

PETERSON JOSÉ DE OLIVEIRA

**HIBRIDISMO E CARNAVALIZAÇÃO DOS GÊNEROS
DISCURSIVOS: UMA LEITURA DE *O MINOTAURO*, DE
VALÊNCIO XAVIER**

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística
2005

PETERSON JOSÉ DE OLIVEIRA

**HIBRIDISMO E CARNAVALIZAÇÃO DOS GÊNEROS
DISCURSIVOS: UMA LEITURA DE *O MINOTAURO*, DE
VALÊNCIO XAVIER**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em
Linguística da Universidade Federal de Uberlândia,
como requisito para a obtenção do grau de Mestre em
Linguística.

Área de concentração: Estudos textuais e discursivos do
Português.

Orientadora: Prof^a Dr^a Joana Luíza Muylaert de Araújo

**Uberlândia
2005**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação /
mg- 08/05

O483h Oliveira, Peterson José de, 1974-
Hibridismo e carnavalização dos gêneros discursivos: uma leitura de
O Minotauro, de Valêncio Xavier / Peterson José de Oliveira. -
Uberlândia, 2005.
122f.
Orientador: Joana Luíza Muylaert de Araújo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pro-
grama de Pós-Graduação em Lingüística.
Inclui bibliografia.
1. Análise do discurso narrativo - Teses. 2. Xavier, Valêncio, 1933 -
O Minotauro - Crítica e interpretação – Teses I Araújo, Joana Luíza
Muylaert. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Lingüística. III. Título.

CDU: 801(043.3)

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Joana Luíza Muylaert de Araújo – UFU
Orientadora

Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo – UFU

Prof. Dr. Marco Antônio Villarta-Neder – UNESP

Uberlândia, 24 de agosto de 2005.

*A meus pais, José Manoel e Valdete,
primeiros professores: amor certo nas
horas incertas.*

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Joana Luíza Muylaert de Araújo, por ter confiado na minha capacidade intelectual e por tido paciência com as minhas limitações e, principalmente, por sua orientação – durante esse Mestrado e antes mesmo de eu ser um estudante de Letras. Muito Obrigado.

Às minhas professoras Abadia e Eliana que, mesmo no meio de tantos alunos, ainda assim me viram.

Aos meus professores da graduação e pós-graduação, que me ensinaram o valor do estudo constante e o gosto pelo saber.

Às secretárias do MEL, Solene e Eneida, por sua competência, presteza, gentileza e atenção durante esses dois anos em que fui aluno do programa.

Aos meus irmãos Marlon, Samuel e Valkíria, ao meu cunhado Márcio e a meus sobrinhos: minha família, mesmo quando tudo o mais vacila.

Ao Sebastião e à Cérise, por sua amizade, pelo seu grande sorriso, pela riqueza da sua companhia, por sua sensibilidade em compartilhar anseios, dúvidas e fantasias. Muito Obrigado.

Às amigas Cirlei e Sandra, professoras em todos os sentidos bons dessa palavra: obrigado por seu carinho e amizade. Vocês são uma inspiração constante para a minha carreira e para a minha vida.

Ao Bruno, César e José Emílio: cada um do seu jeito, excelentes professores de Literatura.

Aos meus amigos Josimar, Luciano, Mauro, Estéfani, Léo, Lelena, Marco Túlio, André, Núbia, Lígia, Camila e Isabela, pelo apoio nos momentos difíceis, mas acima de tudo pelas festas e pelas risadas.

À Sônia Miralda, pelo auxílio precioso nas discussões teóricas e nas partes burocráticas desse trabalho, e pela motivação incansável. Muito Obrigado.

Aos meus colegas de faculdade e da pós-graduação, companheiros até mesmo nas polêmicas.

Aos meus colegas de trabalho, pelo apoio e pela solidariedade nessa luta pela valorização de nossa profissão.

O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem a minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”.

Michel Foucault – *A ordem do discurso*

RESUMO

Desde que foi criada, a classificação dos textos literários por meio de gêneros vive em descompasso com a criação artística, pois os escritores sempre parecem construir obras que são difíceis de se classificar. Porém, mesmo com revisões e adaptações, a divisão tripartite da *Poética* de Aristóteles ainda orienta a maioria dos estudos de gêneros literários. Nosso trabalho visa compreender *como* a novela *O minotauro*, de Valêncio Xavier, rompe com as noções tradicionais de gênero literário. Valêncio Xavier é um escritor paulistano radicado há mais de trinta anos em Curitiba, ainda pouco conhecido de um grande público. Sua obra, porém, suscita grande interesse devido à genial interação entre texto e imagens, uma mistura criativa de colagens de materiais visuais e textuais recolhidos de diversos contextos. Geralmente são narrativas envolvendo crimes, mistérios ou simplesmente mortes, que requerem uma intensa participação do leitor, devido ao enredo fragmentário e caótico. O interesse em estudar sua obra nasceu da aparente impossibilidade de encontrar para ela um lugar dentro das tradicionais noções de gêneros textuais, literários ou não. Os pressupostos que orientaram nosso trabalho foram as concepções do gênero literário, em especial do gênero novela, de Massaud Moisés e as noções de carnavalização e dialogismo de Mikhail Bakhtin. Um dos poucos estudos existentes sobre o gênero novela, o trabalho de Moisés (2000) apresenta uma abordagem tradicional do texto literário, feita a partir de noções polêmicas a respeito da história e estrutura desse gênero, entretanto os alguns conceitos utilizados pelo autor puderam servir de parâmetro para este trabalho. Os conceitos de pluralidade de células dramáticas e de ênfase na ação nos foram bastante importantes para o estabelecimento de um *locus* para o gênero novela dentro da classificação tradicional da narrativa literária: romance, novela e conto. A teoria de Moisés, contudo, peca por um negativismo de princípio com relação à novela, por considerá-la um *gênero menor*; por conta disso, grande parte de sua análise fica empobrecida pelo estabelecimento de uma hierarquia dos textos literários, ficando o romance no ápice de sua classificação. Nesse sentido, as idéias de Bakhtin sobre o funcionamento da linguagem – o dialogismo, e sua visão de que os gêneros do discurso vivem em constante mutação contribuíram para a superação dos critérios formalistas ou estruturalistas, que, a nosso ver, restringem a análise dos textos literários narrativos a aspectos intratextuais, desconhecendo a importância de se enxergar as obras literárias a partir de uma noção mais rica, a discursiva. Partindo das idéias de carnavalização e do hibridismo genérico de Bakhtin, pudemos verificar a originalidade da novela *O minotauro*, que estabelece um diálogo entre os mais diversos gêneros: a novela policial, o mito, a notícia de jornal.

PALAVRAS-CHAVE: Valêncio Xavier, *O minotauro*, novela, gênero discursivo, carnavalização.

ABSTRACT

Ever since it was created, the genre classification of literary texts has been out of tune with artistic creation, considering that writers keep producing works that are not easily categorized. However, even after repeated revisions and adaptations, the tripartite division the Aristotle Poetics still inspires the majority of studies into literary sorts. This papers aims to investigate how Valêncio Xavier's *long short story O minotauro* manages to break up with de traditional views of literary genre. Valêncio Xavier is a writer from São Paulo residing for more than 30 years in Curitiba and still not quite familiar to a major public. His works, however, have raised great interest owing to the brilliant interaction between text and images, a creative mix in a collage of visual and textual materials collected from several contexts. His texts are in general narratives involving crime, mystery or simply death, which require active participation from the reader because of their fragmented, chaotic plot. The interest in studying his works was born from the seeming impossibility of finding them a position within the traditional scope of text genre, whether literary or not. The assumptions which have oriented this research were the literary genre concepts, specially the *long short story* in Massaud Moisés, and the perspective of "carnavalization", proposed by Mikhail Bakhtin. In one of the few existing studies about the genre *long short story*, Moisés (2000) introduces a traditional approach to text genre made from the polemic notions about history and structure of this genre, although some of the concepts used by the author served as parameter to this investigation. The notions of plurality of dramatic cells_and of emphasis on the action were quite important to the setting of a *locus* for the novel genre within the traditional categorization of literary narrative: the novel, the *long short story* and the short story. Moisés's theory, unfortunately, falls into principle negativism in relation to the novel, regarding it as a minor genre and, because of that, a great part of the analysis is run down by establishing a hierarchy of literary texts and classifying the novel as a top category. Thus, Bakhtin's ideas on the functioning of language – dialogism, and his view that discourse genres are in constant mutation have contributed to the overcoming of formalist or structuralist criteria which, to our mind, restrict the analysis of literary texts to intratextual aspects, overlooking the importance of contemplating literary works from a richer bias, the discursive. Taking it from Bakhtin's carnavalization and generic hybridism perspective, we have been able to ascertain the originality of the *long short story O minotauro*, which sets up a dialogue among several genres: the hard-boiled fiction story, the myth, the news story.

KEY WORDS: Valêncio Xavier, *O minotauro*, long short story, discursive genre, carnavalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9	
 CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA		
1.1 A noção de literatura	16	
1.2 A noção de gênero literário	25	
1.2.1 Discurso e gênero em Mikhail Bakhtin	32	
1.2.2 O gênero romance em Bakhtin	44	
 CAPÍTULO II: NOVELA: um gênero polêmico		
2.1 Considerações preliminares	54	
2.2 Os meandros da terminologia	55	
2.3 Conceito, estrutura e evolução da novela em Massaud Moisés	61	
2.3.1 Breve histórico da novela	72	
 CAPÍTULO III: ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>		
3.1 O autor	75	
3.2 Descrição do <i>corpus</i>	76	
3.3 <i>O minotauro</i> e o gênero	78	
3.3.1 Análise da estrutura	80	
3.3.1.1 Enredo	80	
3.3.1.2 Espaço	90	
3.3.1.3 Focos narrativos	93	
3.3.1.4 Tempo	99	
3.4 A visão de Bakhtin	105	
 CONSIDERAÇÕES FINAIS		114
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		119
 ANEXOS		121

INTRODUÇÃO

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra

Carlos Drummond de Andrade

O propósito deste trabalho é compreender de que modo a obra de Valêncio Xavier faz as noções de *gênero literário* (antigas ou contemporâneas) deslocarem-se do *lugar teórico* no qual estamos acostumados a vê-las. Valêncio Xavier é um escritor paulistano radicado em Curitiba desde a década de 60 e, segundo ele mesmo, identificado com esta cidade. Sua carreira artística inclui desde o cinema, o jornalismo, a crônica, a fotografia, a teledramaturgia, a literatura até a execução do projeto gráfico de seus próprios livros. O que mais chama a atenção nos seus livros é a interação entre texto e imagens. O rico material iconográfico não ilustra meramente as palavras; mais do que isso, cria paródica e ironicamente um diálogo com elas. As obras de Valêncio Xavier parecem ter sido escritas para ilustrar o processo de polifonia e carnavalização literárias, tão caros à discussão lingüística de hoje.

Sua obra só se torna conhecida do grande público em 1998, quando uma grande editora publica *O mez da gripe e outros livros*, uma reunião de cinco obras publicadas anteriormente. Com este livro, o escritor obtém em 1999 o prêmio Jabuti de melhor projeto gráfico. *O minotauro*, a novela analisada nesse trabalho, faz parte desse volume.

Logo, estamos diante de uma obra literária. Antes, porém, de qualquer incursão pelos terrenos do literário, há que se perguntar: qual o recorte epistemológico escolhemos para investigar os textos sob o ângulo dos gêneros? Ora, o da crítica e da teoria literárias, seria a resposta óbvia esperada, uma vez que as questões dos gêneros literários lhes dizem respeito mais de perto. Mas talvez não seja tão fácil assim escolher a abordagem de tal trabalho. As investigações iniciais a respeito do como este tema poderia ser abordado trouxeram à tona questões que inicialmente não estiveram no nosso campo de visão quando iniciamos o trabalho; questões espinhosas, vale ressaltar, pois envolvem zonas polêmicas nas discussões sobre linguagem e arte.

A primeira *pedra* que esse trabalho encontrou pelo caminho foi saber como, em uma dissertação da área da *lingüística*, abordar um problema sempre colocado nos campos da crítica literária. O fato de o objeto de estudo ser um texto literário não é em si mesmo um empecilho, haja vista a diversidade de elementos dentro da *microlingüística* que podem ser explorados em uma obra literária: desde os fonemas à coesão textual. Mas falar em ‘gêneros literários’ não seria ‘invadir’ outra seara da discussão ou, pior ainda (para essa dissertação), fugir do escopo da lingüística?

Movendo essa *pedra* para outro lugar, poderíamos lembrar dos estudos estruturalistas de linhagem francesa, que abordaram tal problema dentro de um paradigma ‘lingüístico’ mais conservador: Genette, Todorov, e Roland Barthes (num primeiro momento). Amparado por personagens tão ilustres, nosso trabalho sentir-se-ia muito mais confortável. Há um problema, contudo: as análises estruturalistas mais rigorosas dos textos literários já não gozam do mesmo prestígio no meio acadêmico; pode-se dizer que a aplicação dos métodos estruturalistas encontrou o seu *ocaso* já em fins da década de sessenta, com a chegada dos pós-estruturalistas: Derrida, Foucault, entre outros, questionaram amplamente os fundamentos das análises de natureza estritamente intratextual. Os próprios autores citados anteriormente já não veiculam

com a mesma fé os paradigmas estruturalistas, como é o caso mais famoso de Roland Barthes, que foi deslizando suavemente para uma abordagem do texto literário que exige a inclusão de elementos transestruturais: história e sociologia. Enfim, as abordagens mais modernas, atuais superaram o estruturalismo *strictu sensu* como o mais importante método de análise.

Ora, se foi um dia o estruturalismo a ponte mais segura para fazer a ligação entre os estudos literários e a Lingüística, hoje isto se revela não ser mais um caminho seguro para o estudioso do texto literário; a opção mais promissora foi arriscarmo-nos nos estudos da linguagem promovidos pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. Suas idéias sobre o dialogismo da linguagem e gêneros discursivos funcionarão como apoios sobre os quais avaliaremos a maior parte das idéias relacionadas ao tema que escolhemos. Também nos apoiaremos em seu conceito de carnavalização.

A hipótese norteadora desse trabalho é que, a partir da visão de hibridismo dos gêneros literários e de carnavalização em Bakhtin, podemos encontrar um instrumento mais produtivo para a construção de uma abordagem do gênero *novela* na obra de Valêncio Xavier. Como será visto mais adiante nesse estudo, as definições de novela encontradas na crítica especializada mais consagrada deixam muito a desejar, não conseguindo mais do que arranhar a superfície do gênero ou confundir o leitor que parte em busca de repostas sobre o tema.

Mikhail Bakhtin vê o fenômeno lingüístico como dialógico por excelência; ele vê a língua como discurso, como linguagem viva. A literatura, por sua vez, entra nesse paradigma como “a expressão histórica e social da atividade cultural humana que jamais pode ser pensada ou apreendida de um sistema abstrato de relações formais. E mais, que a tentativa de importar para a literatura o modelo lingüístico é arbitrária, mesmo absurda” (TEZZA, 2003, p.196). Na perspectiva bakhtiniana trabalha-se com a

enunciação, entendida como o momento verbal não-reiterável. A enunciação usa o sistema de formas lingüísticas reiteráveis, porém, não se reduz a elas.

Em nosso trabalho, a investigação do gênero novela realizará um duplo movimento: primeiro procuraremos apresentar alguns elementos estruturais fundamentais à constituição da novela, para em seguida aliar esses elementos a uma visão mais discursiva do gênero, incorporando as discussões de Bakhtin sobre o tema. Entretanto, não nos ateremos apenas aos estudos bakhtinianos, pois assim ficaríamos sem muito o que dizer sobre a novela, uma vez que Bakhtin não fala especificamente sobre esse tipo de narrativa.

Desse modo, as discussões sobre a prosaica bakhtiniana¹ serão um contraponto à teoria apresentada por Massaud Moisés (2000) e ajudarão a construir de uma idéia de ‘novela’ mais rica, que incorporará as noções bakhtinianas de polifonia discursiva, plurilingüismo, carnavalização e hibridismo genérico a alguns traços estruturais que nos pareçam importantes para a sua caracterização.

Irene Machado (1995) assinala que Bakhtin acaba por criar uma ‘prosaica da prosa’, isto é, um método específico para a abordagem dos textos narrativos, em contraposição à ‘poética da prosa’, dos formalistas, já que tais métodos revelavam-se limitados por sua concepção de literariedade: “Todos os métodos através dos quais a prosa é analisada são derivados da poesia, e por isso mesmo, incapazes de revelar a ‘prosiness’ da prosa e a ‘novelness’ do romance” (MORSAN & EMERSON, 1990, p. 19-20 apud MACHADO, 1995, p.81). Assim, no estudo do gênero romanesco sob a ótica bakhtiniana interessa mais verificar o diálogo estabelecido por diversos procedimentos composicionais, como a paródia, a estilização, a carnalidade, a pluralidade lingüística, vocal e estilística.

¹ De acordo com Machado (1995), Bakhtin teria rejeitado as perspectivas de estudo da poética tradicional a respeito do texto literário em prosa. Seus estudos teriam constituído um campo de investigações privilegiado do romance em relação aos outros gêneros, “graças a sua capacidade de representação de uma diversidade de gêneros discursivos cotidianos, sobretudo, o diálogo” (p.314).

A noção de gênero em Bakhtin, como componente indissociável das diversas esferas da atividade humana, não pode restringir-se à mera questão da composição, de onde tirar-se-iam semelhanças ou diferenças entre romance e novela. Para Bakhtin, o gênero “não deve ser entendido como um conjunto neutro de formas semelhantes e recorrentes, à margem da história, mas como estratificações sociais concretas dos usos da linguagem na vida cotidiana, antes de ser o gênero uma categoria estética, ele é uma face inseparável de qualquer momento verbal” (TEZZA, 2003, p.253).

Desse modo, o presente estudo não busca esgotar a discussão sobre o romance ou a novela. Ou, por outro lado, não se trata simplesmente de comparar elementos composicionais que fazem parte da novela com os do romance: no campo teórico em que nos colocamos, os gêneros são fruto da história e, como tal, suscetíveis a redefinições, transmutações, incorporação em outros gêneros. O paradigma no qual essa pesquisa se enquadra é o bakhtiniano – discursivo, dialógico, por consequência – e não exclusivamente formalista.

Nesse trabalho procuraremos contrapor as tendências tradicionais de abordagem da ‘novela’ ao dialogismo, observando pontos de aproximação e distanciamento, além de investigar a novela como um gênero híbrido, plurivocal, pluriestilístico e plurilingüístico, a partir da perspectiva de Mikhail Bakhtin. Também tentaremos observar se as idéias desse autor sobre carnavalização literária contribuem para a compreensão da novela de Valêncio Xavier.

Assim, o trabalho está organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo concentrar-nos-emos em fazer uma discussão sobre a idéia de literatura e gênero literário. Nesse momento, faremos uma revisão crítica das várias noções – implícitas ou explícitas – a partir das quais os conceitos de literatura e literariedade foram construídos ao longo da história. Em seguida, procederemos a uma rápida revisão teórica sobre o conceito de gênero literário, fundamentalmente imbricado ao conceito de literatura.

Depois, faremos um breve resumo histórico sobre a evolução dos gêneros, apontando as formulações e reformulações desse conceito feitas tanto por lingüistas quanto por filósofos da linguagem ou críticos literários. Nesse capítulo também realizaremos uma incursão pela noção de gênero discursivo em Mikhail Bakhtin, por suas idéias sobre o gênero romanesco, focalizando inclusive os conceitos de dialogismo, hibridismo e carnavalização.

No segundo capítulo, apresentaremos uma revisão crítica sobre o gênero *novela*. A base de nossa discussão é o estudo de Moisés (2000). Nesse capítulo destacaremos a imprecisão terminológica que envolve esse tipo de narrativa, a qual acaba por contribuir para a confusão muito comum entre novela e conto. É importante destacar aqui a nossa postura crítica em relação à obra do teórico em questão.

Para o leitor desse trabalho parecerá estranho o fato de que recorremos a um autor cuja teoria será fortemente rechaçada, tanto neste capítulo quanto no seguinte. Entretanto, vale lembrar que o estudo de Moisés (2000), um dos únicos em português que trata do assunto, por mais problemático que nos pareça, ainda assim nos fornece elementos para a compreensão de um gênero de tal forma desconsiderado por outros críticos literários. Pensamos que sem a referência aos conceitos de pluralidade *de células dramáticas* e de *ênfase na ação*, por exemplo, a novela não estaria bem diferenciada de conto ou romance.

O terceiro capítulo concentrará a análise e discussão do *corpus* escolhido. Nele tentaremos entender de que modo as noções de gênero discursivo, carnavalização e hibridismo são decisivas para a compreensão da novela *O minotauro*. Num primeiro momento iremos descrever as estruturas narrativas que compõem essa novela; neste ponto da análise, utilizar elementos de uma análise mais estrutural, como *tempo*, *espaço*, *foco narrativo*, *enredo* e *personagens*. Este momento da análise fará o

contraponto das idéias de Moisés (2000) com a novela *O minotauro*, apontando o que nos parece válido para a compreensão desta narrativa de Valêncio Xavier.

Esta abordagem a partir dos elementos estruturais nos parece interessante porque, apesar de não determinarem por si mesmos o gênero de um texto, mesmo assim fornecem um ponto de partida para uma abordagem que incorpora as idéias de Mikhail Bakhtin: uma abordagem que busca identificar quais as vozes discursivas manifestam-se no texto, como elas se relacionam, procurando descrever que tipos de gêneros discursivos se misturam no texto, e mostrar os recursos estilísticos de que o autor lança mão para fornecer uma imagem carnalizada da realidade e da linguagem na novela.

As considerações finais constituirão uma tentativa de iluminar a leitura da novela obra de Valêncio Xavier, mostrando como os conceitos de hibridismo e carnavalização, de Mikhail Bakhtin, podem estabelecer para ela um lugar mais exato no desenvolvimento das idéias sobre o gênero novela, e o quanto podem fornecer aos pesquisadores dos gêneros do discurso uma abordagem mais atual do velho problema dos paradigmas envolvidos na classificação e investigação teórica a respeito dos gêneros literários.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A noção de literatura

Neste capítulo recensearemos brevemente as noções implicadas no conceito de literatura, ao longo da história desse termo e dos objetos que ele abrangeria desde sua criação até hoje. Para tanto, foram valiosas as reflexões de Antoine Compagnon (2003) em seu *O demônio da teoria*, nas quais nos basearemos.

Primeiramente, o termo *literatura*, do modo como o entendemos atualmente, aparece apenas no século XIX, na Europa. Tal conceito surge em um momento em que o Romantismo disseminava e reforçava noções de nacionalidade, línguas nacionais e povo, espírito do povo como os principais valores dos artistas da época. Isso deixa claro que a idéia de um grupo de textos com características específicas, que os distinguiam de outros, nasceu em um momento histórico particular, é um fruto dessa época e sociedade.

Entretanto, desde Platão, quando a atividade dos poetas aparece pela primeira vez como tema de discussões, os filósofos e os críticos estiveram muito mais preocupados em encontrar a essência do fato literário do que relativizar a idéia de literatura. Houve desde há muito tempo sempre uma busca por aquilo que tornava alguns textos literários ou poéticos.

É o caso da *Poética* de Aristóteles, usada como base de qualquer teorização sobre os textos literários durante vinte séculos. Nessa obra, o autor procura fazer uma descrição de textos específicos da cultura grega a partir de algumas categorias fundamentais: o filósofo classificou essas obras artísticas em três tipos básicos: as *tragédias*, a *epopéia* e a *lírica*. A *comédia* seria descrita em obra posterior, nunca encontrada. As principais categorias usadas para caracterizar esses textos são: *mimesis* (representação ou imitação), *muthos (fábula)*, *catarse*, entre outros, e foram utilizadas

depois por outros autores para definir as formas do fazer literário muito distantes no tempo e no espaço do que o foram no contexto original do filósofo grego, demonstrando o fôlego ou quem sabe o desejo dos estudiosos de encontrarem a essência dos textos poético/literários.

Aristóteles não utilizava o termo *literatura* com o sentido que nós ocidentais lhe atribuímos, foi e continua desconhecido ainda por várias culturas. Antes do século XIX, considerava-se literatura tudo o que era escrito. Desse modo, a sociedade ocidental passou de um conceito muito amplo de literatura para um muito estrito. Esse fato abre-nos os olhos para o perigo de interpretações do cânone literário que acreditam na possibilidade de se encontrar uma essência transtemporal do literário, e alerta-nos também para os mecanismos ideológicos envolvidos na inclusão ou exclusão de um texto no grupo dos chamados “Textos Literários”. É preciso sempre estar atento à historicidade de tal conceito de literário, principalmente naqueles momentos em que alguns estudiosos pensem estar tratando de um fenômeno existente fora da esfera da cultura e da história humanas.

Num primeiro momento teríamos um conceito que abarcava quase toda a produção escrita da humanidade, depois um conceito mais restritivo de literatura como textos escritos com finalidades artísticas. Na visão ampla do primeiro conceito de literatura, perde-se a *especificidade* do *literário*, manifesta de forma óbvia para quem lê um contrato de compra e venda e, depois, um poema. Mas uma visão mais restritiva do literário também implica uma série de questionamentos. Afinal, se o conceito foi criado em um contexto histórico específico, está claro que carregará consigo a visão de mundo da sociedade que o produziu – uma sociedade diferente ou a mesma sociedade em outra época definirão a literatura de modo diferente. Só poderíamos, então, falar de *literatura para os românticos* ou para os *européus do século XIX*, ou quaisquer outros recortes

sócio-históricos que desejássemos fazer. Aparentemente, tal relativização do conceito de literatura não seria errônea para boa parte dos estudiosos dos textos literários.

Compagnon (2003) ressalta que essas duas visões do literário: a romântica e a clássica (ou as apropriações posteriores da *Poética* de Aristóteles) podem ser associadas a duas abordagens básicas da literatura. Teríamos uma abordagem *extraliterária*, que veria o texto literário de um ponto de vista *contextual*, levando em conta todas as implicações históricas, sociais, psicológicas, entre outras presentes na literatura. Nessa abordagem encontraríamos as poéticas inspiradas no Romantismo, rejeitando qualquer aplicação generalista de um conceito de obra literária.

No pólo oposto, encontraríamos as abordagens formalistas num sentido amplo, que defendem uma perspectiva textual ou lingüística, segundo a qual o texto literário deve ser lido desvinculado de seu momento sócio-histórico: a literatura é um fato lingüístico autônomo, e deve ser analisado e compreendido a partir de seus elementos e/ou procedimentos lingüísticos internos. Essa abordagem recorre direta ou indiretamente à idéia de que é possível ler os textos literários de todas as épocas a partir de categorias estabelecidas na *Poética* de Aristóteles ou delas derivadas.

Essas duas posturas encontraram defensores ao longo de vinte e cinco séculos de história literária. Atualmente, ao que nos parece, a corrente ‘extraliterária’ volta com mais força nas discussões acadêmicas sobre a literatura, depois de décadas suplantadas por abordagens formalistas que insistem em ver as obras apenas como conjunto de palavras que desprendem de si mesmas o significado literário.

A escolha de uma dessas duas perspectivas tem conseqüências diretas na extensão daquilo que consideramos literatura. Segundo uma abordagem extraliterária, a definição das obras que comporiam a literatura passa por instâncias autorizadas socialmente a fazê-lo. Essas instâncias (universidades, escolas críticos ou historiadores) podem usar critérios mais ou menos objetivos. No Romantismo, por exemplo, eram

usados o *gosto*, a intuição e o gênio para incluir ou excluir uma obra do corpo da literatura. De qualquer modo, é interessante lembrar que cabe à estética romântica a ampliação do cânone ocidental que vinha sendo engessado pelas poéticas classicistas e neoclássicas. Os românticos incluem o drama e a narrativa em prosa, misturam os gêneros, tal ampliação do cânone permanece até os dias de hoje, com a inclusão de romances policiais, biografias, relatos de viagens e até de histórias em quadrinhos no campo literário.

Segundo essa lógica, a literatura seriam os clássicos, isto é, os autores que estudamos em classe, determinados de antemão pelos professores, críticos, jornalistas e até mesmo os escritores. O uso de tal critério tem uma aplicação bastante geral e parece ter sobrevivido ao fim da estética romântica e à ascensão das poéticas de caráter formalista, ainda que duramente criticado desde então. Mas não há nada constante nessas obras escolhidas, algum elemento que transcenda o momento histórico ou a subjetividade do crítico?

Muitos estudiosos iriam procurar tal elemento na própria materialidade do texto, rejeitando as idéias românticas ou pós-românticas do cânone. As idéias desses estudiosos serão vistas mais adiante.

Perpassando essas duas abordagens, segundo Compagnon (2003), as *funções* geralmente atribuídas aos textos literários acabam por compor também a idéia de literatura. A partir de agora vamos revisar como tem sido vista em linhas gerais a função da literatura.

Em Aristóteles, a função da literatura da tragédia seria a *catarse*, a purgação de emoções; além de trazer o conhecimento e o prazer, advindos do gosto humano de imitar: a imitação é o modo prazeroso que usaríamos desde crianças para aprender. O conhecimento adquirido pela literatura tem um estatuto especial: é um conhecimento do que é geral no humano, enquanto a história estaria para o conhecimento do que é

particular. A função da literatura como um todo então é imitar/representar (*mimesis*) ações para com essa imitação obtermos prazer e conhecimento. O poeta romano Horácio, cuja poética será muito influente no período medieval, também ressaltará o aspecto lúdico e útil da literatura. O Romantismo verá como função da Literatura um conhecimento do que é particular, singular na alma humana; o conhecimento é do tipo intuitivo, não racional ou lógico.

A literatura torna-se, então, durante muito tempo, a responsável pela criação da subjetividade ocidental “a subjetividade moderna desenvolve-se com a ajuda da experiência literária e o leitor é o modelo de homem livre” (COMPAGNON, 2003, p.36). O homem livre, nesse contexto, não seria segundo o marxismo nada além do que o homem burguês; a literatura, para esta concepção, funcionaria como um substituto das religiões, com o papel de produzir o consenso e contribuindo para a veiculação da ideologia burguesa. Porém, tal visão não se sustenta, pois durante o Naturalismo, por exemplo, encontramos escritores como o francês Émile Zola, cujas obras de caráter socialista têm muito mais subversão do que consenso social.

