusão que, essa estrutura como uma equação, é uma igualdade envolvendo algumas incógnitas (valores desconhecidos). Essa proposta de equação $[(>M)_{(>C)} = \sim N / \sim I]$ se dá somente com o efeito de exhibir, de criar uma imagem da proporcionalidade da relação entre a objetivação, da reflexão noemática, da intenção mimética com a subjetivação da apropriação maior do processo imagético, das figuras metafóricas, análogas. Assim, desta forma, tencionamos mostrar que, a partir da análise do corpus escolhido, um corpus de cinco romances contemporâneos, a disposição adotada nessas narrativas é uma disposição de predomínio subjetivo. Nos romances deste corpus, o mostrar é articulado de modo a ancorar o contar.

Pela análise desses romances, pudemos verificar que a disposição da multiplicidade das vozes se estabelece a partir da abertura da diegese pelo ângelus, que organiza o cronotopo e, a partir daí, as outras vozes - personagens ‘micronarradoes’ - atuam. Apontamos como, nesse quadro paradigmático dos romances analisados, a predisposição assimétrica dos elementos actantes, elementos que atuam como um mecanismo, como um organismo, está disposta na diegese e como, através destes dispositivos, as vozes forjam a imagem tridimensional – a imagem *real* – a *épura*. Chegamos ao quarto capítulo, que também se dispõe de forma analítica, como o terceiro, com a intenção de demonstrar, nos cinco romances do corpus, a coluna vertebral, a estrutura que dá forma à *épura* - a imagem *real* - tridimensional – do romance, no contemporâneo.

Concluimos, no percurso desta tese, que a imagem *real*, no romance, se desdobra e se projeta em três movimentos: em aletheia e pseudos, no mostrar showing e contar telling e na dialética das vozes. Esses três movimentos, que incorporam esses

