

Os Gêneros Literários: Gêneros Épico e Dramático

Na Antiguidade Clássica, Aristóteles, na obra *Poética*, propôs uma categorização dos textos literários de acordo com o conteúdo e a forma. Essa organização resultou na distinção dos gêneros literários **épico**, **dramático** e **lírico**.

No Renascimento, essa divisão foi reconhecida e continua sendo usada até hoje. No entanto, essas formas se renovam, atualizam-se e tornam tênues as fronteiras nas classificações de manifestações artísticas.

Neste capítulo, você aprenderá as principais características dos gêneros **épico** e **dramático**, além das espécies mais clássicas de cada um deles. Seguindo essa mesma lógica, o próximo capítulo se dedicará ao estudo do **gênero lírico** e das **confluências dos gêneros literários**. Por isso, é importante, a partir de agora, prestar atenção nas particularidades existentes, pois em muitos textos os traços distintivos se encontrarão mesclados. Diante de tal confluência, o leitor deve ser capaz de diferenciar o que é típico de cada gênero para entender a intencionalidade do texto ao apresentá-los em diálogo.

GÊNERO ÉPICO

As reflexões acerca dos gêneros literários não são estanques, visto que as formas de escrita se alteram ao longo da História e criam, portanto, uma pluralidade na escrita literária. Na contemporaneidade, os conceitos de **gênero épico** e de **gênero narrativo**, não raras vezes, são coincidentes e usados como sinônimos. Essa aproximação é possível porque, mesmo que as epopeias clássicas se apresentem estruturadas em versos, elas são constituídas por elementos essenciais para a composição das narrativas em prosa. Sob essa perspectiva, os gêneros literários sofrem alterações que se explicam, sobretudo, pelas diferentes conjunturas históricas, pelas variadas necessidades de expressão dos escritores e pela mudança do público leitor.

As primeiras manifestações literárias de que se tem notícia, no campo dos estudos literários, pertencem ao gênero épico, como exemplificam as epopeias *Odisseia* e *Ilíada*, de Homero.

Vinda dos gregos e, posteriormente, passando por outras culturas, a poesia épica narrou os grandes acontecimentos da história da humanidade. A *Eneida*, de Virgílio, *A Divina Comédia*, de Dante, o *Paraíso Perdido*, de Milton, e *Os Lusíadas*, de Camões, são o retrato de povos e de culturas, narrados, simultaneamente, com elementos reais, históricos e míticos.

Desde a Antiguidade, é possível definir características que são capazes de configurar os textos de caráter narrativo. Como exemplo, tem-se o romance moderno, cuja criação é associada às demandas dos leitores burgueses do século XIX e que tem como seu embrião as epopeias gregas. Além da epopeia e do romance, merecem destaque, entre as principais variações do gênero épico ou narrativo, a novela, a fábula, o conto, a crônica, o diário, entre outras.

A seguir, você verá os elementos narrativos que perpassam as variações do gênero épico para, depois, observar as próprias variações.

COMO LER O TEXTO LITERÁRIO: ELEMENTOS ESSENCIAIS DA NARRATIVA

Os textos narrativos, especialmente em prosa, geralmente são constituídos por uma história (**enredo**), que é contada por alguém (**narrador**), sobre determinadas pessoas (**personagens**), que se encontram em determinado local (**espaço**) e em uma época específica ou não (**tempo**). Ao ter contato com a narrativa, o leitor deverá, portanto, considerar o processo de construção desses elementos que a constituem, a fim de reconhecer certos recursos que a tornam mais envolvente, criativa e poética. A partir de agora, você observará como cada um desses aspectos será desenvolvido, comentado e exemplificado. Mas, lembre-se de que, a cada leitura, é preciso utilizar criticamente o conhecimento adquirido e perceber os recursos estéticos empregados pelo autor na construção dos textos. Em cada conto, crônica, novela ou romance, esteja atento ao aparecimento das personagens, à descrição de um ambiente, ao diálogo com o leitor, à postura do narrador, etc.

Enredo

O enredo de um texto é o desenrolar da história, é o desencadear de um episódio que, aos poucos, se apresenta com o surgimento das personagens, a representação de uma paisagem, o início das disputas entre os envolvidos em determinada trama e a contextualização de certo momento histórico ou de recordações emotivas já vividas por alguém. Enfim, o enredo é o arcabouço da obra, o qual, em relatos mais tradicionais, marca-se pelo início, pelo **clímax** (momento crucial da narrativa) e pelo **epílogo** (desfecho dos episódios). Caso isso ocorra, o enredo apresenta uma linearidade em sua construção, o que facilita o processo de leitura e de entendimento da história por parte do leitor. Entretanto, muitas obras fogem a esse esquema preestabelecido, devido ao fato de seus autores se valerem de diferentes estratégias narrativas, como começar pelo final e depois reconstituir o passado por meio do *flashback*, utilizarem diferentes vozes narrativas, fazerem cortes temporais, apresentarem espaços e épocas de modo simultâneo, etc. Nesse caso, o leitor é desafiado a “costurar” e a “alinhar” os fatos fragmentados que lhe são apresentados, é levado a criar uma “ordem” para o “caos” estrutural do texto. Tais obras instigam o público a ser não só um leitor, mas um “coautor” de um enredo que se encontra “aberto”, sem respostas, sem verdades, sem um desfecho conclusivo e explicativo do último capítulo ou da última página que venha a desvendar todos os enigmas e dúvidas apresentados durante a trama.



PARA REFLETIR

Verossimilhança e realismo

Você já percebeu como nós, leitores, conseguimos encontrar lógica em narrativas de ficção científica que são ambientadas em espaços ou tempos distintos dos que vivemos? Na sua experiência como leitor, você deve ter reparado que os enredos das narrativas obedecem à lógica dos fatos narrados, que, por sua vez, é responsável pelo desencadear de outros fatos. Essa coerência é chamada de verossimilhança. Sabemos que, na leitura de textos literários, o pacto ficcional é estabelecido porque os fatos relatados não precisam ser verídicos, ou seja, uma cópia fiel da realidade, mas devem ser verossímeis. Isso quer dizer, na prática, que, apesar de inventados, o leitor tem a impressão de que os fatos ali narrados podem acontecer dentro daquela realidade.

Narrador

Ao lermos um texto, sempre escutamos uma **voz** que nos narra os episódios. É essa voz que chamamos de **narrador** da obra, figura ficcional que se distancia do ser real que a criou: o autor. Mesmo que o narrador se apresente como o autor do livro, é preciso que o leitor reconheça nele um “ser de papel”, uma voz que se manifesta apenas por meio da palavra impressa, alguém que habita o espaço da página, o tempo da leitura, o mundo da ficção.

Portanto, o primeiro passo é separar o criador do relato e a voz que se escuta nesse relato. Por isso, no momento de comentar um livro, deve-se utilizar “autor” para se referir à estrutura, à elaboração do texto (emprego de figuras de linguagem, qualidade estética do estilo, introdução dos discursos, construção linear ou não do enredo, emprego do *flashback*, etc.); já o termo “narrador” deve ser empregado nos momentos em que o comentário for a respeito da história (apresentação de uma personagem, descrição de um ambiente, narração de um episódio, etc.). Veja alguns casos clássicos de construção da voz narrativa:

Narrador de primeira pessoa

Quando o **foco narrativo** é de **primeira pessoa**, tem-se a presença de um **narrador-personagem**, que relata a história a partir, é claro, de seu ponto de vista, de seus interesses, de sua visão de mundo. A primeira preocupação do leitor será, portanto, reconhecer a subjetividade do relato, o emprego da função emotiva da linguagem. A voz que narra terá a necessidade de se apresentar como um “herói”, para se vangloriar, ou como uma “vítima”, para causar piedade em quem a “escuta” / lê. A parcialidade do discurso em primeira pessoa pode ser exemplificada em um recente livro do escritor angolano Gonçalo M. Tavares. Em *Short Movies*, o autor se propõe a escrever narrativas breves em que predomina a perspectiva em primeira pessoa. Na primeira página, há uma nota explicativa do procedimento narrativo empregado: “Tentativa de levar a escrita do cérebro aos olhos e de não deixar sair daí. Evitar que se pense, transferir tudo para uma questão de óptica”

TAVARES, G. M. *Short movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015. Nota.

O efeito alcançado por tal procedimento é a perspectiva em primeira pessoa, como se se tratasse de uma câmera. Só se vê o que está no plano da câmera. Leia, a seguir, o miniconto “O rosto”, do livro em questão:

O rosto

Uma corrida de velocidade.

Vemos o rosto de um corredor em grande plano.

O rosto de esforço. As sobancelhas, a boca.

Não sabemos o que está a acontecer na corrida porque só vemos o grande plano do rosto de um corredor.

Acaba a corrida.

E porque continuamos apenas a ver um rosto, não sabemos o que aconteceu – quem perdeu, quem ganhou.

TAVARES, G. M. *Short movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

Repare nos verbos empregados em primeira pessoa do plural. A perspectiva do narrador coincide com a do leitor, ambos sofrem a limitação de um ponto de vista. Com esse simples efeito, o autor subverte a lógica do enredo tradicional, em que se espera que algo aconteça, que haja clímax e desfecho.

Nesse caso, a limitação de perspectiva interfere diretamente na percepção das outras categorias. Esse texto, em sua simplicidade, demonstra as implicações do foco em um conto, um romance, uma crônica narrativa e, também, um filme ou uma série.

Narrador de terceira pessoa

Os principais casos de relatos com o **foco narrativo** de **terceira pessoa** são o narrador de terceira pessoa **observador** e o **onisciente**.

O **narrador-observador** é aquele que se limita a informar apenas dados externos sobre as personagens. Ele relata somente o que vê, sem qualquer intromissão efetiva nos pensamentos das personagens, pois não tem poder para isso. O relato é feito de modo o mais distanciado possível, com descrições de cenários, de figurinos e de ações das personagens, sem qualquer interferência introspectiva.

Veja um exemplo no seguinte trecho do conto “Penélope”, de Dalton Trevisan:

Penélope

Naquela rua mora um casal de velhos. A mulher espera o marido na varanda, tricoteia em sua cadeira de balanço. Quando ele chega ao portão, ela está de pé, agulhas cruzadas na cestinha. Ele atravessa o pequeno jardim e, no limiar da porta, beija-a de olho fechado.