Mesmo que haja, sem dúvida alguma, uma variação histórica no que incluímos no cânone literário, acreditamos na importância de rever alguns argumentos da abordagem formalista em especial, de onde surge o conceito de literariedade. Segundo a maioria dos manuais de teoria literária, a literatura é quase sempre definida como ‘a arte da palavra’. À primeira vista, parece um conceito simplista, mas nessa discussão sobre o que é literatura, todo conceito acaba carecendo de profundidade, pois a cada conceituação o filósofo ou crítico já estará pensando em um tipo de literatura, e assim delimitando seu conceito a partir dos objetos lingüísticos que se considerem literários. Porém, esse pequeno conceito encerra dois elementos sempre constantes em quase todas as outras definições mais elaboradas: literatura faz-se com textos/palavras/linguagem

que são empregados de modo *artístico* – por mais amplo que seja o sentido dessa palavra atualmente.

Assim, existe nesses estudos uma busca mais cerrada por aquilo que constitui o *ser* da literatura, ou seja, um estatuto ontológico que a liberte das implicações de ordem social. A busca desse estatuto tem um ponto alto nas discussões dos lingüistas russos conhecidos como “formalistas”. Compagnon (2003) irá recuperar alguns temas e conceitos dos formalistas, que tentaram encontrar a essência da literatura.

O caminho tomado pelos formalistas será buscar na organização dos elementos fônicos, morfológicos, sintáticos e semânticos os critérios que tornassem um texto *literário*. Desde Kant e até mesmo para os românticos, a função da literatura seria também expressar o belo como um fim em si mesmo, pois a arte em geral era vista como uma atividade humana distante da vida cotidiana. Esse distanciamento do cotidiano será um dos argumentos fundamentais dos formalistas.

Para eles, a literatura usa a linguagem sem ter como principal objetivo a comunicação; isso diferencia o uso literário da linguagem com relação a outras esferas da atividade humana, pois a literatura estabelece uma *distância* da língua cotidiana. Em seu uso cotidiano, a linguagem seria transparente (imperceptível e transitiva, não chama a atenção sobre si mesma), espontânea, denotativa e pragmática, enquanto a linguagem dos textos literários, intransitiva (opaca), conotativa (ambígua, expressiva,) auto-referencial. Essas são dicotomias encontradas em vários manuais de teoria literária ou de lingüística até hoje.

Nasce assim a *literariedade*, a ‘essência’ do literário: “Os formalistas russos deram ao uso propriamente literário da língua, à propriedade distintiva do texto literário, o nome de literariedade” (COMPAGNON, 2003, p.41). Ou como a define Chklovsky, outro formalista: “a literatura é uma série de procedimentos (estranhamento e desfamiliarização) que desarranjam as formas habituais e automáticas da percepção da

linguagem” (Ibid., p.42). Por meio dessas idéias, esses estudiosos acabam por promover uma valorização da poesia em detrimento da prosa, uma vez que é naquela onde encontramos um maior distanciamento da linguagem cotidiana; é na linguagem poética (em sentido estrito) que os procedimentos da literariedade são mais visíveis.

O lingüista eslavo Roman Jakobson, algum tempo depois, aprimora o conceito de literariedade em sua obra *Lingüística e poética*.² Nessa obra basilar, ele analisa a comunicação humana por meio de suas funções. Dentre as funções da linguagem apontadas, a função poética seria aquela na qual se enfatiza a mensagem, e é ela a função dominante nos textos literários. A função poética, porém, não se caracteriza pela utilização de elementos lingüísticos ‘artísticos’ específicos:

A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos lingüísticos próprios, mas de uma organização diferente, por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa dos mesmos materiais lingüísticos cotidianos. [...] enfim, a literariedade não é questão de presença, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor (COMPAGNON, 2003, p.43).

Nos anos sessenta ressurgiu o interesse pelas noções formalistas. O notável Roland Barthes³ reinterpreta-as por meio da sua famosa dicotomia: o legível (linguagem ‘realista’, mais próxima do uso cotidiano) e o escriptível (desfamiliarização, literatura de vanguarda).

A noção de literariedade logo encontrou obstáculos: se a linguagem da literatura distancia-se da linguagem cotidiana, o que fazer com os romances de Hemingway, que buscam justamente o nível mais chão da linguagem; os textos publicitários são conhecidos, por sua vez, pelo uso de uma linguagem repleta de elementos da *função poética*. Mesmo a definição relativa de Jakobson não consegue abarcar todos os fenômenos que conhecemos como literários. Vários críticos apontam a razão para esse

² JAKOBSON, Roman. *Lingüística e poética*. In: _____. *Lingüística e comunicação*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p.118-162.

³ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1997.

limite no corpus usado pelos formalistas: a poesia futurista russa, que usava o distanciamento preconizado pelos críticos de uma maneira ostensiva e criativa. Aparentemente, as noções de literariedade e seus desdobramentos são descrições objetivas, científicas do texto literário:

O formalismo, apoiado pela lingüística e revigorado pelo estruturalismo, libera o estudo literário dos pontos de vista estranhos à condição verbal do texto. Quais são os invariantes que ele explora? Os gêneros, os tipos, as figuras. O pressuposto é que uma ciência da literatura em geral é possível, em oposição a uma estilística das diferenças individuais (COMPAGNON, 2003, p.41-42).

Mas o que dizer quando percebemos as limitações dos conceitos de literariedade apontadas anteriormente e principalmente quando se percebe que a *condição verbal do texto*, por melhor que seja descrita ou analisada, ainda assim é insuficiente para apreender todas as nuances do literário? Ou, ainda, perceber o quanto essas definições objetivas do literário acabam por esconder escolhas, preferências por certo tipo de literatura. O próprio Roland Barthes, por exemplo, critica o realismo como procedimento literário, evidenciando em diversos textos uma clara preferência pela literatura de vanguarda.

Enfim, cada grupo de estudiosos diz encontrar os universais invariantes do literário, mas na verdade acabam mesmo é justificando suas preferências literárias, ao usar os textos de que gostam como parâmetro para a inclusão ou exclusão de certas obras do campo literário. Desse modo, retornaríamos ao mesmo lugar, já apontado no começo deste capítulo: à idéia de que a literatura é tudo o que chamamos literatura.

A proposta de Compagnon (2003) para sair deste beco sem saída teórico (que ele chama de *aporia*) está na obra *Ficção e dicção*, de Genette⁴. Para este autor existem dois regimes literários: um constitutivo, fixo, baseado em convenções, que mantém certos textos sempre dentro da literatura, como os sonetos, por exemplo; e um regime

⁴ GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Ed. du Seuil, 1991.

condicional, variável, que responde pela inclusão de obras ou a exclusão de outras do campo da literatura. Assim, entraria no regime *constitutivo* apenas a poesia, que Genette chama de *dicção*. A narração e o drama, classificados como *ficção* por Genette, entrariam no regime literário *condicional*: são obras cuja inclusão ou exclusão são mais suscetíveis aos balanços da história. O interessante na proposta de Genette é que ela renuncia à essência literária, enfatizando o tratamento plural dos textos.

Tal proposta parece coincidir com algumas posturas mais modernas sobre essa questão. Ninguém mais nega a existência de um grupo de textos que vem sendo chamado de literário há séculos e assim ultrapassando as oscilações históricas do conceito de literatura, como é o caso da poesia. Assim como é bastante difundida a idéia de que as formas narrativas incluídas ou excluídas do cânone mudam bastante ao longo da história e provocam impasses teóricos quando se trata de definir o que é literatura. O experimentalismo por que vem passando a narrativa ao longo do século XX contribui decisivamente para a demolição das fronteiras entre o literário e o não-literário.

As formas narrativas, que na visão de Genette constituem o regime literário condicional, necessitam de mais critérios extraliterários (sociais, históricos, políticos etc.) para serem definidas. Nesses casos, então, mesmo que com ressalvas, a literariedade deve ser buscada fora dos limites do texto, nas circunstâncias históricas que fazem os indivíduos definirem mais ou menos livremente o que é ou não literatura. O que recria o impasse: se sairmos do textual/literário e formos à História, à Sociologia, à Psicologia para buscar os termos definidores da literariedade, acabaríamos tendo uma definição ‘extraliterária’ do literário.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin procura resolver esse impasse negando ambas as posturas, tanto a que busca o literário apenas no nível textual como as que o buscam nas estruturas socioeconômicas. Bakhtin mostra como a linguagem em uso (o discurso)

imbrica o individual com o histórico. Para ele, o texto literário revela de modo especial as várias vozes sociais que compõem o discurso.

A grande ruptura teórica de Bakhtin nessa questão é que este não vê a literatura como uma linguagem especial, diferente da usada no dia-a-dia, e por isso essa idéia não serve para diferenciar um texto literário de um não-literário. Segundo ele, a visão de mundo artística estabelecida por um texto literário se caracteriza por um *acabamento* estético. Na vida real, o homem é sempre um ser inacabado, inconcluso. Porém, quando um artista o representa num texto literário, o faz de uma perspectiva externa (*extraposição* artística), o que lhe permite dar um acabamento estético ao fluir contínuo da vida real. Na verdade, o literário nasce da extraposição artística, um campo de visão privilegiado em relação a outro ser humano, que permite ao artista ver o que o próprio indivíduo sozinho não poderia enxergar. A arte nasce então de um diálogo de consciências. A teoria dialógica bakhtiniana será abordada com mais detalhe nos tópicos que se seguem e constituirá a proposta teórica mais usada neste trabalho.

1.2 A noção de gênero literário

No Ocidente, a primeira notícia que se tem da referência a uma divisão dos textos literários está na obra do filósofo Platão. No livro III de sua *República*, encontramos não apenas uma reflexão sobre os textos literários; antes de tudo, Platão quer situar a obra dos poetas dentro de sua utopia da cidade perfeita. Na cidade ideal, o lugar que cabe a eles não é dos melhores. Sendo arte *mimese* (imitação) das idéias, a poesia era imitação em terceiro grau: imitação da imitação ou imitação da obra dos artesãos.

A partir daí, Platão divide a poesia em *mimética* (correspondendo à poesia *dramática*): aquela na qual o autor dá aos atores a função de imitar as ações humanas; a

poesia *não mimética* (correspondendo à *lírica*), nela o autor não imita, mas expressa os próprios sentimentos e por fim, poesia mista (corresponde à *épica*), que recebe este nome porque, quando o autor dá voz aos personagens (discurso direto) seria mimética, mas quando *narra*, estaria mais próximo do historiador. Esta diferenciação dos gêneros desaparece no livro X da República, tendo em vista a condenação mais geral da arte como imitação de aparências.

Aristóteles, por sua vez, em sua *Poética*, vai numa direção contrária à de Platão: não mais condena a atividade dos poetas, pelo contrário, algumas obras poéticas como as tragédias, por exemplo, servem até mesmo para ‘purificar’ o público de emoções nocivas à ordem social. O conceito de *mimese* é fundamental para a *Poética*: segundo Aristóteles, desde a infância o ser humano gosta de imitar e a imitação constitui um meio privilegiado de aprendizagem; o gosto pela imitação aparece até mesmo em coisas grotescas, que na realidade causariam repulsa, mas imitadas em uma obra de arte produzem prazer.

A abordagem do filósofo é feita a partir de obras de arte reais, existentes na literatura grega, e não sofre o idealismo platônico que as considera derivadas de algo superior. A divisão de Aristóteles leva em conta também por quais *meios* a *mimese* acontece, os *objetos* da imitação e os seus diferentes *modos*.

De acordo com o *modo* de imitação, temos a poesia ditirâmbica que utiliza ritmo, melodia e o verso; poesia trágica e poesia cômica, que usam esses elementos alternadamente. De acordo com os *objetos*, temos a divisão em *tragédia*, imitação de ações nobres ou virtuosas (imitação que é realizada por personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, suscitando piedade e temor, opera a purgação próprias a emoções semelhantes), e *comédia*, imitação de ações baixas e ignóbeis. Os *modos* da imitação são: *narrativo* na epopéia, *dramático* na tragédia e na comédia. No primeiro, o poeta falaria em seu próprio nome, usando diferentes personagens; enquanto no

segundo, os atores representam diretamente a ação. É possível ainda estabelecer outras diferenciações. Por exemplo, a epopéia, estaria mais próxima à tragédia, e o verso utilizado naquela, o hexâmetro (verso de seis sílabas) por ser mais afastado da linguagem comum, seria mais apropriado à nobreza do assunto. Com a epopéia também é possível representar ações simultâneas, o que não acontece na tragédia e na comédia.

Luiz Costa Lima (2002) destaca o caráter duplo da interpretação da poética aristotélica: há partes no texto que possibilitam enxergar apenas uma *descrição* dos gêneros, em outros pontos, entretanto, pode-se pensar em *prescrição*, em normativismo. A primeira interpretação é a dominante, o filósofo quer caracterizar o texto a partir de suas propriedades inerentes, por meio do conteúdo e por meio do verso usado; entretanto, na segunda encontramos a valorização da figura do leitor quando o Aristóteles realça o papel da *catarse*, isto é, o efeito do texto na descrição da tragédia. Se a *catarse* é útil e desejável, acaba por se fazer necessária em qualquer tragédia de acordo com o ponto de vista de Aristóteles. Desse modo, os elementos intrínsecos não são os únicos capazes de caracterizar um texto como sendo de um gênero ou outro: é preciso contar com a reação do público. Lima (2002) fala em “conjunção entre as propriedades do objeto com disposições específicas do receptor” (p.258).

Ainda na Antiguidade clássica, encontramos o trabalho do poeta latino Horácio, *Cartas aos Pisones*. Este texto influenciou grandemente as poéticas a partir do século XVI na Europa e foi responsável pela tendência normativa que vicejou até o Romantismo. Os critérios envolvidos são formais e temáticos: o poeta deveria respeitar o *decoro*: assuntos nobres pedem um estilo (metro) nobre, assim como temas cômicos exigem um verso apropriado; o hibridismo deve ser evitado a todo custo. Textos dramáticos pedem o verso iâmbico⁵ pois este se aproxima mais da linguagem cotidiana.

⁵ Verso iâmbico (ou jâmbico): verso do sistema greco-latino que possuía uma sílaba breve e uma longa (MOISÉS,1997, p.392).

A poética de Horácio revela a preocupação pragmática dos romanos em contraponto à teorização mais profunda dos gregos (LIMA, 2002, p.259).

No Renascimento, a questão dos gêneros voltará à cena numa posição privilegiada. Até o século XVIII, muitíssimas poéticas seriam escritas, com cada autor procurando ser o mais fiel possível à *Poética* aristotélica. Esse desejo de resgatar as idéias do filósofo era coerente com revalorização da concepção grega de mundo. Os autores buscavam ser mais ‘aristotélicos’ do que o próprio Aristóteles.

Os neoclassicistas leram a *Poética* mais como uma obra preceptística do que descritivista e a partir dessa concepção criaram as suas próprias poéticas. Na *Poética* de Aristóteles, por exemplo, o que na tragédia era imitação de ‘ações nobres’, passa a ser nas poéticas neoclássicas, imitação de ‘pessoas nobres’. A *mimese* nesse momento é *imitação da natureza* e os gêneros, possuíam normas de composição bastante rigorosas caso quisessem imitar com perfeição a natureza. Lima (2002) ressalta a relação entre a normatividade das poéticas neoclássicas com a imitação da *natureza*⁶.

De todo modo, a imitação para os neoclássicos passava por um processo de depuração, no qual só ia para a obra literária apenas uma ‘realidade polida’, selecionada do material bruto da natureza de acordo com as leis do decoro. A intensa doutrinação sobre os gêneros no período neoclássico pode ser relacionada ao público a que eram dirigidas as obras. A aristocracia era um público acostumado às convenções artísticas clássicas e, por isso, os autores pouco se davam ao trabalho de teorizar, procurar definir a natureza dos gêneros literários: esses já eram conhecidos do público do autor, e o principal era se manter dentro dos princípios de um gênero.

O Romantismo vem estabelecer uma ruptura bastante radical no campo dos gêneros literários. A partir do momento em que a obra de arte torna-se a expressão

⁶ As poéticas neoclássicas são fortemente influenciadas pelo pensamento iluminista. A noção de natureza, nesse momento, possuía um sentido de modelo racional: o ser humano, com sua capacidade racional, podia compreender a natureza, já que para os neoclássicos esta possuía ordem, racionalidade, sabedoria.

sincera de uma subjetividade única e superior, cujas regras são as da própria inspiração, o estabelecimento de poéticas, isto é, de receitas, não faz mais sentido. O conceito de imitação também cai em descrédito, sendo vista como artifício, o oposto da sinceridade esperada de uma verdadeira obra de arte. O poema lírico, que nas poéticas de gosto clássico sempre esteve numa posição subalterna em relação à tragédia, vai ser o gênero mais valorizado e visitado, sem contudo se tornar *regra*, ou *receita*: o Romantismo valorizava e admitia a mistura dos gêneros. Isto explica a preferência dos românticos por Shakespeare, que mistura o clássico e o medieval em suas obras em oposição ao teatro francês cujo auge está intimamente relacionado às poéticas clássicas.

Brunetière seria uma exceção nesse momento. Em pleno período romântico, esse autor irá elaborar uma poética na qual os gêneros seriam explicados a partir de uma evolução natural, influenciada pela raça ou hereditariedade, pelas condições geográficas, sociais, históricas e individuais. A ideia de uma evolução dos gêneros implica uma visão *immanentista*⁷ do tema. Os gêneros seriam entidades naturais, seres existentes desde sempre; as poéticas apenas se encarregariam de ‘rotulá-los’ com os nomes apropriados. Para Lima (2002), essa visão acaba por induzir a um ponto de vista normativista, mais do que descritivista, pois o autor deve procurar respeitar a ‘natureza’ do gênero e ao crítico restava apenas o trabalho de classificação: “a descrição dos gêneros corresponderia a uma substância ou realidade que o analista captaria”. Para Brunetière, literatura era o que os clássicos franceses faziam.

Na contramão de pensamento de Brunetière estão as ideias de Benedetto Croce. Esse autor combate a ideia da divisão rígida entre os gêneros, da imitação e critica os postulados da historiografia literária; para ele o Romantismo é o padrão. A sua concepção de literatura como conhecimento intuitivo se contrapõe ao conhecimento

⁷ Segundo Lima (2002), poéticas realistas seriam a que vêem os gêneros como criações conceituais e por isso limitadas pelo empirismo envolvido na classificação; enquanto as poéticas immanentistas consideram os gêneros como já existentes desde sempre, como seres ‘reais’, logo, imutáveis.

intelectual, fornecido pela Ciência. Assim, a literatura participa do que é individual, do particular, daquilo que se constrói a partir de imagens; a ciência por sua vez é feita de conceitos, de um conhecimento que pode ser universalizável.

Para ele, literatura é também expressão: o que não se objetiva numa expressão é apenas sensação; para se tornar literatura as intuições artísticas devem passar pela expressão. Se toda obra é individual, então não seria possível encontrar critérios suficientes para generalizações em categorias como as dos gêneros literários. As semelhanças que possam existir são secundárias. O crítico, nesse momento, deve julgar as obras a partir do *gosto* e não do ponto de vista da adequação a um gênero supostamente existente. À atividade de julgamento do crítico, o *gosto*, corresponde a do artista, o *gênio*. Croce também questiona a historiografia, por usar o texto literário para fins não literários, como a biografia, a história etc. Suas idéias contribuíram para o nascimento da estilística e da idéia de autonomia da obra literária.

No início do século XX, o estudo dos gêneros literários ganha destaque na obra de um grupo de críticos russos conhecidos como formalistas russos. Num primeiro momento, nas obras de Chklovski e Tomachevski, por exemplo, a idéia de gênero aparece ligada à idéia do texto literário como um conjunto de *procedimentos* que *desviam* a linguagem do seu uso cotidiano; os gêneros seriam classes de obras que se caracterizariam pelo agrupamento específico de procedimentos (traços do gênero) a partir dos quais o leitor perceberia a obra literária em questão.

Seguindo em outra direção, na primeira metade do século XX surgem várias propostas de classificação *morfológicas* dos gêneros literários; tributárias em maior ou menor grau das idéias de Goethe, que acreditava na existência de *formas naturais dos gêneros literários*. Vladimir Propp e André Jolles são os nomes mais conhecidos dessa vertente. O primeiro considera a existência de nove *formas fundamentais ou simples* (nomenclatura usada como correspondente à noção de *gênero*) correspondentes cada

uma a uma disposição mental própria que atravessa inalterável mesmo que as configurações histórico-culturais mudem na superfície. As formas simples seriam derivadas do folclore: a lenda, a gesta, o mito, a adivinhação, a locução, o caso, os memoráveis, o conto, o rasgo de espírito. Mais modesto na aplicação de sua tipologia, o lingüista russo Propp adverte em sua *Morfologia da fábula* que suas observações são válidas para as chamadas fábulas de magia, não de todo o tipo de fábula.

O autor mais influente nessa linha de investigação dos gêneros como formas naturais de herança goethiana é o alemão Emil Staiger. Para esse autor os três gêneros – *épico-lírico e dramático* – correspondem a formas puras, as quais não aparecem sozinhas em obras literárias concretas; num texto literário há sempre uma mistura, maior ou menor, dessas formas. As formas puras são qualidades simples do ‘poético’ mais do que realidades empíricas.

O gênero lírico trabalha com a *recordação*, o autor não trabalha com o distanciamento, mas presentifica o passado, renunciando à lógica, à coerência gramatical e formal, e utilizando uma linguagem ‘musical’ sugestiva desses estados de alma. No gênero épico, que trabalha com a *apresentação*, há um distanciamento – o autor evoca o passado e mantém um distanciamento temporal-espacial; não busca ir direto ao clímax, mas demora-se nas partes as quais têm relativa autonomia. Nas obras do gênero dramático a categoria-chave é a *tensão*, o autor procura ressaltar os momentos de desfecho e para isso as partes devem possuir uma ligação funcional estrita entre si; não há espaço para divagações. A postura geral de Staiger, na opinião de Costa Lima, sofre também de uma limitação que contradiz sua pretendida fundamentação em aspectos imutáveis da alma humana.

Por fim, ainda nessa linha de pensamento de procurar os gêneros em elementos fundamentais da natureza humana, temos a teoria dos *modos de apresentação* de Northrop Frye exposta no conhecido *Anatomia da crítica*. Para este, cada *modo*

representaria a relação estabelecida entre autor e público. A tipologia desse autor não é uma revisão da divisão tripartite dos gêneros, já que o autor, não fala em três, mas em quatro gêneros básicos: o *drama* (*mimese* interna ou de convenção) na qual personagens hipotéticas ou internas confrontam-se com o público e o autor mantém-se oculto; *epos*, no qual o autor defronta diretamente a audiência e as personagens estão escondidas (*mimese* do discurso direto); *lírica*, em que se estabelece uma relação *eu-tu* e o poeta volta as costas para o público (*mimese* interna), e *ficção*, que se diferencia do épico (que é episódico) por ser contínua e possuir um tipo diferente de *mimese*. A ficção seria a área central da literatura e estaria subdividida em quatro espécies: estória romanesca, romance, confessional e sátira menipéia. A divisão entre *epos* e *ficção* é fluida e uma mesma obra pode ser épica ou ficcional dependendo daquilo que se observa. Além do mais, Frye vê como função dos gêneros “determinar a dominante com que se realiza a obra empírica” e não postular a partir deles princípios rígidos para cada tipo (LIMA, 2002, p.280).

Uma das críticas feitas a Frye por Lima diz respeito ao apriorismo do autor de *Anatomia da crítica*, pois os gêneros ainda continuam a ser definidos como entidades a-históricas; o público aparece num primeiro momento como parte da relação que define os modos/gêneros, mas desaparece assim que começa a classificação, só restando características intrínsecas ao próprio texto. Segundo Lima (2002), um meio de a análise sociológica dos gêneros escapar do dilema de ajustar-se ou contrapor-se a uma poética imanentista é partir da idéia de situação na qual um discurso *funciona*, ou seja, é reconhecido como literário. Dentre as propostas que apontam tal caminho encontramos a *Estética da recepção* e as idéias de Bakhtin.

Na primeira, encontramos Hans Robert Jauss, medievalista alemão que parte de idéias de dois lingüistas – Eugenio Coseriu e Wolf-Dieter Stempel – para compreender a noções de gêneros. Para Jauss, “ toda obra literária pertence a um gênero, o que

implica afirmar pura e simplesmente que toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras para orientar a compreensão do leitor (público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa” (JAUSS apud LIMA, p. 285).

Nesse sentido, percebemos certa afinidade das idéias de Jauss com o pensamento de Bakhtin, quando este também afirma a realidade primeira dos gêneros em qualquer discurso, seja literário ou não. Bakhtin também valoriza o papel do leitor na construção de uma idéia de gênero.

1.2.1 Discurso e gênero em Mikhail Bakhtin

Mesmo tendo sido iniciada há mais de setenta anos, a obra do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin só foi descoberta pelo Ocidente há pouco mais de trinta. Contribuiu para isso, a situação de isolamento imposto a seu pensamento pelo fato de não se aliar de forma ortodoxa ao socialismo russo. Há que se falar também do problema da autoria de algumas obras, como *Marxismo e filosofia da linguagem*, livro assinado por Volochinov, estudioso do círculo de Bakhtin, possivelmente como uma tentativa de furar o bloqueio da censura. Desse modo, suas obras ainda passam por um processo de discussão e assimilação, notadamente no Brasil.

Antes de se falar da noção de gênero literário em Bakhtin é preciso revelar o arcabouço teórico em que esse conceito aparece, qual noção de linguagem e de ser humano aflora daí. Primeiramente, para Bakhtin a linguagem não é, em essência, apenas um meio de se representar a realidade. Para fundamentar sua visão, Bakhtin contrapôs-se a duas visões da discussão lingüística em sua época. Ele divide os estudos

lingüísticos feitos até então em duas grandes abordagens: o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato.⁸

A primeira corrente lingüístico-filosófica, o subjetivismo idealista vê a língua como uma criação individual, e tem como parâmetro da atividade lingüística, a criatividade artística. Pertencem a essa corrente pensadores como Wilhelm Humboldt e Vossler (BAKHTIN, 1995, p.75-76). A língua tem, segundo essa corrente, basicamente uma função expressiva. A outra visão filosófico-lingüística é derivada do pensamento de Ferdinand de Saussure. Chamada pelo filósofo russo de *objetivismo abstrato*, seria aquela corrente para a qual a língua seria um sistema de formas fonéticas, gramaticais e lexicais impostas ao indivíduo.

Para Bakhtin, nenhuma das duas visões consegue abarcar o fenômeno lingüístico, pois este não é nem realização individual, nem puramente social. Para Bakhtin o problema com essa visão é que a língua só se realiza a partir da interação social e verbal, realizada a partir de enunciados concretos, inseridos no tempo histórico e social (BAKHTIN, 1995, p. 77):

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 1995, p. 123).

Bakhtin fala então de uma lingüística da língua *em ação*, da língua com *interação entre indivíduos* e produção de *enunciações*. Assim, o signo lingüístico, a palavra, é vivo, marcado por seu aspecto *dialógico*:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido

⁸ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*.

amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 1995, p. 123).

É interessante destacar o fato de que dentro de uma concepção dialógica da linguagem, não só a língua é fundada no momento da interação verbal, porém a própria individualidade só se constitui a partir do jogo lingüístico, mesmo no caso do pensamento interiorizado (um tipo de diálogo consigo mesmo) que é feito com palavras, até as formas de interação verbal com um interlocutor real. As palavras, antes de fazerem parte de uma determinada consciência individual, já são parte de um corpo de um língua, compartilhadas por um grupo social. Por outro lado, a palavra sempre se dirige para um interlocutor, é em função desse interlocutor – real ou imaginariamente construído – que a atividade lingüística constitui-se: “Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade” (BAKHTIN, 1995, p. 113). Além de dialógica a palavra também possui um caráter intrinsecamente polêmico, pois toda palavra é uma espécie de resposta, um elo na cadeia das relações lingüísticas.

Na obra de Bakhtin, a definição de *gênero literário* aparece de forma difusa – pois aparece em quase todos os textos, sem ser definida de forma categórica. Este autor tornou-se conhecido por análises temáticas a respeito da obra de Rabelais e de Dostoiévski, nas quais aborda a questão do gênero sem, contudo, pretender ampliar o alcance de suas intuições para todos os romances ou para a prosa. Na obra em que teoriza sobre o romance, Bakhtin desloca o problema para a discussão dos aspectos históricos-sociais imbricados aos lingüísticos que contribuíram para a ascensão de tal gênero na literatura ocidental até chegar à obra polifônica de Dostoiévski. Assim, apesar de fundamental para o pensamento bakhtiniano, a noção de gênero não foi colocada (como tudo o mais em Bakhtin) de maneira sistemática ou definitiva na sua obra, como nas obras mais tradicionais sobre tal tema, em que havia uma preocupação em

classificar os gêneros como um todo, apresentando as características definidoras de cada um deles, assim como vemos nas poéticas tradicionais.

Talvez o único texto em que o assunto é tratado de forma mais sistemática está em sua obra *Estética da criação verbal*. Em outros trabalhos o pensador russo ressaltará a importância do gênero *romanesco* em especial, mas utilizando-se de um modo bastante peculiar de abordagem sem preocupar-se em construir uma ‘poética’ sistemática, nos moldes de Aristóteles, por exemplo. Mesmo assim, não se trata nesse momento apenas do gênero literário, mas dos *gêneros do discurso*. Na verdade, para Bakhtin era mais importante a inserção dos chamados gêneros literários dentro de sua concepção de gênero discursivo do que a diferenciação ou especificidade dos mesmos. Nas palavras de Bakhtin:

Estudaram-se, mais do que tudo, os gêneros literários. mas estes, tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas(nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza verbal(lingüística) (BAKHTIN, 2000, p.280). [grifo do autor]

Assim, nesse trabalho de Bakhtin, não havia o interesse de investigar como um gênero literário se distinguia de outros, literários ou não. Antes de tudo, é preciso perceber que a proposta de Bakhtin não era criar uma nova tipologia dos gêneros do discurso (literários, retóricos, cotidianos etc.), até porque, em suas palavras: “Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado” (BAKHTIN, 2000, p. 281), o que tornava uma busca por elementos comuns a todos os gêneros do discurso uma busca inoperante.

Para amparar sua noção de gênero, Bakhtin mostra que a língua não é um instrumento técnico que realiza simplesmente operações semânticas, em si mesma a língua não traz a princípio qualquer tipo de valoração, servindo sempre como auxiliar, seja à cognição, à arte, à comunicação prática (TEZZA, 2003). Por conta disso, Bakhtin vai numa direção oposta aos formalistas russos, que tentam depreender a literatura (o fato lingüístico estético) da imanência da língua (vista como o sistema lingüístico saussureano). Essa corrente formalista, chamada por Bakhtin de ‘estética material’, é produtiva apenas ao estudar a técnica da criação artística, mas incapaz de dar conta da criatividade artística como um todo, em toda a sua especificidade e significância.

