



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS VI
COLEGIADO DE LETRAS VERNÁCULAS

INTERGENERACIDADE:
um estudo da função do gênero textual entrevista no conto "O Monstro", de
Sérgio Sant'Anna

CAETITÉ
2012

**CLEONÁRIA DE JESUS BRITO FERREIRA
MARIA ELIENE SILVA CORREIA VIEIRA**

INTERGENERACIDADE:

**um estudo da função do gênero textual entrevista no conto "O Monstro", de
Sérgio Sant'Anna**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciadas em Letras Vernáculas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos.

**CAETITÉ
2012**

**CLEONÁRIA DE JESUS BRITO FERREIRA
MARIA ELIENE SILVA CORREIA VIEIRA**

**INTERGENERACIDADE:
um estudo da função do gênero textual entrevista no conto "O Monstro", de
Sérgio Sant'Anna**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciadas em Letras Vernáculas.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos

Conceito: _____

rubrica

Examinador: Prof. Esp. Rogério Soares Brito

Conceito: _____

rubrica

Examinador: Prof. Esp. Rozânia Alves Magalhães

Conceito: _____

rubrica

FERREIRA, Cleonária de Jesus Brito; VIEIRA, Maria Eliene Silva Correia (2012). **Intergeneracidade:** um estudo da função do gênero textual entrevista no conto "O Monstro", de Sérgio Sant'Anna. TCC – Licenciatura em Letras. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos. Barreiras: UNEB/ DCH – Campus VI, 50p.

RESUMO

Este trabalho debruça-se sobre estudo do conto "O Monstro" da obra homônima de Sérgio Sant'Anna (1994) e analisou, sob a luz das teorias dos gêneros textuais e literários e da narratologia, o processo de construção do gênero literário conto, que possui em sua estrutura o gênero textual entrevista. A presença de dois gêneros textuais em uma produção, neste caso, a do conto, configura um hibridismo de esferas discursivas marcadas por características específicas. Esse embricamento fez surgir dentro do texto múltiplas vozes narrativas marcadas pelos relatos do Editor da revista "Flagrante" e de Antenor Lott Marçal, o entrevistado. A utilização de dois narradores faz parte do conjunto de mecanismos utilizados pelo autor para produzir a obra, e fica também a cargo dos relatos deles a condução da trama, de forma que a história aparenta construir-se à medida que é narrada. As narrações apresentam-se em níveis narrativos diferentes com tempo e espaço diferente. Identificar esses níveis foi essencial para a análise do conto, pois através deles detectamos características específicas a cada narrador. Entendemos que a estrutura utilizada por Sant'Anna na elaboração do referido conto pode ser classificada como desconstrutora das normas narrativas tradicionais já que agrega dois discursos que parecem competir entre si. Neste sentido, é também a utilização do gênero jornalístico entrevista pingue- e- pongue marcada por perguntas e respostas que permite o surgimento do segundo relato. Diante disso, afirmamos que foi exatamente a associação de dois gêneros a responsável pelo surgimento de um segundo narrador.

Palavras-chave: Intergeneracidade. Conto contemporâneo. Entrevista. Narrador. Sérgio Sant'Anna. Conto "O Monstro".

FERREIRA, Cleonária de Jesus Brito; VIEIRA, Maria Eliene Silva Correia (2012). **Intergenderacity**: a study on the function of interview on Sergio Sant'Anna's tale "O Monstro" ('The Monster'). Final Composition – Undergraduation Teacher Course on Letters. Conductor: Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos. Barreiras: UNEB/ DCH – Campis VI, 50p.

ABSTRACT:

At this work, we treat about Sergio Sant'Anna's tale "O Monstro" ('The Monster'), published in 1994 on an homonymous tale book. Based on textual and literary text gender and on narrator studies theories, we analyze the process of construction of a tale structured on an interview. Presence of tow textual genders on one unique production – the tale – configures a discursive spheres hybridism with specifically marked traces. It makes the rising of multiple narrative voices on the text, as the voice of the editor of "Flagrante" magazine or the voice of Antenor Lott Marçal, the interviewed. One of the mechanisms used on the tale writing is the use of two narrators, to whom depends the action construction in a way that the story is built as long as it is told. Narrations appears on different levels and on different times and spaces. The identification of theses levels was essential to analyze the tale, because, through them, we detected the specific traces of each narrator. We may understand the structure used by Santana on this tale as one that dis-construct traditional narrative schemas, because it joins two discursive spheres that apparently are in opposition. The use of journalistic gender quick-question-and-answer interview makes rising the second narrative. So, what makes the second narrator rising is the association of those two genders, the tale and the interview.