Sempre juntos, a lidar no quintal, ele entre as couves, ela no canteiro de malvas. Pela janela da cozinha, os vizinhos podem ver que o marido enxuga a louça. No sábado, saem a passeio, ela, gorda, de olhos azuis e ele, magro, de preto. No verão, a mulher usa um vestido branco, fora de moda; ele ainda de preto. Mistério a sua vida; sabe-se vagamente, anos atrás, um desastre, os filhos mortos. Desertando casa, túmulo, bicho, os velhos mudam-se para Curitiba.

TREVISAN, Dalton. *Penélope*. Disponível em: <http://www.releituras.com/daltontrevisan_penelope.asp>. Acesso em: 27 set. 2019. [Fragmento]

No fragmento anterior, pode-se perceber o uso de pronomes de terceira pessoa para se referir ao casal observado e, também, de sujeito indeterminado quando se trata dos mistérios que rondam a vida das personagens observadas – “sabe-se vagamente, anos atrás, um desastre, os filhos mortos” –, informação que não pode ser confirmada pelo narrador por conta do seu ponto de vista limitado. Além disso, tem-se a perspectiva de outras personagens, os vizinhos, que, como o narrador, observam de longe a rotina do casal, sem conseguir identificar suas emoções e seus anseios. O narrador em terceira pessoa, quando é observador, sofre limitações em relação ao que vê. Entretanto, o foco da observação é o das personagens.

Já o **narrador onisciente**, como o próprio nome indica, é aquele que sabe todas as informações sobre as personagens: o que sentem, o que pensam, o que lembram, por que sofrem, o que almejam, etc. Essa onisciência do narrador propicia ao autor explorar alguns recursos como: o **monólogo interior** (personagens “conversando” com elas mesmas); o **fluxo de consciência** (retratação de todos os delírios, recordações e projeções que fluem no pensamento das personagens); o **discurso indireto livre** (proximidade e até mesmo fusão do ponto de vista do narrador com o das personagens); o **flashback** (interrupção no tempo presente da narrativa para a inserção de imagens e acontecimentos pretéritos existentes nas recordações das personagens). A onisciência propicia plenos poderes ao narrador, pois lhe permite investigar todas as épocas, acompanhar todos os episódios, conhecer o íntimo de todos os seres, o que, de certo modo, faz do narrador um **demiurgo**, um Deus que tudo sabe, tudo vê e tudo pode. Tome como exemplo desse tipo de narrador onisciente a seguinte passagem de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que a cadela Baleia leva um tiro de seu dono, Fabiano.

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.

[...] Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se. [...] De novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo. Cerrou as pálpebras pesadas e julgou que o rabo estava encolhido. Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.

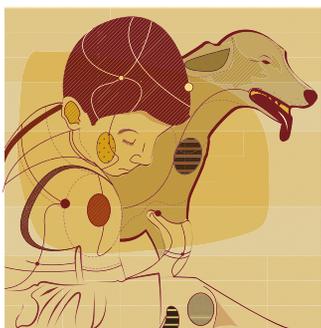
[...]

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente Sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 32. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 131-134. [Fragmento]

Em *Vidas secas*, a cadela Baleia é uma personagem humanizada, dotada de sentimentos e pensamentos. Nesse caso, a onisciência do narrador está, justamente, em ter acesso aos sentimentos e aos pensamentos que não são seus, mas da cadela. Repare, por exemplo, na presença de discurso indireto livre, mesclando o pensamento da personagem em questão à perspectiva do narrador, em “Que lhe estaria acontecendo?”. Não se trata de uma dúvida daquele que narra a cena, mas da própria cadela, expressa na onisciência do narrador. Soma-se a isso o conhecimento do desejo da cadela, como em “De novo lhe veio o desejo de morder Fabiano”.



Bruno Marfins

O menino mais velho e a cachorra Baleia.

Narrativas polifônicas

Um recurso muito rico na elaboração textual é a **polifonia**: presença de várias vozes narrativas. Por meio dessa estratégia, o autor consegue desenvolver o enredo a partir de diferentes pontos de vista, cedendo a voz a cada uma das personagens que, assim, se transformam em narradores em uma parte do relato. O escritor Lúcio Cardoso é autor de uma elaborada obra polifônica, intitulada *Crônica da casa assassinada*, cujo enredo é descontínuo não só no tempo, mas também no discurso: em cada capítulo, novas vozes (personagens) pronunciam o seu ponto de vista sobre a história, o que impossibilita se chegar à “verdade”. Quem também utiliza a polifonia é o autor Carlos Herculano Lopes em seus romances *Sombra de Julho* e *A dança dos cabelos*.

Entretanto, o recurso polifônico não se encontra apenas nas narrativas. Na poesia e na música (nesta está a origem do termo), ele também se faz presente. Uma canção ou um poema em que se empregam simultaneamente diferentes vozes que cantam trechos da música ou que compõem o poema exploram a polifonia.

Espaço

Aparentemente, a análise do espaço em um texto literário pode parecer tarefa fácil, caso ele tenha meramente a função de ser “pano de fundo” para o desenrolar dos episódios. Entretanto, na maioria das narrativas, o espaço é também um elemento produtor de sentidos e rico constituinte de informação em uma obra.

Além de induzir as personagens a certas ações, o espaço pode também alterar as características físicas e psicológicas delas. Isso se verifica em vários romances do século XIX, de caráter realista, em que o homem é produto do meio. O meio (espaço) é descrito para que, em seguida, o leitor reconheça o porquê de a personagem ser deste ou daquele modo. Uma das obras que mais bem exemplificam a importância do espaço, nesse sentido, é *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. No romance, o espaço se configura como personagem na medida em que é responsável, até mesmo, por modificar a conduta das personagens que habitam as moradias do cortiço carioca – não é à toa que esse elemento ganha, inclusive, o título do livro. Veja, neste trecho, como isso pode ser percebido na descrição do lugar:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

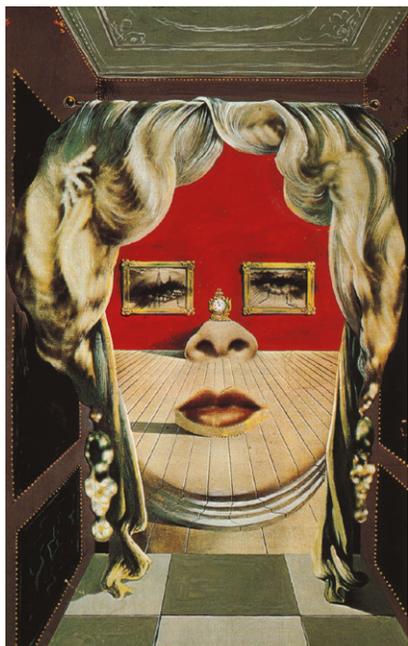
Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. [...]

O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e rezingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1984. p. 28-29. [Fragmento]

Além do **espaço físico** ou **geográfico**, é possível perceber, em muitas narrativas, como acontece no trecho apresentado anteriormente, o **espaço social** ou **ambiente**, ou seja, aquele em que é possível identificar as condições socioeconômicas, psicológicas e morais relativas às personagens. Em *O cortiço*, a descrição do espaço físico auxilia na construção do espaço social, pois, ao apresentar esse tipo de habitação, sugere-se, também, as condições socioeconômicas das personagens que vivem naquele lugar. Nessa obra, inclusive, o espaço impõe-se sobre os moradores de tal modo que é capaz de influenciar seus comportamentos e transformar seus valores morais.

Essa configuração do espaço como personagem também é recurso recorrente no cinema e na pintura, principalmente nas produções surrealistas que, ao explorarem o universo onírico, tendem a personificar a paisagem, dando-lhe um aspecto antropomorfo. Veja como exemplo a seguinte tela de Salvador Dalí:



© Salvador Dalí. Fundación Gala-Salvador Dalí/ AUTVIS, Brasil, 2019.

DALÍ, Salvador. *Rosto de Mae West*. 1934 ou 1935. Guache, grafite e colagem sobre página de revista, 28,3 x 17,8 cm. Instituto de Arte de Chicago, EUA.

Esse processo de antropomorfização do espaço físico também ocorre no conto “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado. Na seguinte passagem, a natureza se transforma, no delírio surreal da personagem José Maria, no corpo de sua amada Duília:

Passou a praticar com mais assiduidade a janela. Quanto mais o fazia, mais as colinas da outra margem lhe recordavam a presença corporal da moça. Às vezes chegava a dormir com a sensação de ter deixado a cabeça pousada no colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação.

Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por que, se isso lhe fazia bem? Era o afloramento súbito da namorada, seus seios reluzindo na memória como duas gemas no fundo da água.

MACHADO, Aníbal. *Viagem aos seios de Duília*. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 41. [Fragmento]

Tempo

O tempo, em uma obra, pode ser classificado como: **cronológico, histórico, mítico, cíclico e psicológico**. Claro que, em um mesmo livro, é possível que haja a confluência de dois ou mais tipos de tempo, o que enriquece a obra. Vejamos cada um desses tempos e as suas peculiaridades.

Tempo cronológico

O texto que emprega o tempo cronológico é aquele que privilegia a linearidade da narrativa. A obra é estruturada em uma sequência progressiva dos episódios: início, meio, fim. Os acontecimentos retratados acompanham o movimento do relógio, a periodicidade do calendário, as fases da lua, as estações do ano, os períodos de colheita e de estiagem, etc. Geralmente, tais textos apresentam maior facilidade de leitura e se mostram como obras mais verossímeis.

Tempo histórico

Bem mais específicos e aprofundados são os romances de tempo histórico, que estruturam seus enredos vinculados a acontecimentos verídicos, a episódios vivenciados pela humanidade. Livros que retratam a Segunda Guerra Mundial, a Revolução Cubana, a Revolta da Vacina, a Guerra do Paraguai, a Queda da Bastilha são exemplos de obras literárias que utilizam o tempo histórico. Nessas produções, é comum o convívio entre personagens reais e fictícias, são rasuradas as fronteiras entre o real e o imaginário, o documental e o lúdico. Isso é ilustrado, por exemplo, no romance *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, que traz como pano de fundo da trama central o contexto político instaurado pela Ditadura Militar, sobretudo, em Belo Horizonte, cidade onde se passa a narrativa – é o que pode ser visto neste trecho de abertura do primeiro capítulo:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na Folha de Minas numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias. Eu era um rapaz magro, fumava *se-me-dão*, sofria de três ou quatro doenças imaginárias, estava fichado no Dops e acreditava que ainda ia ter minha Sierra Maestra. Por esse tempo eu gostava muito de uns versos do poeta Joaquim Cardozo que diziam:

“Sou um homem marcado
num país ocupado
pelo estrangeiro...”