Para Bakhtin, os formalistas trabalham com o ‘sinal’ e não com o signo. A diferença está em que o sinal é o aspecto reiterável do signo, portanto, o que é abarcado pela lingüística saussureana; o signo lingüístico, para Bakhtin, não é apenas um conjunto de traços fonéticos, morfológicos ou semânticos: “O signo bakhtiniano é um momento verbal em que estão presentes no mínimo duas consciências inseparáveis mais um objeto sobre o qual pesam também no mínimo duas consciências interessadas compondo uma teia viva de relações” (TEZZA, 2003, p.218). Assim, o signo é constitutivamente dialógico, sempre existindo como uma consequência da relação entre duas consciências que se comprometem num diálogo.

Indo na contracorrente do formalismo, Bakhtin rejeita a idéia de que a literariedade (as características fundamentais que distinguem o texto literário) possa ser medida pelo distanciamento ou estranhamento que este possui em relação ao uso da linguagem se comparada com a linguagem do cotidiano, idéia comum a várias tendências lingüísticas que investigam o texto literário a partir de suas especificidades. Bakhtin propõe outro caminho, em vez de buscar a diferença fundamental entre o literário e o não-literário, ele procura a identidade entre eles, ou seja, o “mundo da

visão estética não é uma forma distinta das formas da vida, mas parte integrante e inseparável delas” (TEZZA, 2003, p.222).

O universo estético de utilização da língua fundamenta-se sobre a oposição *acabamento x inacabamento*. A vida, segundo Bakhtin, é marcada pela provisoriedade, pela incompletude, nela nós só podemos ser completados pelos outros, num processo de falta absolutamente insuperável. O sujeito humano nunca é uma realidade monolítica, ele precisa do olhar do outro para que se complete. Desse modo, é pela arte que encontramos esse acabamento. Para que este exista é necessário um distanciamento estético, chamado por Bakhtin de *exotopia*. O autor de uma obra literária é a *consciência de uma consciência*, isto é, ele possui um campo de visão privilegiado sobre o herói (personagem), um excedente de visão, que lhe possibilita dar um acabamento ao mundo do herói. No fluxo da vida nós não podemos perceber uma finalização, um acabamento para nossas atitudes; somente quando nos colocamos de um ponto de vista externos a nós mesmos, distanciando-nos é que criamos a *visão estética*:

A realização estética, portanto, é parte integrante do evento da vida, e não um objeto autônomo, regido por leis internas e próprias, a estetização é um processo de afastamento, de acabamento, de tudo aquilo que, por sua própria natureza vital é perpetuamente inacabado e parte integrante e inconclusa da experiência interior – do fluir da vida (TEZZA, 2003, p.213).

Assim, para que haja objeto estético é necessário o acabamento, a distância entre autor e herói, mesmo numa obra de caráter autobiográfico.

De acordo com Bakhtin, a diferenciação dos gêneros do discurso tem a ver com a diversidade funcional dos enunciados em cada esfera social de utilização dos mesmos: “Qualquer enunciado, considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2000, p. 279).

Desse modo, ao se investigar a existência ou especificidade de um gênero discursivo, é preciso determinar qual esfera de utilização da língua está envolvida na produção de determinado enunciado. Nesse sentido, quando se pensa no gênero novela a partir dessa idéia, poderíamos nos perguntar qual é a ‘esfera de utilização da língua’ do gênero novela? A nosso ver, a novela pode ser vista de modo mais amplo como pertencendo à esfera de utilização *literária* da língua, assim como outros textos em prosa como o romance e o conto. Desse modo, falaremos da novela como um gênero fronteiro entre conto e romance, (discussão que será detalhada mais adiante) sem características estruturais muito específicas, apresentando vários pontos de contatos com essas outras formas narrativas.

Retomando a noção de gênero em Bakhtin, nos deparamos com o conceito de *enunciado*, basilar na elaboração da noção de gênero do discursivo, o que faz o autor abrir um tópico específico sobre o assunto em seu texto sobre esse tema. Vejamos o que Bakhtin entende por *enunciado*. Para ele, a lingüística da época não conseguia chegar a um ponto de vista metodológico satisfatório sobre a comunicação verbal, devido à vagueza de sua terminologia, à atribuição do papel ativo exclusivamente ao locutor, dentre outros motivos. Para Bakhtin, a unidade real da comunicação verbal é o enunciado: “a fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala” (BAKHTIN, 2000, p.293). A procura por um ponto de partida em unidades fonéticas, morfológicas ou sintáticas, é assim, posta de lado. O que se quer é a língua em funcionamento: o *discurso*.

Deve-se ressaltar antes de tudo, a diferença entre oração (unidade de análise da lingüística mais tradicional) e enunciado (unidade de análise dos estudos ditos discursivos). Em seu texto Bakhtin não faz um estudo exaustivo da oração, apenas procura estabelecer a relação entre essas duas entidades. Para ele, a oração é a unidade da língua (enquanto sistema) e o enunciado, unidade do discurso. Um enunciado é

diferente de uma oração, porque aquele estabelece uma relação *responsiva ativa* (pede uma resposta) com o interlocutor. Assim, compreender um enunciado é compreender o papel que ele exerce em um diálogo. A fronteira de um enunciado seria determinada pela alternância de sujeitos falantes (BAKHTIN, 2000). A oração, por sua vez,

representa um pensamento relativamente acabado, diretamente relacionado com outros pensamentos do *mesmo* locutor, dentro do todo do enunciado; uma vez determinada a oração, o locutor faz uma pausa, antes de passar para o pensamento que dá seguimento ao seu próprio pensamento [...]. O contexto da oração é o contexto do discurso de um único *e mesmo sujeito falante* (do locutor) [...] (BAKHTIN, 2000, p.296). [grifo nosso]

O autor cita o exemplo da frase *Saiu o sol*, que sozinha é inteligível, porém, assim isoladamente, só podemos compreender-lhe a significação lingüística e não a discursiva, já que não é possível ter em relação a ela uma atitude responsiva ativa, a não ser que “conheçamos que o locutor, mediante essa oração, disse tudo o que queria dizer, que essa oração não é precedida nem seguida de outras orações proveniente do mesmo locutor. Mas, assim, já não é uma oração e sim um enunciado, composto de uma oração” (BAKHTIN, 2000, p.306).

A oração é o elemento significativo dentro do todo de um enunciado e somente aí pode ser compreendida. Desse modo, um mesmo objeto pode ser tratado como uma oração ou como um enunciado. O fundamento de qualquer abordagem que se pretenda discursiva deve trazer para o primeiro plano da investigação o aspecto dialógico da linguagem, deve lidar com enunciados, não com orações ou conjuntos destas.

A determinação das fronteiras entre enunciados – seu *acabamento* – define-se pela alternância dos sujeitos falantes. A elaboração de um enunciado, segundo Bakhtin, comporta duas fases: numa fase inicial, o locutor escolhe o conteúdo preciso do objeto do sentido; a essa fase sucede a da escolha dos recursos lingüísticos e dos gêneros do discurso para a expressão desse objeto: esta é a fase da *composição* e do *estilo*, que

corresponde à necessidade de *expressividade* do enunciado. Há maior ou menor liberdade no uso da expressividade dependendo da esfera de atividade humana em questão. Há esferas que permitem maior expressividade, como a literária, e outras em que esta liberdade é bem mais restrita, a da linguagem das fórmulas jurídicas, por exemplo. Entretanto, não há neutralidade absoluta de enunciados.

Em sua totalidade, um enunciado comporta: o *tratamento exaustivo do objeto* do sentido; o *intuito*, ou seja, o querer-dizer do locutor e as *formas típicas de estruturação em gênero*. Conforme aponta Bakhtin, o primeiro desses elementos, o tratamento exaustivo do tema, será mais ou menos completo, de acordo com a área do conhecimento humano: por exemplo, numa situação cotidiana, ele pode ser exaustivo, como numa situação em que um indivíduo pergunta as horas ao outro; em outras situações de comunicação, o tratamento nem sempre será absolutamente exaustivo: como no caso do discurso científico, em que um biólogo se propõe a discorrer sobre uma bactéria, por exemplo. A escolha do tratamento exaustivo do objeto depende das intenções, do querer-dizer, do intuito do interlocutor, que é o pólo subjetivo dessa atividade:

O intuito, o elemento subjetivo do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido – objetivo – para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados (BAKHTIN, 2000, p. 300).

O terceiro elemento da totalidade do enunciado, as formas típicas de estruturação em gênero, é visto por Bakhtin como o mais importante, pois o querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso (BAKHTIN, 2000, p. 301). Os determinantes dessa escolha dizem respeito ao campo de atuação de cada esfera da comunicação verbal, da necessidade estabelecida pelo próprio objeto, que delimita o tema, dos parceiros envolvidos, entre outros. Na verdade, os

gêneros seriam adquiridos junto com a língua materna; usamos os gêneros desde o momento em que aprendemos a falar, mesmo que não o saibamos. Às formas prescritivas da língua, previstas por Saussure, Bakhtin acrescenta as não menos prescritivas dos gêneros do discurso. Desse modo, cai por terra a famosa dicotomia saussuriana que opõe fala/individual e língua/social, pois o linguísta suíço teria ignorado que além das formas da língua, o indivíduo ‘herda/adquire’ as formas do gênero, um outro nível de combinação das primeiras.

A fala, para Bakhtin, está longe de ser apenas a realização de enunciados individuais a partir das *combinações absolutamente livres* das formas do sistema lingüístico, ou o mecanismo psicofísico que permite exteriorizar essas combinações, a fim de que o falante possa exteriorizar seu pensamento. Os enunciados não são apenas escolhas individuais e criativas: têm uma esfera de sobredeterminação – a dos gêneros. Sem esta, teríamos de recriar a cada enunciado, um novo gênero, o que não acontece. Bakhtin diz que “para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo” (Ibid., p.301).

Sem querer minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros, o autor propõe uma divisão em dois tipos essenciais de gêneros: os gêneros primários (simples) e os gêneros secundários (complexos). Os primeiros aparecem em situações de comunicação verbal espontânea, seu exemplo típico é o diálogo cotidiano; os secundários, em circunstâncias de comunicação cultural mais complexa, principalmente escrita: artística, científica, etc. Os gêneros secundários transmutam e absorvem os gêneros primários (BAKHTIN, 2000, p.282). A novela enquanto texto literário faria parte dos gêneros discursivos secundários, e por isso podemos dizer de antemão que se trata de um texto heterogêneo, composto a partir da fusão e transformação de diversos outros gêneros, literários ou não.

Uma questão para a qual Bakhtin chama a atenção é a nefasta separação entre estilo e gênero, operada pelos estudos lingüísticos do final do século XIX e início do século XX, pois as mudanças históricas dos estilos da língua são indissociáveis das mudanças dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2000). Para ele, o enunciado, enquanto produção individual, possui estilo – mesmo que nem todos os gêneros se prestem da mesma maneira à criatividade individual. Em alguns, os enunciados-padrões, quando o estilo aparece, é um elemento secundário, como no caso dos requerimentos oficiais, por exemplo. Nos gêneros literários, por outro lado, o estilo é algo esperado, faz parte da intenção comunicativa e por isso mostra-se de modo mais evidente. Bakhtin fala de estilo lingüístico ou funcional, “o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana” (Ibid., p.283).

Segundo Irene Machado (1995), o estilo em um romance poderia aparecer de duas formas: estilo linear e estilo pictórico; o primeiro está ligado ao discurso do autor, e o segundo representa a transmissão do discurso do personagem ou de outrem. Em ambos os casos, o estilo seria determinado pela maneira que a palavra do outro é transmitida numa obra literária prosaica. Percebemos por esta fala que em Bakhtin o estilo não se restringe a uma escolha lexical ou semântica, que parte sempre da individualidade do autor; na verdade o estilo no romance está indissociavelmente ligado à idéia de dialogismo: o texto romanesco é a representação do homem e da sua linguagem, ou melhor, da imagem de sua linguagem. Ao transmitir e representar a fala de outrem, o romanesco abre espaço para o diálogo dos diversos discursos sociais.

Outro aspecto considerado no estudo dos gêneros é a expressividade ou entonação expressiva de um enunciado, a qual não faria parte do sistema da língua como o entendia Saussure. Uma palavra vista isoladamente não possui entonação expressiva, essa característica diz respeito ao enunciado completo. Ao usarmos uma palavra, muitas vezes a tiramos não do sistema da língua, mas de outros enunciados

onde já a havíamos encontrado. Não se quer afirmar com isso que o sistema lingüístico não possui maneiras, formas de expressão emotivo-valorativa; apenas que, na qualidade de recursos lingüísticos, estes são absolutamente neutros nos planos dos valores da realidade (BAKHTIN, 2000). Nas palavras de Bakhtin, “a entonação expressiva, que se entende distintamente na execução oral, é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso” (Ibid., p.309), e como tal constitui um componente importante para a sua noção de gênero literário.

Entretanto, seria complicado delimitar de que locutor se trata quando estamos diante de uma narrativa: na fala de um personagem, em um romance ou numa novela, por exemplo, a relação emotivo-valorativa seria atribuída a quem: ao autor, ao narrador, à própria personagem? Desse modo, a entonação expressiva nos parece uma noção pouco produtiva para a compreensão da especificidade do gênero novelesco, uma vez que aparece na obra de Bakhtin de maneira genérica e imprecisa. Afinal, seria possível distinguir um gênero do outro a partir das diferenças entre suas respectivas entonações expressivas? Bakhtin mostra, nesse texto, que a entonação expressiva aparece em enunciados simples da linguagem oral, entretanto não esclarece de que maneira essa entonação diferencia um gênero de outro num texto literário.

Enfim, o que nos parece fundamental, e servirá de base para nosso trabalho, é que a noção de gênero em Bakhtin não deve ser entendida como “um conjunto neutro de formas semelhantes e recorrentes, à margem da história, mas como estratificações sociais concretas dos usos da linguagem na vida cotidiana, antes de ser o gênero uma categoria estética ele é uma face inseparável de qualquer momento verbal” (TEZZA, 2003, p.252). Enquanto estratificações, os gêneros apresentam traços recorrentes e semelhantes, o que justifica a busca dos mesmos em nosso trabalho; porém, tais traços não têm caráter absolutamente essencial na definição de um gênero: eles devem estar associados aos usos concretos em momentos históricos de uma sociedade.

1.2.2 O gênero romance em Bakhtin

O romance seria, na concepção bakhtiniana, uma “forma de representação do homem e da imagem da linguagem através dos discursos sociais. Nele se processa o encontro dialógico, gerador das diversidades de discurso em prosa. Inclui os gêneros sério-cômicos antigos e os gêneros populares” (MACHADO, 1995, p.314). A diversidade de discursos encontrados no romance mostra como ele absorve e transforma os demais gêneros prosaicos, assimilando procedimentos composicionais. Como a proposta que norteia este trabalho passa pela constituição de uma abordagem dialógica e metalingüística⁹ do gênero novela a partir das reflexões feitas por Bakhtin a respeito do romance, faremos nesse tópico um levantamento teórico de suas principais idéias envolvidas na concepção do gênero romanesco, para contrapô-las às teorias tradicionais a respeito da novela, focalizadas mais adiante.

O estudo do romance possui um *status* diferenciado no trabalho de Bakhtin. Para ele, o romance é um gênero de tamanha importância a ponto de se poder dizer que a ascensão desse gênero na cultura moderna (séculos XIX e XX) mostra uma ‘romancização da cultura’, devido às influências exercidas em outros gêneros. A romancização ou prosificação da cultura a que alude Bakhtin tem a ver com a constante valorização dos gêneros prosaicos em nossa cultura. O romance parte da valorização da experiência cotidiana, prosaica, em detrimento das formas culturais poéticas tradicionais: “O romance é um gênero voltado para a representação não só da dialogia dos gêneros discursivos, como também do presente, em sua fugacidade e para o inacabamento interior do homem na vida cotidiana” (MACHADO, 1995, p.83).

⁹ “Metalingüística: disciplina que estuda as relações comunicativas com base no dialogismo. Considera a enunciação comunicativa, o dito e o não-dito, ou seja, todo o contexto enunciativo que extrapola o domínio puramente verbal” (MACHADO, 1995, p.313).

Em sua obra *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, Bakhtin caracteriza romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, em que nos deparamos com unidades estilísticas heterogêneas. A heterogeneidade das unidades estilísticas que compõem o romanesco são elencadas da seguinte maneira por Bakhtin:

1. A narrativa direta¹⁰ e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*¹¹);
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente diferenciados (BAKHTIN, 2002b, p.74).

Além do pluriestilismo apresentado acima, Bakhtin mostra que o romanesco também incorpora em si mesmo muito mais do que unidades estilísticas heterogêneas. Podemos encontrar num romance vários outros gêneros incorporados ao texto romanesco; essa incorporação faz-se de maneira a se respeitar a originalidade e a plasticidade de cada um dos gêneros que entrariam na sua composição:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc., como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística (BAKHTIN, 2002b, p.124).

A citação acima também ilustra, de maneira muito expressiva, a idéia central deste trabalho: a novela, tal como a apresentaremos a seguir, pode ser lida

¹⁰ Para Bakhtin, a narrativa ou discurso direto do autor é aquilo considerado comumente pelos estudos textuais como o discurso indireto. As diversas modalidades a que Bakhtin alude certamente se referem ao discurso indireto livre.

¹¹ Nota do tradutor: “Entende-se hoje por *skaz* a estilização das diversas formas de narrativa oral, tradicional ou não” (In: BAKHTIN, 2002, p.74).

proveitosamente como um fenômeno plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal, assim como o romance. É evidente que não desejamos exorbitar o alcance da aproximação entre os dois gêneros, nem pretendemos utilizar as idéias de Bakhtin como categorias artificialmente aplicáveis a quaisquer tipos de textos, em contextos muito diferentes dos originais apresentados pelo pensador russo. Todavia, corroboramos a leitura de Bakhtin feita por Machado (1995), quando esta afirma a existência de um fenômeno muito abrangente: uma prosificação ou romancização da cultura, o que justificaria a aproximação entre os gêneros novela e romance, já aludida anteriormente.

Bakhtin possui uma visão radicalmente oposta à visão das poéticas clássicas a respeito dos gêneros. De acordo com as poéticas clássicas e neoclássicas, cujo objeto principal era a poesia, o gênero é uma idéia sincrônica: mesmo que nasça em uma época específica, deverá servir de modelo aos escritores de épocas posteriores, no sentido de manterem a sua “pureza” original. Para Bakhtin, ao contrário, a definição de gênero já implica uma constante transformação; a mudança é intrínseca aos gêneros romanescos: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero” (BAKHTIN, 2002a, p.106).

A necessidade de se ter cuidado quando se trata da aproximação desses conceitos bakhtinianos foi sugerida por Tezza (2003) em seu *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e formalismo russo*. Esse autor fala de uma vulgarização excessiva das idéias de Bakhtin, principalmente o conceito de polifonia. Bakhtin aborda o tema da polifonia discursiva em uma obra sobre o romance de Dostoiévski – *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nessa obra, o autor mostra que o romance de Dostoiévski é o ápice de um processo evolutivo da forma romanesca ao longo da história. Dostoiévski, segundo Bakhtin, cria o romance polifônico: segundo ele, a revolução de Dostoiévski no campo da narrativa reside no fato de que o autor-criador coloca-se no mesmo plano de seus

heróis”, em vez de a consciência do autor-criador colocar-se acima deles, como se fosse o centro de onde partiria um sentido único, os romances de Dostoievski mostram a polifonia do discurso na forma artística, em que as várias vozes aí existentes dialogariam de igual para igual.

Para Tezza, a polifonia é um conceito bakhtiniano não reiterável, e o próprio Bakhtin não teria, quarenta anos depois de haver estudado Dostoiévski, identificado nem meia dúzia de autores que pudessem ser considerados realmente polifônicos (TEZZA, 2003, p.231-232). Ao invés disso, o filósofo russo investiria num conceito mais amplo e funcional: o de plurilingüismo.

Ao estudar a evolução do gênero romanesco, Bakhtin lança mão de uma nova categoria criada por ele, o *cronotopo*: “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. O cronotopo expressa a “indissolubilidade de espaço e tempo” e torna-se uma categoria conteudístico-formal da literatura, importantíssima na definição dos gêneros (BAKHTIN, 2002b, p.211). Assim, cada estágio histórico do desenvolvimento humano interliga espaço e tempo na literatura de maneira específica; cada sociedade vai assimilar de maneira complexa aspectos isolados do momento histórico e do espaço em que os fatos narrados acontecem ou poderiam acontecer.

Essa metáfora do cronotopo, originada da *Teoria da Relatividade* de Einstein, estaria indissociavelmente ligada ao gênero porque, assim como ele, é uma cristalização de determinadas formas de ver o mundo e expressá-lo. Nas palavras de Machado (1995, p.248), “o cronotopo pode ser visto como um conjunto de possibilidades concretas, desenvolvidas por vários gêneros para exprimir a relação das pessoas com os eventos”. Desse modo, ao abordar a sucessão das formas romanescas ao longo da história até o romance russo, Bakhtin comenta a longa sucessão de cronotopos que tem início no romance grego.

Dentre os cronotopos apresentados por Bakhtin, o *cronotopo da aventura* teria dado origem, séculos depois, a vários tipos de narrativas, como as novelas sentimentais, ficção científica e romance policial. Alguns elementos comuns nos romances gregos e latinos tardios reaparecem nestas narrativas modernas: personagens idealizados, feitos heróicos, interesse pelo suspense etc. (MACHADO, 1995).

Outro cronotopo também importante para nossa discussão é o *cronotopo da vida privada e do cotidiano*; neste, focalizam-se os indivíduos em episódios habituais, representando também as transformações psicológicas por que passam os personagens. Ao contrário do cronotopo de aventuras, em que o herói não muda com a passagem do tempo, o cronotopo da vida privada e do cotidiano mostra o personagem em momentos de crise, tentando reelaborar uma nova imagem de si mesmo. No cronotopo da vida privada e do cotidiano há momentos em que o privado cruza-se com o público: quando acontece um crime, por exemplo. Em *O minotauro* podemos perceber esse entrelaçamento entre o público e o privado, quando os personagens se cruzam num hotel, um espaço que mistura essas duas instâncias, pois possui quartos (privado) onde são cometidos crimes (público), que envolvem a lei e outras situações e personagens típicos de narrativas policiais.

Devido ao hibridismo estilístico do romance, até o Romantismo as poéticas tradicionais (embasadas ainda na divisão aristotélica dos três gêneros) evitaram incluí-lo em suas classificações, e quando o fizeram partiam do estudo da poesia como base para analisar a prosa. A poética “formalista” usava como conceito fundamental diferenciador entre texto literário e não-literário a noção de literariedade, a qual partia quase sempre da noção de estranhamento ou de distanciamento lingüístico. Um texto era mais ou menos literário de acordo com o seu maior ou menor distanciamento da linguagem cotidiana.

Assim, ao avaliar as manifestações em prosa, os formalistas acabavam insistindo na noção de desvio, o que fazia com que as narrativas sempre ficassem aquém da poesia, já que elas se utilizavam de uma linguagem muito próxima da linguagem cotidiana: “A fala típica da prosa é considerada um automatismo ante o princípio da linguagem poética fundado na oposição linguagem poética x linguagem prosaica” (MACHADO, 1995, p.85).

Entre os formalistas russos, houve tentativas, algumas proveitosas na visão de Bakhtin, de ir além da noção de literariedade ao analisar os componentes das formas narrativas, como no caso do estudo do conto fantástico feito por Propp ou dos estudos sobre o conto, de Boris Eikhenbaum. Mas as possibilidades discursivas do romance ultrapassam a literariedade, pois seu hibridismo incorpora a fala cotidiana, abarca o diálogo, o discurso argumentativo, informativo, citações, máximas, provérbios, enfim, a gama inteira da polifonia discursiva de um dado momento histórico.

O objeto de representação do romance, diferentemente da epopéia que retratava um passado heróico nacional, é o mundo presente, comum, instável, fugaz, a vida retratada no romance é apreendida no seu fluxo constante, sem começo nem fim. Nesse sentido, podemos dizer que o romance é um gênero inacabado, um gênero em devir (MACHADO, 1995).

1.3 A carnavalização e as formas narrativas

A atualidade de que o romance se serve para a representação literária acaba por abolir uma distância entre os fatos narrados e seu mundo, do mundo do leitor/ouvinte. Nas epopéias clássicas, por conta das ações narradas, exigia-se um distanciamento que respeitasse a hierarquia do mundo de heróis; já no romance, o cotidiano do herói e do público na maior parte das vezes coincide, e isso abre espaço para o cômico. O riso é,

assim, um mecanismo que contribui para a destruição dessa distância entre o mundo do leitor e o mundo do personagem.

É por isso que os gêneros chamados por Bakhtin de sério-cômicos (mimos, fábulas, sátira menipéia, poesia bucólica, diálogos socráticos) representam a primeira fase do gênero romanesco. O campo do sério-cômico será abordado em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, neste momento associado a uma visão de mundo carnavalesca. Dessa maneira, articulam-se romance e carnavalização. No fim da Antiguidade Clássica, segundo Bakhtin, surgiu um campo da literatura que se opunha aos chamados gêneros sérios (epopéia, tragédia, história, retórica etc.), o *campo do sério-cômico* – mimos, simpósios, panfletos, bucólica etc. – gêneros impregnados com uma cosmovisão carnavalesca. Segundo Bakhtin, literatura carnalizada seria aquela que “direta ou indiretamente, através dos diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco antigo ou medieval” (BAKHTIN, 2002a, p.107).

O carnaval é para Bakhtin uma das formas culturais mais interessantes e complexas da história, especialmente no que tange à sua influência no fenômeno literário. Concebido de forma genérica “como conjunto de todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco [...] um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores” (BAKHTIN, 2002a, p.122), o carnaval é um momento em que as hierarquias sociais, as etiquetas, as reverências, todo tipo de divisões são temporariamente desviadas da sua ordem habitual; todas essas realidades convivem familiarmente, aproximando e reunindo valores, idéias, fenômenos e coisas. É o momento do “mundo invertido”, da “vida às avessas”.

Assim, quatro categorias básicas surgem com a visão carnavalesca de mundo: o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação. No carnaval as barreiras de classes ou castas desaparecem: o rei é o mendigo, o

mendigo é o rei, na fantasia carnavalesca; a excentricidade revela os aspectos ocultos da natureza humana; as *mésalliances* aproximam o que está dissociado no dia-a-dia: o sábio e o tolo, o sagrado e o profano, o elevado e o baixo. Por fim, a profanação corresponde aos sacrilégios, às indecências típicas do carnaval, nas quais aparecem as forças produtivas do corpo, como a sexualidade, não raro associadas a paródias de textos ou episódios bíblicos (BAKHTIN, 2002a, p.122-123).

Essa aproximação propiciada pelo carnaval está na base da ruptura das fronteiras entre o épico, o trágico e os gêneros sério-cômicos. A visão de mundo carnavalesca contribui, assim, para a evolução das formas narrativas, construindo uma zona de contato entre o dia-a-dia, a fantasia e o mundo épico. Nas palavras de Bakhtin:

A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona de contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura (BAKHTIN, 2002a, p.124).

O riso é um importante componente da visão de mundo carnavalesca; por meio dele resolvem-se as tensões impossíveis de serem abordadas no dia-a-dia, de forma séria. Entretanto, o riso carnavalesco é ambivalente porque combina morte e renascimento, a ridicularização, a negação e, ao mesmo tempo, a afirmação das formas sociais. Tudo na cosmovisão carnavalesca possui uma alegre relativização. O riso acontece no carnaval principalmente em razão da utilização dos diversos tipos de paródias encontradas no espetáculo carnavalesco.

A paródia possui uma natureza carnavalesca porque dotada de um caráter ambivalente. Na paródia não temos uma negação pobre do parodiado, porque, segundo Bakhtin, tudo tem sua paródia, seu aspecto cômico. A paródia também é constituída a

partir do pluriestilismo: por meio dela faz-se ouvir tanto a voz e o estilo de quem parodia quanto de quem é parodiado. Ao parodiar, o escritor realiza um duplo movimento, como a afirmar que tudo renasce e se renova; destruindo parodicamente alguma coisa, algum valor, algum texto, sem contudo proclamar como absoluta a sua própria visão.

Compreendemos que o trajeto da argumentação de Bakhtin, quando trata da literatura carnalizada, segue uma direção clara: desembocar no romance de Dostoievski como uma evolução e transmutação dos diversos gêneros sério-cômicos da antiguidade, principalmente do diálogo socrático e da sátira menipéia. Porém, é inegável que a cosmovisão da literatura carnalizada e a conseqüente carnalização dos diversos gêneros narrativos não se deu exclusivamente na obra do escritor russo. Não há em Bakhtin nenhuma ressalva à aplicação de uma análise que busque raízes carnalizadas em outras obras contemporâneas; pelo contrário, em alguns momentos o autor sugere uma difusão muito ampla do carnavalesco:

A carnalização o influenciou [Falando de Dostoiévski], como influenciou a maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX, predominantemente uma tradição literária de gênero cuja fonte extraliterária – isto é, o carnaval autêntico – ele talvez nem tenha conscientizado com toda nitidez (BAKHTIN, 2002a, p.158).

Assim, uma leitura do gênero novela feita a partir dessa noção bakhtiniana de literatura carnalizada não nos parece extrapolar o escopo da discussão apresentada pelo filósofo russo. Evidentemente nosso cuidado deverá ser maior, já que não falamos de um romance carnalizado, mas de um gênero que não recebeu uma atenção maior de Bakhtin, a quem não importavam as distinções entre formas narrativas como novela, conto e o romance. Na análise do texto selecionado, procederemos a uma busca do carnavalesco, que de antemão prevê a existência de descontinuidades, rupturas entre a obra de Valêncio Xavier e a carnalização das menipéias ou mesmo da obra de

Dostoiévski. Mas não se trata aqui de comparar obras, e sim de trabalhar com uma perspectiva mais ampla, buscando uma cosmovisão carnavalesca manifesta no texto de forma mais ou menos completa. O próprio Bakhtin sugere que o gênero carnavalesco na literatura não necessita, para existir, da presença de todos os elementos encontrados na sua história:

Para dominar essa linguagem, ou seja, para iniciar-se na tradição do gênero carnavalesco na literatura, o escritor não precisa conhecer todos os elos e todas as ramificações dessa tradição. O gênero possui sua lógica orgânica, quem em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero (BAKHTIN, 2002a, p.159).