Keyword: Intergenderacity. Contemporaneous tale. Interview. Narrator. Sérgio Sant'Anna. "O Monstro" ("The Monster") tale

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ser sempre um norte a me guiar; aos meus pais Luíz e Benta pelo amor que transborda e por serem um exemplo a se seguir diante da valorização da educação; aos meus queridos irmãos Cleonice, Célia, Claudionéia, Cléia e Francisco, pelas preces silenciosas e pela força que me manteve determinada a transpor as dificuldades; ao meu marido Juberto, pelo carinho, companheirismo e por se fazer ajuda sempre que precisei; a Eliene, minha amiga e parceira neste desafio, pelo companheirismo e pela garra demonstrada em momentos de desânimo; aos meus professores, em especial a nosso orientador, o Prof. Dr. Ricardo Ramos Tupiniquim pela disposição em ajudar; aos meus colegas e amigos, pela aprendizagem, pelo incentivo, sorrisos e alegriazinhas diárias. A todos, muito obrigada!

Cleonária J. Brito Ferreira.

Agradeço por cada detalhe que envolve essa jornada e pela esperança de vitória. À minha família, e a contribuição de cada membro na minha formação. À minha mãe (Marlene) me ensinou a não desistir, a não deixar de sorrir e a continuar a caminhar mesmo que fosse a passos curtos. Ao meu pai (Hélio) que mesmo não tendo uma formação escolar que mereceu sempre me cobrou resultados e desempenho nos estudos. Aos meus irmãos (Vanda, Aparecida, Daniela e Igor) em especial Aparecida, exemplo de garra e trabalho, jamais deixou de manifestar apoio irrestrito, não medindo esforços para me ajudar a fechar mais um ciclo. Agradeço ao meu marido (Cláudio) que além de companheiro apresenta-se como exímio amigo. À minha colega de monografia e amiga Cleonária pelo apoio e ajuda na concretização desse trabalho em especial nas noites longas de leitura, necessárias e encaradas com bravura. Agradeço a cada amigo me que apoiou em especial os companheiros de viagem pelas risadas e conversas que atenuaram as dificuldades de deslocamento durante o período acadêmico. Enfim agradeço aos professores, em especial a Ricardo Ramos Tupiniquim pela orientação no desenvolvimento e conclusão deste trabalho, ao professor Edmilson Sena e Rogério Soares, profundos conhecedores do ensinar não limitando suas aulas ao repasse de conteúdos, incentivando-me à busca do conhecimento e superação das dificuldades que apareceram no caminho.

Maria Eliene S. Correira Vieira

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a toda minha família pelo apoio moral, afetivo e financeiro; por acreditar que os sonhos são realizados através de muito esforço e por não titubear na crença em meu potencial para concluir mais esta etapa.

Cleonária J. Brito Ferreira.

Dedico à minha família, que possibilita, direciona e impulsiona cada passo em minha trajetória. Dedico ao meu marido (Cláudio) apoiador e incentivador dos meus propósitos, companheiro sempre presente, exemplo de sabedoria e bondade. Ao meu filho (João Pedro) que soube com uma grandeza extrema entender as minhas ausências em decorrência desse propósito. Aos meus amigos, que se fizeram presentes com palavras incentivadoras e atitudes nobres que só os amigos podem ter. Aos meus colegas e professores que contribuíram diretamente para a concretização de mais um ideal.

Maria Eliene S. Correia Vieira

“O serviço que se pede ao homem é continuar a narração, com qualquer argumento Ou também sem nenhum.”
(JUARROZ apud CASTRO, 2012, p.83)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	REVISÃO DE LITERATURA	12
2.1	Gênero: conceitos da antiguidade à contemporaneidade.....	12
2.2	O gênero textual conto	15
2.3	Entrevista: gênero multifacetado.....	18
2.3.1	Pingue- e- pongue: um tipo de entrevista.....	22
2.4	Quando a literatura e o jornalismo se casam	23
2.5	De um projeto de discurso ao discurso projetado.....	25
2.6	O que contar quer falar?.....	26
2.7	Protagonizando, refletindo, testemunhando: eis os diversos pontos de vista vistos de um ponto.	32
3	AS VOZES QUE CONTAM O MONSTRO	35
3.1	Antenor, o monstro?	39
3.2	Editor, narrador heterodiegético.....	40
3.3	Antenor, narrador homodiegético	42
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
	REFERÊNCIAS	49

1 – INTRODUÇÃO

No processo de apreensão do objeto de pesquisa detectou-se que é ainda recente a abordagem da presença de gêneros textuais de uma esfera discursiva – um campo de produção textual associado a um discurso produzido por uma instância social específica, como a política, a religião, o direito, a escola, a ciência, entre outros (BAKHTIN, 1992) – na construção de textos em outra esfera. Assim, o intuito deste trabalho é alargar as discussões sobre a intergeneracidade no conto “O Monstro” de Sérgio Sant’Anna e o papel do gênero textual entrevista na construção de diferentes vozes narrativas nessa obra.