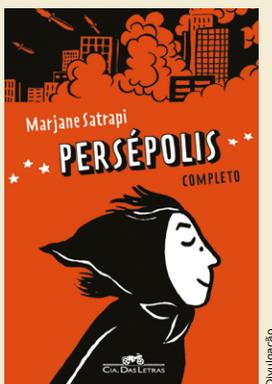
Havia bastante exagero, mas era assim que eu me sentia; afinal, dia e noite era seguido por Nelson Sarmento, o mais notório e de certa forma o mais temido agente policial daquela época.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Geração Editorial, 2009. [Fragmento]

Vale destacar também, na literatura brasileira, as obras de Erico Verissimo, principalmente a série *O tempo e o vento*, como bons exemplos de exploração do tempo histórico, uma vez que o enredo conta parte da história do Brasil pela perspectiva da região Sul.

A narrativa histórica nos quadrinhos: Persépolis e a Revolução Iraniana

O romance histórico autobiográfico *Persépolis* narra, em forma de HQ, as memórias de Marjane Satrapi, uma iraniana que, em 1979, acompanhou a desestruturação de seu país com as transformações sociais e comportamentais ocorridas após a revolução islâmica comandada pelo Aiatolá Khomeini. Dentre as diversas mudanças causadas por uma situação de guerra civil, Satrapi destaca, em tom descontraído, a opressão sofrida pelas mulheres – que foram, por exemplo, obrigadas a usar véu.



Tempo mítico

Esse tipo de tempo encontra-se presente nas narrativas folclóricas, lendárias e fabulares. Geralmente é marcado pela imprecisão dos acontecimentos. Ninguém data quando o fato ocorreu, mas sabe-se que ocorreu, está na memória coletiva, é passado de geração em geração pelos relatos orais, pelas experiências dos antepassados. É o tempo do “Era uma vez...”. Na obra dramática *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, a personagem Chicó sempre narra experiências fantásticas, mágicas e míticas. Quando alguém lhe pergunta como e quando aquilo ocorreu, a resposta é: “Não sei, só sei que foi assim!”

Tempo cíclico

As narrativas que exploram esse tipo de tempo são marcadas pela circularidade dos episódios. O livro abre com uma cena e encerra com a mesma imagem, mostrando que o desfecho apenas aponta para o reinício de tudo. Isso pode ocorrer para traduzir como os dilemas não são resolvidos ou como os valores passam de geração para geração. O fato é que o tempo cíclico aponta para a ideia do eterno retorno, de uma continuidade das coisas, ainda que outras sejam as pessoas que as vivenciam. Na obra *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa emprega o tempo cíclico para demonstrar como o protagonista Riobaldo, assim como qualquer ser humano, não encontra respostas e verdades para a vida, mas apenas contínuas dúvidas e inquietações. O livro se inicia e também termina com o termo “nonada”, que, metaforicamente, representa como o ser humano não consegue entender a própria vida, apenas vive a “travessia”.

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. [...] Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é o homem humano. Travessia.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [Fragmento]

Tempo psicológico

O tempo mais sofisticado na construção de um texto é o psicológico, pois ele exige atenção extrema por parte do leitor, que terá de “ordenar” os delírios e as recordações das personagens em seus momentos de *flashback*, de fluxo de consciência, de monólogo interior. O relato descontínuo, fragmentado pela visão subjetiva da personagem, por seu tumultuado universo introspectivo, faz com que o tempo seja simultâneo e estilhaçado. Imagens do presente, do passado e do futuro convivem, aproximam-se, afastam-se e acrescentam-se. Tamanha ruptura da linearidade, advinda de lembranças, desejos e alucinações, muitas vezes propicia situações inverossímeis e surreais, como é o caso da seguinte passagem do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Nu, deitado de costas na cama de ferro, esfregava-me no colchão estreito e coçava-me, mordido pelas pulgas. No quarto, escuro para a conta da Nordeste não crescer, a luz que havia era a do cigarro, que me fazia desviar os olhos de um lado para outro. Não podia deixar de olhá-la. Às vezes me entorpecia, a luz ia diminuindo, cobria-se de cinza. De repente despertava sobressaltado: parecia-me que, se o cigarro se apagasse, alguma desgraça me sucederia. E entrava a fumar desesperadamente, e soprava a cinza. Impossível dormir. O quarto de D. Rosália ficava paredes-meias com o meu. Antônia tinha-me dito, em confidência: – “O homem chegou.” Devia ser o sujeito calvo e moreno que tocava o chapéu e rosnava um cumprimento. Agora se distinguiam palavras claras:

– Bichinha, gordinha... Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos. D. Rosália resfolegava e tinha uns espasmos longos terminados num ui! medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando. A brasa do cigarro iluminava corpos atracados, gemendo:

– Bichinha, gordinha... – Ui! Na escuridão a parede estreita desaparecia. Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se, espumando, mordendo-se. Aquilo iria prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, o sono, a parede, nos afastariam.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 19. ed. São Paulo: Record, 1978. p. 98. [Fragmento]

Nos fragmentos exemplificados, note que as flexões dos tempos verbais (passado, presente e futuro), bem como o uso dos advérbios ou das locuções adverbiais (como em “na época dos acontecimentos”) são marcas linguísticas fundamentais para nortear a marcação do tempo dentro da narrativa.

Personagens

A classificação das personagens em uma narrativa está vinculada ao grau de importância que cada uma delas possui, bem como à postura delas no desenvolvimento da obra. Assim, tem-se:

Personagens protagonistas

São as mais relevantes no enredo da obra, por isso aparecem desempenhando um papel central.

Personagens antagonistas

São as que proporcionam conflito no enredo ao apresentarem problemas para os heróis. Nem sempre o antagonista de uma obra é uma pessoa. Às vezes pode ser um sistema político, um período de seca, o preconceito cultural, a rejeição social, um fato histórico, etc.

Personagens secundárias

São as que se encontram em segundo plano dentro da narrativa, ou seja, auxiliam na construção do enredo, sem, no entanto, participarem essencialmente do núcleo da narração.

Personagens-tipo

São construídas a partir de estereótipos, de atitudes padronizadas, de arquétipos. Isso faz com que tais personagens tenham um caráter metonímico, pois, ao se falar de uma, expressa-se o todo; ao se descrever uma identidade particular, pinta-se uma feição coletiva. Além de tais denominações, as personagens também são classificadas em **planas** (as que mantêm as mesmas atitudes e características psicológicas ao longo da obra) ou **esféricas / redondas** (que são as personagens que se modificam no decorrer da narrativa, apresentando surpresas para o público e revelando uma complexidade maior em relação aos seus comportamentos e sentimentos).

TIPOS DE DISCURSO

Depois de ter estudado os possíveis tipos de narradores e a construção das personagens, agora você terá uma apresentação teórica sobre a relação desses dois elementos da narrativa ao perceber como o narrador pode, em algumas circunstâncias, ceder a voz às personagens.

Há três modos de o narrador propiciar a aparição das vozes das personagens no discurso: o que se denomina de **discurso direto** (o narrador interrompe o seu relato e reproduz literalmente as falas das personagens, como ocorre no momento de um diálogo, por exemplo); o **indireto** (o narrador parafraseia as falas das personagens) e o **indireto livre** (o ponto de vista do narrador se funde ao ponto de vista das personagens para reproduzir os sentimentos e os pensamentos delas). Vamos estudar cada um desses casos, de modo bem detalhado, a partir de agora.

Discurso direto

Quando o narrador cede a fala às personagens, permitindo que elas explicitamente se comuniquem umas com as outras, são comuns alguns recursos, como o emprego de verbos de elocução (tais como: *dizer, falar, perguntar, comunicar, informar, exclamar, explicar, etc.*) e a utilização de sinais gráficos (dois-pontos, travessão, aspas, itálico). Entretanto, nas narrativas mais contemporâneas, nem sempre os autores utilizam os sinais gráficos para introduzir a fala das personagens. Nesse caso, o leitor deve ficar atento à mudança das vozes por meio das pessoas do discurso. Veja alguns exemplos de textos que empregam o discurso direto de modo diferenciado, para que você tenha consciência de tais processos:

Exemplo 1:

Macunaíma falou pra ele:

- Como vai, bacharel?
- Menos mal, ignoto viajor.
- Tomando a fresca, não?
- C’est vrai, como dizem os franceses.
- Bem, té-logo bacharel, estou meio afobado...

E chisparam outra vez. Atravessaram os sambaquis do Caputera e do Morrete num respiro.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Florianópolis: Editora UFSC, 1988. p. 32. [Fragmento]

Exemplo 2:

Adão e Eva, naquela primeira noite depois de expulsos do Éden, [...] ficaram os dois no vão da porta, Eva perguntou a Adão, queres uma bolacha, e como justamente tinha só uma, partiu-a em dois bocados...

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. [Fragmento]

Exemplo 3:

Ouvi uma piada uma vez: Um homem vai ao médico, diz que está deprimido. Diz que a vida parece dura e cruel. Conta que se sente só num mundo ameaçador onde o que se anuncia é vago e incerto. O médico diz: "O tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade, assista ao espetáculo. Isso deve animá-lo." O homem se desfaz em lágrimas. E diz: "Mas, doutor... Eu sou o Pagliacci." Boa piada. Todo mundo ri. Rufam os tambores. Desce o pano.

MOORE, Alan. *Watchmen*. Edição definitiva. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 2009. [Fragmento]

A presença do discurso direto, no plano expressivo, dá à narração dinamicidade e vivacidade, na medida em que os episódios são atualizados por meio da fala das personagens, que, por sua vez, semelhante ao que ocorre em textos teatrais, ganham independência, enquanto o narrador assume a função de apenas indicar ou ordenar essas falas. Dessa maneira, o discurso direto confere ao texto, geralmente, certa dramaticidade, que é revelada, no plano linguístico, a partir da pontuação (exclamações, interrogações) e do uso das interjeições, dos vocativos e do imperativo, por exemplo. Por isso, esse caráter cênico propiciado pelos diálogos também opera no texto narrativo como um mecanismo capaz de garantir maior verossimilhança (por retratar fielmente o vocabulário e o "sotaque" da personagem).