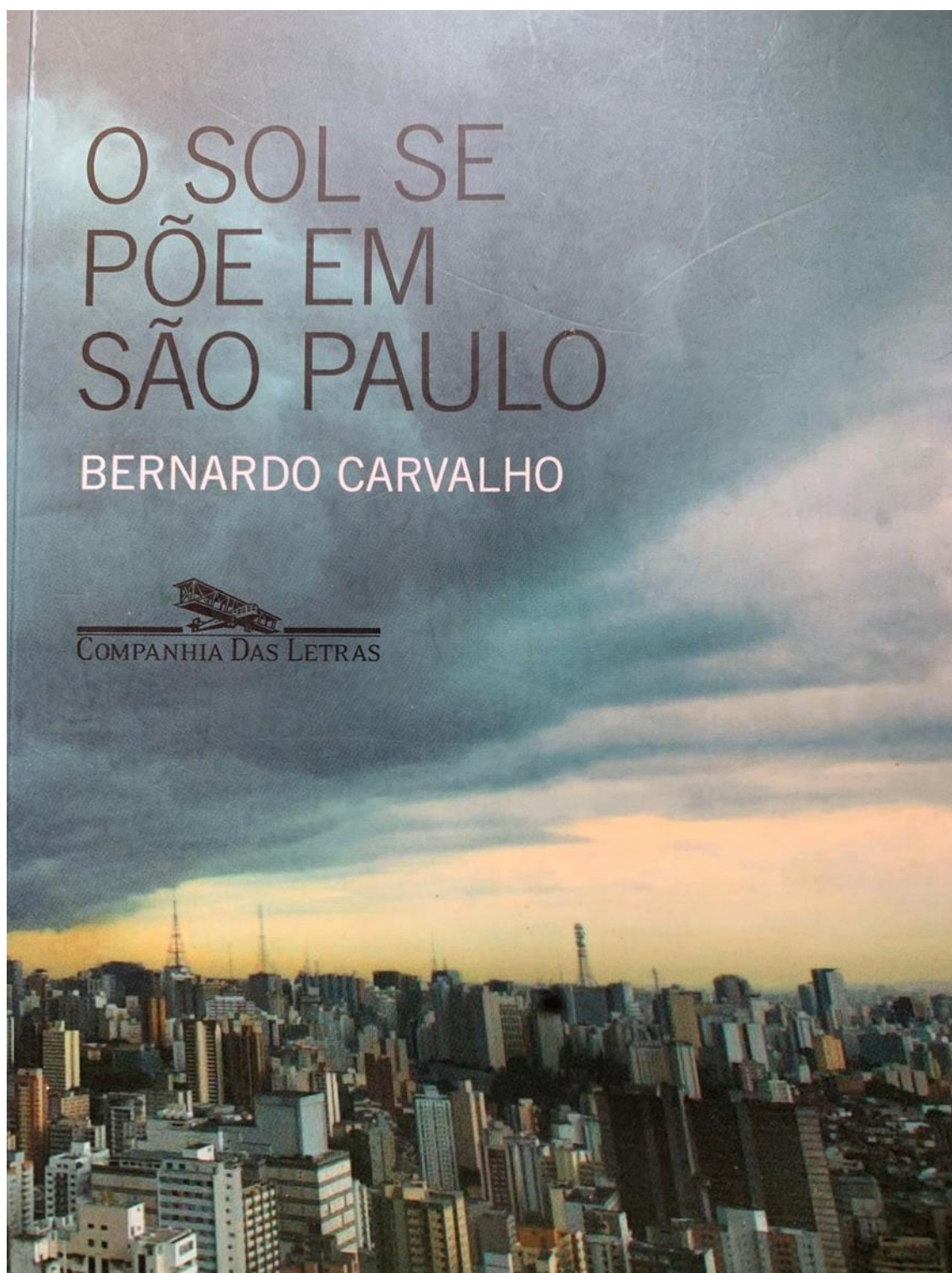
dispositivos, se projetam para tridimensionalizar a imagem do romance, a imagem do ente no mundo. O romance chega ao contemporâneo com uma diegese aberta, socializada. Chamamos atenção para um aspecto importante, algo que define a narrativa, o narrador. Ao longo dos capítulos, a certo ponto, introduzimos o narrador [narrador que pode ser personagem] como ângelus, para depois evidenciar que, na narrativa contemporânea, o narrador ângelus é, por nós, entendido como aquele que estabelece o cronotopo e as vozes narrativas – os micronarradores – dos fragmentos das experiências. Essa socialização das vozes, de certa forma, a horizontalização do espaço narrativo, se dá como refração do mundo extratextual, que, hoje, destitui as estruturas hierárquicas que antes dominavam. Isso propicia uma equalização da importância dada às vozes, mesmo que estas só se projetem no momento da experiência, pois todas assumem o mesmo valor no discurso. O ato de narrar, como fenômeno da experiência, equaliza as vozes. Cada voz, num ato de subjetivação do eu, em ato – encenação – projeta, no seu ponto de vista, no momento da experiência, uma faceta da *épura*, da imagem que se constitui *real*, no contemporâneo.

A forma narrativa experimentada no contemporâneo revela, nos romances analisados, um novo modo de apropriação da voz, uma composição retórica horizontalizada, socializada, que permite às vozes dissonantes constituírem a imagem de uma realidade pungente, no espaço intradieético, a *épura*. Dos romances, por nós analisados, os que mais se aproximam dessa disposição, da equalização das vozes, na conformação da *épura*, são, por ordem: *O sol se põe em São Paulo* (2011), *A Desumanização* (2014), *Desgraça* (2010), *Terra de neve* (2009) e *Crônica de um vendedor de sangue* (2011). Esses autores inovam a prosa literária, num gênero complexo como o romance, ao abrirem o espaço da escritura para a socialização das vozes, na formação de uma tridimensionalidade, que aponta para uma maior aproximação da realidade, no mundo ficcional. A questão não é criar algo de novo no século 21, mas, sim, perceber nele o que o distingue. A sua inovação está na conformação do *real* a partir da multiplicidade, da fragmentariedade. Apresentamos, no decorrer desta tese, a imagem do romance, a partir do desdobramento de três esferas, na projeção de uma imagem *real*, no ficcional, de uma imagem *épura*. Esse achado revela um olhar inédito no estudo e compreensão do romance contemporâneo. Esta tese inova ao revelar o processo fabular romanescos, nas obras analisadas, como uma projeção tridimensional, a *épura*, como uma disposição *real*, forjada a partir do jogo

entre aletheia e pseudos, entre o contar (subjetivação) e o mostrar (objetivação) e na dialética das vozes, pela equalização de seus fragmentos, forjando a imagem tridimensional – a épora.