O objetivo principal deste trabalho é responder ao questionamento sobre qual o papel do gênero textual jornalístico entrevista na estruturação do gênero textual literário conto. Para isso traremos o conceito de gênero, a caracterização dos gêneros textuais conto e entrevista, bem como os diferentes narradores presentes no conto “O Monstro”, escrito por Sérgio Sant’Anna, demonstrando a função da entrevista na gênese de um de seus narradores.

Essas explanações estarão no segundo capítulo, destinado à revisão de literatura. Nesta parte revisaremos as teorias estudadas a fim de poder aplicá-las depois ao nosso objeto de estudo. Nesse sentido, para caracterizar o gênero delinearemos os conceitos formulados a partir de estudos desde a Idade Antiga até os dias atuais sob a luz de Soares (2007), Bakhtin (2003) e Todorov, foi a partir de Borba (2009), cujo estudo diz respeito ao gênero entrevista como entidade sócio-discursiva, o qual nos serviu para entender aspectos estruturais da narrativa.

Espíndola (2004) e Marcuschi (1995) forneceram subsídios para compreendermos as dimensões das interações sociais simétricas (conversações diárias e naturais) e assimétricas (um dos participantes tem o direito de conduzir a interação), sendo a entrevista classificada por eles como uma interação assimétrica. Houaiss (2001) trouxe esclarecimentos relativos à entrevista jornalística, enquanto Pena (2006) e Lima (*apud* Campos, 2012) contribuíram para a ampliação de nosso conhecimento acerca do jornalismo literário e jornalismo literário avançado.

Quanto à caracterização do conto, um dos nossos objetivos, contamos com Gotlib (1990), cuja abordagem diz respeito a linhas mais gerais da história do conto enquanto gênero, explicando seu surgimento e desenvolvimento, seu registro escrito

e o momento em que o narrador assume a função de contador-criador-escritor; e com Bosi (2006), que traz uma abordagem sobre o conto contemporâneo como um gênero variado em sua forma e capaz de se apropriar de características da crônica, da novela, da fábula, da poesia, das memórias e até do romance.

Os narradores que propomos estudar constituem-se como múltiplas vozes no conto. Para caracterizá-los trabalhamos na perspectiva de Leite (1985), cujo estudo se direciona ao foco narrativo, traçando uma linha desde Platão até os dias atuais acerca dos variados pontos de vista ocupados pelo narrador para contar uma história.

Além disso, nos embasamos nas teorias de Genette – lido a partir de Ceia (2010) –, que, partindo de uma visão mais precisa sobre a diegese, considera a existência de três tipos de narrador: heterodiegético, homodiegético e autodiegético; e de Barthes – lido a partir de Cabral (2012), que aponta a existência de diferentes níveis do ato narrativo (extradiegético, intradiegético e o hipodiegético). Todos estes conceitos serão abordados ao longo da análise realizada.

No terceiro capítulo aplicamos os conceitos e operadores tratados no segundo ao conto “O Monstro”, de Sant’Anna (1994) e, então, retomamos a teoria, para revisá-la, sempre que necessário.

Nas Considerações Finais, encaminhamos as conclusões da pesquisa de que resulta este trabalho.

2 – REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Gênero: conceitos da antiguidade à contemporaneidade

A existência humana na terra resulta, dentre outros fatores, de incessante esforço em se estabelecer processos comunicativos. A comunicação firmada ao longo desses processos passa a ser vista dentro de parâmetros totalizadores que abrangem os mais diversos eventos e situações apresentadas. Nesse sentido, Lacan, (*apud* CEIA, 2010, p.3) “... destaca o papel nuclear da linguagem que é a principal força constitutiva do homem...” e, Bakhtin (2003) diz que a linguagem, permeia todos os campos das atividades humanas, sendo manifestada em diferentes formas composicionais – gêneros - definidos pelo campo comunicativo que será utilizado.