Discurso indireto

De modo oposto ao que ocorre no discurso direto, nos trechos em que aparece o discurso indireto, o narrador não permite que as personagens "falem diretamente"; ele acaba por parafrasear as palavras alheias, reproduzindo indiretamente a fala delas. No plano estrutural, ainda haverá, na maioria das vezes, a presença dos verbos de elocução (indicadores de fala) seguidos por conectivos, principalmente o "que". Veja o exemplo:

Perguntei se alguém escutara o tiro, e de que modo o haviam encontrado. O Sr. Demétrio não pareceu muito satisfeito com essas perguntas, sobretudo porque revelavam elas mais de um inquérito policial do que propriamente de uma indagação médica, mas assim mesmo afirmou que o irmão se achava desde cedo limpando o revólver, e que diversas vezes manifestara ele em voz alta o receio de que sucedesse alguma coisa, já que tudo era de se esperar de uma arma velha e emperrada...

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: ALLCA XX, 1997. [Fragmento]

Discurso indireto livre

O discurso indireto livre é marcado pela fusão do ponto de vista do narrador com o ponto de vista da personagem. Para que isso ocorra, é necessário que o narrador seja de terceira pessoa, onisciente, pois somente assim ele conseguirá mesclar o seu discurso ao discurso da personagem.

Para atingir essa proximidade de perspectivas, os autores utilizam-se de alguns recursos que geram a ambiguidade do discurso, o que não permite definir quem ao certo fala: se o narrador ou se a personagem. Efetivamente, a fala é do narrador, pois não há qualquer sinal gráfico ou emprego da primeira pessoa que permitam identificar a voz da personagem, mas, ao se ler a frase, é possível reconhecer que o sentimento e o pensamento que nela se encontram são pertencentes à personagem. Segundo Irene Machado:

O discurso indireto livre é [...] um discurso de representação, o discurso vivo do imaginário e, por isso mesmo, o discurso literário por excelência da prosa moderna. Como em todo discurso bivocalizado, no discurso indireto livre domina um processo de adivinhação: é preciso adivinhar quem está com a palavra. Ouvimos vozes como se fosse num sonho, mas a impressão é de que alguém fala de fato. Essa impressão de fala só pode ser transmitida, segundo Volochinov, através do discurso indireto livre, "a forma por excelência do imaginário".

MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 128-129. [Fragmento]

Quincas Borba, de Machado de Assis, é uma obra brasileira significativa na construção do discurso indireto livre. O enredo apresenta um ambiente sociopolítico instável que se move pelo interesse barato, pela vaidade banal e corriqueira, e pela teatralidade dos comportamentos. O narrador deixa transparecer em sua fala os pensamentos, sentimentos ou impressões das personagens. Esse procedimento tem como efeito a intensificação do caráter da onisciência na narração, pois explicita a relação psíquica entre narrador e personagem. Tente identificar isso no seguinte trecho:

Exemplo 1:

Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! que viveza de estilo! Alguns pontos estavam acrescentados, – confusão de memória, – mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? "O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo..."

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1995. [Fragmento]

Não se esqueça de que, ao estudar o discurso indireto livre, você terá de trabalhar com os conceitos de monólogo interior, fluxo de consciência e *flashback*, pois são situações textuais em que o narrador onisciente evidencia o pensamento das personagens. É possível reconhecer como isso se dá nos fragmentos em que o narrador evidencia as emoções de Sinha Vitória. Lembre-se de que isso também ocorre com a personagem Baleia, como foi evidenciado no tópico "Narrador de terceira pessoa".

Esteja atento, também, a alguns recursos que geram a ambiguidade da voz e a fusão dos pontos de vista. Entre eles, destacam-se: ausência de pronomes; verbos no infinitivo ou no pretérito (nesse caso, não se sabe se é a primeira ou a terceira pessoa quem fala, ou seja, se é a personagem ou o narrador); emprego de frases interrogativas e exclamativas, que evidenciam a função emotiva, embora não estejam entre aspas ou com travessão (o que comprovaria que elas pertencem às personagens). Tente identificar, no trecho seguinte, as passagens em que há o discurso indireto livre. Faça esse trabalho em conjunto com os seus colegas e com o professor. Não deixe de identificar as estratégias utilizadas para gerar a ambiguidade.

Exemplo 2:

[...] – Não faça assim. *Ich bin sechzehn Jahre alt*, repita. Só mais uma vez.

Carlos repetiu molemente. A hora não acabava. Se livrar daquela biblioteca!...

Fräulein escondeu o movimento de impaciência. Não conseguia prender a atenção do menino. O inglês e o francês eram familiares já para ele. Principalmente o inglês, de que tinha aulas diárias desde nove anos. Mas alemão... já cinco lições e não decorava uma palavrinha só, burrice? Nesta aula que acabava, *Fräulein* já fora obrigada a repetir três vezes que "irmã" era *Schwester*. [...]

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. [Fragmento]

Agora que você já aprendeu sobre os elementos narrativos que auxiliam a construção e a leitura dos textos literários, veja, a seguir, as principais variações do gênero narrativo e procure identificar e entender a importância desses elementos para estas diversas formas que a escrita literária pode assumir.

Variações do Gênero Épico

Como tratado anteriormente, o gênero épico pode assumir algumas formas de narrativa. Dentre elas, veremos as mais usais: a **epopeia**, o **romance**, a **novela**, o **conto**, a **crônica** e a **fábula**.

Epopeia

Texto narrativo (ainda que escrito em versos) que se constitui de cinco partes: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. A primeira parte evidencia a proposta do autor, o tema que será apresentado; a segunda se estrutura a partir de um clamor às musas (especialmente à *Mnemosine*, a musa da memória) para que elas ajudem o poeta / *aedo* a se lembrar dos feitos para cantá-los com toda a glória necessária; a terceira corresponde a um agradecimento e a uma dedicatória que se destinam, na maioria das vezes, aos mecenas que financiaram a composição da obra.

Depois de todas essas partes introdutórias é que se inicia a quarta etapa, na qual realmente ocorre a narrativa das andanças e das façanhas do herói. Na quinta e última parte, há o epílogo, trecho em que o narrador retoma, sucintamente, todo o enredo da epopeia e retrata o desfecho. No famoso trecho a seguir, retirado do "Canto I", de *Os Lusíadas*, Camões explicita qual a sua proposição ao escrever essa epopeia: exaltar as armas e os barões assinalados, ou seja, louvar a coragem e o poderio bélico dos portugueses durante o período do Expansionismo Marítimo nos séculos XV e XVI:

Os lusíadas (excerto do Canto I)

As armas e os barões assinalados
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

As epopeias são geralmente recitadas por um narrador na terceira pessoa (denominado de *aedo*), que, inspirado pelas musas, relata os grandes feitos e os martírios de um herói. Isso significa que há um distanciamento entre quem conta a história (narrador) e quem a vivencia (herói) – situação diferente do que se passa no gênero lírico, em que o eu poético, na primeira pessoa, expressa seus sentimentos íntimos e subjetivos.

O herói, na literatura épica, representa toda a coragem e a grandiosidade de seu povo e de sua pátria. Ainda que mortais, os heróis, escolhidos e ajudados pelos deuses do Olimpo, são modelos a serem seguidos pelas pessoas comuns. Extremamente fortes, corajosos e destemidos, os heróis partem em uma errância pelo mundo para, posteriormente, retornarem à terra natal com riquezas e glórias. Esse é o caso do herói Vasco da Gama, de *Os Lusíadas*, que sai de Portugal para conquistar os "mares nunca dantes navegados" e as terras do Oriente. É importante ressaltar que, muito mais que o próprio Vasco da Gama, Camões, em sua epopeia, procurou cantar e exaltar o próprio povo português.

A exaltação da pátria e do povo que a constitui é um dos principais elementos na formação de um texto épico, além de indispensável recurso para se forjar um sentimento e uma ideia de nacionalidade. No Brasil, por exemplo, vários textos, como *O Uruguai*, de Basílio da Gama, *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e tantos outros de tonalidade épica como *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, demonstram como a construção de uma nação está diretamente interligada a uma literatura épica. Muitos autores modernistas parodiaram os textos épicos por meio de uma narrativa anedótica, cômica e caricatural, como exemplificam os livros *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *História do Brasil*, de Murilo Mendes.



PARA REFLETIR

A jornada do herói

Pense na seguinte narrativa: um herói, com uma vida comum, recebe um chamado à aventura ou ao desafio. Por medo ou por não querer lidar com a responsabilidade, ele se recusa a aceitar o chamado. Encorajado por um mentor ou um sábio, o herói aceita o seu processo de transformação e é, enfim, lançado a uma nova realidade, partindo rumo a sua missão e abandonando o mundo dos seres humanos comuns. No entanto, diversos contratempos são colocados no caminho do protagonista, que enfrenta seus inimigos e procura seus aliados à espera do grande desafio que está por vir. É chegado, então, o momento em que ele se depara com seu maior medo, desafiando até mesmo a morte. Superado o obstáculo, nosso herói torna-se muito mais que um simples ser humano e parte para a estrada de volta para casa com suas maiores recompensas: o autoconhecimento e o reconhecimento.

Você provavelmente já leu ou assistiu a essa história algumas vezes. O escritor americano Joseph Campbell, em seu livro *O herói de mil faces*, analisa diversas narrativas e encontra nelas uma espécie de padrão a que ele denominou monomito ou jornada do herói. Assim como já vimos, as epopeias clássicas se valeram desse arquétipo do herói para construir seus enredos. Hoje, livros, quadrinhos, filmes, séries, novelas e até mesmo os *reality shows* usam também desse artifício narrativo, criando épicos cultuados, como as *sagas* *O Senhor dos Anéis*, *Guerra nas estrelas*, *Matrix*, *Harry Potter*, *Percy Jackson*, *Divergente* e *Jogos Vorazes*. Você já notou alguma semelhança entre as trajetórias de seus heróis e heroínas favoritos?

Acesse o QR Code ao lado e assista a um vídeo-ensaio que explica detalhadamente os doze passos da jornada do herói proposta por Joseph Campbell.



Outra natureza do texto narrativo produzido em versos é o cordel, o que o aproxima das antigas epopeias. Amplamente divulgada no Nordeste do Brasil, a literatura de cordel é uma manifestação literária produzida pelo povo e para o povo, o que legitima o seu intuito didático, moralizante e lúdico. O cordelista é um poeta popular que se vê no direito e no dever de alertar, conscientizar e instigar a população contra os desmandos do mundo: quer seja sobre as questões políticas, quer seja a respeito do êxodo para os grandes centros urbanos.