CAPÍTULO 2 – NOVELA: UM GÊNERO POLÊMICO

2.1 Considerações preliminares

Quem se aventurar em pesquisas sobre as características do gênero *novela* certamente irá notar o quão pouco o assunto é abordado pelos teóricos da literatura, se comparado com os inúmeros estudos, muitos já clássicos, sobre romance ou o conto. Na maior parte dos casos, as diferenças são estabelecidas entre romance e conto; geralmente quando aludem à novela, referem-se às novelas de cavalaria. Os principais manuais de teoria literária estendem-se longamente ao tratar do romance e do conto; se da novela falam, resumem-se a breves comentários de cunho geral.¹² Nessa perspectiva, a novela seria tida então como um gênero menor. Podemos pensar também que o motivo desse aparente menosprezo talvez se deva justamente pela complexidade do problema, que começa, aliás, já na etimologia da palavra “novela”.

Na contracorrente dos estudos literários sobre gêneros, encontramos um estudo do crítico Massaud Moisés (2000), cuja abordagem da novela é feita de forma bastante sistemática, abrangendo aspectos históricos, conceituais, estruturais, que na maioria das vezes aparecem misturados a avaliações de natureza subjetiva, julgamentos que focalizam a beleza do texto, a originalidade, a complexidade da visão de mundo instaurada pelo gênero novela. Moisés oscila, assim, em sua análise entre dois pontos de vista: de um lado, busca os elementos constitutivos desse gênero; de outro, tece críticas severas quanto à sua excelência artística se o compararmos com o romance ou o conto. Como será visto mais adiante, a impressão do leitor é de que este crítico, apesar de dedicar 50 páginas para o estudo da novela (muito próximas das 70 destinadas ao

¹² Em sua *Teoria da literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976), por exemplo, trata do romance em 99 páginas, enquanto fala da novela em um parágrafo, em meia página.

conto), não parece disposto a acreditar na dignidade literária desse gênero, associando-o sempre que pode ao baixo nível cultural do público a que ele se destinaria.

Mesmo assim, a análise que esse autor faz do gênero novela é a mais cuidadosa já realizada por um autor brasileiro, o que o torna de suma importância para a elaboração de nosso estudo. De Moisés (2000) utilizaremos basicamente suas intuições sobre o conceito e a estrutura da novela, deixando para um segundo plano os aspectos históricos, e trazendo à tona principalmente os aspectos valorativos quando estes interferirem de modo significativo na idéia que temos do gênero. Não nos interessa, portanto, aprofundar a discussão sobre quais elementos trariam a um texto literário a excelência artística, e assim evitamos também trazer essa discussão para um campo muito próximo da crítica literária, que não é o objetivo deste trabalho.

2.2 Os meandros da terminologia

Ao definir novela, Moisés inicia uma discussão sobre a etimologia da palavra que pareceria ocioso retomar aqui, não fosse por uma observação importante: em outras línguas, a palavra usada como sinônimo de novela pode gerar uma confusão considerável. Etimologicamente a palavra nasce no latim *novellus*, *a*, *um*, adjetivo diminutivo do substantivo *novus*, *a*, *um*, o qual significa novo, jovem; o adjetivo *novellus* passou a significar muitas coisas, desde chiste e gracejo até os sentidos de enredo e narrativa enovelada (MOISÉS, 2001). Na língua portuguesa, a palavra novela derivou do italiano *novella*, significando relato, comunicação, notícia, novidade. A nosso ver, a análise da estrutura novelesca feita por Moisés abarca tanto a questão da novidade quanto a presença do enovelamento do enredo como peças fundamentais da constituição desse gênero. Ao que parece, em outras línguas, a origem latina é preservada.

Se nos mantivéssemos apenas na língua portuguesa, não haveria aparentemente nenhuma confusão entre as três formas mais conhecidas de textos narrativos – romance, novela e conto; todavia, quando acompanhamos o percurso histórico-etimológico da palavra novela em outras línguas, essa divisão tripartite já não é tão pacífica. É o caso do inglês. Nessa língua, segundo Moisés, o termo *short-story*, na maior parte das vezes, é usado como sinônimo de conto, mas também pode ser aplicado no sentido de novela. Gotlib (1995), entretanto, aponta a existência de um termo específico para denominar a novela: *long short story*, sugerindo assim uma distinção mais efetiva entre o conto e a novela nos países anglófonos.

Apesar disso, num quadro em que mostra as diversas denominações das formas narrativas em várias línguas, Moisés acaba invalidando parcialmente as distinções que ele mesmo procura estabelecer, quando coloca sob a mesma designação duas entidades literárias diferentes, a novela e o conto literário. O quadro abaixo, extraído por Moisés do trabalho do espanhol Goyanes (1949), evidencia essa confusão:

	Romance	Novela curta ou Conto literário	Conto, Conto popular
Inglês	Romance ou Novel	Shor story	Tale
Francês	Roman	Nouvelle	Conte
Italiano	Romanzo	Novelle	Racconto
Alemão	Roman	Novelle ou Erzählung	Märchen
Espanhol	Novela	Novela corta	Cuento

Ao lermos o quadro, percebemos que Moisés identifica novela curta e conto literário, colocando-os numa mesma designação genérica. Primeiro, porque não existe no português um gênero denominado novela curta; possivelmente para ele novela curta é o que chamamos simplesmente novela. Essa confusão certamente foi criada por conta de uma tradução literal do termo *novela corta*, que em espanhol significa provavelmente o que chamamos novela. Assim, o crítico aparentemente invalida sua distinção entre conto e novela, pois os coloca juntos numa mesma célula de seu quadro. Depois, na

seção do quadro dedicada ao conto, o autor não especifica qual a diferença entre conto popular e conto artístico.

Uma questão com que se depara qualquer um que pretenda estudar o problema da nomenclatura dessas três formas literárias é o fato de que historicamente existe um trânsito intenso dos termos que designam novela, romance e conto. É o caso, por exemplo, do termo *romance* que, em inglês designava, do século XVI ao XVIII, uma narrativa mais longa, mais tradicional e de origem medieval. No século XIX, esse termo é substituído por outro já existente – *novel*, que até então designava a prosa narrativa de ficção, com personagens ou ações representando a vida diária. Como aponta Gotlib (1995), o vocábulo *novel* preencheu o espaço disponível deixado pelo antigo romance, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou romance. Hoje, *novel*, em inglês, é aquilo que chamamos em português romance. Além do mais, os autores não parecem muito preocupados em obedecer a tais categorizações, chamando, quando lhes parece melhor, suas novelas de contos. Gotlib fala de Maupassant, que chama suas *nouvelles* (as nossas novelas) de *contes* (o que chamamos contos).

No caso de Valêncio Xavier, aconteceu um fato semelhante. Numa entrevista, ao se referir ao seu processo de criação, o autor chama os textos que compõem o volume *O mez da gripe* de **contos**, mesmo que pelo menos dois tenham sido classificados na página de rosto como **novelas**: “ A Companhia das Letras lançou, em setembro, meus quatro primeiros livros e um inédito, num volume só, com o título **O Mez da Gripe e outros livros**. [...] São *contos* que, pelo menos na minha cabeça, tratam de enigmas que me incomodam” (XAVIER, 1999, p.53) [itálico nosso].

Ao teorizar sobre o conto, Gotlib alude de passagem àquilo que denominamos novela, contrapondo-a ao conto e ao romance; porém, ao fazer um recenseamento histórico sobre as origens do conto, a autora irá utilizar inúmeras vezes o termo novela significando *conto literário*, em contraposição ao *conto tradicional ou folclórico*, que

teria origem oral, sem a marca do eu criador, e caráter maravilhoso. A novela seria assim uma espécie de protótipo a partir do qual os contos modernos teriam surgido. Para fundamentar sua argumentação, a autora vai à *teoria das formas simples* de André Jolles, onde encontramos tal distinção ancorada na expressão da individualidade, constituindo um dos primórdios da autoria. A novela seria então um primeiro momento em que um autor-criador aparece individualizado:

Novela é que é, para Jolles, a ‘forma artística’, que poderia corresponder ao nosso atual conto literário. Porque a novela leva a marca do eu criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo seu ponto de vista único, compondo um universo fechado e coeso, sólido (GOTLIB, 1995, p.18).

Para nós, está claro que a autora também percebeu a flutuação terminológica dos termos novela e conto. Ainda comentando a teoria de Jolles, ao analisar o *Decameron* de Bocaccio (chamado aí de *novela toscana*), a autora vai se referir a essa obra como uma *narrativa de moldura*: narrativas ligadas por uma espécie de quadro onde se assinalam o lugar, o momento e os narradores. Entretanto, observe-se a maneira como Gotlib desenvolve tal pensamento:

Esta novela toscana adotou também o procedimento da narrativa de moldura, que já existia anteriormente e que vai persistir em muitas coletâneas de contos (ou novelas?): essas narrativas acham-se ligadas por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, quando e por quem são contadas (Ibid., p.19).

É interessante observar que a dúvida da autora, expressa na interrogação entre parênteses, já havia aparecido algumas páginas atrás ao se referir ao mesmo *Decameron*, quando ela os denomina “contos eróticos de Bocaccio”. Encerrando esse tópico da discussão, a autora deixa muito clara então uma idéia evolutiva: do conto simples ou maravilhoso teriam surgido os *contos artísticos*, chamados a princípio de *novelas toscanas e de moldura*.

Ao leitor deste trabalho pode parecer desnecessária tanta controvérsia a respeito da terminologia, entretanto, ao procurarmos nos autores consagrados teorizações sobre a forma narrativa chamada novela, encontramos com esse nome o que é indiscutivelmente o conto. É o caso de Eikhenbaum. Em seu artigo *Sobre a teoria da prosa*, o autor faz um estudo comparativo entre o romance e a novela. O que encontramos, em todo caso, é uma comparação entre romance e conto. Isso fica claro quando ele faz uma análise da prosa americana do século XIX. Nesse momento, Eikhenbaum usa o termo *short story* como sinônimo de novela; entretanto, em português, *short story* corresponde ao *conto*:

Na América, muito mais que em outra parte, cultiva-se a novela curta (*short story*) [...] A década de 30 e 40 do século XIX mostrou claramente a tendência da prosa americana para desenvolver o gênero da novela (*short story*) (EIKHENBAUM, 1976, p.163-164).

Também não descartamos a hipótese de que possa ter havido um erro de tradução. O termo *short story* certamente está no original russo, ou mesmo na versão usada pelos tradutores brasileiros. De qualquer modo, isso só confirma nosso raciocínio: a flutuação não é apenas terminológica; até mesmo para os que lidam com esses problemas teóricos, as narrativas *conto* e *novela* não são tão diferentes assim; e talvez por isso eles não vêem problemas em identificar os dois termos.

Para que não paire nenhuma dúvida de que Eikhenbaum fala apenas do conto, transcrevemos abaixo o momento em que essa coincidência dos termos novela e conto é flagrante. Como sabemos, Edgar Allan Poe é reconhecido tradicionalmente como um dos criadores do conto moderno, além de ser também um teórico desse tipo de narrativa¹³. Na citação a seguir, Eikhenbaum afirma que Poe caracteriza o gênero *novela*. Porém, logo no começo da citação de Poe, este escritor irá apresentar como um escritor habilidoso deverá proceder ao compor um *conto*:

¹³ É o caso dos estudos de Júlio Cortázar, em *Alguns aspectos do conto e Poe: o poeta, o narrador e o crítico* (In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993), já famosos por suas contribuições ao estudo da obra de Edgar Allan Poe. Nesses estudos, Poe é considerado um dos criadores do gênero conto.

No final, Poe caracteriza o gênero da novela: “Um escritor hábil construiu um conto. Se ele conhece seu trabalho, não modelou seus pensamentos sobre os incidentes, mas depois de haver concebido com cuidado e reflexão um certo efeito único que se propõe produzir, inventa incidentes – combina acontecimentos –que lhe permitem obter esse efeito preconcebido.[...]” Poe tinha o hábito de escrever suas novelas começando-as pelo fim, assim como os chineses escrevem seus livros (EIKHENBAUM, 1976, p.165).

Ao citar Poe, Eikhenbaum mostra que o autor norte-americano, em seus textos críticos, caracteriza o gênero *novela*. “Poe caracteriza o gênero novela: ‘Um escritor hábil construiu um *conto*’ ” (grifo nosso). Nesse momento fica evidente que ambos falam da mesma coisa, apesar de o nome usado ser diferente.

Aparentemente, para o tradutor do livro em que se encontra o texto de Eikhenbaum, não haveria prejuízo em usar um ou outro termo; acontece que em um estudo como o nosso essa distinção é fundamental; do contrário, nem poderíamos falar de um gênero específico chamado novela, no sentido moderno do termo, ou seja, como uma narrativa diferente do conto e do romance. Aumenta ainda mais tal confusão o fato de que existem pouquíssimos textos tratando do assunto, e este trabalho de Eikhenbaum é constantemente citado como obra de referência no estudo da novela e não do conto.

Esse deslizamento dos termos se torna mais intenso nos gêneros literários limítrofes, quando autores analisam comparativamente a *novela* e o *romance*. Não há, por exemplo, a substituição livre de um termo que designa conto para um termo que designa romance, como acontece com o uso de novela e conto para se referir ao mesmo tipo de narrativa. Quando os contornos entre os gêneros se esmaecem, a nomenclatura que os designa fica confusa, porque tratamos de textos com muitas características comuns. Assim, a novela (agora não mais no sentido usado por Eikhenbaum, mas no sentido que modernamente lhe atribuímos) seria um gênero que em alguns aspectos é fronteiro com o romance e em outros, com o conto. Portanto, no estudo da novela feito por Moisés (2000), o leitor tem a nítida sensação de que as narrativas usadas pelo

autor como exemplos de novelas são na verdade romances. É o caso *O tempo e o vento*, obra de Érico Veríssimo, ou de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Tais obras, para a maioria absoluta da crítica, são indiscutivelmente romances.¹⁴

Outros, ainda, definem novela por um critério quantitativo: a extensão da obra. Nessa acepção, a *novela* seria uma narrativa de ficção de extensão média (maior que o conto, menor que o romance), com um número de páginas variando entre 100 e 200. Tavares (1981, p.122) aponta que “costumam os autores fazer distinção entre o romance, a novela e o conto pela extensão de cada uma dessas espécies. O romance seria a obra mais longa, a novela menos longa que o romance e mais extensa que o conto”. Tal critério, refutado tanto por Moisés quanto por Tavares, não nos parece tão absurdo, apesar de ser pouco produtivo em termos de análise. Existe, sim, uma intuição da parte de leitores e autores a respeito da extensão das narrativas; o tamanho delas seria um critério de classificação genérica mesmo que imperfeito. Ao consultar o mencionado estudo de Eikhenbaum, encontramos talvez a origem dessa confusão.

O notório lingüista russo faz um estudo da narrativa, definindo e contrapondo dois tipos de textos literários: a *novela* e o *romance*. A primeira teria dimensões reduzidas, é baseada num erro, mistério, conflito; tende para a conclusão, num final culminante. O segundo, por sua vez, caracteriza-se justamente por suas grandes dimensões; por ‘diminuir a ação’; trabalhar com episódios paralelos e não terminar com a resolução das intrigas, mas continuar ainda num ‘epílogo’; em suma, para o romance o final é atenuado e pode mesmo ser antecipado.

2.3 Conceito, estrutura e evolução da novela em Massaud Moisés

¹⁴ Antonio Candido, em obra de referência, *Formação da literatura brasileira*, irá chamar *Memórias de um sargento de milícias* de “romance de moto-contínuo” (CANDIDO, 1997, v.2, p.195-199).

A caracterização de novela em Moisés (2000) é, de maneira geral, negativa. Esse gênero freqüentemente é apresentado comparado ao romance, em relação ao qual sempre se mostra deficiente, menor. Para o autor parece haver clara uma hierarquia entre os gêneros, ficando a novela em prejuízo se cotejada com o romance ou o conto. Numa primeira definição a novela é apresentada como uma narrativa de aventuras, superficial, feita para extravasar os desejos de fantasia e evasão de um público pouco exigente; a superficialidade apontada nessas narrativas seria um reflexo da superficialidade da própria massa de leitores a que se destinam. Assim, a descrição do gênero é permeada de modo implícito por uma hierarquização dos gêneros, encontrando-se o romance no topo dessa classificação.

Ora, o fato de a novela fantasiar, fingir, não questionar, como aponta o autor, corrobora uma visão negativa da fantasia, negando-lhe as potencialidades simbólicas e as reverberações do inconsciente encontradas nas narrativas fantásticas. É comum que alguns escritores, pressionados pelas expectativas do público consumidor, utilizam-se de esquemas repetitivos de enredo, de caracterização, induzindo a um empobrecimento da narrativa pelo uso contínuo de estereótipos. Entretanto, tal estereotipagem não é exclusiva da novela: há pastiches de contos, de poemas líricos, há os epígonos em todos os gêneros que, por falta de originalidade ou mesmo por conta de um certo oportunismo, só arranham a superfície da capacidade criativa da imaginação.

Fantasiar pode ser um jogo importante para o aparecimento das pulsões mais profundas do inconsciente. Há mesmo toda uma tradição literária que se fundamenta na libertação das amarras do real, na era moderna começando talvez com os românticos e simbolistas, chegando até os surrealistas. A verdade revelada pelo relato fantástico é simbólica, não uma verdade histórica ou social, que mimetize estruturas econômicas e políticas. Desse modo, acontecimentos maravilhosos e impossíveis, “aventurecos”

(para usar a expressão pejorativa em Massaud Moisés) presentes nas novelas e nos mitos podem traduzir arquétipos do comportamento humano.

Basicamente todo o percurso analítico de Massaud Moisés, quando este se dispõe a elencar os elementos estruturais da novela, aponta para uma hierarquização clara: o que é fundamental no gênero novelesco é que este se destina a entreter a massa, um público pouco exigente, sequioso para dar vazão a sua imaginação. Desse modo, as categorias narrativas como tempo, espaço ou personagens aparecem sempre em perspectiva da idéia do destino ou do público a que se destina tal texto. Se não há na novela sutileza na caracterização dos personagens é porque o público a que se dirige não assimilaria personagens com muitas nuances psicológicas; se a ação predomina sobre a investigação psicológica é porque o público também assim o exige. Enfim, tudo se passa como se o autor apenas desejasse satisfazer os desejos do público por distração, não restando a ele mais do que obedecer às receitas de um gênero que, aparentemente já está estabelecido há muito tempo.

À parte da concepção conservadora de Moisés a respeito do público leitor de novelas, o qual não seria capaz de compreender ou apreciar obras literárias mais complexas, há ainda o problema de caracterizar a novela a partir da noção de público consumidor, porque é difícil falar em narrativas de entretenimento das massas antes do século XVIII ou XIX, uma vez não haver público suficientemente grande para estes textos antes disso. Por conseqüência, o autor não se via tolhido a escrever narrativas fantasiosas para agradar a esse público. Logo, não faz sentido pensar as novelas de cavalaria como feitas para agradar a um grande público, se na Idade Média o público leitor típico das novelas – a classe média – nem existia.

Além do mais, o raciocínio de Moisés parece refém dessa concepção de texto literário feito para o consumo, para a satisfação das necessidades escapistas do grande público: tudo o que fuja do gosto raso desse público é descartado do gênero; a novela

seria então a ‘lata de lixo’ onde todos os recursos fáceis seriam jogados. O problema da caracterização negativa de novela de Moisés não está na apreciação ou depreciação do gênero, coisa aliás aparentemente indissociável de uma atividade crítica mais conservadora; o problema consiste numa miopia a priori que o impede de enxergar qualquer coisa além da imagem de um público imbecilizado ou carente de estímulos no cotidiano, coagindo o autor a uma obediência cega a receitas literárias.

Segundo tal concepção, o próprio artista – se é que ainda podemos chamá-lo assim – não exerceria qualquer tipo de autonomia sobre sua criação: todos os recursos seriam pré-determinados pela burrice do público, ávido por ‘novidades’, narrativas mirabolantes que o fizesse esquecer do seu cotidiano cinzento. Se novela é literatura para consumo das massas, o romance não poderia ser também vulgarizado em fórmulas fáceis? Não haveria também público para romances de consumo?

Não negamos ou desconhecemos a influência do leitor na obra que vai ser escrita: ninguém escreve nada sem pensar antes em seu público; isto já é do senso comum nessas discussões. O que preocupa é a atribuição de um papel tão prescritivo do público que torna o autor uma figura meramente decorativa ou um simples manipulador de fórmulas, já que tudo estava previsto desde o início. Assim, o aspecto transgressor que todo artista exercita em relação ao próprio gênero estaria descartado.

Para Moisés, o ponto fundamental na definição de novela é a ênfase na ação, expressa por meio de uma pluralidade dramática. A novela focaliza diversos conflitos, por meio de um conjunto de células dramáticas¹⁵, sem que se conceda a nenhuma delas a prerrogativa de ser a principal. Diferentemente do conto, que possui a princípio uma

¹⁵ Massaud Moisés define o que entende por célula dramática ou unidade dramática ao tratar do conto: “Etimologicamente preso à linguagem teatral, ‘drama’ significava ‘ação’. [...] transferido para a prosa de ficção, o termo ‘drama’ entrou a significar ‘conflito’, ‘atrito’. Nesse caso, ‘ação’, ‘conflito’ se tornaram equivalentes, uma vez que toda ação pressupõe conflito, e este, promove a ação, ou por meio dela se manifesta; em suma, ambos se implicam mutuamente. [...] O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. (MOISÉS, 2000, p. 40).

célula dramática, ou do romance que, apesar de possuir várias células dramáticas, destaca apenas uma delas – a do protagonista. Tais células, na novela, seriam relativamente autônomas. A ênfase na ação, no movimento, na peripécia, explica em parte a popularidade desse gênero junto ao público e ao mesmo tempo sua falta de aprofundamento psicológico e falta de verossimilhança, na opinião de Moisés (2000), os principais ‘pecados’ desse gênero, se comparados com a profundidade da análise do romance.

Outro aspecto característico da novela é a sucessividade das células dramáticas, ou seja, sua ordenação numa ordem seqüencial cronológica linear. Entretanto, essa marca, também chamada de horizontalidade, não é obrigatória para todas as novelas, que podem possuir adiantamentos ou regressões temporais, além de entremeação de episódios. Nas palavras do autor: “A novela forma-se da agregação dessas unidades narrativas, seguindo uma ordenação cronológica, que sugere a perspectiva do mundo fornecida pelo calendário” (MOISÉS, 2000, 114).

O autor aponta duas características fundamentais concernentes à ação: a pluralidade dramática e a sucessividade. No tocante à pluralidade dramática, a novela é multívoca, polivalente: contém uma série de unidades ou células dramáticas, focaliza vários conflitos, cada um deles apresentando começo, meio e fim. Segundo Moisés, as unidades dramáticas, contudo, não se comportam como seres autônomos, submetem-se à interação tendo em vista a totalidade narrativa; há um intercâmbio, uma relação de osmose, um entrelaçamento de adição, uma progressão. O caráter de sucessividade estaria no fato de que as células dramáticas obedecem a uma ordem seqüencial, dispostas uma após a outra, em rosário. Tal sucessividade, entretanto, não é absoluta, pois o escritor, como forma de manter o interesse do leitor, não esgota o conteúdo de uma célula antes começar a seguinte, para que se tenha um imbricamento das mesmas.

A sucessividade da novela também se caracteriza pela substituição dos personagens ao longo da trama. Desse modo, um personagem que era protagonista numa novela, na seqüência da mesma ocupará um segundo plano, sendo substituído por um secundário que passa então a protagonista. O escritor teria a liberdade de continuar quase infinitamente a trama, por meio da sucessão de grupos de personagens. Neste momento a argumentação de Moisés deixa claro que os ciclos novelescos de que fala usam essa sucessividade do gênero. De todo modo, tal compreensão da novela vai na contramão de um senso mais generalizado sobre este gênero, segundo o qual as novelas são narrativas de menor fôlego que o romance.

Na visão do autor, a novela se forma, por conseguinte, da agregação dessas unidades narrativas, segundo uma ordenação cronológica que sugere a perspectiva do mundo fornecida pelo calendário, ou seja, constitui uma multiplicidade dramática numa corrente horizontal. A ação na novela possui para Moisés duas características fundamentais: a pluralidade dramática e a sucessividade. Quanto à primeira, há um problema a se destacar: muitas células dramáticas equivaleriam, segundo definição do próprio autor, a vários conflitos. Porém, tais conflitos deveriam ser concluídos ao final da novela, para que os seguintes se iniciem.

Outro aspecto da pluralidade de células dramáticas é a relação entre elas. Segundo Moisés, elas teriam relação osmótica, de superposição, o que fica claro quando o autor introduz a idéia de sucessividade. As células se encadeariam numa ordem cronológica e marcada pela substituição dos personagens, que numa célula são coadjuvantes ou secundários, mas que em outra podem se tornar protagonistas, e vice-versa. Ainda conforme o autor, as células não são completamente autônomas, entrelaçando-se ao longo da narrativa, porém Moisés não mostra de que maneira tal interdependência das células dramáticas se realiza.

Segundo Moisés, a temporalidade típica da novela é o presente. Para comprovar seu argumento, o autor usa um trecho da novela *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco, no qual todos os verbos encontram-se no tempo passado. Moisés, entretanto, parece enxergar ali outra coisa: “Note-se que as formas de passado (“chegou”, “mudou-se”, etc.) correspondem ao presente histórico” (MOISÉS, 2000, p.116).

Ao que parece, na opinião do crítico, o uso do presente histórico diria respeito ao momento presente, já que ele falava anteriormente justamente na importância do tempo presente na novela. Contudo, sua argumentação, ao invés de corroborar seu pensamento, faz justamente o contrário, pois se o trecho citado, mesmo contendo verbos no passado, corresponde ao presente histórico, então o sentido não é de presente, mas de passado, pois o uso do presente histórico acontece quando nos referimos a fatos passados; a forma verbal usada é o presente, mas o sentido é passado. Por exemplo: *Em 1889, Deodoro da Fonseca proclama a República*. Nessa frase o tempo verbal é o presente, mas nos referimos a um fato já passado.

O que nos parece mais claro na argumentação sobre o tempo feita por esse autor é a constatação da linearidade cronológica utilizada na novela. Dependente da sucessividade de células dramáticas, a linearidade cronológica faria parte da estrutura básica do gênero novelesco. O tempo dos eventos desenrolar-se-ia, assim, de acordo com o tempo do relógio, exterior, e possuindo também uma horizontalidade na qual os episódios se desenrolariam sem sobrepor-se. A linearidade cronológica também estaria associada, segundo Moisés, ao princípio de causa e efeito, de fundamental importância num texto literário que depende sobremaneira dos recursos da peripécia e do suspense. Aqui ainda paira a sombra de um leitor que quer ser surpreendido constantemente por fatos inesperados ou que, por outro lado, deseja ver confirmadas suas suposições a respeito do desenrolar da trama.

De forma paradoxal, o lapso temporal percorrido por uma novela é simultaneamente mais restrito e tendendo ao infinito. Por um lado, o narrador já nos oferece as personagens prontas para agir, sem detalhar seu passado, daí a novela abarcar um lapso temporal menor; por outro lado, a sucessão de células dramáticas, com a substituição dos protagonistas por personagens que até então eram secundários, sugere a possibilidade de que essas narrativas nunca necessitam terminar; basta que o autor decida dar ênfase a um personagem que até então permanecera em segundo plano. Para outros autores, como Salvatore D'Onófrio, isso caracterizaria a novela como uma estrutura aberta: “Trata-se de uma narrativa de estrutura aberta, na qual sempre é possível acrescentar mais um episódio, fazer intervir mais uma personagem, deslocar a ação num outro espaço e num outro tempo” (D'ONÓFRIO, 2002, p.119).

A ênfase no momento presente, no tempo cronológico seria ainda, na verdade, um embuste, porque essa presentificação busca mascarar a inatualidade profunda da narrativa:

Destinada a entreter, a novela descarta do presente vivo em prol de presentificar o passado, capaz de sugerir devaneio, ou evasão da vida diária. [...] O passado, que se diria conhecido, fornece as novidades; e o presente, morada do imprevisto, é posto de parte. É que o presente real guarda surpresas quando apreendido em câmara lenta, como no romance. [...] A rapidez da ação na novela, pressupõe o conhecimento preliminar das surpresas armazenadas, e por isso, enterradas na memória e na História, mas a fingir que irrompem espontâneas no fio da narrativa (MOISÉS, 2000, p.117).

Por isso, a peripécia (mudança repentina da situação) e o suspense (a interrupção momentânea no fio narrativo que gera expectativa no leitor) são tão importantes na novela. Esses artifícios mantêm a ilusão de os fatos estarem acontecendo naquele momento, quando já estavam previstos desde o começo.

O espaço, numa novela, acompanha as inúmeras ações que a compõem. A ausência de uma unidade espacial estaria ligada às constantes mudanças dos

personagens, que se movem sem parar. Entretanto, o espaço não exerce papel dramático relevante, sendo apenas um cenário muitas vezes pitoresco ou fantástico onde transcorrem as aventuras. A pluralidade espacial, decorrente da sucessão de células dramáticas, também é um aspecto em que a superficialidade do gênero se revela, nas palavras de Moisés. O deslocamento dos personagens por espaços fabulosos, por paisagens insólitas atenderia ao apetite imaginativo do público desse texto. Mais uma vez o autor subordina a estrutura do gênero à demanda de emoções fáceis do público.

Um traço que parece constante na estrutura da novela, de acordo com a visão de Moisés, é a ênfase na intriga ou conflito, a tal ponto de se falar em “intriga pela intriga” (2000, p.118). O novelista acumula acontecimentos sobre acontecimentos, numa tentativa de encantar o público pela diversidade de fatos apresentados. Tal preocupação diminuiria a verossimilhança do enredo, o que para o autor sempre é um problema, pois, conforme já mostramos, fantasia consiste em fuga da realidade, algo que sempre tem uma conotação negativa na sua concepção. Implicitamente, Moisés parece defender alguma espécie de ligação necessária entre a grande arte literária e uma espécie de realismo ou mimese da vida real. A ênfase na intriga, se encontrada nos ciclos novelescos como *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue.