Bakhtin (*apud* RECHDAN, 1997, p. 2) afirma que:

Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível.

Os gêneros vêm sendo estudados desde a Antiguidade grega. Contudo, a preocupação dos antigos filósofos gregos incidiu apenas sobre os gêneros próprios do fazer literário de seu tempo. Platão e Aristóteles foram os primeiros a se preocupar com essas entidades sócio-discursivas, como são contemporaneamente chamadas. Ambos defendiam a ideia de arte como imitação da realidade, só que a partir de perspectivas distintas.

Para Platão, a pureza e verdade estariam no mundo das ideias, sendo as práticas cotidianas uma imitação do ideal e, a arte, uma imitação destas, sendo, portanto, duas vezes imperfeita. Nessa imperfeição, os gêneros literários se construíam da seguinte forma: a comédia e a tragédia inteiramente por imitação, os ditirambos apenas pela exposição e a epopeia pela combinação dos dois processos.

Aristóteles, contudo, recusou o modelo de imitação de mestre a partir de uma nova percepção do processo de *mímesis* artística, percebida não mais como o simulacro, mas como reveladora das essências. Para ele, ao praticar a *mímesis*,

estaria o homem buscando satisfazer uma necessidade de prazer que o diferencia especialmente dos animais. Aponta ele ainda que as diferenças entre os gêneros existem a partir da sua ligação com o conteúdo escolhido.

É possível afirmar que, ao longo da Antiguidade, Idade Média e Renascimento, prevaleceu a teoria dos gêneros como formas rígidas e estanques escolhidas de acordo ao conteúdo, conforme pontuado por Aristóteles. Na Idade Média merece menção apenas a *Epistola a della Scala*, de Dante Alighiere, que classifica o estilo literário em nobre, médio e humilde, “situando-se no primeiro a epopeia e a tragédia, no segundo a comédia (também diferenciada da tragédia pelo seu final feliz) e no último a elegia” (SOARES, 2010, p. 12).

Somente no século XIX é que Benedito Croce (*apud* SOARES, 2007) rompe com o dogmatismo de que os gêneros seriam algo intrínseco à produção do poeta. Segundo esse pensador, os gêneros são instrumentos, não para base de julgamento da obra, mas para expressão do poeta, na qual, a individualidade estaria presente, contrariando assim Brunetière, seu contemporâneo, persistente na ideia de ser, a princípio, a escolha dos gêneros determinante na criação literária.

Influenciado pelas teorias evolucionistas de Spencer e Darwin, Brunetière (*apud* SOARES, 2007) acreditou também que a permanência ou desaparecimento de um gênero dava-se conforme a evolução das raças, variando de acordo a fatores geográficos, sociais, históricos e individuais. Como exemplo, para ele, o declínio da tragédia clássica teria ocorrido por causa do surgimento do drama romântico, fazendo, assim, um paralelo da lei dos mais “fortes” sobre os mais “fracos”.

Contudo, com pensamento totalmente diverso de Brunetière, Croce, aproximou-se do pensamento romântico, que ganhou força a partir do movimento pré-romântico alemão, conhecido como *Sturm und Drang* ocorrido na metade do século XVIII.

O pensamento romântico deu forças à valorização da individualidade pela qual o poeta é tido como um gênio que irrompe intempestivamente com a ideia de que a boa literatura seria apenas aquela presa a uma forma estabelecida, conforme pensavam os renascentistas e seus antecessores. Nesse sentido,

Uma proposta representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi a do já famoso ‘Prefácio’ do Cromwell (1827), de Victor Hugo, onde se faz a defesa do hibridismo dos gêneros, com base na observação de que na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o

sublime, sendo, portanto, artificial separar-se tragédia da comédia. Ao contrário, as diversidades e os contrastes deviam estar juntos em uma nova forma, o drama, que incorporando ainda características de outros gêneros, aparece então como gêneros dos gêneros (SOARES, 2007, p. 14)

Com um olhar mais abrangente sobre as várias produções elucidadas nos processos comunicativos o estudo sobre os gêneros desenvolveu-se com o intuito de examinar as variedades de discursos produzidos nas diferentes atividades humanas que envolvem a linguagem e as relações humanas.