Romance

O surgimento e a divulgação do romance estão relacionados com a ascensão da burguesia no século XIX e com a invenção da imprensa. Inicialmente, o romance foi divulgado nos jornais da época por meio de folhetins que publicavam os capítulos com uma certa periodicidade, prendendo a atenção do novo público que se formava. Somente depois, os romances foram lançados em formato de livro.

No capítulo destinado ao Romantismo, esse contexto histórico será retomado de forma mais aprofundada por se tratar de uma estética literária que consagrou essa variação do gênero em questão. A estrutura do romance apresenta vários agrupamentos épicos: o enredo principal (construído pelos protagonistas) e as cenas secundárias, além das micronarrativas, que formam o segundo plano da obra. Vale ressaltar que, devido à sua extensão e à sua divisão em núcleos, o romance tende a apresentar de modo mais explorado e desenvolvido todos os elementos narrativos destacados anteriormente. Em sua próxima leitura, procure estabelecer um roteiro de estudo que busque identificar essas características do romance.

Novela

Desde a Idade Média, a novela já existia e era lida pelos integrantes da nobreza e do clero. Pode ser estruturada com um número variável de personagens, que aparecem e desaparecem dentro da narrativa, ainda que mantendo a continuidade do enredo. A novela atrai o público especialmente pelo seu dinamismo. É mais extensa do que o conto e menor que o romance. Entre as mais famosas novelas de todos os tempos, estão *Satiricon*, escrita por Petronio no século I, e *Decameron*, de Boccaccio, escrita no século XIV. No Brasil, merecem destaque as novelas *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, e *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

É importante que não se confunda a novela com a telenovela, que é uma das mais recentes espécies do gênero dramático.

Leia, a seguir, o primeiro capítulo de *Um copo de cólera*, novela de Raduan Nassar que é considerada um clássico contemporâneo. Observe que o fluxo do pensamento comanda a narrativa, prevalecendo os diálogos interiores. Perceba, ainda, a ausência de descrições elaboradas e a presença de poucas personagens. Já de início, é estabelecido o conflito que será desenvolvido nos capítulos posteriores. Note como essa antecipação do conflito e a exploração do tempo psicológico são responsáveis por acelerar também o ritmo na narrativa.

A chegada

E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço, e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e nos sentamos nas cadeiras de vime, ficando com nossos olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que que você tem?”, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente, e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi “você já jantou?” e como ela dissesse “mais tarde” eu então me levantei e fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás),

tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse, eu só sei que quando acabei de comer o tomate eu a deixei ali na cozinha e fui pegar o rádio que estava na estante lá da sala, e sem voltar pra cozinha a gente se encontrou de novo no corredor, e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 9-11. [Fragmento]

Conto

O conto é uma narrativa concisa, centrada apenas em um núcleo. Em razão disso, há poucas personagens; tempo e espaço restritos; poucas ações, concentrando-se, normalmente, em apenas uma intriga; e descrições superficiais. As personagens, muitas vezes, nem mesmo recebem nomes. São tratadas apenas como “a mulher do professor”, “o médico”, “o vizinho”, “a filha do jornalista”, “o mendigo”, etc. Enquanto o romance pode ser comparado estruturalmente a um filme, devido ao enlaçamento de vários núcleos, o conto se assemelha à fotografia: o contista, assim como o fotógrafo, capta uma situação, tentando explorar o máximo dela.



PARA REFLETIR

Miniconto: a narrativa em *flash*

Já imaginou escrever um conto com menos caracteres que um *tweet*? O miniconto ou microconto, uma variação do conto, radicaliza a ideia de concisão e apresenta a narração, geralmente, dentro de apenas uma linha. A tentativa do contista é apresentar uma situação usando o mínimo possível de palavras. Veja, a seguir, um miniconto do escritor tchecoslovaco Franz Kafka:

“2 de agosto. Alemanha declarou Guerra à Rússia. Natação à tarde.”

KAFKA, Franz. *Diários*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, [195-?]. 558 p.

Em poucas palavras, o autor expõe uma situação histórica, o contexto da Primeira Guerra Mundial, quando, em 1º de agosto de 1914, Alemanha e Rússia iniciam um conflito. Na mesma linha, está também o conflito psicológico: como viver uma vida normal em meio ao caos? Nessa escrita concisa, o autor cria como que um aforismo sarcástico do cotidiano.

Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges e Murilo Rubião são autores consagrados de contos e estão associados aos contos fantásticos (ou maravilhosos), isto é, narrativas que contêm mistérios, fantasias e elementos inexplicáveis. Por sua vez, há também os contos que retratam o cotidiano de maneira poética e subjetiva. Nessa concepção, destacam-se Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu, entre outros.

Crônica

Como o nome evidencia, o tempo é fator crucial na composição dessa espécie do gênero épico. A palavra crônica deriva do grego *chronos*, que significa tempo. Geralmente, a cronologia dos fatos é respeitada nesse exemplar de texto. Isso significa que os episódios são relatados em uma ordem sequencial, progressiva, como o arrastar das horas, dos dias, dos meses ou das estações do ano na realidade. Essa proximidade com o tempo real, bem como a intenção de retratar cenas do cotidiano, faz com que uma das principais características da crônica seja a verossimilhança. Assim como no romance, o surgimento da crônica moderna está atrelado ao nascimento do jornal. No entanto, diferentemente do escritor de uma notícia, o cronista é um observador sensível dos fatos do cotidiano. Usualmente com tom desprezioso e por meio de uma linguagem simples e leve, a crônica é capaz de transitar entre os assuntos mais triviais, que proporcionam ao leitor verdadeiro divertimento, mas pode ainda adentrar temas sérios, fazendo seu público refletir.

O Portal da Crônica Brasileira, de responsabilidade do Instituto Moreira Salles, conta com um acervo online de inúmeras crônicas coletadas de diversas publicações jornalísticas. Para acessá-las, use o QR Code ao lado.



No Brasil, hoje, a crônica ultrapassou os suportes jornalísticos e ganhou os livros e, dentre os cronistas mais importantes de nossa literatura, destacam-se os nomes de Rubem Braga, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Luis Fernando Verissimo.

Fábula

A fábula é uma narrativa de cunho didático-pedagógico, em que as personagens (animais personificados) encenam uma “moral da história”. Ela é, portanto, um texto produzido para conscientizar e educar os leitores. Os mais clássicos autores de fábulas de todos os tempos são: Esopo e La Fontaine.

Uma das mais famosas fábulas que provavelmente você já deve ter lido na infância é a clássica história “A cigarra e a formiga”, cuja autoria é atribuída a Esopo, mas que foi recontada por La Fontaine. Leia:

A cigarra e as formigas

Num belo dia de inverno as formigas estavam tendo o maior trabalho para secar suas reservas de trigo. Depois de uma chuvarada, os grãos tinham ficado completamente molhados. De repente, apareceu uma cigarra:

– Por favor, formiguinhas, me deem um pouco de trigo! Estou com uma fome danada, acho que vou morrer.

As formigas pararam de trabalhar, coisa que era contra os princípios delas, e perguntaram:

– Mas por quê? O que você fez durante o verão? Por acaso não se lembrou de guardar comida para o inverno?

– Para falar a verdade, não tive tempo – respondeu a cigarra.

– Passei o verão cantando!

– Bom. Se você passou o verão cantando, que tal passar o inverno dançando? – disseram as formigas, e voltaram para o trabalho dando risada.

MOGENET, Jean-Philippe. *Fábulas de Esopo*. Ilustração Jean-François Martin. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

A moral da história se refere a trabalho, planejamento, precaução e prevenção; entretanto, de modo mais aprofundado, o texto propõe também uma reflexão sobre a oposição existente entre força de trabalho / acúmulo de capital e expressão artística / ócio criativo. Na atualidade, fora dos livros, é perceptível que muitos desenhos animados, recorrendo, inclusive, ao mesmo recurso de personificação dos animais, apresentam esse caráter moralizante / didático a seus espectadores, sobretudo às crianças.

GÊNERO DRAMÁTICO

A palavra *drama*, em sua etimologia, significa *ação*, por isso, nas espécies do gênero dramático, há o privilégio da ação sobre a narração, o emprego do tempo presente e a estruturação textual feita a partir de diálogos. Ao eliminar a figura do narrador, o texto dramático, em vez de contar um fato, descrevendo-o, opta por encená-lo diante do público, por vivenciá-lo cenicamente. Outra característica textual típica desse gênero é a presença das rubricas ou didascálias, que são indicações cênicas sugeridas pelo dramaturgo ou até mesmo pelo diretor da peça com a finalidade de sugerir como determinada ação, cena ou espaço devem ser elaborados para a encenação da peça de teatro. Veja, por exemplo, neste breve trecho retirado do livro *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins, como a rubrica, marcada pelos parênteses, norteia a dramatização da cena:

LELÉU: (Entrando, acompanhado do soldado Juvenal e do Cabo Heliodoro. Está com camisa rasgada e meio sujo de terra). Epa, minha gente, como vão as coisas por aqui? Que é que há, Jaborandi? Citonho, velho, sempre, hein? (aos presos). Aí, meninos! Nunca se metam a fugir, que esse homem é de morte. Me agarrou.

LINS, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Editora Scipione, 1998. p. 14-15. [Fragmento]

No exemplo dado, outra característica do texto dramático que pode ser notada é a predominância da língua falada sobre a língua escrita. Esse recurso é responsável por enriquecer a apresentação da obra, bem como garantir maior verossimilhança à representação.

A seguir, veja as principais espécies do gênero dramático.

Tragédia

Teve seu ápice no século V a.C., na Grécia. É a mais antiga espécie do gênero dramático, que buscou representar, de modo catastrófico, acontecimentos que causavam no público não só terror, mas também compaixão. Sempre pressionado por forças antagônicas, o herói da tragédia tem, na maioria das vezes, de se sacrificar, ou sacrificar a própria família, para proteger ou salvar a sociedade como um todo. Essa atitude é que o torna um herói livre do egoísmo humano, que privilegia o individual em detrimento do coletivo. Diante da atitude nobre do herói e de sua vida trágica, os indivíduos reconhecem como o destino é algo dado, ao qual todo ser deve se resignar. Assistir à dor do outro, aos sacrifícios aos quais o herói é submetido, faz com que as tragédias tenham um caráter catártico. Entre as principais tragédias, destacam-se: *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles; *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo; e *Medeia*, de Eurípedes.