O grande número de personagens principais também é apontado por Moisés como típico das novelas. Estruturados de maneira maniqueísta, são na sua maioria planos, com poucos traços e sem aprofundamento psicológico, como requer a dinâmica de uma obra destinada às cabeças menos exigentes do grande público. Os protagonistas vão se sucedendo uns aos outros, à medida que as células dramáticas se sucedem. Assim, uma célula dramática inicia-se, desenvolve-se e termina, e com ela o protagonista é abandonado pelo narrador, que irá acompanhar outro personagem. Este, um personagem secundário noutra célula, torna-se agora o protagonista. Dessa maneira, a novela pode seguir indefinidamente substituindo os protagonistas, refutando o critério

da pouca extensão como definidor do gênero; um exemplo famoso são as intermináveis seqüências de *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Também nesse tópico, a novela *O minotauro* apresenta uma forte divergência com a teoria de Moisés, uma vez que não possui um número grande de personagens.

Moisés parece incorrer numa hierarquia de personagens feita a partir da quantidade de traços psicológicos e na evolução dos mesmos. Assim, quanto mais unilateral ou plano for o personagem, menos valor ele terá; e por conseqüência, quanto mais complexo, melhor. Tal classificação dos personagens estaria na base da hierarquização das narrativas, antecedendo-a: se uma narrativa – conto, novela ou romance – não possui personagens complexos ou explora em profundidade seus caracteres, esta já se torna necessariamente inferior. É claro que Moisés desvia a atenção do leitor, ao considerar tais textos literários como narrativas para um público menos exigente. De fato, trata-se de um eufemismo que esconde sua verdadeira opinião: as novelas, por não explorarem em profundidade seus personagens, constituiriam um gênero literário menor, destinado à distração, à alienação.

Na concepção de Moisés, o ponto de vista mais adotado nas novelas é o dos narradores oniscientes e unívocos, pois, para acompanhar o imenso número de personagens, seria estruturalmente perturbador mudar a cada momento a perspectiva da narração. Essa preferência pelo foco em terceira pessoa onisciente é criticada pelo autor como sendo inverossímil o narrador ver tudo e estar em toda parte: “Mas essas limitações não afetam o leitor comum, interessado no desfile das peripécias e pouco atento à inverossimilhança decorrente da faculdade que o narrador se arroga de ver tudo e estar em toda parte” (MOISÉS, 2000, p.133). Isso contraria o senso comum; afinal de contas, não é uma convenção da narrativa esse tipo de narrador encontrado tanto em romances quanto em contos? A nosso ver, até mesmo aquilo que não é em absoluto característico da novela, quando presente nesta, torna-se um sinal negativo. Também é

necessário, tendo em vista o público, o narrador não ‘perder tempo’ com problematizações de ordem metalingüística ou longas digressões: urge ir direto ao ponto, e o ponto numa novela é a ação.

Na análise da linguagem usada na novela, Moisés afirma que ela é o mais simples, direta e objetiva possível e acompanha a ênfase na ação, típica desse gênero. Mais uma vez, o autor reafirma a importância da ação como elemento definidor na constituição da novela e que interfere em todos os outros elementos estruturais. O lirismo e as figuras de linguagem devem ser bastante dosados ou convencionais, para não interromper o moto-contínuo da narrativa nem perturbar a compreensão. É então uma linguagem ‘pouco poética’, pelo menos de acordo com a concepção mais clássica do fazer literário, segundo a qual há uma distância entre a linguagem do cotidiano, mais direta, e a linguagem literária, mais carregada de recursos expressivos.

Não se deve supor, por isso, que a novela seja, para Moisés, ‘realista’, no sentido de arte preocupada com a verossimilhança, com a denúncia dos problemas sociais. O realismo das novelas é convencional, esquemático, preocupado com os aspectos mais óbvios do real. Assim, quando há certo enquadramento sócio-histórico na novela, é para servir de pano de fundo das fabulações mirabolantes da narrativa. “Com o virar as costas à realidade concreta, o novelista isola a ação, cortando-lhe os liames com as circunstâncias: nega o intercâmbio entre as várias facetas do poliedro social e natural, com vistas a realçar os móveis da ação” (MOISÉS, 2000, p.119).

Na conceituação que dá à novela, o autor afirma que esta “ilude e mistifica” (Ibid., p.112); esse é o ponto de vista de alguns filósofos sobre o mito, tido como um relato falso, mentiroso, em contraposição à “história” – o relato do real, da verdade¹⁶. Assim, percebe-se sub-repticiamente na argumentação de Moisés uma equivalência

¹⁶ Segundo Mora, “Vários autores modernos negaram-se a considerar os mitos como dignos de menção; a ‘verdadeira história’, proclamaram eles, nada tem de mítico. Por isso, o historiador deve depurar a história de mitos e lendas” (MORA, J.F. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.479).

entre verdade/análise psicológica/romance, por um lado; e por outro, mentira/superficialidade/novela.

De fato, há implícita uma teoria sobre a arte literária, que teria como ápice a forma/o gênero romance, ficando assim a novela como uma forma narrativa incompleta, pois incapaz de penetrar os recônditos da alma, onde estaria a verdade do ser humano. Talvez ainda exista certo dualismo latente nesta concepção, porque reduz tudo a um jogo: na aparência, na superfície, a mentira; e na profundidade, a essência, a verdade. É dessa perspectiva que o autor afirma que as novelas não perduram, são esquecidas; e apenas aquelas que transcendem as características do gênero permanecem.

A novela, segundo Moisés (2000, p.112), vale-se dos “recursos da técnica, empregados na comunicação de episódios superficiais e aventurecos”. Após a invenção do romance, a novela tornou-se atividade marginal e popularesca, em que pese a sua presença ao longo do século XIX e a existência de alguns novelistas de alto nível. Na visão do autor, a novela é a soma de gestos encadeados na ordem linear do tempo, induz a pensar que a realidade não seja polimórfica ou enigmática, nem que ostente relevo e complexidade. Pressupondo-se que tudo se conheça, ou que se converta em atos e acontecimentos visíveis, a novela contempla, não indaga; finge, não questiona; fantasia, não interroga.

A narrativa mítica, entretanto, também não se detém na análise psicológica dos heróis, mas na descrição (ou no relato) de seus feitos; mesmo assim, há tradição de leituras antropológicas e psicanalíticas do mito que mostram a extrema complexidade e motivação psíquica dos personagens envolvidos nos fabulosos acontecimentos narrados. Esse fato desmentiria a idéia de Moisés, segundo o qual, um dos defeitos da novela seria essa superficialidade psicológica, assim como a ênfase na ação e nos acontecimentos. Ora, os mitos concentram-se sobre fatos bastante distanciados, pelo caráter maravilhoso, do cotidiano.

2.3.1 Breve histórico da novela

Segundo a proposta de Moisés (2000), as novelas dividem-se em cinco tipos: de cavalaria, sentimentais ou bucólicas, picarescas, históricas e policiais ou de mistérios. Essa classificação obedece a um critério temático. As de *cavalaria* originaram-se no século XII, na França, a partir da prosificação das *canções de gesta*; seu tema são os feitos guerreiros e os valores como coragem, verdade e lealdade dos heróis reproduzem a visão de mundo da nobreza feudal.

Por volta do século XVII, entra em decadência esse tipo de narrativa, que vai sendo pouco a pouco substituída pelas *novelas sentimentais e bucólicas*. Os temas agora são a descrição da natureza e a narração de idílios entre pastores. Avulta o lado sentimental, em detrimento dos antigos valores cavaleirescos; esteve no auge durante o século XVIII, com a voga neoclássica proporcionada pelo ócio burguês.

Por essa época também surgem *novelas picarescas*. Seu nome vem do herói o *pícaro*, “criatura de vida irregular, vadia, empregada de sucessivos patrões e vivendo de expedientes astuciosos e inescrupulosos para saciar sua fome de miserável” (MOISÉS, 2000, p.139) e narra suas peripécias.

A *novela histórica* inaugura, com o Romantismo, as incursões dos autores à Idade Média ou ao passado recente, só que de maneira sentimental e idealizada. Revela uma concepção problemática: por um lado, os autores pretendem a verdade histórica; por outro, os lances imaginativos e fantasiosos transportam essas narrativas para as raias do mito.

A segunda metade do século vê surgir um novo gênero de novela, a *policia* ou *de mistério*, ainda em voga até hoje. Esta é identificada por um crime em cujo desvendamento se empenham detetives (policiais) ou, quando estes não aparecem, de

mistério. É nessa classificação que *O minotauro* poderia se enquadrar. Aqui, mais uma vez, o eminente crítico demonstra certo desprezo por esse gênero, considerando-o “subliteratura” devido a seu aspecto popularesco de diversão e evasão barata do ‘masoquismo do homem moderno’ (MOISÉS, 2000, 141).

As observações apresentadas nos parágrafos anteriores constituem uma releitura crítica da teoria apresentada por Moisés (2000). As considerações desse autor sobre a novela serão usadas desde que se harmonizem com uma noção mais discursiva do gênero. Em nossa análise do corpus (capítulo 3), procuraremos incorporar aos elementos estruturais que nos pareçam constantes na novela as noções de carnavalização e hibridismo encontradas na obra de Mikhail Bakhtin. Na perspectiva bakhtiniana, nenhum gênero é estanque nem possui uma essencialidade histórica: há um intenso processo dialógico de troca de elementos composicionais entre os gêneros, redefinições, englobamentos.

Não é nosso interesse construir uma teoria fechada do gênero novela. Procuraremos, com as observações que se seguem, sugerir outros modos de abordar o texto novelesco sem nos restringirmos apenas aos elementos estruturais, como enredo, personagens, espaço etc.

No capítulo seguinte iremos analisar a novela *O minotauro*, primeiramente a partir dos conceitos de Moisés (2000), para depois incorporarmos à análise alguns conceitos de Mikhail Bakhtin.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DO *CORPUS*

3.1 O autor

Valêncio Xavier é um escritor paulistano radicado em Curitiba desde a década de 60 e, segundo ele mesmo, identificado com esta cidade. Sua carreira artística inclui desde o cinema, o jornalismo, a crônica, a fotografia, a teledramaturgia, a literatura até a execução do projeto gráfico de seus próprios livros. Sua estréia literária como escritor aconteceu em 1964, com a publicação de *7 de amor de violência*, narrativas influenciadas pela época em que foi fotógrafo da seção policial de um jornal. Essa variedade de atividades reflete-se na sua obra literária, que só se torna conhecida do grande público em 1998, quando uma grande editora publica *O mez da gripe e outros livros*, uma reunião de cinco obras: quatro publicadas anteriormente e uma inédita – *13 mistérios + o mistério da porta aberta*. Com este livro, Valêncio Xavier obtém em 1999 o prêmio Jabuti de melhor projeto gráfico.

O mez da gripe e outros livros é uma antologia de obras publicadas separadamente e sem vínculos temáticos entre si. O que parece torná-las semelhantes é a intensa mistura de material iconográfico, além de um gosto do autor pela fragmentação narrativa. Há também um embaralhamento entre ficcional e real, já que o material iconográfico usado nem sempre é fictício: são fotos, documentos, páginas de jornais em fac-símile, todo um material que é apenas colado, costurado nas narrativas.

O que mais chama a atenção nos seus livros é a interação entre texto e imagens. O rico material iconográfico não ilustra meramente as palavras; mais do que isso, cria paródica e ironicamente um diálogo com elas. Fotos, fac-símiles de jornais, fotogramas de filmes B, mapas, ilustração de livros infantis, religiosos, de cordel ou de manuais de anatomia; misturando trechos de outros livros, textos jornalísticos, depoimentos, poesia,

narrativa, e muitas outras formas escritas, a obra de Valêncio Xavier parece ter sido escrita para exemplificar o processo de plurilingüismo e carnavalização literárias, tão caros à discussão lingüística de hoje.

A opinião da crítica especializada a respeito de sua produção literária é variada, às vezes, indo do elogio mais desbragado (Flora Sussekind) até a crítica ácida. O interessante é que ele é elogiado e criticado pelos mesmos motivos: o uso dos elementos gráficos, fotográficos. Seu experimentalismo narrativo parece vulgarização literária, um tanto *massmedia* para alguns; para outros, porém, ele faz uma revolução no modo como vemos a escrita.

3.2 Descrição do *corpus*

A narrativa *O minotauro* ocupa 40 páginas do volume *O mez da gripe e outros livros*. É uma narrativa que se compõe de várias narrativas entremeadas. Uma das tramas, narrada em 1ª pessoa pelo protagonista não nomeado, concentra-se sobre as andanças de um homem pelos corredores escuros de um hotel, numa noite em Curitiba. Depois de ter tido relações sexuais com uma prostituta, esse homem aproveita-se do sono da mulher para fugir sem lhe pagar. Entretanto, misteriosamente, não há luz em nenhum quarto ou corredor do hotel, o que torna sua fuga uma aventura complicada. Além do mais, ele teria chegado ali muito bêbado, o que dificultaria ainda mais encontrar a saída.

Depois de tatear no escuro, passar por corredores fétidos, subir, descer e cair de escadas, entrar e sair de quartos, ele acaba, sem querer, retornando ao quarto onde a mulher, já acordada, pergunta-lhe onde estivera. Ele, então, inventa uma desculpa de que fora ao banheiro e diz que precisa de fósforos, já que não há no hotel nenhuma luz que funcione. De posse dos fósforos, vai até o banheiro, recolhe alguns jornais velhos

que serviam de papel higiênico e faz uma fogueira no corredor, com o intuito de iluminar o ambiente e ao mesmo tempo de aquecer-se. Neste momento, um outro homem (também não nomeado) aparece inesperadamente e apaga a fogueirinha violentamente com o pé. Assustado, o protagonista levanta-se bruscamente, atingindo em cheio o desconhecido e lançando-o, sem querer, no chão do banheiro. Então corre pelos corredores do hotel, até encontrar a portaria e diz ao porteiro que a mulher ficaria dormindo, até que finalmente ganha a liberdade da rua.

Entretanto, este é apenas o resumo do enredo de uma das células dramáticas. Este núcleo, por sua vez, apresenta um foco narrativo externo em 3ª pessoa. Entremeados com as ações que resumimos acima, encontramos outros núcleos dramáticos importantes. Há também um homem desconhecido chamado de “outro homem”, o qual havia aparecido anteriormente e parecia ter algum desígnio ao entrar naquele hotel. Depois de conversar com o porteiro a respeito do número de hóspedes do hotel naquela noite, ele percorre com segurança seus corredores escuros, sem se importar com a escuridão.

Há ainda uma terceira célula dramática, composta por diálogos entre uma prostituta e o porteiro do hotel. Ela insistirá, até o final da narrativa, em perguntar ao porteiro sobre o paradeiro de uma colega prostituta chamada Marilda. Esta célula é estruturada de *modo cênico*, em diálogos sem qualquer interferência de uma voz narradora. É importante ressaltar que as três células dramáticas referidas até aqui apresentam-se embaralhadas, não acontecem uma após a outra numa seqüência linear.

Por fim, temos capítulos que podem ser vistos como colagens inseridas na narração e estabelecendo com as células relações intertextuais e paródicas. É o caso do mito grego do Minotauro e do Labirinto, e de uma notícia de jornal que narra um crime bárbaro. A ligação entre esses textos e o restante da narrativa deve ser feita pelo leitor,

já que o autor apenas justapõe esses textos sem estabelecer uma ligação explícita entre eles e a narrativa.

3.3 *O minotauro* e o gênero

O minotauro é uma novela. Quem nos autoriza a afirmá-lo, num primeiro momento, é o próprio autor. Em várias obras suas, Valêncio Xavier já oferece uma classificação de seus textos dentro da ótica dos gêneros literários da poética tradicional. É o caso, por exemplo, da narrativa *Maciste no inferno*, também presente no volume *O mez da gripe*, que na folha de rosto é chamada *raconto*, e da obra *Meu 7º dia*, denominada *novela in rébus*. Mesmo que a visão do autor a respeito do gênero literário de seus textos não seja o único critério usado nesta análise, iremos considerar, pelo menos inicialmente, o que ele intui sobre suas obras.

De acordo com Travaglia (2002), qualquer atividade de formulação textual passa por diversas etapas em diversos níveis; desde a escolha de informações e de construção da forma lingüística até a organização dessas informações. Assim, quando um autor nomeia seu texto de uma forma e não de outra, ele já nos alerta para o fato de que está selecionando, dentro de um universo cultural dos textos, elementos comuns ao tipo escolhido e sugerindo já uma direção de leitura. Devemos ainda considerar o fato de que o leitor também irá atentar-se para a etiquetagem do texto proposta pelo autor como uma possível bússola para a compreensão do texto em questão. Assim, antes mesmo de nós afirmarmos que *O minotauro* é uma novela, o próprio autor o fez.

O fato de o próprio autor nomear/classificar seus textos não implica, porém, que ele será coerente todo o tempo com essa classificação. Vale lembrar a entrevista já citada no capítulo anterior, em que o próprio Valêncio chama *O minotauro* de *conto*. Mesmo que tenha sido apenas uma distração do autor, ela é reveladora, pois comprova

certo parentesco semântico entre as duas formas narrativas, e Valêncio certamente não se confundiria chamando *O minotauro* de *poema*.

Seria esclarecedor para os objetivos de nosso trabalho se soubéssemos onde o autor recolheu as idéias que traz do gênero novela. Infelizmente isso não é possível. Porém, é bastante provável que suas concepções sobre o que é uma novela tenham sido urdidadas intuitivamente nas suas leituras de outros textos com essa mesma classificação.

É difícil acreditar que um autor tão avesso a rotinas acadêmicas tenha se dado ao trabalho de ir aos manuais de teoria literária buscar elementos para construir suas novelas. Até porque elas não têm nada de clássicas ou canônicas. Mesmo se esse autor fosse aos manuais de poética em busca de uma definição de novela, ele teria muito trabalho em obter informações claras sobre o assunto; basta que lembremos a imprecisão dos autores quanto à novela, abordada no capítulo anterior.

Conforme as propostas de análise apresentadas anteriormente, faremos primeiramente uma análise da novela *O minotauro*, a partir de conceitos extraídos do estudo de Moisés (2000), apesar de esta não ser a única abordagem feita neste trabalho. Entendemos que uma análise sobre a novela, mesmo de cunho mais ‘estrutural’ (num sentido amplo) pode oferecer vários elementos esclarecedores da especificidade desse gênero em relação ao romance e ao conto.

Desse modo, faremos primeiramente uma verificação da ocorrência dos elementos estruturais na novela *O minotauro*, a partir de Moisés (2000), mostrando os pontos cegos deixados por seu estudo; pontos cegos que, a nosso ver, são uma consequência da própria limitação da concepção de linguagem que orienta o autor, uma visão não-dialógica que se satisfaz apenas com a busca de traços recorrentes, sem levar em conta os aspectos discursivos. Depois de cotejar *O minotauro* com a teoria desse autor sobre a novela e retirar os elementos que nos pareçam fundamentais na descrição

desse gênero, enriqueceremos a análise com os conceitos de carnavalização e plurilingüismo de Bakhtin.

3.3.1 Análise da estrutura

Dentre os elementos abordados por Moisés (2000) em seu estudo sobre a novela, destacaremos o enredo, a construção das personagens, o tempo, o espaço e o foco narrativo.

3.3.1.1 Enredo

O primeiro elemento narrativo que investigaremos em *O minotauro* será o enredo, o qual abordaremos a partir de suas unidades composicionais, as células dramáticas. Do ponto de vista da existência de várias células dramáticas, a *pluralidade das células*, esta novela enquadra-se na concepção de Moisés. Nela podemos perceber pelo menos quatro células dramáticas bem definidas: o amante fugitivo, o misterioso sujeito que entra sozinho no hotel, a busca da prostituta pela amiga Marilda e um assassinato ocorrido no hotel.

Há, contudo, um problema nesta pluralidade: segundo Moisés (2000), há a necessidade da conclusão das células dramáticas, o que em *O minotauro* só acontece com a primeira delas; as demais ficam em aberto, sem solução. Isso contraria em parte as afirmações desse crítico, para quem o público desse gênero prefere tramas simples, com uma resolução reconfortante no final, de preferência com a solução da intriga. Em *O minotauro*, várias pontas do enredo ficam soltas: por exemplo, quando o ‘outro homem’ é jogado no banheiro, não podemos dizer se ele morre ou desiste de seus propósitos. Um leitor acostumado a narrativas policiais de consumo consideraria o livro

de Valêncio mal feito. A pergunta que nós colocamos é: para que haja conflito, célula dramática, seriam suficientes indicações tão sumárias? Pontuemos algumas observações.

Sabemos pouquíssimos nomes de personagens de *O minotauro*. Dos poucos que aparecem, só encontramos referência a uma certa Marilda, amiga de uma prostituta que fica em frente à portaria do hotel – mas essa Marilda é apenas referida na trama, não tomando parte dos acontecimentos (ao que parece). Além disso, quando os personagens manifestam algum tipo de discordância ou atrito – o que poderia gerar uma célula dramática – isso não chega a ser desenvolvido ou concluído.

A prostituta que fica do lado de fora do hotel está à espera da amiga e por isso perturba várias vezes o porteiro. O diálogo dos dois poderia ser o começo de uma intriga, contudo isso não acontece. Quando ela pergunta sobre Marilda, o porteiro demonstra uma impaciência suspeita, diz que não a vê há muitos dias.

Porém, a prostituta questiona tal resposta, porque a amiga teria estado com ela naquele mesmo hotel na noite anterior. Tentando se desvencilhar da contradição em que caíra, o homem responde agressivamente à prostituta: “– É tanta gente que aparece por aqui, se eu for olhar para a cara de cada puta que entra...”, ao que a prostituta espertamente retruca: “– Se você não olha para a gente, como sabe que ela não veio hoje?” (cap. 15 (Anexos, p.153)). O porteiro sai-se dessa situação com um desaforo e não se explica. A prostituta, ao invés de prosseguir na sua investigação, pede um cigarro ao porteiro, não parecendo se importar com a má resposta que recebeu.

A resposta do porteiro seria porque ele e a mulher deste haviam “desovado” um cadáver do hotel na noite anterior, e o cadáver seria Marilda? Ou simplesmente porque num hotel como aquele é de praxe não dar muita confiança a prostitutas inconvenientes? A prostituta parece satisfazer-se com as respostas do porteiro, e assim aquilo que poderia tornar-se uma célula dramática mais completa, densa, desencadeando novas

ações, permanece sem finalização, sem conclusão. É o que acontece com quase todos os outros elementos: afinal, quem era o ‘outro homem’, o que ele queria ‘sozinho’ naquele hotel àquela hora da madrugada? Não sabemos ao certo. Assim como não ficamos sabendo com certeza, ao final da narrativa, se a mulher morta no hotel, a da notícia do jornal e Marilda são a mesma.

Ao trabalhar com um gênero pouco prestigiado pela crítica, Valêncio Xavier prefere romper com alguns elementos da novela policial tradicional a abrir mão de seu experimentalismo para agradar a um público massificado. A ruptura com o gênero não pára por aí. A *linearidade* ou *seqüencialidade* das células dramáticas, ou seja, sua disposição em uma ordem cronológica linear, que obedeça às relações de causa e efeito, não aparece em *O minotauro*. Segundo Moisés (2000), tal característica é típica desse gênero. A seguir relacionamos os títulos dos capítulos na seqüência em que eles aparecem, para demonstrar o embaralhamento temporal-causal dos fatos do enredo.

Observe-se que, aparentemente, não há critério para a ordenação dos capítulos: o autor não segue, no momento de nomear os capítulos, uma ordem numérica ascendente que reproduziria uma causalidade mais convencional; além disso, mistura aos números outros tipos de títulos, como números romanos, manchetes de jornais, letras. Por fim, aumentando ainda mais a confusão, repete alguns títulos e omite um número, o 24. No livro, os títulos aparecem nessa seqüência: X, 31, 10, 23, 19, 3, 1, 21, 25, WC, 20, S/Nº, 7, 14, 8 DE MAIO, 0, 4, 22, 17, 8 (ou não?), 16, 2 (ou 30-0), 11, 27, 9, 5, 13, 26, 30, 15, 28, 27, 8, 12, 29, 18, 18, 32, 6. Para a compreensão dos nossos comentários, a seguir, é importante não perder de vista que o número dos capítulos não corresponde à ordem em que eles se encontram na narrativa. Por fim, o último capítulo da narrativa é intitulado **6**, mas na ordem em que aparece é o trigésimo nono. Vale lembrar que as páginas do livro não são numeradas, o que dificulta a tarefa de interpretação.

Não se trata de um capricho superficial e artificialmente moderno do autor, tal disposição obedece a uma necessidade do próprio tema da obra. A confusão labiríntica dessa seqüência de capítulos mimetiza a confusão do próprio fugitivo, que também se vê perdido no emaranhado de corredores do hotel. A disposição/ordenação aparentemente caótica da nomenclatura estabelece a necessidade de um trabalho árduo de organização causal e temporal por parte do leitor.

A explicação para os títulos dos capítulos curiosamente só aparece no sétimo capítulo, intitulado **1** (Anexos, p.129); nele, um narrador em 3ª pessoa nos informa como foi feita a numeração dos quartos do hotelzinho em que se passa uma das histórias. Plaquetas ovais foram reaproveitadas de outro hotel e penduradas acima dos portais; essas placas foram dispostas com desleixo, algumas estão tortas, outras de cabeça para baixo e em alguns quartos nem há numeração. Segundo o narrador, apesar de algumas estarem partidas ou riscadas, as placas são de boa qualidade e devem ter servido a um hotel de maior categoria que aquele, um “hotelzinho de encontros”.

Tal informação é importante para que compreendamos o aparente ilogismo da ordenação dos capítulos. Se a cada porta corresponde um número, os números que encabeçam os capítulos mimetizam as placas. Há ainda outro aspecto que corrobora essa relação: o número dos capítulos vem em tipos grandes, enquadrados em uma tarja preta na parte superior da página, assim como as placas vêm na parte superior das portas (Anexos, p.121). Esse raciocínio funciona em grande parte da novela, entretanto não deve ser tomado como regra geral, uma vez que, segundo o narrador (capítulo **1**), algumas placas nem foram colocadas ou o podem ter sido em lugares errados.

A orientação temporal e causal da narrativa tem aí seu fio condutor principal: para ordenar os fatos numa relação de causa e efeito, os números dos capítulos serão importantes, desde que tomados com cautela. Desse modo, o enredo da novela

acompanha o espaço, já que a numeração dos capítulos parte, em princípio, de um elemento do ambiente – são placas de portas.

No capítulo intitulado **25** (Anexos, p.131), por exemplo, um interlocutor misterioso pergunta ao porteiro sobre o movimento do hotel. O porteiro diz que está fraco, mas estavam no hotel uma mulher loira muito bonita com um homem. O interlocutor misterioso quer saber em que quarto está o casal; o porteiro responde que eles estão no quarto 8. Aparentemente essa conversa só continua no capítulo **16** (Anexos, p.144) (doze capítulos depois do capítulo 25), onde o interlocutor faz a mesma pergunta e obtém a mesma resposta, confirmando que os hóspedes estão mesmo no quarto 8. Por fim, outra evidência que comprova a relação entre o número dos capítulos e o número dos quartos aparece quando o amante fugitivo retorna ao quarto sem querer, o que acontece justamente no capítulo **8** (Anexos, p.156) (o trigésimo terceiro na seqüência).

Porém, se a lógica capítulo–espaço se justifica de modo geral, só em três capítulos o narrador fornece elementos textuais que tornam indiscutível a correspondência entre o lugar da ação e o título: 8, 27 e WC (Anexos, p.132, 155, 156). Na maioria dos capítulos intitulados por números, é possível que o número que intitula o capítulo corresponda ao lugar em que ação acontece (3, 2, 20, 21 etc.); porém, não há marcas textuais que fundamentem ou refutem tal correspondência.

Os números fariam, assim, uma intertextualidade com fio de Ariadne usado por Teseu para sair do Labirinto. Entretanto, trata-se de uma intertextualidade *paródica*, já que o ‘fio’ oferecido pelo autor (a relação número/porta) acaba muitas vezes confundindo o leitor, dificultando ainda mais a tarefa de decifração do texto. Alguns capítulos, por exemplo, narram ações que se passam na rua ou na portaria do hotel, além do que há um capítulo cujo título não é um número (capítulo **WC**) e outro intitulado **0** (Anexos, p.139), muito improvável para ser número de um quarto de hotel; há até

mesmo um capítulo que é manchete de um jornal, com data e tudo o mais (Anexos, p.138).

Existem capítulos, por sua vez, cuja marcação espacial não aparece. No capítulo **8 de maio** encontramos uma notícia de jornal “colada” ao corpo da narrativa sem nenhum comentário a respeito do personagem que lê e onde ele lê tal notícia. O mesmo acontece com o capítulo **S/Nº** (Anexos, p.134-135), onde o narrador introduz bruscamente a lenda grega do Minotauro, sem relacioná-la de forma explícita com a ação em curso. Esses capítulos introduzem um elemento complicador na ordenação do enredo, pois fica difícil estabelecer relações de causa e efeito, ou de ordem temporal com os fatos misteriosos que acontecem no hotel.

A seqüência numérica caótica em que aparecem os capítulos já sugere em si mesma a existência de *flash-backs* e *flash-fowards* (antecipações), o que, segundo Moisés (2000), pode ocorrer mesmo na estrutura novelesca tradicional. Entretanto, em *O minotauro* os vários narradores não fornecem, na maioria das vezes, pistas satisfatórias para que o leitor seja capaz de reordenar os fatos. Soma-se a isso o fato de que algumas ações aparentemente são narradas duas vezes, com poucas diferenças. É o caso dos capítulos **X** e **10** (Anexos, p.123 e 125), nos quais o fugitivo narra a situação inicial, seu encontro com a prostituta loira, como foi o programa e sua falta de dinheiro, motivo pelo qual a estava abandonando. Também o dos capítulos **14** e **8 (ou não?)** (Anexos, p.137 e 143), por exemplo, onde duas mulheres se levantam para urinar: a impressão é de que se trata da mesma pessoa, porém não há como ter certeza, a caracterização é precária e as atitudes são típicas daquele ambiente e da situação.

É interessante observar o título do capítulo **8 (ou não?)** sugerindo que o próprio narrador quer intensificar o sentimento de desorientação espaço-temporal do leitor; ou, quem sabe, encontramos aí um narrador em 3ª pessoa, cuja onisciência é relativa. De todo modo, o leitor fica com mais esse enigma para decifrar.

Todo esse enovelamento do enredo, por meio de truncagens, fragmentações, repetições, narrativas paralelas, é criado pelo autor como uma maneira de intensificar a atmosfera de mistério que faz parte de uma novela policial, obrigando o leitor a um papel muito ativo na construção do sentido do texto, o que contraria a visão de Moisés (2000), para quem essas narrativas de consumo são subliteratura. A novela de Valêncio Xavier, aparentemente, não visa a satisfazer as expectativas de um público leitor passivo ávido por respostas definitivas, verdades claras, pois deixa vários fios soltos do enredo.