Bakhtin (2003, p.264) classifica os gêneros em duas categorias: primários (simples) e secundários (complexos). Na primeira, estão inclusas as comunicações verbais realizadas espontaneamente; na segunda, as situações de comunicação mais complexa, que passam por um processo de formação. Ainda segundo Bakhtin (2003, p.267), a linguagem literária, cuja composição é integrada pelos estilos de linguagem não literária, é um sistema ainda mais complexo, que por sua vez, revela livremente o estilo individual: “Entretanto nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante” (BAKHTIN, 2003, p.265).

Gomes e Rocha (2011, p. 116) dizem que Todorov também se dedicou ao estudo dos gêneros e, assim como Bakhtin, diz terem os gêneros surgidos de outros gêneros por processos de inversão, combinação e deslocamento, contrariando a ideia de origem sistemática, afirmando-a sobretudo, como histórica. Nesse aspecto, têm-se gêneros discursivos como tipos de enunciados relativamente estáveis. Bakhtin (*apud* GOMES E ROCHA, 2011, p.117), conceitua-os como variedades infinitas e uma grande heterogeneidade de formas de enunciação. Para ele, os gêneros sofrem reflexos das interações humanas, e estudá-los perfaz os limites estruturais de um texto já que seu exame permite:

[...] compreender as interações práticas, funcionais e sequenciais de documentos [...] compreender essas interações permite [...] ver como os indivíduos, ao escrever qualquer novo texto, estão intertextualmente situados dentro de um sistema, e como sua escrita é direcionada pelas expectativas de gêneros [...] (BAZERMAN *apud* BORBA, 2007, p. 27).

Logo, os gêneros são formas de enunciados que se concretizam através das interações verbais. Bakhtin (2003, p.262) ressalva que cada campo de produção comunicativa teria sua forma estável, mesmo que, de forma relativa: “evidentemente cada enunciado particular é individual, mas, cada campo de utilização tem seus tipos relativamente estáveis de enunciado os quais denominamos gêneros do discurso”.

Bakhtin (2003) também trata dos diálogos entre a esfera discursiva literária e outras esferas como responsáveis por constituir um processo de hibridização ao interpenetrarem-se:

[...] toda a ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extra-literárias da língua nacional está internamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicísticos, de conversação, etc.) (BAKHTIN, 2003, p. 268).

As perspectivas de Bakhtin e as de Todorov nos trazem o conceito de transmutação de gêneros de forma dialógica e nos permitem dizer que gênero é uma entidade socio-discursiva cuja manifestação se relaciona às ações humanas em diferentes contextos, situações, padrões linguísticos e culturais de uma comunidade discursiva. Assim, “[...] as convenções de gêneros são frequentemente exploradas pelos membros experientes das comunidades discursivas” (BATHIA apud BORBA, 2007, p.24).

Portanto, os gêneros funcionam como “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p.268) e, como tais, são escolhidos e manifestos de acordo com as atividades que envolvem as interações humanas e manifestações que se realizam nelas.

2.2 O gênero textual conto

“Ah, temos que voltar à história no conto’. Calma lá. Pode se contar uma história no conto, mas o conto também é a maneira como essa história é contada.” (SANT’ANNA)

Definir o conto mostrou-se um desafio árduo e angustiante para os teóricos e escritores que teorizaram sobre esse gênero, pois há discussões acerca da existência ou não de parâmetros que diferencie este gênero dos demais também narrativos.

Gotlib (1990) situa a origem desse gênero na própria origem do contar histórias nas civilizações primitivas; portanto, enumerar as fases de evolução do conto seria percorrer a própria história da humanidade e da formação de sua cultura. A autora demonstra uma linearidade nas influências que os cultos e os mitos religiosos exerciam sobre a forma como se narravam valores, partilhavam através do

contar, experiências, vivências e credos. Para ela, tentar buscar a origem do conto seria também engendrar-se pela “história das estórias”.

Adentrar a essa questão é sem dúvida nos remeter, como a autora o fez, à teoria do efeito único, de Edgar Allan Poe, basicamente centrada na extensão que o conto possui e no efeito, nas sensações despertadas no leitor. Para Poe, um conto deve possuir a extensão exata, nem muito longo, nem muito breve, ele deve possuir a capacidade de, “em uma única sentada” possibilitar ao leitor o vislumbre de sua completude e o alcance total da “excitação” e do “êxtase da alma”, que todo conto segundo o contista, deve deter.

Uma das características básicas na construção do conto é a “economia dos meios narrativos”, objetivando-se alcançar o máximo de efeito com o mínimo de meios possível. Possuindo a mesma estrutura narrativa que o romance, difere-se deste pela fugacidade com que aborda os fatos, por amostragens, detendo-se no essencial, sendo mais sugestivo e menos totalizador:

Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante do rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. Embora possuindo os mesmos elementos que o romance, o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço. (SOARES, 2007, p. 54).