Comédia

Assim como a tragédia, a comédia também apresenta um aspecto educativo, pedagógico e moralizante. Entretanto, ela ensina ao público o que ele deve ou não fazer por meio do riso sarcástico. Em vez de moralizar pela repreensão e pelo sofrimento, a comédia ensina por meio do humor grotesco. Na tragédia as personagens são figuras superiores às pessoas normais, já na comédia as personagens são caricatas, picarescas, pois correspondem ao que o ser humano tem de mais ridículo e sórdido, tanto no aspecto moral quanto no aspecto físico. Por isso, o herói da comédia é denominado *clown* ou bufão. Entre os autores clássicos de comédia, estão Molière, Plauto, Aristófanes e Shakespeare. Molière, no prefácio de sua obra *Le tartuffe*, afirma que

[...] nada repreende melhor a maioria dos homens que a pintura de seus defeitos. Expor os vícios às risadas de todo o mundo representa um golpe para eles. Toleram-se facilmente as repreensões, mas não se tolera a zombaria. A gente aceita ser malvado, mas não aceita ser ridículo.

MOLIÈRE. O tartufo. In: KANGUSSU, Imaculada et al. (Org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 17.

Drama

Assim como o surgimento do romance, no século XIX, esteve diretamente vinculado à burguesia emergente, algo semelhante ocorre no gênero dramático em relação ao drama. Esse formato também se encontra associado a uma nova classe social que aparece na Modernidade, bem como aos novos interesses do homem. Diferentemente do que ocorre na comédia e na tragédia, no drama, as personagens assemelham-se às pessoas do cotidiano. Além disso, as ideias de destino, estagnação e manutenção de normas são substituídas pela força de vontade e pela liberdade.

A mudança se fez não só no aspecto temático, mas também no estrutural, propiciando a confluência de tempos, espaços, ações e vozes na construção teatral. Isso proporcionou uma enriquecedora modificação no gênero dramático, que, utilizando-se dessas técnicas, encontra-se cada vez mais consagrado na arte contemporânea, originando frutos como as produções de Dias Gomes, Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Consuelo de Castro, Chico Buarque, Paulo Pontes, Leilah Assumpção, Nelson Rodrigues e tantos outros.

Auto

Essa espécie dramática, muito comum desde a Idade Média, esteve inicialmente vinculada aos interesses religiosos do cristianismo. Por isso, o que caracteriza um auto é o fato de suas cenas e personagens serem bíblicas.

No caso brasileiro, o trabalho de catequização realizado pelo Padre Anchieta foi o marco do teatro na historiografia nacional, o que comprova como os autos estiveram a serviço da Igreja e diretamente vinculados a um “projeto civilizatório”. Anchieta construía peças, mesclando os deuses indígenas ao Deus cristão, à Virgem Maria e aos santos. Por meio de um processo gradual, os indígenas encenavam a nova fé que deveriam assimilar e cultuar.

Entretanto, os autos mais contemporâneos rompem e até ridicularizam os moralismos de certos representantes da fé católica, ainda que permaneçam sustentando o caráter moralizante desse gênero, como exemplifica o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Mas esse moralismo aparece conciliado ao riso, ao humor educativo e edificante.

O riso no *Auto da Compadecida* propõe-se, portanto, a ferir a sociedade, desmascarando as vilezas do clero, satirizando o egoísmo da burguesia, hiperbolizando a arrogância dos coronéis para que, assim, se possa ceder lugar ao discurso da minoria, aos inúmeros Joões, Chicós e Severinos que buscam, cada um a seu modo, pelo riso ou pela dor, se incluir na misericórdia dos humanos e dos santos.



Cláudio Nestor

Ilustração de uma cena do *Auto da Compadecida*.

Na literatura brasileira, também merece destaque o trabalho *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*, de autoria de João Cabral de Melo Neto – um texto dramático que funde aspectos dos gêneros épico (pela presença da narração em vários trechos) e lírico (pois é escrito em versos). Nesse auto, o nascimento de “Cristo” é encenado por meio de um novo nordestino (Severino) que surge no mundo. O autor constrói, no cenário do Sertão, uma encenação da *Bíblia* a partir da dura realidade nordestina.

Além dessas espécies do teatro, o surgimento do cinema, do rádio e da televisão fez com que novos formatos dramáticos fossem construídos, tais como os **filmes**, as **novelas de rádio**, as **telenovelas**, as **séries**, as **minisséries** e os **seriados**.

Accesse o QR Code e assista a uma animação baseada no poema de João Cabral de Melo Neto adaptado pelo ilustrador pernambucano Miguel Falcão.



EXERCÍCIOS DE APRENDIZAGEM

Instrução: O conto a seguir é classificado como fantástico. O conto fantástico se constitui de uma narrativa em que se chocam o plano do natural e o plano do sobrenatural (vocabúlo que indica somente o que não é natural, não tem conotação religiosa). Nesse conflito, o âmbito do sobrenatural invade o âmbito do natural, geralmente desestruturando-o. O desfecho de uma narrativa fantástica não deve proporcionar, ao contrário do desfecho da narrativa de mistério, um esclarecimento, no texto, para o fato sobrenatural. Leia-o para responder às questões **01** e **02**.

A lua

"Seja aquela uma noite solitária, e não digna de louvor."
(Jó, III, 7)

Nem luz, nem luar. O céu e as ruas apareciam escuros, prejudicando, de certo modo, os meus desígnios. Sólida, porém, era a minha paciência e eu nada fazia senão vigiar os passos de Cris. Todas as noites, após o jantar, esperava-o encostado ao muro de sua residência, despreocupado em esconder-me ou tomar qualquer precaução para fugir aos seus olhos, pois nunca se inquietava com o que poderia estar se passando em torno dele. A profunda escuridão que nos cercava e a rapidez com que, ao sair de casa, ganhava o passeio jamais me permitiram ver-lhe a fisionomia. Resoluto, avançava pela calçada, como se tivesse um lugar certo para ir. Pouco a pouco, os seus movimentos tornavam-se lentos e indecisos, desmentindo-lhe a determinação anterior. Acompanhava-o com dificuldade. Sombras maliciosas e traiçoeiras vinham ao meu encontro, forçando-me a enervantes recuos. O invisível andava pelas minhas mãos, enquanto Cris, sereno e desembaraçado, locomovia-se facilmente. Não parasse ele repetidas vezes, impossível seria a minha tarefa. Quando vislumbrava seu vulto, depois de tê-lo perdido por momentos, encontrava-o agachado, enchendo os bolsos internos com coisas impossíveis de serem distinguidas de longe.

Na volta, de madrugada, Cris ia retirando de dentro do paletó os objetos que colhere na ida e, um a um, jogava-os fora. Tinha a impressão de que os olhava com ternura antes de livrar-se deles.

Alguns meses decorridos, os seus passeios obedeciam ainda a uma regularidade constante. Sim, invariável era o trajeto seguido por Cris, não obstante a aparente falta de rumo com que caminhava. Atingia a zona suburbana da cidade, onde os prédios eram raros e sujos. Somente estacava ao deparar uma casa de armário, em cuja vitrina, forrada de papel crepom, encontrava-se permanentemente exposta uma pobre boneca. Tinha os olhos azuis e um sorriso de massa.

Uma noite – já me acostumara ao negro da noite – constatei, ligeiramente surpreendido, que os seus passos não nos conduziram pelo itinerário da véspera. (Havia algo que ainda não amadurecera o suficiente para sofrer tão súbita ruptura.)

Nesse dia, o andar firme, seguiu em linha reta. Atravessou o centro urbano, deixou para trás a avenida em que se localizava o comércio atacadista. Apenas se demorou uma vez – assim mesmo momentaneamente – defronte a um cinema, no qual meninos de outros tempos assistiam filmes em série. Fez menção de comprar entrada, o que deveras me alarmou. Contudo, sua indecisão foi breve e prosseguiu a caminhada. Enfiou-se pela rua do meretrício, parando a espaços, diante dos portões, espiando pelas janelas, quase todas muito próximas do solo.

Em frente a uma casa baixa, a única da cidade que aparecia iluminada, estacionou hesitante. Tive a impressão de que aquele seria o instante preciso, pois, se Cris retrocedesse, não lograria outra oportunidade. Corri para seu lado e, sacando do punhal, mergulhei-o nas suas costas. Sem um gemido e o mais leve estertor, caiu no chão. Do seu corpo magro saiu a lua. Uma meretriz que passava, talvez movida por impensado gesto, agarrou-a nas mãos, enquanto uma garoa de prata cobria a roupa do morto. A mulher, vendo o que sustinha entre os dedos, se desfez num pranto convulsivo. Abandonando a lua, que foi varando o espaço, ela escondeu a face no meu ombro. Afastei-a de mim. E, abaixando-me, contemplei o rosto de Cris. Um rosto infantil, os olhos azuis. O sorriso de massa.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. p. 133-135.

- 01.** (UECE) Faz parte da teoria do conto a ideia de que esse tipo de narrativa não permite os excessos; se aparecer um detalhe aparentemente sem importância, ele terá uma função em algum momento do texto. Por exemplo: se uma espingarda aparecer encostada a um canto, pode-se ter certeza de que ela vai disparar. No conto em pauta, essa teoria se confirma por meio do aparecimento do(s) / da
- objetos colhidos na rua por Cris.
 - boneca vista na vitrine do armário.
 - prédios raros e sujos do subúrbio.
 - cinema onde Cris parou.
- 02.** (UECE) Observe o que se diz sobre a técnica da narrativa em foco:
- A narrativa é feita em primeira pessoa, por um narrador que, sendo também personagem, narra somente de sua perspectiva. A narrativa em primeira pessoa é apropriada ao conto fantástico porque quem narra é a mesma pessoa que viveu o episódio narrado. Não o ouviu de terceiros.
 - A narrativa é feita por um narrador-personagem onisciente, que penetra no interior das outras personagens e consegue ler seus pensamentos. Essa técnica narrativa não é apropriada ao conto fantástico, uma vez que o narrador, sendo consciente de tudo, sabe qual o mistério que dá sustentação ao sobrenatural.
 - A narração é feita da perspectiva da personagem não narradora. Essa personagem, participando dos acontecimentos, segue as outras personagens e pode narrar tudo o que elas fazem e até prever o que estão escondendo e guardando para ser revelado somente no final, o que aumenta a sensação do mistério.
- Está correto o que se diz somente em
- I.
 - I e III.
 - II e III.
 - II.