Não temos, com isso, a intenção de esgotar e de delimitar a forma romanesca, pois isso seria uma incongruência, ao se falar de uma forma gramatofágica, de um gênero que é puro devir, mas de apresentar esse aspecto inovador. A beleza do romance está na sua potência mutacional de absorver e mimetizar todas as formas de que se apropria. A origem do romance tem início na mente humana, transpõe-se para papel e as vozes representadas dão-lhe vida, uma forma tridimensional - a épora, uma imagem *real*.





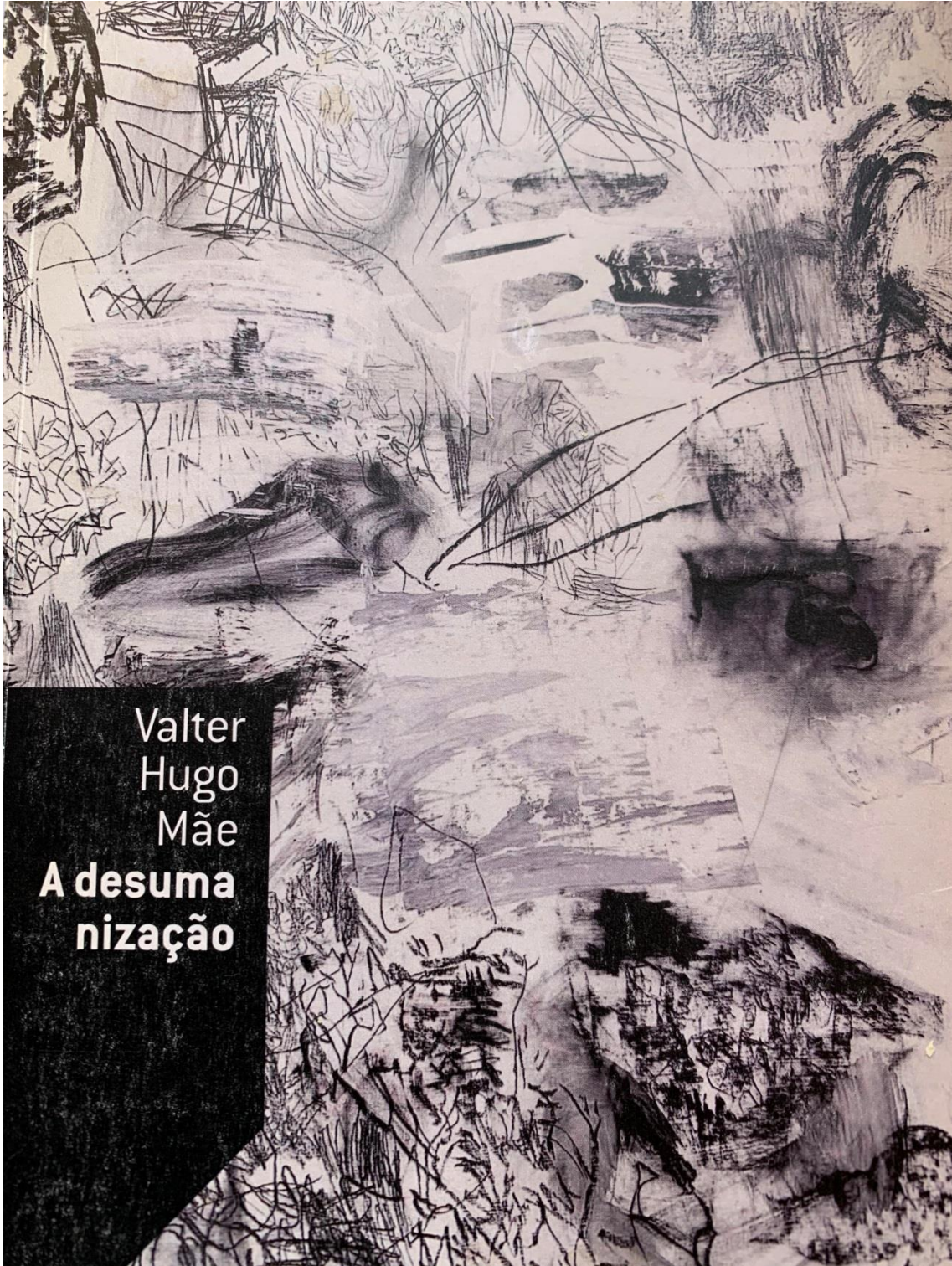
6.^a edição

YASUNARI KAWABATA TERRA DE NEVE

Autor de Kyoto
Prémio Nobel de Literatura

東海道
五拾之次
之内
蒲原





Valter
Hugo
Mãe
**A desuma
nização**



**CRÔNICA
DE UM
VENDEDOR
DE SANGUE**

YU HUA

J.M. Coetzee

Prémio Nobel de Literatura 2003



Desgraça

BIS

REFERÊNCIAS

Corpus

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COETZEE, J.M. *Desgraça*. Portugal: Leya, 2010.

HUA, Yu. *Crônica de um vendedor de sangue*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

KAWABATA, Yasunari. *Terra de neve*. Portugal: Dom Quixote, 2009.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

Gerais

ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura*. Trad.

AGAMBEN, Giorgio. *Linguagem e morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Hemrique Bungo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2008.

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2008, p.55/64.

ARRIGUCCI, Davi. *Teoria da narrativa: posições do narrador*. <https://www.docdroid.net/3hyRgcd/arrigucci-jr-d-teoria-da-narrativa-posicoes-do-narrador-pdf#page=2>. Acesso em 20 de abril de 2019.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *A novela no início do Renascimento*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Junior et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Os gêneros do discurso. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. A teoria do romance I. A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2017.