Outro ponto no qual a narrativa de Valêncio Xavier parece acompanhar os traços definidores da novela a partir da leitura de Moisés (2000) é o tipo de personagens usados na narrativa. Em *O minotauro*, os personagens são todos planos, não apresentam aprofundamento psicológico. Segundo o crítico, tal característica seria um defeito da novela; num conto, por suas dimensões reduzidas, seria uma fragilidade perdoável; numa novela, entretanto, isso seria mais uma marca da superficialidade do gênero. Porém, o autor afirma que existem novelas em que os personagens apresentam muitas características e conflitos psicológicos; nesses casos, elas fugiriam da tipicidade do gênero e se aproximariam da estrutura do romance. Esse raciocínio demonstra a referida predileção do autor por um gênero em detrimento dos outros e revela a negatividade fundamental que marca sua descrição do gênero novela.

A maior parte dos personagens que compõem a novela *O minotauro* não recebe qualquer tipo de descrição, seja física ou psicológica; nem ao menos são nomeados. Esse fato possivelmente está relacionado com o tipo de novela que estamos lendo: na novela policial, o clima de mistério é reafirmado inclusive nesse aspecto. Portanto, a ausência de nomes aumenta a desorientação do leitor que, para entender essa narrativa, deve tornar-se uma espécie de detetive, que a partir de tão poucos elementos deve ser capaz de diferenciar ou identificar personagens.

Exceto os personagens do capítulo intitulado **S/Nº**, poucos são os que apresentam características físicas. Apenas duas personagens femininas – a prostituta abandonada e a mulher loira assassinada da notícia de jornal – são descritas em termos de atributos físicos. Na sua caracterização destacam-se a beleza e a sensualidade, descritas de maneira crua, quase animalesca.

O amante fugitivo descreve como “polacona”, “potranca”, “fêmea” a mulher que abandona, ressaltando os atributos de seus genitais (“apertadinha”, “pentelheira loira”). Essa mulher também é descrita, quase nos mesmos termos chulos, pelo porteiro do hotel. A descrição que este faz da personagem (capítulo **25** (Anexos, p.131) destaca o fato de ela ser bonita, loira e prostituta (“tremenda duma peça”, “coisa fina”, “loirona”, “gata de alguma boate”). A prostituta abandonada pode ser relacionada a uma personagem mítica, Ariadne – cujo fio de ouro ajuda Teseu a encontrar a saída do Labirinto – porque oferece ao amante os fósforos que o ajudarão a encontrar a portaria do hotel.

Os traços físicos da mulher encontrada morta (capítulo **8 DE MAIO** (Anexos, p.138) também são muito semelhantes aos da prostituta abandonada: na notícia, uma mulher é encontrada morta num matagal e descrita como uma “bela loira” ou “bela jovem loira”. Essa coincidência de traços físicos tem importância fundamental para a solução do crime. Em nossa opinião, o ‘outro homem’ que perambula pelo hotel seria uma espécie de *serial killer* e provavelmente escolhe suas vítimas a partir dessas características. Tal hipótese será justificada mais adiante. Porém, o que norteia tal leitura são pistas sumárias e inconclusivas, é complicado ter certezas nessa narrativa, já que o narrador deixa propositalmente vários fios soltos.

Em relação aos personagens masculinos, a descrição também é fragmentária. A respeito do fugitivo, sabemos apenas sobre sua potência sexual (destacada por ele mesmo) e de sua situação financeira precária: ele é chamado de “pé-de-chinelo” pelo

porteiro e sabe que se pagar à prostituta ficará sem dinheiro o resto do mês, além de possuir um relógio com defeito. Nenhum traço físico dele é apresentado; psicologicamente, porém, há alguns traços elementares: basicamente ele é desonesto e covarde. Este personagem perambula pelos corredores escuros de um hotel e por isso pode ser associado ao herói do mito grego, Teseu, que enfrentou também os tortuosos e escuros corredores do Labrinto.

O outro personagem masculino é chamado pelo narrador (3ª pessoa) de ‘outro homem’; dele só sabemos que é corpulento, fuma nos corredores do hotel, conhece o caminho e interessa-se pelo movimento do hotel. Além disso, as únicas partes vistas de seu corpo são a calça e os sapatos pretos, além dos tornozelos sem meias, que aparecem apenas no momento do seu encontro com o “Teseu curitibano”¹⁷. Por meio desses poucos traços é possível estabelecer uma relação entre ele e o mito grego. Supondo que o hotel seja o Labirinto, é provável então que este homem seja o Minotauro, pois assim como o monstro mítico, anda com desenvoltura na escuridão, pois conhece os meandros daquele lugar:

Há um outro homem que se movimenta, na escuridão, pelos corredores do pequeno hotel. Ele conhece o caminho. [...] Conhece o chão onde pisa e sabe que, por ali, o caminho é menos cheio de meandros para chegar aonde quer (**O MINOTAURO**, cap. 27, p.147).

Outros elementos confirmam essa leitura: primeiro, o fato de que o narrador mostra que o ‘outro homem’ sabe aonde quer chegar e também qual porta deverá abrir; depois, em dois capítulos (**25** e **16** (Anexos, p.131 e 144) estruturados em diálogos secos (sem nenhuma marca do narrador), dois homens conversam sobre o movimento do hotel; um certamente é o porteiro, e o interlocutor, não nomeado e não caracterizado, pergunta-lhe duas vezes onde está o casal de hóspedes.

¹⁷ Denominamos “Teseu curitibano” ao protagonista de uma das células dramáticas. É o homem que foge no meio da noite para não pagar à prostituta, numa clara relação intertextual com o herói grego Teseu que abandona Ariadne.

Tudo leva a crer que esse interlocutor incógnito seja o ‘outro homem’, porque ele não teria motivos para saber exatamente em que quarto o casal se encontrava, se não estivesse interessado em ir até lá. Em outro momento da narrativa, o narrador mostra este ‘outro homem’ fumando um cigarro de maconha no corredor, talvez porque “a maconha lhe aclare a mente sobre o que fazer” (**O MINOTAURO**, cap. 13, p.150). Todas essas pistas confirmam a relação de tal personagem com o Minotauro.

Não fica excluída, ainda, a hipótese de que o anonimato dos personagens nessa novela se estenda até mesmo aos personagens que possuem nomes; as prostitutas e os travestis, os quais geralmente usam um “nome de guerra”; do fugitivo não sabemos o nome também, porque age covardemente e talvez não queira que a família saiba de sua ligação com a prostituta. O ‘outro homem’, possivelmente um assassino, também não é nomeado, como era de se esperar. Enfim, o próprio ambiente – um hotelzinho barato que também não é nomeado, já traz em si certa impessoalidade.

Num primeiro momento, tal economia na descrição dos personagens poderia ser associada a uma simplificação feita, segundo Moisés (2000), para atender às expectativas de um público pouco exigente e incapaz de acompanhar sutilezas psíquicas, características mais de acordo com os heróis romanescos, mais humanizados e, por isso, suscetíveis a conflitos interiores¹⁸.

No entanto, não nos parece ser esse o caso de *O minotauro*, pois a parcimônia de elementos descritivos contribui decisivamente para o embaralhamento dos fatos, dificultando ainda mais a tarefa interpretativa do leitor. Desse modo, seria contraproducente um detalhamento dos traços psíquicos dos personagens, se o que se deseja é justamente aumentar o clima de mistério. Pensamos que, ao abordar os personagens por meio de suas atitudes, e não por meio de conflitos psíquicos, Valêncio

¹⁸ O romance pré-realista e realista é que introduzem a investigação mais profunda da psicologia da personagem. De acordo com tal concepção, não haveria, então, romances no Brasil, antes de *Senhora*, José de Alencar ou das obras de Machado de Assis.

Xavier não estaria demonstrando pouco preparo artístico para tal ou prejudicando a verossimilhança de seu relato. Em *O minotauro*, a caracterização é sumária, mas eficiente: os traços de caráter são suficientes para a ação; a análise psicológica ali é que ficaria deslocada.

Enfim, na nossa opinião, a ausência de análise da vida interior dos personagens em *O minotauro* estaria coerente com a ênfase na ação, definidora das novelas. Do ponto de vista de Moisés (2000), isso constituiria um “defeito” das novelas. A nosso ver, tal característica não é necessariamente algo que comprometa a qualidade de uma obra literária, desde que coerente com a lógica interna do material narrativo.

Uma das pistas que o leitor pode usar para se orientar nesse labirinto é o uso do artigo na caracterização dos personagens semelhantes. Assim, nos capítulos **8** e **14** (Anexos, p.137 e 156) duas mulheres acordam no meio da noite para urinar e percebem que estão sozinhas: seus acompanhantes já foram embora. Além dos vários elementos que as tornam parecidas, o narrador usa para ambas o artigo definido “a”. Numa narrativa, quando se usa um artigo definido é porque a personagem já foi referida. Presumimos então que ambas sejam a mesma mulher abandonada pelo amante caloteiro.

3.3.1.2 Espaço

Por sua vez, os dois homens que perambulam pelo hotel são diferenciados um do outro por meio do pronome “outro”: o amante caloteiro narra suas andanças, enquanto um segundo homem é chamado pelo narrador em 3ª pessoa de ‘outro homem’.

Na visão de Moisés (2000), é característico do gênero novela a diversidade de ambientes em que transcorrem as ações; este elemento estrutural teria a ver com o gosto do público pela novidade: os diversos espaços alimentariam a imaginação e contribuiriam para o escapismo típico desse tipo de subliteratura. Assim, à pluralidade

de células dramáticas corresponderia uma pluralidade espacial. Nesse sentido, a novela de Valêncio parece negar essa evasão. O espaço em *O minotauro* reduz-se a um hotel escuro e a pouquíssimas referências externas, não havendo aí nenhum elemento que instigue a tranquilizadora fuga da realidade; pelo contrário, a feiúra, a sordidez e o mau cheiro do hotel não nos parecem muito atrativos para um público sequioso de diversão. Mesmo assim, podemos perceber nessa novela uma pluralidade espacial, ainda que mais restrita: há várias ações acontecendo simultaneamente em espaços diferentes, como a porta do hotel, a portaria, os corredores, os quartos.

Como essa novela incorpora outras narrativas, como o mito e a notícia de jornal; assim, outros espaços acabam estabelecendo relações intertextuais com a narrativa principal que acontece no hotel. Além do fato de que o próprio narrador introduz o mito literalmente na narrativa, a caracterização do hotel revela, pela repetição de alguns elementos, uma relação intertextual inequívoca com o Labirinto mitológico. Em todos os capítulos em que há algum elemento descritivo do ambiente, os narradores destacam a escuridão e a tortuosidade dos corredores do hotel. No capítulo S/Nº, o narrador descreve o Labirinto: “enorme construção de muitos corredores emaranhados. Impenetrável à luz, o Labirinto era formado de mil voltas com mil corredores arrevesados, intrincados, enredados, tortuosos, tornando impossível para quem nele entrou achar o caminho de volta” (Anexos, p.134-135).

A escuridão reinante no hotel é mais um traço policialesco dessa novela. Por que em nenhum corredor ou quarto havia lâmpadas nos bocais, nem mesmo queimadas, como atestam as andanças do “Teseu curitibano”? Segundo nossa interpretação, tal característica do espaço reforça o clima de mistério que impregna aquele lugar. Por mais que procure um lugar mais iluminado, o herói não o encontra. Até mesmo as janelas com que se depara ou estão emperradas ou não oferecem mais do que uma baça luminosidade, mostrando uma relação intertextual inequívoca com os becos sem saída

de um labirinto, porque frustram a expectativa de quem pensa encontrar uma saída, oferecendo uma espécie de falsa direção.

Além da escuridão, há um silêncio de túmulo naquele hotel. O fugitivo apura o ouvido, mas nem mesmo os ruídos típicos daquele ambiente ele consegue ouvir: “Pela pouca espessura dos tabiques de madeira, seria natural que se ouvissem barulhos: gemidos de amor, tosses noturnas, peidos, gente roncando. Nada, silêncio total” (**O MINOTAURO**, cap. 0, p.139).

Cabe ressaltar que as descrições dos corredores são sumárias, porque em pelo menos metade da obra quem narra é o fugitivo, e ele só consegue se guiar pelos sentidos do tato, olfato e audição, por isso essas descrições não devem ser tomadas como indicações precisas: além de não conhecer aquele lugar, ele entrou ali bêbado, logo, tem as mesmas noções espaciais que o leitor. Ainda assim, como um animal, vai com as mãos e o nariz explorando o ambiente e identificando o banheiro, quartos, escadas etc. Entretanto, o seu tatear não o livra de topadas, quedas e voltas inúteis.

Apesar de sucintos, os elementos descritos do lugar são suficientes para caracterizá-lo do ponto de vista social. Trata-se de um hotel de encontros, isto é, lugar aonde as pessoas vão exclusivamente para ter relações sexuais clandestinas; no capítulo 31 (Anexos, p.124), o narrador deixa isso claro. Os cheiros de mofo, urina e fezes, a falta de luz, os tabiques de madeira dividindo os quartos não deixam dúvidas de que se trata de um hotel de última categoria. O hotel fica em um casarão antigo, no centro de Curitiba. Sabemos que as áreas centrais das grandes cidades são geralmente zonas de decadência, dominadas pelo submundo do crime e da prostituição.

O narrador em 3ª pessoa, que poderia fornecer informações mais detalhadas sobre o espaço, propositadamente não o faz, já que deseja reforçar o mistério na narrativa. É interessante notar que há muitas referências sobre as direções que o “Teseu curitibano” toma. Ficamos sabendo, sem dúvida, se ele vira para a esquerda ou para a

direita, sobe ou cai de escadas, mas tudo se revela inútil, tendo em vista que não sabemos onde está o ponto de partida (quarto 8), além de que as ações dificilmente podem ser colocadas numa ordem cronológica racional, pois existem muitas lacunas, repetições ou imprecisões. Acreditamos que o autor mistifica o leitor fornecendo-lhe pistas falsas, como geralmente fazem os autores de novelas policiais. Afinal de contas, a narrativa não é uma lenda grega pura, típica, em que há heróis, heroínas e monstros bem caracterizados. Para sairmos desse labirinto, talvez precisemos contar com o acaso, como fez o “Teseu curitibano” no final da narrativa.

A obra parte de uma metáfora espacial fundamental: o labirinto, que ecoa por toda a estrutura, desde os personagens, o foco narrativo, o enredo, até mesmo na intertextualidade. Tal metáfora é reforçada em diversos níveis: na escuridão do ambiente, na duplicação de personagens ou de ações e de capítulos. No texto, a desorientação espacial do herói reverbera na desorganização temporal e causal; daí os diversos capítulos especulares, em que as ações narradas aparentemente são as mesmas, porém não há como sabê-lo. A sensação do leitor ao ler capítulos muito parecidos (*mas eu já não li isso?*) e a do “Teseu curitibano” (*já não estive aqui?*) tornam-se então muito semelhantes.

3.3.1.3 Focos narrativos

Segundo Moisés (2000), numa novela geralmente se evita a diversidade de focos narrativos, já que a mudança de perspectiva, se fosse acompanhar a quantidade de personagens, poderia provocar confusão num leitor menos exigente. Nesse sentido, o foco narrativo usado em *O minotauro* constitui um aspecto dissonante em relação à teoria proposta por esse autor.

Na verdade, encontramos uma verdadeira pluralidade de perspectivas narrativas, que acompanha assim a multiplicidade de células dramáticas: cerca de metade dos capítulos são narrados em primeira pessoa, pelo cliente caloteiro, o “Teseu curitibano”; vários são narrados em 3ª pessoa; vários capítulos são diálogos, estruturados de modo cênico ou dramático, sem interferências de um narrador. Existem ainda capítulos que são notícias de jornal, com narração em terceira pessoa, mas cujo narrador, aparentemente, não é o mesmo que narra os fatos passados no hotel. Por fim, a intertextualidade com o mito grego é assumida aberta e parodicamente com a narrativa do hotel no capítulo S/Nº (Anexos, p.134-135), o que nos remete para outro narrador.

O primeiro foco narrativo que se apresenta é o da 1ª pessoa, com um narrador-protagonista. No capítulo X (Anexos, p.123), o primeiro da narrativa, o narrador nos explica como chegara até ali e o que deseja fazer. O título oferece pelo menos duas possibilidades de interpretação: pode ser lido como a letra x, a incógnita que esse texto todo representa e o mistério que envolve o hotel, ou pode ser lido como o número dez em algarismo romano, já que é uma versão do capítulo intitulado **10** (Anexos, p.125), onde o mesmo personagem narra, com poucas variações, os mesmos fatos.

A escolha do foco narrativo interno em 1ª pessoa é bem adequada para a narração dos fatos dessa célula narrativa. O leitor acompanha as andanças do “Teseu curitibano” a partir da perspectiva dele, compartilhando sua desorientação. A focalização interna já fornece em si mesma uma perspectiva mais limitada dos acontecimentos. Em *O minotauro*, a sensação de nos encontrarmos tão perdidos quanto ele intensifica-se, pois, a partir desse foco narrativo, nós só podemos ver o que o personagem toca, ouve e cheira, já que naquela escuridão ele não enxerga nada e tem de se orientar por aqueles sentidos.

Os capítulos em 3ª pessoa apresentam diferenças consideráveis quanto à espécie de narrador. Em alguns capítulos, aparece um narrador com características de narrador

onisciente, pois capaz de em alguns momentos revelar alguns pensamentos de personagens, porém tal onisciência é bastante relativizada. No título do capítulo **8 (ou não?)** (Anexos, p.143), o próprio narrador admite não saber com certeza se aquela mulher que se levanta à noite para urinar é a mesma mostrada no capítulo **14** (Anexos, p.137). Também não podemos descartar a hipótese de que tal recurso seja uma artimanha do narrador, que *simula* não saber tudo, para jogar com o sentimento de desorientação do leitor.

No capítulo **13** (Anexos, p.150), esse narrador mostra o ‘outro homem’ fumando no corredor do hotel antes de subir as escadas, porém, no momento de descrever os motivos que levaram aquele homem a não fumar na portaria, o narrador volta a abrir mão da sua onisciência:

Ele fuma. [...] Talvez por mesquinaria, para não ter de reparti-lo com o porteiro, talvez porque a maconha lhe aclare a mente sobre o que fazer ou, talvez, apenas por vontade de fumar, ele acendeu o cigarro antes de subir a escada e se deixou ficar ali parado, no fim do corredor, sozinho no escuro, fumando (**O MINOTAURO**, cap. **13**, p.150).

Há também capítulos, narrados em 3ª pessoa, em que a voz narrativa difere bastante, em estilo e tema, do mostrado nos parágrafos anteriores. O capítulo intitulado **8 DE MAIO** apresenta também um subtítulo: BELA LOIRA DEVORADA POR URUBUS; tais informações aparecem dispostas nessa ordem, uma sobre a outra (Anexos, p.138), de modo a semelham-se com uma manchete de um tablóide sensacionalista. A idéia de dispor o título dessa forma já marca uma intenção de transportar o leitor para um outro lugar narrativo, o discurso jornalístico. O tema e o estilo usados no capítulo só confirmam esta hipótese.

Na verdade, esse capítulo é uma espécie de crônica policial. Nele se narra a descoberta de um cadáver feminino na estrada que leva ao município de Campo Largo, a 25 km de Curitiba. O corpo, encontrado pelo lavrador Casemiro Pietroski, era de uma

mulher jovem, loira e bonita, estava nu e em adiantado estado de putrefação, sendo devorado por urubus. A polícia é chamada e o corpo é levado para Curitiba, para a devida autópsia para a descoberta da causa da morte. Não havia junto ao corpo nada que pudesse identificá-lo, o que leva à hipótese de que a mulher havia sido morta noutro lugar e jogada ali durante a noite.

O que nos leva a apontar a existência de uma outra voz narrativa a usar a 3ª pessoa é o estilo do texto, em tudo semelhante ao sensacionalismo barato das páginas policiais da imprensa marrom. A narração da descoberta do corpo e das investigações posteriores está claramente direcionada para provocar no público expectativa, suspense, nojo e até mesmo despertar fantasias sexuais. Primeiramente, o narrador situa de forma precisa o dia, hora e lugar, sugerindo ao leitor ao mesmo tempo uma objetividade jornalística que logo a seguir se revela um pretexto para provocar emoções fáceis por meio do suspense:

Na manhã de oito de maio, o lavrador Casemiro Pietroski, morador do distrito de Itaqui, em Campo Largo, distante vinte e cinco quilômetros de Curitiba, atraído por nuvens de urubus sobrevoando um capão de mato existente no prolongamento da antiga estrada Curitiba – Campo Largo, dirigiu-se para o local e, em meio ao mau cheiro reinante, deparou-se com uma cena tétrica (**O MINOTAURO**, cap. **8 DE MAIO**, p.138).

Observe-se que o narrador introduz o leitor na cena do crime aos poucos, reconstituindo os passos do lavrador: que primeiro vê os urubus, depois percebe o mau cheiro reinante. O narrador encerra esse parágrafo com a expressão “cena tétrica”, e aguça a curiosidade do leitor ao adiar para o parágrafo seguinte a descrição da cena do crime. A primeira descrição da vítima apresenta certo grau de objetividade: “Uma mulher loira, aparentando vinte e poucos anos, encontrava-se caída de bruços, nua, morta, servindo de repasto aos urubus”. Tal objetividade não se manterá ao longo da crônica, pois a mulher morta será chamada em seguida de “bela jovem loira” e “bela

loira”. Observamos nessas descrições o desejo de fustigar a sensualidade dos leitores, quando o narrador repetidamente irá destacar o fato de que a mulher era bela e loira. Desse modo, percebemos também nesta passagem a oscilação da narrativa entre dois tons: um sensacionalismo banal e a objetividade jornalística. A crônica prossegue misturando agora o tom sensacionalista com um tom mais técnico retirado do jargão policial:

Assustado e enojado, Casemiro Pietroski procurou logo avisar a polícia. Ao local compareceu uma viatura da delegacia de Campo Largo que providenciou a remoção do corpo para o Instituto Médico Legal de Curitiba. Os primeiros exames realizados não evidenciam nenhuma perfuração por projétil de arma de fogo; porém, como o corpo da bela jovem loira se encontra bastante bicado pelos urubus, que lhe arrancaram diversos pedaços da carne já putrefata, torna-se necessária a realização da devida autópsia, com vistas a esclarecer a *causa mortis* (**O MINOTAURO**, cap. **8 DE MAIO**, p.138).

O trecho evidencia certas estratégias do narrador no sentido de conduzir emocionalmente o leitor, misturando adjetivos que marquem ou provoquem estados emocionais (“assustado e enojado”, “bela jovem loira”, “pedaços de carne já putrefata”) à linguagem impessoal do jargão policial (“perfuração por projétil”, “devida autópsia”, “causa mortis”). Não podemos deixar de destacar a morbidez e o erotismo enquanto temáticas fundamentais num tipo de texto como esse, que pretende prender a atenção do leitor; aqui aparecendo na associação chocante entre a nudez e a beleza da mulher que serve de “repasto” aos urubus, que lhe arrancam “pedaços de carne putrefata”.

A relação entre erotismo e referências escatológicas é uma constante não só nessa crônica, mas na novela como um todo. Em vários capítulos, por exemplo, há referências a urina; a ponto de em alguns capítulos o narrador falar do ruído produzido pela urina na bacia de metal. Em outro capítulo é o “Teseu” que tropeça em uma bacia com urina e molha a barra das calças. Há ainda referências ao cheiro de fezes que emana do banheiro; mas talvez a referência escatológica talvez mais chocante esteja no

capítulo **8 (ou não?)**: “Procura seu parceiro, passa a mão pelo espaço vazio e sente, no lençol, um molhado gosmento. TSK – ela faz com a boca. Depositado pelo homem não mais ao seu lado, o esperma deve ter escorrido de dentro dela durante o sono, ela não se limpou. Limpou os dedos em outra parte do lençol” (Anexos, p.143). É evidente também a relação estabelecida entre aspectos nojentos e sexuais, isto é, o sexo visto como algo sujo, sórdido.

O narrador da crônica jornalística inserida como capítulo narra uma série de fatos descontínuos, que vão desde a descoberta do cadáver, passando pela chegada da polícia e pela perícia inicial do corpo até mesmo chegando a mencionar o resultado das investigações preliminares. Isso mostra que esse narrador abarca uma série muito ampla de eventos que ocorrem em lugares e momentos diferentes; mostrando um alcance de perspectiva bem diferente do narrador que se demora na escuridão dos corredores do hotel:

Vasculhando cuidadosamente a região pouco habitada, a polícia não encontrou as vestes da vítima, nem qualquer documento que facilitasse sua identificação. A estradinha de terra termina uns cinco quilômetros adiante do lugar macabro achado e tem muito pouco movimento, sendo de se supor que a bela loira tenha sido assassinada em outro local e ali jogada durante a noite (**O MINOTAURO**, cap. **8 DE MAIO**, p.138).

Há um terceiro tipo de narração nesta novela, cinco capítulos (**15, 16, 22, 23, 25**) são estruturados de modo cênico, em que os diálogos não apresentam nem mesmo verbos *discendi* (apenas no capítulo **22** aparece uma frase esclarecendo os referentes de um pronome “nós” (Anexos, p.141)). Tal estruturação lembra as peças teatrais, em que a ação dramática desencadeia-se diretamente a partir de um diálogo, sem a interferência de uma voz narradora; isso tem a ver com a ênfase na ação típica do gênero novela, que segundo Moisés (2000) tenderia, assim, para uma sucessão contínua e vertiginosa de fatos, numa crescente tensão.

A aproximação com o gênero dramático, no entanto, tem de levar em conta o fato de que em *O minotauro* a ação não caminha rapidamente para uma solução. Num drama há um relacionamento mais fechado entre as ações: só aparece o que possui função dramática – é fundamental para o desenrolar da ação. Em *O minotauro*, a ênfase na ação apresenta-se diluída por diversos artifícios narrativos: ruptura ou embaralhamento causal e temporal provocados pela escassez de caracterização de ambientes ou personagens; intercalação de corpos narrativos até certo ponto estranhos ao enredo principal (mito, notícia de jornal); tudo isso colabora para a quebra de expectativas de um leitor acostumado a um percurso narrativo mais lógico, como deveria ser o da novela na concepção de Moisés (2000).

A concisão dos diálogos contribui também para aumentar a dificuldade de elucidação do mistério que acompanha a narrativa. O minotauro é como um quebra-cabeça em que algumas peças foram propositalmente retiradas; cabe ao leitor preencher as lacunas com suposições e hipóteses que na maior parte das vezes nunca serão completamente confirmadas.

Há um capítulo em que o porteiro do hotel tem uma conversa misteriosa com sua mulher. Ele pergunta-lhe se alguém os havia visto colocando um corpo num carro. Falam de uma “infeliz”, que deve ter sido morta ali mesmo na noite anterior, pois o quarto teve de ser limpo e defumado para acalmar seu espírito. Toda a conversa é muito lacunar, porém se relacionarmos este capítulo à notícia de jornal, aparece uma ligação entre eles: a vítima foi encontrada a 25 km de Curitiba, o mesmo número em que o porteiro aposta no jogo do bicho. Provavelmente ele teve o palpite para o jogo do bicho quando reparou em alguma placa da estrada onde ele e a mulher foram jogar o corpo da loira. Vale lembrar que isto é apenas uma hipótese e não conta, para sua comprovação, com elementos textuais indiscutíveis.

Pensamos que, ao tentar desvendar o sentido misterioso dos diálogos e das cenas, estamos caminhando por um labirinto de pistas: muitas podem ser falsas, não levar a lugar nenhum. Mesmo assim, ainda que não tenhamos todos os detalhes, podemos encontrar uma solução provisória. Não é necessário entender toda a arquitetura do labirinto para encontrar a saída.

3.3.1.4 Tempo

Podemos perceber em *O minotauro* uma temporalidade que se desdobra em pelo menos três planos entrelaçados por meio de relações intertextuais. Temos o tempo presente, das andanças do amante fugitivo nos corredores do hotel; temos também um passado recente da notícia de jornal e, por fim, um passado lendário, relativo ao tempo mítico, encontrado no capítulo S/Nº (Anexos, p.134-135). A cada uma dessas temporalidades associa-se um espaço próprio. Ao momento presente associa-se o espaço do hotel e imediações; ao passado recente, vários espaços, em especial o lugar em que foi encontrada a mulher morta; e ao tempo mítico, a Grécia Antiga.

A maior parte da novela transcorre em poucas horas, numa madrugada fria de Curitiba. Nesses capítulos predomina o tempo verbal presente, ficando sob a responsabilidade do leitor a organização dos eventos na sucessão cronológica, já que os narradores não fornecem dados suficientemente claros para uma organização linear dos fatos. A disposição dos capítulos numa ordem numérica extremamente confusa dificulta ainda mais diferenciar o que acontece antes do que acontece depois.

Porém podemos afirmar que as andanças do “Teseu”, vistas isoladamente, são narradas em ordem cronológica, já que não localizamos nenhuma incongruência temporal entre as ações dele se lermos os capítulos em que ele aparece na seqüência em que foram dispostos (X, 10, 19, 3, 21, WC, 20, 7, 0, 4, 17, 2 (30-0), 11, 9, 5, 26, 28, 8,

12, 18, 32). De todo modo, em vários capítulos dessa parte a localização exata no tempo é imprecisa.

Existem capítulos, por outro lado, que recebem números/títulos iguais e que mostram justamente uma concomitância temporal: os dois capítulos **18** (Anexos, p.159-160) tratam de fatos que acontecem em lugares diferentes, mas no mesmo momento; no primeiro **18** há um encontro entre “Teseu” e o “Minotauro”; no segundo, neste momento um despertador na portaria do hotel toca:

Trrriiiiiimmm.

Ao mesmo tempo, toca a campainha do relógio-despertador colocado na parte de dentro do pequeno balcão da pequena portaria, precisamente quando os ponteiros marcam cinco horas (**O MINOTAURO**, cap. **18**, p.159) [grifo nosso]

O capítulo transcrito na citação acima é o único momento em que o leitor tem uma noção precisa do tempo, nesse momento sabemos que são cinco horas da manhã. É como se ao conseguir encontrar a saída do labirinto, o tempo que havia parado voltasse a andar. O soar da campainha assinala a volta a um tempo cronológico, histórico. Entretanto, ao longo de toda esta célula dramática, a passagem do tempo é quase ausente, pois só em alguns momentos os narradores usam verbos no passado. O próprio “Teseu” demonstra sua desorientação temporal em vários capítulos, até mesmo o relógio que carrega torna-se um artefato inútil, pois se encontra com a “luzinha quebrada”.