Instrução: Leia o fragmento a seguir para responder à questão **03**.

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. [...] Foi só quando já estava perto da casa do cego que a ideia se lhe apresentou com toda a naturalidade [...]. Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas.

SARAMAGO, José.
Ensaio sobre a cegueira.
São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

03. (UERJ–2018) O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* emite uma opinião sobre o homem que roubou o carro ao chamá-lo de ladrãozeco.

Considerando os diferentes tipos de narrador, classifique o do romance de José Saramago. Em seguida, indique o processo de formação da palavra ladrãozeco e aponte o morfema responsável pela avaliação depreciativa que se faz do ladrão.

EXERCÍCIOS PROPOSTOS

Instrução: Leia o trecho inicial do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, para responder às questões de **01** a **04**.

Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, “Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente”. Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco.

Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado.

Só rindo. Esses caras são engraçados.

Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes aqui – e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente.

Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros.

Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.

Não tem não o quê?

Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta.

Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande [...]. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38 [...]. Ele ficou branco, recuou. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem balas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande [...].

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!

O melhor de Rubem Fonseca. 2015.

01. (Albert Einstein–2020) No trecho, o narrador expressa, sobretudo, um sentimento de

- A) perplexidade.
- B) melancolia.
- C) rancor.
- D) tédio.
- E) desprezo.

02. (Albert Einstein–2020) O trecho “Só rindo. Esses caras são engraçados” (3º parágrafo) sugere que o narrador considera a pergunta do dentista

- A) irrelevante.
- B) dissimulada.
- C) ambígua.
- D) ofensiva.
- E) divertida.

03. (Albert Einstein–2020) “Ele [...] perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado” (2º parágrafo).

Ao se transpor o trecho para o discurso direto, o termo sublinhado assume a seguinte forma:

- A) deixaria.
 B) deixa.
 C) deixou.
 D) deixava.
 E) deixara.
04. (Albert Einstein–2020) O primeiro verbo atribui ideia de futuro ao segundo na locução verbal sublinhada em:
- A) “Fui andando em direção à porta” (8º parágrafo).
 B) “Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração” (9º parágrafo).
 C) “Todos eles estão me devendo muito” (9º parágrafo).
 D) “Na sala de espera vazia uma placa, *Espera o Doutor, ele está atendendo um cliente*” (1º parágrafo).
 E) “o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros” (4º parágrafo).

Instrução: Observe a imagem e leia o fragmento para responder à questão 05.



GOYA, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1797-79. Disponível em: <http://sarah-sauvin.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=184&virtuemart_category_id=5&lang=en>. Acesso em: 05 mar. 2018.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 14.

05. (UEG-GO–2018) Tem-se, na gravura de Goya, a personificação do abatimento humano, ao passo que, no fragmento de *Dom Casmurro*, o narrador-personagem se apresenta de modo melancólico porque
- A) não consegue reparar na senilidade o que fora na juventude.
 B) seu semblante apresenta aspecto análogo ao de sua face.
 C) fechou seu ciclo de existência e não sente nenhum vazio.
 D) está emocionado com o fato de poder buscar outra vida.
 E) sente ter alcançado a plenitude ao reviver seu passado.
06. (Unicamp-SP–2017) Leia o seguinte trecho do conto “Amor”, de Clarice Lispector.

Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento de mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 21-22.

- A) Em textos de Clarice Lispector, é comum que um acontecimento banal se transforme em um momento perturbador na vida das personagens. Considerando o contexto do conto “Amor”, indique que tipo de inquietações o acontecimento narrado anteriormente acarreta na vida da personagem.
- B) A frase “olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” sugere uma maneira pouco comum de olhar para as coisas. Explique o sentido que tem esse olhar profundo, a partir dali, na caracterização da personagem Ana.

07. (UFOP-MG) Oh como és parva. Uma perdida! Decho que praga, tão bom homem parece ele e tu, uma frouxa, rebugenta, pé-de-ferro, regateira baça, demoninhada, pardeus, forte birra é esta que tomas contigo, ora vai-te, eramá, como te amofinas, mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tinhosa, que cheiras a raposa, rasto de burra, torta defumada. E d'arrancada deu com uma vara. Disse de mim o padre tantos males que hei vergonha de os pensar em altas vozes, que eu era sem palavra, sem promessa e sem coração. No sacrário me fez rezar em joelhos por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue, que não doeu tanto e foi murmurar mais castigos com outros padres.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 57.

Mesmo que se aceite que o modo narrativo é o que prevalece em *Desmundo*, é possível detectar a presença de um modo dramático na construção do texto. Considerando o trecho anterior, comente a presença desses dois modos, estabelecendo as diferenças entre ambos.

Instrução: Leia a crônica a seguir para responder às questões de 08 a 10.

A secretária

Procuo um documento de que preciso com urgência. Não o encontro, mas me demoro a decifrar minha própria letra, nas notas de um caderno esquecido que os misteriosos movimentos da papelada pelas minhas gavetas fizeram vir à tona.

Isso é que dá encanto ao costume da gente ter tudo desarrumado. Tenho uma secretária que é um gênio nesse sentido. Perdeu, outro dia, cinquenta páginas de uma tradução.

Tem um extraordinário senso divinatório, que a leva a mergulhar no fundo baú do quarto da empregada os papéis mais urgentes; rasga apenas o que é estritamente necessário guardar, mas conserva com rigoroso carinho o recibo da segunda prestação de um aparelho de rádio, que comprei em S. Paulo em 1941. Isso me fornece algumas emoções líricas inesperadas: quem não se comove de repente quando está procurando um aviso de banco e encontra uma conta de hotel de Teresina de quatro anos atrás, com todos os vales das despesas extraordinárias, inclusive uma garrafa de água mineral? Caio em um estado de pureza e humildade; tomar uma água mineral em Teresina, numa saleta de hotel, quatro anos atrás...

Não importa que ela faça sumir, por exemplo, minha carteira de identidade. Afinal estou cansado de saber que sou eu mesmo; não me venham lembrar essa coisa, que me entristece e desanima. Prefiro lembrar esse telefone de Buenos Aires que anotei, com letra nervosa, em um pedaço de maço de cigarros, ou guardar com a maior gravidade esse bilhete que diz: "Estive aqui e não te encontrei. Passo amanhã. S." Quem é esse "S." ou essa "S." e por que, e onde e quando procurou minha humilde pessoa? Que sei? Era, afinal, uma criatura humana, alguém que me procurava. Lamento que não estivesse em casa.

Espero que eu tenha tratado bem a "S.", que "S." tenha encontrado em mim um apoio e não uma decepção – e que ao sair de minha casa ou de meu quarto do hotel tenha murmurado consigo mesmo – "o Rubem é um bom sujeito".

Há papéis de visão amarga, que eu deveria ter rasgado dez anos atrás; mas a mão caprichosa de minha jovem secretária, que o preservou carinhosamente, não será a própria mão da consciência a me apontar esse remorso velho, a me dizer que devo lembrar o quanto posso ser inconsciente e egoísta? Seria melhor talvez esquecer isso; e tento me defender diante desse papel velho que me acusa do fundo do passado. Não, eu não fui mau; andava tonto; e pelo menos era sincero.

Mas para que diabo tomei tantas notas sobre a produção de manganês – e por que não mandei jamais esta carta tão afetuosa, tão cheia de histórias e tão longa a um amigo distante?

Meus arquivos, na sua desordem, não revelam apenas a imaginação desordenada e o capricho estranho da minha secretária. Revelam a desarrumação mais profunda, que não é de meus papéis, é de minha vida.

Sim, estou cheio de pecados; e quando algum dia for chamado a um tribunal, humano ou celeste, para me julgar, talvez a única prova a meu favor que encontre à mão seja essa pequena nota com um PG a lápis e uma assinatura ilegível que atesta que – se respondi com frieza a muita bondade e paguei com ingratidão ou esquecimento algum bem que me fizeram – pelo menos, Senhor, pelo menos é certo que saldei corretamente a nota da lavagem de um terno de brim à lavanderia Ideal, de Juiz de Fora, em 1936... E esta certeza humilde me dá um certo consolo.

BRAGA, Rubem.

200 crônicas escolhidas. Rio de Janeiro: Record, 2009.

08. (UERJ) No terceiro parágrafo, o cronista descreve ironicamente o modo de trabalhar de sua secretária ao relatar alguns fatos e, logo depois, fazer reflexões sobre eles. Transcreva desse parágrafo a frase que assinala a passagem dos fatos às reflexões e, em seguida, justifique por que há ironia na expressão "com rigoroso carinho".

09. (UERJ) O trecho contido nas linhas 48 a 51 combina características da fala espontânea e da linguagem poética. Cite a expressão que dá a esse trecho o tom da fala espontânea. Em seguida, reproduza o fragmento que apresenta uma característica da linguagem poética e identifique o recurso empregado pelo cronista com essa finalidade.

10. (UERJ) "Meus arquivos, na sua desordem, não revelam apenas a imaginação desordenada e o capricho estranho da minha secretária. Revelam a desarrumação mais profunda, que não é de meus papéis, é de minha vida."

O parágrafo anterior reapresenta um comentário que o cronista faz sobre si em outro parágrafo no início da crônica. Transcreva do texto a frase em que esse comentário é feito pela primeira vez e aponte as quatro palavras que, nos dois parágrafos, estão associadas a esse comentário.

SEÇÃO ENEM

01. (Enem–2019)

HELOÍSA: Faz versos?

PINOTE: Sendo preciso... Quadrinhas... Acrósticos... Sonetos... Reclames.

HELOÍSA: Futuristas?

PINOTE: Não senhora! Eu já fui futurista. Cheguei a acreditar na independência... Mas foi uma tragédia! Começaram a me tratar de maluco. A me olhar de esguelha. A não me receber mais. As crianças choravam em casa. Tenho três filhos. No jornal também não pagavam, devido à crise. Precisei viver de bicos. Ah! Reneguei tudo. Arranjei aquele instrumento (*Mostra a faca*) e fiquei passadista.

ANDRADE, O. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

O fragmento da peça teatral de Oswald de Andrade ironiza a reação da sociedade brasileira dos anos 1930 diante de determinada vanguarda europeia. Nessa visão, atribui-se ao público leitor uma postura

- A) preconceituosa, ao evitar formas poéticas simplificadas.
- B) conservadora, ao optar por modelos consagrados.
- C) preciosista, ao preferir modelos literários eruditos.
- D) nacionalista, ao negar modelos estrangeiros.
- E) eclética, ao aceitar diversos estilos poéticos.