_____. Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARBOSA, Maicon. *O conceito de devir a partir da filosofia da diferença*. Colóquio de filosofia e Literatura: fronteiras. 18-21 outubro, de 2010. Gefelit.net/anais/Anais_II_p082_Maicon_Barbosa.pdf.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Pinto. Petropolis: Vozes, 1972.

_____. *A preparação do romance II*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEKHTA, Natalya. *Narrative situations and experimental techniques in contemporary fiction: typologies, categories, case studies*. 2014. https://academia.edu/37466722/Narrative_Situation_and_Experimental_Techniques_in_Contemporary_Fiction_Typologies_Categories. Acesso em 10 jan 2020.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre o mito e a linguagem*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Suzana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENTHAM, J. *Theory of fictions*.. London: AMS Press, 1932.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. 4.ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, vol. I, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Avila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BITTENCOURT, Gilda Neves. *O ato de narrar e as teorias do ponto de vista*. UFRGS, 1999. [file:///C:/Users/Windows/Downloads/13316-43173-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Windows/Downloads/13316-43173-1-PB%20(1).pdf). Acesso em 11 de março de 2019.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1981.

BRANDÃO, Jacyntho Luis. *Antiga Musa, arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

_____. *A invenção do romance*. Brasília: ED. UNB, 2005.

_____. *O narrador no romance grego*. Ágora. Estudos Clássicos em Debate I. 1999. <https://docplayer.com.br/22496840-O-narrador-no-romance-grego.html>. Acesso em: 14 de março de 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafiás da identidade. Literatura contemporânea e o imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

_____. *Espaços literários e suas expansões*. Aletria, v.15, jan-jun, 2007 UFMG. Academia.edu/9043243/ESPAÇOS_LITERÁRIOS_E_SUAS_EXPANSÕES.