É interessante notar que a certa altura (capítulo **11** (Anexos, p.146)) ele irá expressar essa perda de referência em termos bastante metafóricos: “No escuro caminho no espaço e não no tempo, num espaço que não compreendo.” A nosso ver, tal expressão demonstra a ausência da sensação da passagem do tempo, que é um reflexo de sua desorientação espacial ou, também, resultado da falta de quaisquer elementos exteriores que manifestem a marca do tempo no mundo. Imerso em completa escuridão,

a única experiência do tempo que esse “Teseu” possui é a do tempo psicológico; como sabemos, a experiência psicológica do tempo é elástica, imprecisa, caprichosa, obedece aos nossos humores, medos e fantasias.

Enfim, a desorientação temporal intensifica a espacial. A sua impressão de caminhar em círculos fornece-nos uma imagem esclarecedora do seu sentimento de perda da referência temporal. O tempo linear, cronológico, que caminha do passado para o futuro, inexoravelmente, desaparece neste labiríntico hotel; aí o tempo também parece andar em círculos, à maneira da temporalidade cíclica dos mitos.

O terceiro plano em que se desenrola a dimensão temporal em *O minotauro* diz respeito ao mito. O tempo mítico remete à intemporalidade, à continuidade, a um tempo fora da marcação oferecida pelo relógio (MOISÉS, 1997). Ao dizer o mito nós instauramos uma ordem temporal sagrada, separada da ordem cronológica profana. Um tempo que não se reconhece como tal, fluindo sob o signo da repetição.

Segundo uma leitura psicanalítica ou antropológica do mito, abaixo da diversidade superficial de que são constituídas, essas narrativas revelariam verdades profundas, atemporais e universais sobre os seres humanos. Desse modo, os mitos estariam ancorados nos arquétipos, nas formações mentais arcaicas que, independente do momento e do lugar, estão presentes nas sociedades humanas.

Em *O minotauro*, o aspecto atemporal da narrativa mítica já está sugerido até na forma mesma em que o título foi colocado (Anexos, p.134). Enquanto os títulos que são números brancos sobre uma tarja preta, o título S/Nº do capítulo em que se narra o mito do Labirinto aparece em letras negras sobre um fundo branco. Assim, já no aspecto gráfico/visual revela-se a ruptura narrativa e o corte temporal feito pelo autor. O título S/Nº (sem número) também revela que a narrativa contida ali não pode ser introduzida numa linha temporal, colocada entre um tempo “antes” e um “depois”. O mito inscreve-se num tempo cíclico, no qual aquilo que é, já foi e voltará a ser.

Há outra diferença fundamental entre esse capítulo e os outros: o tamanho – o capítulo S/Nº ocupa duas páginas, enquanto todos os outros possuem apenas uma; tal diferença não deve ser minimizada, pois o escritor teria planejado de antemão o tamanho dos capítulos da novela.¹⁹

O tempo verbal usado (pretérito) nesse capítulo também mostra uma divergência fundamental com outros capítulos do livro. Os capítulos relacionados com as andanças do “Teseu”, com a madrugada no hotel são, em sua maioria, narrados no presente – a ação acontece no momento em que é narrada, seja em 3ª ou 1ª pessoa. Já o capítulo S/Nº é narrado no passado, mas não num passado histórico, datável: o mito ali recontado acontece num tempo passado impossível de ser determinado do ponto de vista da história. Nesse sentido, o capítulo S/Nº também se diferencia de outro, **8 DE MAIO** (Anexos, p.138), narrado no passado, pois neste o tempo é determinado desde o título, e além disso a referência temporal é reforçada por uma determinação espacial precisa, incrustando num momento histórico exato os fatos narrados.

Em suma, a análise da novela *O minotauro* a partir das idéias contidas na teoria de Moisés (2000) confirmou que a sua abordagem desse gênero se encontra comprometida pela negatividade. Em outras palavras, ao analisar um gênero já acreditando de antemão que se trata de subliteratura, o autor acaba por menosprezar a inventividade dos escritores que usam a dinâmica dos gêneros literários fundindo uns aos outros ou transgredindo-os; além do que também delega ao público leitor um papel de mero consumidor passivo.

De qualquer forma, algumas intuições desse autor sobre a particularidade da novela podem ser úteis, se procurarmos um *locus* para esse gênero dentro da classificação mais conhecida das narrativas. De sua teoria, aproveitamos a idéia de que a novela possui como característica fundamental a pluralidade das células dramáticas e a

¹⁹ Numa entrevista, Valêncio Xavier afirma que havia planejado *O minotauro* em no máximo 15 linhas (In: XAVIER, V. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Ed. Ciência do Acidente, 1999.).

ênfase na ação. O que a diferencia do romance que, possuindo a mesma pluralidade de células dramáticas, faz uma análise mais detida do universo social ou psicológico. Também a novela se diferencia do conto nesse sentido, pois este, na maior parte das vezes, possui uma só célula dramática explorada em profundidade.

3.4 A visão de Bakhtin

Na perspectiva bakhtiniana, nenhum gênero é estanque nem possui uma essencialidade histórica: há um intenso processo dialógico de troca de elementos composicionais entre os gêneros, redefinições, englobamentos. Não é nosso interesse aqui construir uma teoria fechada do gênero novela. Procuramos, com as observações que se seguem, sugerir outros caminhos de abordar o texto novelesco sem nos restringirmos apenas aos elementos estruturais:

[...] o romance é um gênero capaz de pôr em xeque não só as estruturas composicionais de outros gêneros, como também de submeter os elementos internos de sua própria organização a um contínuo processo de revisão crítica, que Bakhtin entende como manifestação do metacriticismo do romance (TEZZA, 2003, p.63).

Como nossa hipótese norteadora consiste em investigar as relações entre o gênero romanesco e novelesco, acreditamos que por meio dos conceitos bakhtinianos de literatura carnalizada e polifonia discursiva, podemos estabelecer relações apropriadas entre tais gêneros ao invés de isolá-los em campos excludentes.

A abordagem que experimentamos neste trabalho, como já ficou dito, parte de uma aproximação de romance e novela, feita não em características formais específicas nem em uma comparação diacrônica que revele entre os dois gêneros origens comuns. Nosso parâmetro é o fato de que ambas as formas narrativas revelam uma pluralidade de estilos, discursos, vozes e gêneros. Os problemas colocados nesse trabalho têm a ver

com o modo como a voz das personagens revela sobre seus grupos sociais e principalmente de que outros discursos suas vozes se compõem além de seus discursos de origem. E acima de tudo mostrar como numa novela vários gêneros também podem ser orquestrados. Nas palavras de Maria Celina Marinho:

Adotar a perspectiva bakhtiniana na análise de um romance significa, portanto, colocar-se diante de questões como estas: Como são caracterizadas as linguagens de personagens de diferentes grupos sociais? Através de que forma de citação essas personagens são dotadas de voz? Que tipo de acento apreciativo suas palavras recebem? Que interseção com outros discursos suas falas revelam? De que modo essas vozes atuam na composição do discurso romanesco? (MARINHO, 1997, p.250).

O romance é, segundo Bakhtin, um gênero híbrido, cuja constituição vai muito além do narrativo. Esse hibridismo manifesta-se pela inclusão no texto romance de diversos gêneros discursivos: diálogos, discursos argumentativos, filosóficos, provérbios, máximas. Em *O minotauro* encontramos essa pluralidade discursiva: a narrativa não é dominada do começo ao fim pela voz de apenas um único narrador, que filtra e organiza os discursos de todos os personagens ou domina com sua perspectiva todos os acontecimentos. Há o discurso jornalístico, mitológico, a fala da prostituta, do porteiro, que não recebem nenhum tipo de estilização prévia do autor.

Em *O minotauro*, por exemplo, o capítulo S/Nº (Anexos, p.134-135), relativo ao mito grego, o narrador antes mesmo de iniciar a narração introduz uma frase em letras maiúsculas: “UMA LENDA DA ANTIGA GRÉCIA”. Essa frase mostra o narrador preocupado em delegar sua narração a uma outra voz e a um outro lugar. Ao mesmo tempo em que interrompe a narração dos fatos que se passam no hotel, transportando o leitor da Curitiba atual para a Grécia Antiga, ele sugere que está *recontando* – e não *criando* – os fatos ali narrados. É o que Bakhtin chamaria *discurso bivocalizado*.

Segundo este autor, ao se transmitir a voz de um outro por meio da citação, sempre se encontra um outro discurso: na voz de quem fala ressoam outras vozes. Na

voz do narrador dessa novela policial aparece a voz do narrador mítico, sem nome, sem história. Em outros momentos, esse discurso bivocalizado também aparece na voz das personagens. No capítulo **22** há um diálogo em que o porteiro do hotel conversa com sua mulher sobre fatos misteriosos acontecidos ali. Eles teriam retirado do local um cadáver e estavam preocupados com a possibilidade de alguém os ter visto:

- Será que alguém ficou sabendo?
- Só quem ficou sabendo fomos nós (nós aí incluindo os dois interlocutores, o patrão, a mulher do patrão, o agente de polícia e Shamanta, o travesti que cuida da limpeza dos quartos). Ninguém desconfiou quando tiramos para pôr no carro.
- Também, embrulhado no acolchoado do jeito que estava, parecia um monte de roupa de lavar.
- E a Shamanta lavou tudo direitinho, não deixou nenhum sinal.
- Mas você não alugou para ninguém, não é?
- Estou te dizendo que está quase vazio. Deixei a porta aberta para ventilar: para saírem os maus eflúvios: não é assim que se diz?
- Parece que é.
- E a Shamanta até defumou o quarto todo: para acalmar o espírito da infeliz.
- Cadê a bichinha?
- Acho que, depois do acontecido, ficou com medo de passar a noite aqui. Deve estar caçando (*O MINOTAURO*, cap. 22, p.141).

Na expressão ‘assim que se diz’ aparece na fala do patrão a referência a um outro lugar discursivo de onde a expressão ‘maus eflúvios’ teria se originado. Uma voz discursiva, quem sabe originária do discurso religioso, certamente influenciada pelas idéias do espiritismo, já presentes no imaginário popular. Segundo essa visão, o espírito de pessoas mortas de forma violenta necessita de rituais para se conformar com a morte. É por isso que Shamanta tem medo de permanecer ali e defumou o quarto. Há ainda, no trecho um cruzamento de estilos – expressões coloquiais, como “infeliz”, misturadas com eruditas, como “eflúvios”.

Além de ser também, como o romance, um gênero plurilíngüe, híbrido, a novela incorpora em si o pluriestilismo dos gêneros que a compõem. No caso de *O minotauro*, é esclarecedora a diferença de estilos que encontramos entre a narrativa do mito

(capítulo S/Nº (Anexos, p.134-135)) e a da notícia de jornal (capítulo **8 DE MAIO** (Anexos, p.138)). Neste capítulo, como já foi apontado, o jargão policial técnico mistura-se a um discurso feito com a intenção clara de provocar fortes reações emocionais no público leitor, por meio de frases de efeito como: “porém, como o corpo da bela jovem loira se encontra bastante bicado pelos urubus, que lhe arrancaram diversos pedaços da carne já putrefata, torna-se necessária a realização da devida autópsia, com vistas a estabelecer a *causa mortis*”.

Além do pluriestilismo, plurilingüismo e plurivocalismo romanescos encontrados em *O minotauro*, salta aos olhos a cosmovisão carnavalesca presente nesta narrativa, o que torna a comparação entre as duas formas ainda mais proveitosa. Como já aludimos anteriormente, está na base da carnavalização uma ruptura entre os gêneros elevados e os gêneros sério-cômicos, criando uma alegre relatividade, uma ambigüidade que tudo permeia e contamina.

Em *O minotauro* tal ambigüidade carnavalesca pode ser encontrada em diversos níveis. A construção dessa narrativa baseia-se numa relação intertextual com o mito grego de Teseu e o Labirinto. Porém o enquadramento é, desde as primeiras páginas, paródico. Enquanto na narrativa a ênfase recai sobre as proezas do herói Teseu, o texto de Valêncio Xavier parte justamente daquilo que é menos heróico nessa figura mítica: depois de derrotar o monstro com a ajuda de Ariadne, Teseu aproveita o sono da jovem e a abandona covardemente na Ilha de Nacсос. Esse fato muitas vezes aparece em segundo plano na narrativa mítica, na novela *O minotauro* o herói na verdade tem pouco de herói.

Ou talvez o próprio autor tenha percebido a ambigüidade incrustada já no próprio mito e, assim, desconstrói parodicamente a imagem de Teseu, ressaltando não sua coragem, mas sua covardia. Nesta narrativa o amante caloteiro, que representa parodicamente o herói grego, possui uma duplicidade típica das narrativas

carnavalizadas. A vitória sobre o monstro do labirinto é fruto do acaso e do medo, não da coragem como era de se esperar de um herói: isto autoriza ainda mais a idéia de que estamos diante de um mito carnavalizado. Ao invés de lutar e derrotar o Minotauro, nosso Teseu o lança (sem querer) no chão da privada – lança-o nos excrementos. Irônica e parodicamente o que o salva é a fogueira de jornal que servia de papel higiênico.

Esta cena também pode ser relacionada ao rebaixamento típico da literatura carnavalizada, em que predomina o grotesco. O rebaixamento consiste em uma transposição daquilo que é elevado, nobre, sublime para o plano material, corporal. Ao lançar o “Minotauro” no chão da privada, no momento em que secava a barra da calça molhada de urina, o herói inverte a lógica do mito, sua vitória está manchada pela própria ambiência fétida do banheiro. Imagens grotescas, aliás, são comuns nessa narrativa. As referências ao “baixo corporal” autorizam-nos a fazer uma ligação com uma tradição literária mais antiga, em que sexo, excreção, alimentação e morte são misturados, como encontramos na literatura de François Rabelais.

Outro aspecto que chama a atenção na novela *O minotauro* é a duplicação de cenas, imagens, personagens; uma duplicação que em tudo reflete a carnavalização desse texto. Bakhtin já alude à presença desses pares nos carnavais e na literatura carnavalizada, como se as cenas do mito fossem duplicadas num nível cômico:

Essa *estrutura paralela* das cenas (e imagens isoladas), que refletem uma a outra ou transparecem uma através da outra, apresentando-se uma no plano cômico e a outra, no trágico (como no caso dado), ou uma no plano elevado e a outra no baixo, ou uma afirmando e a outra negando [...] (BAKHTIN, 2002a, p.164). [grifo do autor]

O “Teseu curitibano” é ao mesmo tempo herói e covarde; sua vitória, a saída do labirinto e a derrota do “Minotauro” é permeada de ambigüidade, pois ele foge e nem mesmo sabemos se o “monstro” foi mesmo derrotado. A carnavalização do mito é reafirmada quando a prostituta loira lhe oferece o “fio de Ariadne”, que no caso é uma

caixa de fósforos – a luz para ele se guiar na escuridão. A caixa veio com o nome de um “inferninho”, a boate onde nosso herói teria se encontrado com ela. O inferninho se chama *Le Labirinte*, mais uma alusão paródica ao mito.

Então, antes mesmo de o amante caloteiro entrar no hotel-labirinto, ele teria saído de outro labirinto – a boate *Le Labirinte*. É interessante notar que nosso Teseu foi atraído para a boate certamente pelo desejo sexual, em outras palavras, quem o atrai, quem o lança no labirinto é a loira “Ariadne curitibana”. De lá eles vão sair para entrar num mais sombrio, um hotel em que um crime bárbaro ocorreu. Neste lugar ronda a figura enigmática de um homem drogado à procura de um quarto. No labirinto-hotel, o casal encontra o prazer sexual, mas ali também a morte espreita. Assim, os espaços exibem um paralelismo característico da literatura carnalizada.

Isso explica a ligação evidente entre a notícia dos jornais, o hotel, o crime aludido na conversa do patrão e o mito grego. Vale lembrar que na versão do mito apresentada no capítulo S/Nº (Anexos, p.134-135), o encontro entre o Minotauro e Teseu é marcado por um erotismo velado, quando, “ao ver carne fresca, o Minotauro ruge e baba de cobiça e gula”. Anteriormente o narrador do mito havia descrito Teseu como “um moço loiro, belo, fortíssimo”. Ele e a mulher encontrada morta (capítulo **8 DE MAIO**, p.138) são loiros. A mulher morta foi devorada por urubus; o herói grego quase o foi pelo Minotauro, numa evidente ligação entre alimentação, sexo e violência.

Os cabelos loiros são um dos poucos elementos que caracterizam a prostituta abandonada no quarto de hotel e servirão como elo para compreendermos a insistência do ‘outro homem’ em saber onde se encontravam os talvez únicos hóspedes do hotel (capítulo **25** (Anexos, p.131). Nossa interpretação é de que ele seja o monstro que prefere “carne fresca e loira”.

Assim, a duplicação carnavalesca aparece em *O minotauro* de forma mais complexa, na verdade trata-se de uma triplicação carnavalesca: o trágico crime

converte-se no cômico encontro do “Teseu curitibano” com o *serial killer* desastrado, tudo isso reverberado pelo discurso mítico. Temos nessa novela três planos narrativos concomitantes estabelecendo entre si tensões discursivas.

Não há que se pensar em *O minotauro* como uma simples paródia do mito grego. As semelhanças entre os acontecimentos no hotel de encontros e o mito de Teseu não se dão no nível puramente factual, em que dois homens escapam de um lugar escuro e perigoso. Existe nessa novela uma espécie de transbordamento mítico por todos os níveis narrativos. O cotidiano se impregna do mito nas suas estruturas mais profundas, desde a repetição de situações, passando por uma percepção mítica do tempo fornecida pelas idas e vindas temporais da novela, e chegando até mesmo a uma perda de contornos, um imbricamento do mito com o cotidiano.

Na novela, um crime é noticiado de duas maneiras: no capítulo **8 DE MAIO** (Anexos, p.138), a notícia é diretamente colada ao texto, sem interferência do narrador da novela; já no capítulo **30** (Anexos, p.152), o narrador mostra que o mesmo crime foi notícia em outro jornal, de menor circulação; neste capítulo, porém, a notícia não aparece, só a narração dela:

Outro jornal, de menor circulação, sem nenhuma fotografia na primeira página, noticiou que o assassino (ou assassinos) havia posto fogo no cadáver para evitar a identificação. Na notícia, o nome da localidade aparecia grafado errado: Itaiqüi (**O MINOTAURO**, cap. **30**, p.152).

Aparentemente é a mesma notícia, como podemos perceber pelo uso do pronome “outro” que, de maneira indireta, alude à existência de um primeiro jornal a noticiar o crime. Neste capítulo o narrador mesmo sugere a pouca confiabilidade deste tablóide, pois o nome da localidade onde o corpo foi encontrado está escrito errado (no capítulo **8 DE MAIO**, o nome da localidade é Itaqui), além de que neste o corpo foi encontrado queimado, não devorado por urubus. Porém, não há fotos que comprovem essa versão.

O leitor é levado a acreditar que em um dos jornais a verdade apareça, entretanto há um fato que nos leva a desconfiar até mesmo do primeiro jornal. Este noticia que o corpo foi encontrado em estado adiantado de putrefação, o que contradiz a conversa entre o patrão e sua mulher, na qual fica claro o fato de que o assassinato cometido no hotel é recente. Vale lembrar aqui o capítulo **22** (Anexos, p.141), o qual mostra Shamanta tentando acalmar o espírito da mulher morta com a defumação do quarto 27. Quando o Teseu curitibano, ao procurar a saída, entra num quarto, sente um cheiro forte, sugerindo que o lugar foi defumado recentemente. Todos esses fatos aparecem desconectados, cabe ao leitor uni-los.

A primeira notícia aparece “diretamente”, sem interferência da voz do narrador da novela, nela aparecem data, local exato, nomes de personagens. Na segunda vez em que o crime é noticiado, as referências espaço-temporais já são omitidas pela voz narradora, a qual, mesmo oferecendo um parâmetro de verdade para o nome da cidade, não o faz em relação ao fato de que a mulher foi encontrada queimada. Percebemos nessa diferença uma semelhança interessante com a maneira como os mitos surgem. Num primeiro momento, os mitos têm fortes referências a fatos, lugares, personagens históricos; à medida que o tempo passa e as narrativas vão sendo recontadas, o histórico cede espaço ao fantástico.

Talvez o mais marcante traço da duplicação carnavalesca na novela esteja na duplicação dos capítulos. O capítulo **10** (Anexos, p.125) e o capítulo **X** (Anexos, p.123), por exemplo, narram a mesma coisa, com pequenas diferenças; o capítulo **8 (ou não?)** e o **14**, também (Anexos, p.137 e 143). Outros capítulos, mesmo não sendo completamente idênticos, trazem ações muito parecidas entre si (capítulos **32** e **29**, nos quais uma prostituta aborda um transeunte de maneira muito parecida: “– Está a fim de um programa, bonitão?” (capítulo **29** (Anexos, p.158) e “– Tá a fim de um programa, bonitão?” (capítulo **32** (Anexos, p.161). Não há como saber se é o mesmo transeunte ou

se a fala é típica da situação, e por isso a prostituta assim aborda todos os que passam por ali.

O interessante nesse texto é que mesmo que esses fatos sejam narrados várias vezes (considerando-se que seja o mesmo fato), a informação oferecida continua insuficiente para esclarecer o leitor de forma inequívoca: prevalece a ambigüidade carnavalesca.

O texto de Valêncio sugere então uma espécie de *mitificação* do cotidiano. Os heróis e os monstros (criminosos) modernos têm suas histórias contadas e recontadas em inúmeros jornais, revistas, filmes, músicas, que talvez daqui a milhares de anos soarão como pequenas variações de um mesmo mito. Daí a inutilidade de se procurar a verdade do fato: ela está em todos os lugares, mas não está em nenhum deles vistos separadamente. Edmund Leach, ao comentar as idéias de Lévi-Strauss, compara o funcionamento do discurso mítico a uma mensagem que se pretenda transmitir ao longo de gerações. Embora um pouco longa, a citação é esclarecedora:

Suponhamos, por exemplo, que a mensagem pretendida consiste em 8 elementos e que, de cada vez que A grita para B, diferentes partes da mensagem são obliteradas pela interferência de outros ruídos; nesse caso, o padrão do que B recebe consistirá numa série de “acordes”, como numa partitura orquestral, assim:

1	2		4		7	8
	2	3	4		6	8
1			4	5	7	8
1	2			5	7	8
		3	4	5	6	8

O postulado de Lévi-Strauss é que um *corpus* de mitologia constitui uma partitura orquestral desse tipo. A coletividade dos membros mais velhos da sociedade, através de suas instituições religiosas, está inconscientemente transmitindo aos membros mais jovens uma mensagem básica que se manifesta mais na “partitura” como um todo que em qualquer mito particular (LEACH, 1970, p.57-58).

Por isso é que reafirmamos ser empobrecedora uma análise dessa novela apenas como uma paródia do mito grego. Afinal de contas, o próprio mito não é nada mais que uma das várias versões da mesma história. Lévi-Strauss analisa uma série de mitos

gregos como manifestações de uma estrutura mítica subjacente. Assim, a diversidade de versões de um mesmo mito, ou mesmo de mitos diferentes, esconderia semelhanças mais profundas. É fascinante perceber que um dos elementos da lenda do Minotauro reaparece em vários outros mitos. Há um mito em que Zeus possui Europa, mãe de Minos, o rei de Creta, sob a forma de um *touro*. Em outro mito, o rei Minos teria de sacrificar um *touro* a Poseidon e não o faz. O deus então o castiga instigando na mulher de Minos, Pasífae, o desejo pelo animal. É dessa ligação de Pasífae com esse *touro* que nasce o Minotauro em outro mito. Desse modo, em todos esses mitos diferentes há elementos comuns, há sempre uma transgressão que envolve um *touro* (BRANDÃO, 1997, v.III).

Em síntese, se não há versões mais ou menos verdadeiras de um mito, na novela de Valêncio Xavier as distinções entre o real e o imaginário também se tornam difusas. Encontramos ali um mesmo fato narrado de formas diferentes ou várias histórias diferentes? O autor parece querer evitar tal distinção, atacando um dos pressupostos da literatura policial: a de que uma verdade pode ser encontrada abaixo das aparências. No seu texto, tudo de que dispomos são variações de um mesmo tema; ora na forma de mito, ora na forma de notícia de jornal, ora na forma de narrativa ficcional; completamente perdidos numa rede labiríntica de narrativas.

Para Bakhtin, nas narrativas de caráter dialógico, o autor não impõe sua visão de mundo aos personagens: apesar de o autor possuir um excedente de visão, a exotopia, isso não faz com que ele submeta o discurso dos personagens a sua visão de mundo. Não há um centro único que faça brotar o sentido, mas, sim, uma orquestração de vozes muitas vezes dissonantes, polêmicas. Em *O minotauro* as diferentes visões de mundo são equivalentes, não há submissão dos personagens à concepção de mundo do autor. *O minotauro*, de forma evidente, porque ali o autor-criador procura dar a sua personagem o inacabamento inerente à própria condição humana: não se sabe quem matou a mulher

loura, quem é o homem que foge (seu nome, sua história), quem é o sujeito misterioso que entra sozinho no hotel; enfim, aqui na arte como na vida, muitas perguntas ficam sem resposta.

A estrutura polifônica da novela de Valêncio Xavier se revela também na possibilidade de o autor-contemplador (o leitor) exercer substancialmente o papel de criador, que para Bakhtin, todo ato lingüístico traz em si. Como toda palavra é um elo na cadeia dos enunciados, uma obra literária traz implícita a necessidade de uma atitude responsiva do leitor. Assim, a construção do gênero novela passa também pelo acionamento das estruturas genéricas conhecidas pelo leitor.

“Definir o caráter da audiência é por isso definir o contexto real da enunciação” (MACHADO, 1995, p.147). Nessa citação também encontramos uma intuição para a nossa hipótese de que o gênero também implica muitas vezes em um trabalho de ficcionalização, de criação de uma audiência. Ao escrever suas novelas, Valêncio Xavier certamente sabia que o público leitor iria espantar-se com a mistura texto-imagem de suas obras. Mas, mesmo assim, o autor insiste na classificação explícita de seus textos, como uma possível chave de leitura, uma bússola que daria uma direção ao leitor, porém sem tirar-lhe o prazer da aventura de encontrar por si mesmo os sentidos do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho procuramos investigar de que modo as noções tradicionais de gênero literário – em geral – e gênero *novela* em especial – são produtivas para se compreender a obra *O minotauro*, de Valêncio Xavier. Primeiramente mostramos que a questão da definição de um *corpus* literário já é, em si mesma, polêmica, uma vez o objeto literário possui diferentes definições à medida que acompanhamos as transformações na idéia de literatura ou literariedade. Se por um lado, é problemático defini-lo por meio de seus elementos intratextuais, pensando no distanciamento existente entre a linguagem usada nos textos literários e nos não-literários, tal definição falha notadamente em relação às narrativas, já que estas muitas vezes utilizam uma linguagem muito próxima da prosa comum. Por outro lado, também é complicado procurar o literário nas instâncias sociais que controlam o movimento dos discursos, separando-os uns dos outros, porque aí teríamos o literário sendo fundado fora da própria literatura.

De qualquer modo, a procura por uma definição do que seja literário (ou de literariedade como a ‘essência’ do literário) não é tão-somente um problema teórico: a obra de Valêncio Xavier, por sua heterogeneidade de tipos textuais e visuais, parece trazer à tona essa questão. Ao olharmos para seus ‘textos’, muitas vezes a pergunta que nos vem é se eles são literatura. Se a resposta é afirmativa, por quais parâmetros nos orientaríamos para afirmar tal isso? Se o texto é nomeado como uma novela, um conto ou um romance, devemos acreditar no rótulo proposto pelo autor ou seguir a classificação das fichas catalográficas (muitas vezes em desacordo com o autor)?

A pergunta sobre o que é literatura fez-se importante, por que foi a partir dela que instauramos nosso *corpus* de pesquisa. Escolhemos estudar o texto *O minotauro* enxergando-o como um texto literário, por mais precários que sejam os conceitos de

literatura que amparam essa designação. Sem pretender resolver definitivamente tal problema, nos baseamos em uma noção de literário que incorpora a noção de Bakhtin a respeito dos textos literários narrativos, que se constituem enquanto tal porque instauram uma visão de mundo específica, proporcionada pelo excedente de visão do autor em relação aos personagens (o princípio da extraposição). Desse modo, por conta da amplitude dessa noção de literatura, podemos recorrer tanto às estruturas intratextuais lingüísticas quanto aos elementos temáticos e históricos que compõem o texto e, em conseqüência, os gêneros literários.

Num sentido amplo, a noção de gênero é, para Bakhtin, prescritiva, pois oferece limites estilísticos, temáticos à enunciação; em nosso cotidiano só utilizamos a língua a partir dos seus gêneros, em situações sociais concretas. Apesar disso, não exclui a existência de um grau de liberdade na escolha dos recursos lingüísticos para a expressão de determinado objeto. Segundo esse autor, há esferas da atividade humana nas quais esta liberdade é maior, como é o caso da criação literária. Assim, na novela existem elementos mais ou menos constantes ao longo da história desse gênero; esses elementos comporiam aquele aspecto prescritivo a que alude Bakhtin.

Por outro lado, a esfera social do fazer literário permite uma parcela razoável de liberdade, de transgressão, diríamos, por parte do autor. Desse modo, uma análise fecunda do texto precisaria abarcar esses dois aspectos: a estrutura mais ou menos recorrente dos traços do gênero e as inovações/transgressões que o autor incorpora ao seu texto. A análise teria um duplo movimento: mostrar como o texto incorpora-se ao cânone e ao mesmo tempo o faz deslocar-se, ampliar-se. No nosso modo de ver, Valêncio Xavier executa com maestria esse jogo de estar obedecendo aos elementos estruturais constantes no gênero, ao mesmo tempo que incorpora ao novelesco elementos míticos, romanescos, paródicos, num processo de desfiguração da novela tradicional.