02. (Enem–2019)

Menina

A máquina de costura avançava decidida sobre o pano. Que bonita que a mãe era, com os alfinetes na boca. Gostava de olhá-la calada, estudando seus gestos, enquanto recortava retalhos de pano com a tesoura. Interrompia às vezes seu trabalho, era quando a mãe precisava da tesoura. Admirava o jeito decidido da mãe ao cortar pano, não hesitava nunca, nem errava. A mãe sabia tanto! Tita chamava-a de () como quem diz (). Tentava não pensar as palavras, mas sabia que na mesma hora da tentativa tinha-as pensado. Oh, tudo era tão difícil. A mãe saberia o que ela queria perguntar-lhe intensamente agora quase com fome depressa depressa antes de morrer, tanto que não se conteve e – Mamãe, o que é desquitada? – atirou rápida com uma voz sem timbre. Tudo ficou suspenso, se alguém gritasse o mundo acabava ou Deus aparecia – sentia Ana Lúcia. Era muito forte aquele instante, forte demais para uma menina, a mãe parada com a tesoura no ar, tudo sem solução podendo desabar a qualquer pensamento, a máquina avançando desgovernada sobre o vestido de seda brilhante espalhando luz luz luz.

ÂNGELO, I. Menina. In: *A face horrível*. São Paulo: Lazuli, 2017.

Escrita na década de 1960, a narrativa põe em evidência uma dramaticidade centrada na

- A) insinuação da lacuna familiar gerada pela ausência da figura paterna.
- B) associação entre a angústia da menina e a reação intempestiva da mãe.
- C) relação conflituosa entre o trabalho doméstico e a emancipação feminina.
- D) representação de estigmas sociais modulados pela perspectiva da criança.
- E) expressão de dúvidas existenciais intensificadas pela percepção do abandono.

- ### 03. (Enem–2018)
- Somente uns tufos secos de capim empedrados crescem na silenciosa baixada que se perde de vista. Somente uma árvore, grande e esgalhada mas com pouquíssimas folhas, abre-se em farrapos de sombra. Único ser nas cercanias, a mulher é magra, ossuda, seu rosto está lanhado de vento. Não se vê o cabelo, coberto por um pano desidratado. Mas seus olhos, a boca, a pele – tudo é de uma aridez sufocante. Ela está de pé. A seu lado está uma pedra. O sol explode.

Ela estava de pé no fim do mundo. Como se andasse para aquela baixada largando para trás suas noções de si mesma. Não tem retratos na memória. Desapossada e despojada, não se abate em autoacusações e remorsos. Vive.

Sua sombra somente é que lhe faz companhia. Sua sombra, que se derrama em traços grossos na areia, é que adoça como um gesto a claridade esquelética. A mulher esvaziada emudece, se dessangra, se cristaliza, se mineraliza. Já é quase de pedra como a pedra a seu lado. Mas os traços de sua sombra caminham e, tornando-se mais longos e finos, esticam-se para os farrapos de sombra da ossatura da árvore, com os quais se enlaçam.

FRÓES, L. *Vertigens*: obra reunida. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Na apresentação da paisagem e da personagem, o narrador estabelece uma correlação de sentidos em que esses elementos se entrelaçam. Nesse processo, a condição humana configura-se

- A) amalgamada pelo processo comum de desertificação e de solidão.
- B) fortalecida pela adversidade extensiva à terra e aos seres vivos.
- C) redimensionada pela intensidade da luz e da exuberância local.
- D) imersa num drama existencial de identidade e de origem.
- E) imobilizada pela escassez e pela opressão do ambiente.

04. (Enem–2017) Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero [...]

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver, mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

ASSIS, M. *A causa secreta*.

Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>.

Acesso em: 09 out. 2015.

No fragmento, o narrador adota um ponto de vista que acompanha a perspectiva de Fortunato. O que singulariza esse procedimento narrativo é o registro do(a)

- A) indignação face à suspeita do adultério da esposa.
- B) tristeza compartilhada pela perda da mulher amada.
- C) espanto diante da demonstração de afeto de Garcia.
- D) prazer da personagem em relação ao sofrimento alheio.
- E) superação do ciúme pela comoção decorrente da morte.

05. (Enem) Em junho de 1913, embarquei para a Europa a fim de me tratar num sanatório suíço. Escolhi o de Clavadel, perto de Davos-Platz, porque a respeito dele me falara João Luso, que ali passara um inverno com a senhora. Mais tarde vim a saber que antes de existir no lugar um sanatório, lá estivera por algum tempo Antônio Nobre. “Ao cair das folhas”, um de seus mais belos sonetos, talvez o meu predileto, está datado de “Clavadel, outubro, 1895”. Fiquei na Suíça até outubro de 1914.

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*.

Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

No relato de memórias do autor, entre os recursos usados para organizar a sequência dos eventos narrados, destaca-se a

- A) construção de frases curtas a fim de conferir dinamicidade ao texto.
- B) presença de advérbios de lugar para indicar a progressão dos fatos.
- C) alternância de tempos do pretérito para ordenar os acontecimentos.
- D) inclusão de enunciados com comentários e avaliações pessoais.
- E) alusão a pessoas marcantes na trajetória de vida do escritor.

06. (Enem)

O negócio

Grande sorriso do canino de ouro, o velho Abílio propõe às donas que se abastecem de pão e banana:

– Como é o negócio?

De cada três dá certo com uma. Ela sorri, não responde ou é uma promessa a recusa:

– Deus me livre, não! Hoje não...

Abílio interpelou a velha:

– Como é o negócio?

Ela concordou e, o que foi melhor, a filha também aceitou o trato. Com a dona Julietinha foi assim. Ele se chegou:

– Como é o negócio?

Ela sorriu, olhinho baixo. Abílio espreitou o cometa partir. Manhã cedinho saltou a cerca. Sinal combinado, duas batidas na porta da cozinha. A dona saiu para o quintal, cuidadosa de não acordar os filhos. Ele trazia a capa de viagem, estendida na grama orvalhada.

O vizinho espionou os dois, aprendeu o sinal. Decidiu imitar a proeza. No crepúsculo, pum-pum, duas pancadas fortes na porta. O marido em viagem, mas não era dia do Abílio. Desconfiada, a moça surgiu à janela e o vizinho repetiu:

– Como é o negócio?

Diante da recusa, ele ameaçou:

– Então você quer o velho e não quer o moço? Olhe que eu conto!

TREVISAN, D. *Mistérios de Curitiba*.

Rio de Janeiro: Record, 1979. [Fragmento]

Quanto à abordagem do tema e aos recursos expressivos, essa crônica tem um caráter

- A) filosófico, pois reflete sobre as mazelas sofridas pelos vizinhos.
- B) lírico, pois relata com nostalgia o relacionamento da vizinhança.
- C) irônico, pois apresenta com malícia a convivência entre vizinhos.
- D) crítico, pois deprecia o que acontece nas relações de vizinhança.
- E) didático, pois expõe uma conduta a ser evitada na relação entre vizinhos.

SEÇÃO FUVEST / UNICAMP / UNESP



GABARITO

Meu aproveitamento 

Aprendizagem

Acertei _____ Errei _____

- 01. B
- 02. A
- 03. Ao longo da narrativa, percebe-se a presença de um narrador-observador (narrador onisciente / narrador de 3ª pessoa), que narra os fatos e os comenta, sem deles participar.

A palavra "ladrãozeco" é formada por derivação sufixal (sufixação) e o sufixo (-eco), normalmente associado ao diminutivo, é responsável, nesse caso, pela avaliação depreciativa que se faz do ladrão.

Propostos

Acertei _____ Errei _____

- 01. C
- 02. A
- 03. C
- 04. E
- 05. A
- 06.
- A) A personagem Ana do conto de Clarice Lispector depara-se com um cego que mascava chicletes tranquilamente. Diante dessa realidade, ela experimenta sensações perturbadoras e reflexões sobre a existência que desestabilizam a normalidade da sua vida.
- B) A frase "olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê" sugere a nova forma com que a personagem Ana sente e percebe a vida por meio de algo tão corriqueiro.
- 07. No trecho citado, verifica-se a presença de um narrador de primeira pessoa, que conta uma história. Pode-se dizer, portanto, que o trecho apresenta características do gênero narrativo. A presença do discurso direto do padre, no entanto, que dinamiza o relato, constitui uma marca do gênero dramático.
- 08. Por meio da frase "Isso me fornece algumas emoções líricas inesperadas:" o narrador informa ao leitor que, além de relatar um fato, vai também revelar as impressões subjetivas que esse fato desperta. A expressão "com rigoroso carinho" é irônica porque o recibo da prestação já é um documento inútil, que não justifica o zelo exagerado da secretária. Além disso, "rigoroso" não é um atributo adequado para um sentimento de afeto.
- 09. Em suas crônicas, Rubem Braga tanto emprega o estilo coloquial da conversa amena e bem-humorada quanto adota o tom lírico que predomina no texto poético. Se o estilo coloquial é um traço da crônica moderna, a mescla desse coloquialismo com recursos próprios da linguagem poética dá ao texto de Rubem Braga o seu caráter original e inconfundível. No trecho destacado, a expressão "para que diabo" é típica da linguagem oral: além de conferir espontaneidade às palavras do cronista, a referida expressão reforça a inutilidade das "notas sobre a produção de manganês" e o pouco valor a elas atribuído pelo autor. Já o fragmento "tão afetuosa, tão cheia de histórias e tão longa" é característico da linguagem poética. Nesse fragmento, para intensificar o valor afetivo da carta escrita para o amigo, mas não enviada, o cronista faz uso da repetição, um dos recursos mais empregados nos textos poéticos para representar a emoção que tais textos expressam. Além de enfatizar a comoção do cronista, a repetição do advérbio "tão" contribui para a musicalidade do trecho, realçando sua sonoridade e seu ritmo.
- 10. A frase "Isso é que dá encanto ao costume da gente ter tudo desarrumado" contém a primeira referência à falta de disciplina, de ordem, que reaparecerá no trecho transcrito. As palavras que, graças à afinidade de sentido, estão intimamente vinculadas a esse comentário são "desarrumado", "desordem", "desordenada" e "desarrumação".

Seção Enem

Acertei _____ Errei _____

- 01. B
- 02. D
- 03. A
- 04. D
- 05. C
- 06. C



Total dos meus acertos: _____ de _____ . _____ %