CALLIGARIS, Contardo. *“Imitar e mostrar as pombas”*. São Paulo. Folha de São Paulo. Ilustrada. 13 ago. p.2

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARDOSO, Daniel Barbosa. *A questão do sentido em Blanchot*. capt. VI. In: *A questão do sentido na ficção de Maurice Blanchot*. Brasília: UNB, 2014. 121-134. <https://core.ac.uk/download/pdf/33550719.pdf>. Acesso em: 22/01/2019.

CARPEAUX, Otto Maria. *Fin du siècle por Carpeaux*. Historia da Literatura Ocidental v.8. São Paulo: Leya, 2012.

_____. *O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux: O romance burguês, darwinismo e fatalismo, o romance psicológico e o século XIX*. História da literatura Ocidental v.7. São Paulo: Leya, 2012.

CASTRO, Sandra de Pádua. *O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt5/sandraartigo.html>. Acesso em: 17/08/2008.

CHALMERS, Alan Francis. *O que é ciência afinal?* Trad. Raul Filker. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHIAPPARA, Juan Pablo. *Michel Foucault: ficção, real e representação. A produção desentidosóciais: desdobramentos teóricos contemporâneos*. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/aulas/article/view/1929/1390>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arreguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DANTAS, Gregório F. *A “segunda história” considerações sobre o romance português contemporâneo*. Revista Investigações, v.25. n.1, janeiro 2012. [file:///C:/Users/Windows/Downloads/1533-4081-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Windows/Downloads/1533-4081-1-PB%20(1).pdf) Acesso em: 27 de setembro de 2019.

DELEUZE, Gilles. *Devir-intenso, Devir-animal, devir-imperceptível*. Acerca do ritornelo. In: *Mil Platôs 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *A diferença*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. Porto: Res Editora, 1986.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- _____. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Maria J. Simeão e Carlos Aboim de Brito. Portugal. Edições 70, 2012.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- DUPONT-ROC, Lallot. *La poetique, texte, trad, notes*. Paris: Seuil, 1980.
- DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. *Filosofia da linguagem: introdução crítica à semântica filosófica*. Florianópolis:UFSC, 2014.
- ENGELL, James. *The creative imagination: enlightenment to romanticism*. Mass: Harvard University Press, 1981.
- ERICH, Auerbach. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Trad. tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- FIGUEIREDO, V.L.F.de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro, cinema*. Rio de Janeiro: PUC / 7Letras, 2010.
- _____. *A narrativa sob suspeita: primeira pessoa e declínio da perspectiva utópica*. In: Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade. Org. Maria Rosa Duarte e Maria José G. Palo. São Paulo: Educ, 2017.
- FILOSTRATO, Flávio. *Vida de Apolônio em Tiana*. Trad. e Introdução Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
http://www.venerabilisopus.org/es/libros-samael-aun-weor-gnosis-sagrados-espiritualidad-esoterismo/pdf/200/243_filostrato-vida-de-apolonio-de-tiana.pdf. Acesso em: 25 de setembro de 2108.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondence. Nouvelle édition augmentée*. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur, 1954 (4 volumes)
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. SalmaTannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Ditos e escritos*. In: *Estética, Literatura, Musica e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *O espaço na vida social: de espaços outros*. Estudos Avançados, v.27, n.79, São Paulo, 2013. Scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-401420133000300008. Acesso em 12 fev. De 2019.

FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction. The development of a critical concept*. In: STEVICK, Philip, org. *The theory of the novel*. London: Collier-Macmillan, New York: The Free Press, 1967.

_____. *O Ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, n.53, p.166-182, 2002.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. “*La opacidade de lo real*”. Belo Horizonte: Aletria v.18, p.199-214, jul./dez, 2008.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.

GUATTARI, Félix, DELEUZE, Guilles. *Mil platôs vol.1*. Trad. Ana Lúcia Oliveira et. Al. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Mil platôs*. Trad. Sueli Rolnyk. São Paulo: Editora34, 2017.

HABERMAS, Jurgen. *Verdade e justificação*. Trad. Milton C. Mota. Ensaios filosóficos. São Paulo: Loyola, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2016.