As idéias de Bakhtin foram preciosas para prosseguirmos nossa pesquisa porque, por meio das suas pesquisas sobre os gêneros literários, pudemos perceber que, mais do que procurar o que torna um texto literário diferente de um não-literário, a Bakhtin interessava revelar o que eles têm em comum. Ao mostrar o intenso diálogo entre os gêneros, literários ou não, Bakhtin forneceu uma perspectiva inovadora para abordar obras tão afastadas da idéia de literatura fornecida pelas perspectivas teóricas formalista ou sócio-histórica. Bakhtin revela a importância de se ver os gêneros discursivos (e dentro deles, o literário) como realidades culturais em constante transformação; tais reformulações advêm do uso que deles faz a sociedade e da visão de mundo que se exprime por meio deles. Olhar um determinado gênero é olhar como a sociedade se expressa em relação ao presente e em relação ao passado, porque os gêneros existem também como um depósito da memória dos gêneros do passado que ainda sobrevivem nos gêneros do presente, na forma da paródia, da estilização, da menção etc.

Mesmo com essa perspectiva claramente historicista, Bakhtin não repele o recurso à temática, a alguns recursos formais, para mostrar de que modo concreto os gêneros realizam a tarefa de expressar uma visão de mundo particular. A ele interessava também investigar como a voz é representada e transmitida nos romances, por meio dos diversos discursos (direto, indireto etc). Talvez por isso, muitos não enxergaram o alcance de suas propostas, por considerar sua obra basicamente temática: Bakhtin era visto mais como um estudioso de Rabelais, de Dostoiévski do que um teórico ou filósofo da linguagem.

Porém, antes de nos apoiarmos nas idéias do pensador russo, nos pareceu interessante revisar elementos de uma abordagem mais tradicional da novela que poderiam ser úteis na configuração desse gênero. Desse modo, procuramos aproveitar o que se falava sobre novela nos autores que se debruçaram sobre esse problema e

percebermos o quanto é indefinido ainda o *locus* que esse tipo de narrativa ocupa entre outros mais consagrados.

Desde a terminologia, e por conta da confusão terminológica, os critérios usados para definir ou explicitar sua estrutura nos pareceram pouco interessantes. Ou se falava de contos, nomeando-os novelas (Eikheinbaum) ou se falava de romance, chamando-o novela (Moisés). Além disso, havia em Moisés a idéia de que a falta de aprofundamento psicológico dos personagens fosse um ‘defeito’ da novela; inclusive as simplificações em diversos outros elementos narrativos (enredo, espaço etc).

Entretanto, por mais problemas que a nosso ver a concepção de novela desse autor apresente, foi nela mesma que encontramos dois elementos que, dominantes na novela, lhe fornecem algo de diferenciador: a pluralidade de células dramáticas e a ênfase na ação, traços fundamentais na configuração de outros, como o tipo de personagens e a dimensão espaço-temporal. De qualquer forma, procuramos mostrar que esses elementos estruturais, sozinhos, não eram capazes de dar conta da complexidade desse gênero textual. Por isso recorremos às noções de hibridismo, dialogismo e carnavalização, tentando mostrar que a novela incorpora diversos outros gêneros, como o mito, a notícia, a narrativa policial; tal hibridismo, que revela uma pluralidade de vozes e estilos, tem fortes semelhanças com o discurso romanescos.

Desse modo, apesar de possuir elementos estruturais particulares, a novela é um gênero plurilíngüe, plurivocal e pluriestilístico como o romance. Também procuramos, por meio de nossa análise de *O minotauro*, desmistificar a idéia encontrada no estudo de Moisés (2000), segundo o qual a novela é um gênero menor, sublitteratura, feita para a diversão de um público menos exigente. A novela de Valêncio, pelo contrário, parece exigir um leitor extremamente paciente, que não tenha medo de se aventurar pelos labirintos discursivos construídos pelo autor.

Em *O minotauro* encontramos mitos, notícias de jornal e narrativa misturadas, influenciando-se umas às outras, provocando interferências do mito no cotidiano e vice-versa. A narrativa da fuga de um homem pelos corredores de um hotel é entrecortada por notícias de jornal e uma narrativa mítica, resultando, ao final, tanto em um questionamento do estatuto de verdade histórica da notícia de jornal quanto revelando reverberações míticas no cotidiano.

A obra de Valêncio Xavier coloca, de modo indiscutível, a necessidade de avançarmos nas discussões sobre a própria noção do que consideramos literatura. Ligada a essa questão, está a maciça utilização de imagens em sua obra. Outros textos do autor, como *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e *O mez da gripe*, não são ‘literatura ilustrada’ como a alguns desavisados pode parecer: neles a interação entre texto e imagem é complexa, orgânica, vai muito além de fornecer uma imagem visual às imagens verbais.

Desde o primeiro contato com as narrativas de Valêncio Xavier, fica evidente que uma análise mais aprofundada de sua obra requer ainda um arcabouço teórico mais amplo, que poderia incluir, entre outras áreas, a Semiótica e a Historiografia, pois seus textos também estão repletos de discursos que não foram criados pelo autor; discursos que, colados ao seu texto, adquirem uma acentuação especial, particular. Um estudo da obra desse autor, que aborde todas essas questões, será desenvolvido em pesquisas posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lau e Yara Frateschi Vieira. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3.ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002a.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. 5.ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002b.

_____. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina G.G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-289.

BRAIT, Beht (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

CANDIDO, Antonio. Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto-contínuo. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. 8.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, v. 2, p.195-199.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002. v.1.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEACH, Edmund. **As idéias de Lévi-Strauss**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____ (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. v.1.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARINHO, Maria Celina Novaes. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. In: BRAIT, Beht (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. Unicamp, 1997, p.249-260.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Prosa I**. 16.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Dicionário de termos literários**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Rocco, 2003.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Composição tipológica de textos como atividade de formulação textual. Uberlândia, [s.n.], 2002.

XAVIER, Valêncio. O Minotauro. In: _____. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Meu 7º dia: uma novella-rébus**. São Paulo: Ed. Ciência do Acidente, 1999.

ANEXOS

O minotauro (texto integral)

⊕ MINOTAURO ⊕

novela



X

Para não pagar a mulher,
abandonei o quarto no meio da noite.
Não que a mulher não me agradasse. Acordei, ela dormia
ao meu lado, na cama do hotelzinho barato.
Uma bela fêmea, branca, loira, cabelão esparramado pelo
lençol, nua. Tenho pouco dinheiro, nem sei como convenci
aquela estátua de mulher a passar a noite comigo neste
hotelzinho vagabundo, tão sujo, o que eu podia pagar.
O preço combinado, tudo o que eu tinha no bolso, ia me
deixar sem nada até o fim do mês. No escuro me levantei,
quieto vesti minhas roupas, sem fazer barulho deschaveei a
porta e, de mansinho, saí para o corredor escuro.

31

Sozinho? Nessa hora da madrugada ninguém entra sozinho naquele hotel. É um hotel de encontros e ninguém o procura para se hospedar. Se por acaso algum desavisado procurar um quarto para, fatigado, dormir algumas horas, será alertado pelo porteiro noturno sobre a real categoria do estabelecimento e dissuadido de entrar. Ao contrário, alguém sair sozinho do hotel durante a noite é relativamente comum: a hora certa para chegar em casa, a hora que obriga um homem casado a deixar sua parceira noturna dormindo, os pequenos desentendimentos amorosos, as questiúnculas por questões de dinheiro, a insatisfação com a companhia escolhida, o sono alcoólico que impede os prazeres do sexo, são motivos corriqueiros para se abandonar um quarto pago adiantadamente. E não há razão nenhuma para se entrar sozinho naquele hotel de encontros. Nunca aconteceu isso.

10

Excelente fêmea — e, geralmente, as loiras não são boas de cama —, essa polacona que eu peguei. Não era mulher para aquele ambiente, nem sei o que ela viu em mim. Também, quando nos cruzamos na noite, estávamos meio bêbados, os dois, no bar. Geralmente as loiras são largas, aguadas, ela não, apertadinha, pentelheira loira. Foi tocar na pele e ela se arrepiou toda, foi logo beijando meu corpo: como era quente aquela boca com o meu sexo dentro. Quando enfiei nela, a mesma coisa: quentura de um pote de mel. Três vezes seguidas e eu e ela queríamos mais, mas o sono não deixou, a gente tinha bebido demais. Acordei no meio da noite, dormindo ela era coisa morta, nada da potranca que eu cavalgara três vezes. Me veio a preocupação de que se eu ficasse até de manhã, teria de pagá-la, e então ia ficar sem dinheiro até o final do mês. Encostei a porta com cuidado e me atirei pelo corredor escuro.

23

- Você viu a Marilda?
— Não pintou por aqui hoje.
— Porra! Será que ela ainda vem?
— E eu é que sei?
— Tesão. Tem um cigarro?
— Não.
— Porra, enfia teu cigarro no cu.
— Não enche o saco.
— Se a Marilda aparecer, diz que eu volto. Tchau, tesão.
— Vê se me esquece.

19

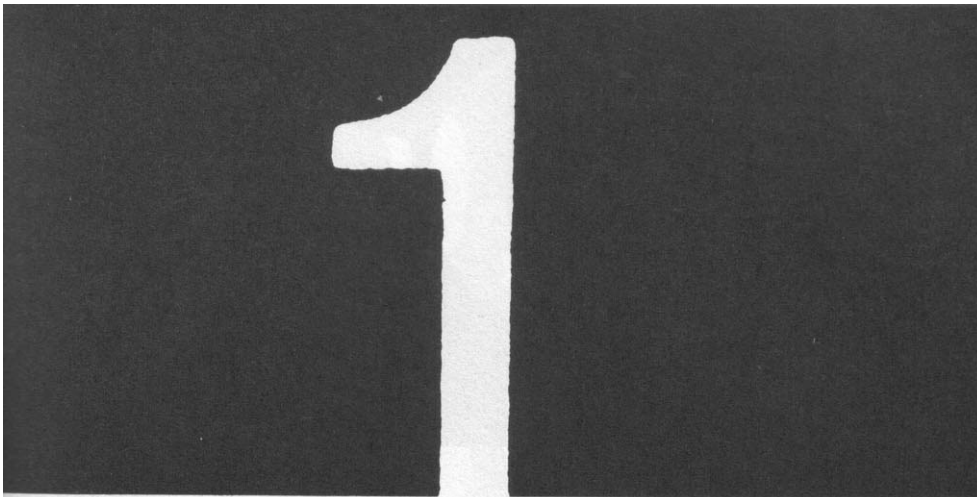
Porque me parecia que fora por esse lado que eu chegara, me atirei para o lado direito do estreito corredor escuro.

Não enxergava nada, eu ia com as mãos nas paredes e não para a frente, como seria normal quando se caminha na escuridão. Nas mãos abertas eu sentia as paredes de tábua e, de intervalo a intervalo, o relevo das mata-juntas; a intervalos maiores, a áspera madeira das portas de inúmeros quatinhos. Me choquei de frente com uma parede de alvenaria que fechava meu caminho. Como não sentisse com a mão a parede do lado direito, percebi que o corredor descambava para a direita, numa curva de noventa graus, agora parede de material. E continuei seguindo.

3

Quase que caio. O corredor principiava com uma escadinha. Tropecei em imprevistos degraus, formados no vazio a partir da direita até a parede contra a qual eu me chocara. Desci cuidadosamente, arrastando os pés, pois não sabia quantos degraus existiriam no escuro. Continuei seguindo, arrastando os pés, com medo de encontrar pela frente outros degraus.

Com as mãos nas paredes eu sentia uma repetição do corredor anterior, este mais curto. Logo senti um vazio na mão esquerda. Parei, estendi a mão direita para a frente e senti outra parede bloqueando o corredor, encaminhando-o para a esquerda. Me virei e segui arrastando os pés, dei uma topada num degrau. Havia uma escada à esquerda. Ao contrário da outra, esta escadinha era ascendente. Galguei, cuidadosamente, seus três degraus.



Para a numeração dos quartos deste hotelzinho utilizam-se plaquetas de metal de cerca de sete centímetros de comprimento. São de formato oval, esmaltadas de branco com os números em azul, ornadas com friso também azul, formando uma delgada moldura. Pequeno furo em cada uma das extremidades permite a passagem de pregos, ou parafusos, para fixá-las nas portas dos quartos.

Algumas plaquetas estão pregadas tortas e mesmo de cabeça para baixo, outras se acham penduradas, presas somente por uma das pontas, e falta numeração em muitos dos quartos, numa demonstração de serviço malfeito. Apesar de muitas estarem riscadas ou com o esmalte partido, são plaquetas de boa qualidade. Devem ter servido em estabelecimento de mais categoria antes de seu uso aqui.

21

Talvez por economia, neste hotelzinho barato o acender de uma lâmpada se faça atarrachando-a no bocal. Alcançado o topo da escada, continuei a caminhar. Qualquer coisa de abafadiço, neste novo corredor, aumentava o cheiro de mofo, sensível em todos os quartos e corredores.

Estendo as mãos para o alto e alcanço o forro baixo, que, pelo tato, parecia ser de áspera madeira compensada, cheia de abaulamentos. Durante algum tempo continuei com as mãos pelo teto, na esperança de encontrar uma lâmpada que, desrosqueada no bocal, estivesse provocando a escuridão. No meu tatear pelas paredes ainda não encontrara nenhum interruptor de luz. Talvez nem existissem. Uma luz acesa me indicaria o caminho a seguir. Àquela hora tardia não se esperavam mais hóspedes, e para economizar certamente o porteiro apagara todas as luzes.

25

- E como é que tá?
— Fraco.
— E de novo?
— Uma tremenda duma peça. Uma loirona que eu nunca vi por aqui.
— Boa mesmo?
— Coisa fina, deve ser gata de alguma boate.
— E o cara com ela?
— Acho que já vi antes, um pé-de-chinelo. Olha, hoje joguei na dezena da vaca, seco na cabeça: 25. Viu o que deu: 24.
— Em que quarto você pôs eles?
— No oito.

WC

Este corredor me parece mais longo que os outros. Emanações de urina e fezes se juntam agora ao cheiro de mofo. A mão direita encontra um vazio, a porta entreaberta de um banheiro malcheiroso. Empurrei a porta e entrei. Procurei com as mãos o interruptor da lâmpada que, sem sombra de dúvida, deve existir em um banheiro. Um cubículo. Minhas mãos percorrem todas as paredes, bato no puxador da descarga, me arranho num prego onde se espetavam ásperos papéis cortados irregularmente, com certeza pedaços de jornais velhos. E não encontrei o interruptor. Erguendo as mãos, encontro um bocal vazio fixado no teto baixo. A lâmpada ou havia sido retirada, ou nunca estivera lá. Eu não tinha mais nada a fazer neste banheiro escuro, então saí.

X

200

Não tenho o hábito de fumar, por isso não carrego fósforos comigo. A luzinha do meu relógio queimou há tempos e de nada adiantaria mesmo, pois era muito fraquinha, mal se viam os números do mostrador. Um castiçal com uma vela acesa me seria mais útil nesta escuridão.

S/Nº

UMA LENDA DA ANTIGA GRÉCIA. Por ser perversa e tenebrosa, a rainha Parsifae, mulher do rei Minos, da ilha de Creta, foi castigada pelos deuses tendo um filho monstruoso, o Minotauro, corpo de gente, cabeça de touro e comedor de carne humana. Vivia o Minotauro no Labirinto, enorme construção de muitos corredores emaranhados. Impenetrável à luz, o inextrincável Labirinto era formado de mil voltas com mil corredores arrevesados, intrincados, enredados, tortuosos, tornando impossível para quem nele entrou achar o caminho de volta. O rei Minos invade a Grécia e ataca Atenas, que se rende. A condição de paz imposta à cidade é que, uma vez por ano, deveria entregar 7 moças virgens e 7 rapazes para serem sacrificados ao Minotauro, sempre sedento de sangue humano. Teseu, moço loiro, belo, fortíssimo, inteligente, andava pela Grécia eliminando bandidos e ladrões. Ao saber das exigências do Minotauro, toma o lugar de um dos rapazes escolhidos e segue para Creta, decidido a matar o monstro.

Ao desembarcar, é visto pela filha mais nova do rei Minos, a bela princesa Ariadne, que se apaixona perdidamente por ele. Ariadne dá armas e um novelo de fio de ouro a Teseu, para que ele encontre o caminho de volta no Labirinto. Entrando no Labirinto, após mil voltas Teseu chega ao lugar onde o espera o Minotauro, enorme com seu corpanzil de homem e caratonha de touro. Ao ver carne fresca, o Minotauro ruge e baba de cobiça e gula. Sem perda de tempo, Teseu enfia-lhe a lança no coração e corta-lhe a cabeçorra com a espada. Vencido o monstro, Teseu encontra facilmente o caminho de volta seguindo o fio que desenrolara por quilômetros de escuros corredores. Na saída, Ariadne espera ansiosa por seu amado. Teseu embarca com ela de volta à Grécia. No meio da viagem, a pretexto de cansaço pela luta com o Minotauro, Teseu encosta o navio na ilha de Naxos. Deita-se para descansar e Ariadne adormece ao seu lado. Aproveitando o sono da bela Ariadne, Teseu abandona-a na ilha deserta e zarpa sozinho para a Grécia.

7

Perdido na escuridão, percebo depois de algum tempo que devo estar em outro corredor. Nauseado pelo mau cheiro, quando saí do banheiro devo ter caminhado em linha reta e não para o lado. Como não bati em nenhuma parede, devo ter entrado por um despercebido corredor que inicia bem defronte ao pequeno banheiro. Sinto também uma corrente de ar frio vinda da escuridão à minha frente.

14

A mulher acorda no meio da noite com vontade de urinar, muita bebida. Passa as mãos pela guarda da cama, esperando achar uma pêra de luz. Acha não. Acostumada nesses ambientes, sem sair da cama, tateando o chão com as mãos, procura até encontrar uma bacia de metal. Se levanta, puxa a bacia para perto de si, agacha-se e solta o segurado jato de urina, metálico ruído. Mesmo na escuridão sabe onde encontrar: pega o rolo de papel higiênico na mesinha-de-cabeceira e se enxuga. Ao voltar para a cama, percebe que está sozinha.

8 DE MAIO

BELA LOIRA DEVORADA POR URUBUS

Na manhã de oito de maio, o lavrador Casemiro Pietroski, morador do distrito de Itaquí, em Campo Largo, distante vinte e cinco quilômetros de Curitiba, atraído por nuvens de urubus sobrevoando um capão de mato existente no prolongamento da antiga estrada Curitiba—Campo Largo, dirigiu-se para o local e, em meio ao mau cheiro reinante, deparou-se com uma cena tétrica. Uma mulher loira, aparentando vinte e poucos anos, encontrava-se caída de bruços, nua, morta, servindo de repasto aos urubus. Assustado e enojado, Casemiro Pietroski procurou logo avisar a polícia. Ao local compareceu uma viatura da delegacia de Campo Largo que providenciou a remoção do corpo para o Instituto Médico Legal de Curitiba. Os primeiros exames realizados não evidenciam nenhuma perfuração por projétil de arma de fogo; porém, como o corpo da bela jovem loira se encontra bastante bicado pelos urubus, que lhe arrancaram diversos pedaços da carne já putrefata, torna-se necessária a realização da devida autópsia, com vistas a estabelecer a *causa mortis*. Vasculhando cuidadosamente a região pouco habitada, a polícia não encontrou as vestes da vítima, nem qualquer documento que facilitasse sua identificação. A estradinha de terra termina uns cinco quilômetros adiante do lugar do macabro achado e tem muito pouco movimento, sendo de se supor que a bela loira tenha sido assassinada em outro local e ali jogada durante a noite.

O

Silêncio. Eu não escutava nenhum barulho vindo dos quartos, como se esperaria num hotelzinho de encontros. Pela pouca espessura dos tabiques de madeira, seria natural que se ouvissem barulhos: gemidos de amor, tosses noturnas, peidos, gente roncando. A loira roncava. Nada, silêncio total. E eu devia estar bem no centro do hotelzinho, cercado de quartos dos dois lados do corredor sem nenhuma janela, pois nem os ruídos noturnos da cidade eu escutava.

4

Na minha frente, uma baça luminosidade retangular. Pequena, bem no centro, ao fundo. Minhas mãos tocam a plana lisura do vidro. É uma pequena janela. A noite lá fora está tão escura quanto aqui dentro. Não há nada para ver. Em frente, bem perto, o oitão sem aberturas de um edifício alto. De um lado, também quase encostado, o que parece ser uma das paredes do hotelzinho. Do outro, um muro. Abaixo, a escuridão. Pequena janela sem serventia. Quatro vidros, um quebrado.

22

— Ninguém comentou nada?

— E quem?

— Será que alguém ficou sabendo?

— Só quem ficou sabendo fomos nós (nós aí incluídos os dois interlocutores, o patrão, a mulher do patrão, o agente de polícia e Shamanta, o travesti que cuida da limpeza dos quartos).

Ninguém desconfiou quando tiramos para pôr no carro.

— Também, embrulhado no acolchoado do jeito que estava, parecia um monte de roupa para lavar.

— E a Shamanta lavou tudo direitinho, não deixou nenhum sinal.

— Mas você não alugou para ninguém, não é?

— Estou te dizendo que está quase vazio. Deixei a porta aberta para ventilar: para saírem os maus eflúvios:

não é assim que se diz?

— Parece que é.

— E a Shamanta até defumou o quarto todo: para acalmar o espírito da infeliz.

— Cadê a bichinha?

— Acho que, depois do acontecido, ficou com medo de passar a noite aqui. Deve estar caçando.

17

Pelo vidro quebrado entrava o vento frio, que não sinto agora. Um fino ferro redondo, um pequeno pedaço reto, uma pequena curva para cima, depois um pedaço reto maior, onde pôr a mão.

Então me veio a idéia de ir abrindo a porta de todos os quartos. Que merda, não quero ficar rondando a noite toda.

Em algum quarto deve ter luz, ou alguém me empresta um isqueiro. Que se danem. Tudo fechado. Será que tem gente dentro? Parece que esse corredor não era tão comprido: será que não estou onde pensei que estava? Uma porta aberta, nem precisei baixar a maçaneta de ferro redondo, provavelmente enferrujada. A porta estava aberta. Vou entrando devagar, mãos para a frente.

— Tem gente aí?

Dou uma tremenda duma topada com a canela no pé da cama. Somente depois de passada a dor forte me levanto da cama e procuro no ar uma lâmpada. Como das outras vezes, só o bocal vazio, este pendurado no teto pelo fio elétrico. Merda. Cheiro de defumação nesse quarto. Há quanto tempo estou aqui?



(ou não?)

A mulher loira acorda durante a noite com vontade de urinar, muita bebida. Procura seu parceiro, passa a mão pelo espaço vazio e sente, no lençol, um molhado gosmento. TSK — ela faz com a boca. Depositado pelo homem não mais ao seu lado, o esperma deve ter escorrido de dentro dela durante o sono, ela não se limpou. Limpou os dedos em outra parte do lençol e somente então, acostumada com esses ambientes, sem sair da cama, tateando o chão com as mãos, procura até encontrar uma bacia de metal.

×

16

(Forn. 10)

— Em que quarto mesmo você disse?

— No oito.



(ou 30-0)

Rolei escada abaixo. Braços cansados, deixei de tatear as paredes, quando vi estava sem apoio. Os degraus dessa escada em caracol giram partindo de um centro que é o canto direito do patamar formado pelo final do assoalho do corredor. Degraus de formato triangular como um pedaço de pizza vão se abrindo em leque para baixo. Na escuridão, dificilmente a gente consegue caminhar em linha reta. Eu andava quase encostado na parede direita e entrei na escada em caracol, justamente no lado onde os degraus são mais estreitos. Perdi o equilíbrio e rolei escada abaixo, tentando inutilmente me agarrar em algum ponto de apoio. Não me machuquei, foi mais o susto de cair girando num abismo escuro. O barulho da minha queda não provocou nenhuma resposta, nenhuma porta se abriu, nenhum hóspede apareceu para ver o que acontecia.

X

11

(10-02-00)

Não olhei as horas quando acordei, meu relógio está com a luzinha queimada e eu não conseguiria ver os números agora.

No escuro caminho no espaço e não no tempo, num espaço que não compreendo. Imagino que o hotel tenha três andares, um velho casarão no centro da cidade. Bêbado, quando aqui cheguei com a loira me lembro, embaçadamente, de ter subido escadas. Sei aonde pretendo chegar: na porta da rua.

Desci escadas, subi escadas e continuo no mesmo lugar:
na escuridão.

27

Há um outro homem que se movimenta, na escuridão, pelos corredores do pequeno hotel. Ele conhece o caminho. Declinou a escada ao lado da pequena portaria, antes percorreu o longo corredor retilíneo do andar térreo e prefere subir pela estreita escada dos fundos. Conhece o chão onde pisa e sabe que, por ali, o caminho é menos cheio de meandros para chegar aonde quer. Na hora certa, entre as inúmeras portas do hotelzinho ele saberá qual abrir.

9

A porta está aberta. Saio do corredor escuro e entro no quarto escuro. Vou falando: Tem alguém aí? Desvio a cama e vou passando as mãos pelas paredes, ora de madeira, ora de material. Procurando uma luz, encontro uma janela. É uma grande janela, a vidraça abre para o lado de dentro e, por mais força que eu faça, não consigo abrir a veneziana nunca aberta. Espio pelas frestas e nada mais vejo além da escuridão. Não me lembro se tinha janela no quarto da loira. Haverá outros quartos abertos.

5

De madrugada, na cidade, há uma hora em que parece que tudo pára. Tudo está fechado, não se escuta carro passando, as gentes dormindo. Aquele silêncio todo e se ouve um zumbido contínuo como um apito de navio, bem baixinho, mal se ouve. Acho que vem dos postes de luz. Aquele zumbido continuado não é silêncio.

13

Ele fuma. Antes de subir a escada, no fim do corredor, acendeu um cigarro e se deixou ficar ali parado, em pé, fumando. Talvez por mesquinaria, para não ter de reparti-lo com o porteiro, talvez porque a maconha lhe aclare a mente sobre o que fazer ou, talvez, apenas por vontade de fumar, ele acendeu o cigarro antes de subir a escada e se deixou ficar ali parado, no fim do corredor, sozinho no escuro, fumando.

26

Eu penso em fogo, chamas. Na verdade, sinto frio. Se tivesse um fósforo, poria fogo nos jornais e me aqueceria. Na verdade, não faria isso. Se eu tivesse um fósforo e tivesse em mãos os jornais do banheiro, eu faria uma tocha, uma luz para me guiar.

30

Outro jornal, de menor circulação, sem nenhuma fotografia na primeira página, noticiou que o assassino (ou assassinos) havia posto fogo no cadáver para evitar a identificação. Na notícia, o nome da localidade aparecia grafado errado: Itaiçüi.

15

— A Marilda já veio?

— Não. Faz dias que não aparece.

— Tá gozando com a minha cara? Ainda ontem ela esteve aqui, com um velho. Eu estava com o meu.

— É tanta gente que aparece por aqui, se eu for olhar para a cara de cada puta que entra...

— Se você não olha para a gente, como sabe que ela não veio hoje?

— Tá a fim de fazer hora comigo? Já disse que ela não veio e não me encha o saco.

— Tesão. Não tem mesmo um cigarro, estou louca de vontade de fumar.

— Já disse que não.

28

Abro uma porta destrancada
e vou entrando num quarto escuro.

— Onde você andava?

Só vejo a voz da loira e respondo:

— Fui no banheiro.

27

O outro homem vê que o 27 está escancarado. Quem deixou a porta aberta? Espia para dentro do quarto e, zelosamente, encosta a porta.



— Você tem fósforo?

— Pra que que você quer fósforo? Venha deitar logo que eu
estou com frio.

— É que está escuro. Não tem luz nessa porra.

— Deixa de frescura e vem de uma vez.

No escuro, eu caminho na direção dela, em direção à cama.

Piso na bacia de metal que entorna seu líquido em cima de
mim. O líquido gelado me entra por dentro dos sapatos.

Molha a barra da minha calça, os meus pés.

12

A mulher loira também não sabia onde era a luz, mas tinha fósforos na bolsa. No escuro, me entregou uma caixa de fósforos de papelão, preta, com o nome do inferninho impresso em letras douradas: Le Labirinthe. Com a desculpa de me enxugar, saio outra vez. A caixa tinha apenas três palitos. Um custou a riscar e queimou meu dedo quando acendeu, atirei fora num grito. O outro me guiou até o banheiro, onde eu sabia que encontraria papel.

209

— Está a fim de um programa, bonito?

O passante não responde e continua seu caminho. A outra mulher pouco se importa, perguntou por perguntar. Sabe muito bem que, àquela hora, dificilmente encontrará um freguês. Se deixou ficar ali, perto da pequena porta de entrada do hotel, porém num lugar onde não possa ser vista pelo porteiro. O outro homem sobe, lentamente, pela escada que leva ao corredor do banheiro. Quando seus olhos chegam na altura do piso do corredor, percebe uma luminosidade alaranjada movendo-se na escuridão. O porteiro noturno lê, mais uma vez, a notícia estampada no jornal do dia anterior. A mulher loira dorme, sem roncar.

18

Em preto e branco a fotografia da mulher loira caída de braços, manchetes impressas em vermelho, mas as letras da reportagem estão em preto. O jornal se encontra bastante amassado e o fogo do terceiro palito de fósforo começa a queimá-lo pela margem. Estou acocorado junto ao foguinho e, com outro pedaço de jornal, esfrego a barra da calça para secá-la.

— Qyhé bbohhar oohhō nnohehll?

Ao mesmo tempo que escuto a voz irada que não entendo, em movimento vejo um sapato preto de cordão, uma canela sem meia, uma perna metida numa calça preta.

O sapato esmaga o jornal incendiado e, novamente, a escuridão. Rápido, assustado, ao levantar me choco contra um corpo aflanelado grosso redondo que perde o equilíbrio e bate com estrondo na porta semi-aberta do banheiro, onde cai, um barulho seco no chão cimentado. No escuro, eu corro pelo corredor, pela escada, por outra escada e vejo, quando a outra escada termina, luz no fim do corredor.

18

Trrriiimm.

Ao mesmo tempo, toca a campainha do relógio-despertador colocado na parte de dentro do pequeno balcão da pequena portaria, precisamente quando os ponteiros marcam cinco horas.

32

Agora caminho mais devagar.

— A mulher fica dormindo.

Aparentando naturalidade, saio pela porta aberta e, na rua, procuro caminhar numa direção em que eu não possa mais ser visto pelo porteiro sentado atrás do pequeno balcão.

— Tá a fim de um programa, bonito?

Nada respondo, apresso o passo e só então me dou conta de que estou ao ar livre, caminhando por uma rua estreita ladeada de construções antigas, pequenos prédios com a mesma altura, e de que começa a amanhecer, apesar da escuridão.

6

S

A outra mulher sente frio. Depois de alguma hesitação,
encaminha-se para a pequena portaria, entra e pergunta:
— A Marilda ainda não entrou?

X