HERMES, Ana Luiza Fay. *Para além do claustro, um pensamento da diferença: Jacques Derrida e a desconstrução da metafísica da presença*. Belo Horizonte: Sapere Aude, 2013, p.224-244. www.periódicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5470/5487. Acesso em: 22 de janeiro de 2019.

HOLZBERG, Niklas. *Staging the fringe before Shakespeare: Hans Sachs and the ancient novel*. In: *The Ancient Novel and Beyond*. Boston: Brill, 2003.

HOMI, Bhabha K. *O local da Cultura*. Trad. Mirian Ávila, Eliana Reis et al. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HUHN, Peter et al. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, 2003.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2017.

JAMES, Henry. *The art of novel: Critical prefaces by Henry James*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

_____. *The art of fiction*. In: *The art of fiction and other essays*. New York: Oxford University Press, 1948, p.3-23.

JUNKES, Lauro. *Romancistas e a teoria do romance*. Anuário de literatura, 1997. periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5413/4837. Acesso em: 27 de out. de 2019.

JR, Bento Prado. *Imaginar o real, In: A retórica de Rousseau*. São Paulo: Unesp, 2018.

KANT, Immanuel. 1970. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

KLEIN, R. *Peinture moderne et phenomenologie*. Paris: Gallimard, 1970.

KRISTEVA, J. Semanálise e produção de sentido. In: GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, SP: Cultrix, 1972, pp. 238-273.

LEMOS, Sandra. *Romance Acidental*. Lisboa: Chiado, 2016.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010

- _____. *Mímesis: um desafio ao pensamento*. Florianópolis: UFSC, 2014.
- _____. Os eixos da linguagem. São Paulo: Iluminuras, 2015
- _____. *Mímesis e arredores*. Curitiba: CVR, 2017.
- LONGINO, Dionisio. *Do Sublime*. Trad. Marta Isabel Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- LONGO. *Dafnis e Cloe*. Trad. Juan Valera. Biblioteca Virtual universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70565.pdf>. Acesso em: 01 de novembro de 2018.
- LUCIANO, Samosata. *Uma história verídica*. Trad. Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 2010.
- _____. *Eu, Lúcio – memórias de um burro*. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LYOTARD, J.F. *Leçons sur la analytique du sublime (Kant, Critic de la faculté de juger)*. Paris: Galiléé, 1991.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a literatura por Roberto Machado, In: Linguagens e Identidades da/na Amazônia sul ocidental. Amazônia, 2016.* <https://www.youtube.com/watch?v=aOn8xy4N5hc>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.
- MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MALTBY, Paul. Dissident postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon. US: University of Pennsylvania Press, 1991, p.185
- MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. Site: <file:///C:/Users/Windows/Downloads/8631-31280-1-SM.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.
- MCCAFFERY, Larry. *Metaficcional Muse*. Pittsburgh:Pittsburgh UP, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MIRANDA, José Bragança de. *O que é o contemporâneo?*. <https://www.youtube.com/watch?v=1laThPeyVC0>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. *Arquivada: do senciente e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

NASCIMENTO, Claudio Reichert do. *Identidade pessoal em Paul Ricoeur*. 2009. 80f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós Graduação em Filosofia) – centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Fernandes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. *Unnatural narratology, Unnatural narrative: transgressões e desvios da verossimilhança realista na narrativa contemporânea*. Revista Letras, Santa Maria, v.26, n.56, jul/dez, 2016. <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25083/14483>. Acesso em 10 de abril de 2020.

PAJARES, Alberto Barnabé. *Vida de Apolonio de Tiana*. Espanha: Biblioteca Clasica Gredos, 1979.

PALO, Maria José; Duarte, Rosa. *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 2017.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *Los signos em rotación*. Madrid: Forcola Ediciones, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo: modos de usar*. Revista: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan /jun, p.11-17, 2012.

PEREIRA, Maria helena da Rocha. *Estudos da história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RANCIERE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. L. Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. *Tempo e narrativa I*. Trad. Claudia Berlinger. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa III*. Trad. Claudia Berlinger. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

_____. *O si mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 2014.

_____. *A memória, a história, o esquecimento. Conferência “Haunting Memories” 2015*. Trad. João Camillo Pena. Joacamillopena.files.wordpress.com/2015/03/ricoeur-memories-historia-esquecimento.pdf. Acesso em: 24 jul. 2019.

ROBBIO, Matías S.F. “*Proêmio: Herácles*”, de Luciano de Samósata. Cadernos de Literatura em Tradução, n.15, p.93-99 <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/114380/112241>. Acesso em: 01 de outubro de 2018.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Janine Resende. *O espaço da ficção e os limites do sentido*. [file:///C:/Users/Windows/Downloads/46862-Texto%20do%20artigo-56344-1-10-20121120%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Windows/Downloads/46862-Texto%20do%20artigo-56344-1-10-20121120%20(1).pdf). Acesso em: 14 de janeiro de 2019.

ROSSEAU, Jean Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SAMOSATA, Luciano. *Das narrativas verdadeiras*. Trad. Custódio Magueijo. ImprensadaUniversidadeCoimbra.https://digitalisdsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/29945/6/E-book_Luciano_V.pdf?ln=pt-pt. Acesso em: 25 de abril 2018.

_____. *Uma história verídica*. Trad. Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 2010.

_____. *Eu, Lúcio – memórias de um burro*. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SANTINI, Juliana. *Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea*. Revista. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 39, jan /jun. 2012, p. 95-106.

SELLIGMANN-SILVA, Marcio. *Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do mal arquivo*. Remate de Males, v.29, n.2 , Literatura e arquivos.<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279>

SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Realismo afetivo\; evocar realismo além da representação*. Estudos da Literatura Brasileira, n.39, Brasília, jan/jun, 2012. Scielo.br/scielo.php?script=sci-arttext&pid=S2316-40182012000100008. Acesso em: 20 de julho de 2020.

_____. *A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea*. In: *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. Org. Maria Rosa Duarte de Oliveira e Maria José Palo. São Paulo: Educ, 2017.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo*. Remate de Males, v.29, n.2. iteratura e arquivos, 2009. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279>. Acesso em 10 de setembro de 2018.

SILVA, Frederico José. *Mimesis e ficção*. Pipa Comunicações, 2013. <https://app.box.com/s/y1q9j4t8xwzf10y7wfhbw7g2fnioki7>. Acesso em: 28 outubro de 2018.

SILVA, Manuel Moreira da. *Sobre o conceito de Realismo sem representação na filosofia contemporânea*. Revista *Ágora Filosófica*, n.2. jul/dez. 2011. <https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/12201208.pdf>. Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

SILVA, Mauricio Ferreira da. *A identidade narrativa em Paul Ricoeur e a relação com o lugar*. *Impulso*, Piracicaba, 2013, n.23, p.99-112. <file:///C:/Users/Windows/Downloads/2039-6611-1-PB.pdf>. Acesso em: 15 de março de 2019.

STANZEL, Franz. *Teller-characters and reflector characters in narrative theory*. *Poetics Today*. Tel Aviv, v.2, n.2, p.5-15, 1981.

STIERLE, Karl-Heinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TINDALL, William York. *A reader's guide to James Joyce*. New York: Otagon Books, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose (choix) suivi de nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Du Seuil, 1980.

_____. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

VAIHINGER, Chapecó. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VALERO, Juan. *Apud Longo. Cloe y Dafnis*. Biblioteca virtual universal. 2003. Biblioteca.org.ar/livros/70565.pdf. Acesso em: 20 março de 2019.

VARGAS-LHOSA, Mário. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

XENOFONTE. *Ciropedia. A educação de Ciro*. Trad. João Félix Pereira. Rio de Janeiro: EBooksBrasil, 2006. www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ciropedia.pdf Acesso em: 20 de março de 2019.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos 1950*. Trad. Luiz João Gaia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WARREN, Austin, WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Publicações Europa América, 1971.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard feist. São Paulo: Companhia das Letras, p.2010

_____. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. The Hogarth Press, London [1957] 1987.