A esta etapa, vale ressaltar o reconhecimento das diferenças existentes entre o **conto maravilhoso**, marcado pela oralidade, e o **conto literário** que o sucedeu em nível de criação. Para Gotlib (1990), a transição de um para o outro se deu no século XIV quando o conto transmitido oralmente ganhou o registro escrito e, a partir daí, veio firmando seus traços estéticos e caráter literário. Segundo a autora, o conto maravilhoso possui forma simples, podendo o narrador recontá-lo com suas próprias palavras e através de séculos, sem que com isso se perca sua essência; por sua vez, o conto literário ganha a marca do “eu” criador que busca representar em sua criação parcela da realidade, impregnando-a com o seu ponto de vista único, possibilitando a cada narrativa, inúmeras interpretações transcendentais ao próprio texto. Sobre essa diferenciação, Soares (2007) também faz ressalva, instruindo-nos a não incorrer no erro de tomá-los como indissociáveis:

Não devemos confundir o conto literário com o popular, folclórico ou fantástico, como os de Grimm ou Perrault, ainda caracterizados pela

oralidade. Estes de criação espontânea, fazem parte do que André Jolles chamou de “formas simples” (SOARES, 2007, p. 55)

Na contemporaneidade, o conto demonstra traços herdados da tendência literária adquirida nos séculos XVIII e XIX, quando a Revolução Industrial deflagrou conflitos sociais e humanos que, por sua vez, se refletiam na estética literária de então. Com isto, perdeu-se a consciência de unidade de vida e também da obra, vislumbra-se a fragmentação dos valores, das pessoas e das produções literárias.

O conto moderno inserido neste contexto passa a captar através da brevidade, de cortes no fluxo da vida, o momento presente, a sua momentaneidade. Para Gotlib (1990, p. 55), “o conto assim concebido seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário”.

Ao situarmos a origem do conto ainda como narrativa oral e popular e compararmos com sua apresentação atual, impressa, que se sobrepôs ao romance, porque mais próximo ao público erudito, podemos afirmar que ocorreram mudanças de valores na concepção do gênero. Surge o questionamento sobre se essas mudanças não teriam se dado também na própria constituição da narrativa. Há divergências com relação a esta questão. Lawrence (apud SIMON, 2012, p.129), por exemplo, não considera a ocorrência de alterações significativas, pois, para ele, “o conto como é conhecido nos séculos XIX e XX não é uma nova forma de literatura, mas um gênero literário básico, cujas características essenciais permaneceram intactas através dos tempos”. O’Connor (apud GOTLIB, 1990, p.57-58) por sua vez, concebe o conto como narrativa notoriamente solitária, pois considera a ausência do herói no qual os leitores possam se identificar, como ocorre no romance, este fato segundo o autor deve-se à natureza moderna do conto.

Segundo Bosi (2006), o conto atualmente se constitui em um gênero literário variado em sua forma, possuindo a capacidade de se apropriar de características da crônica, da novela, da fábula, da poesia, das memórias e até do romance. De acordo com o crítico, essa variação é reflexo da narrativa realista contemporânea que exige em suas temáticas, certo apelo à fantasia e a sedução do jogo verbal. Sua narrativa aborda sempre contextos em que situações cotidianas são expostas, dando ao gênero o caráter de ação. O contista é um especialista em síntese de significados, estando sempre consciente do efeito que a escolha de seu universo pode causar em

seus leitores, por isso não o constrói aleatoriamente, mas sempre de tal forma, que suas personagens, espaço, tempo e toda a trama atraíam sob os mais diversos pontos de vista.

Embora controversa, a definição de conto mostrou-se eficaz quando se passou a considerar a diversidade de opiniões. De modo análogo, definir o gênero entrevista não nos pareceu ser um objetivo fácil de alcançar sem antes alargar a compreensão acerca dele.

2.3 Entrevista: gênero multifacetado

Bakhtin (2003) considera a diversidade de textos existente passível de ser classificada em gêneros textuais, entendidos como estruturas relativamente estáveis de enunciados, marcados pela especificidade de uma esfera comunicativa e surgidos a partir de

[...] necessidades e atividades socioculturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita. (MARCUSCHI, 2007, p.19).

Dessa forma, o indivíduo passa a utilizar determinado gênero em conformidade com uma determinada situação, um contexto comunicativo, que inclui, além da situação em si, o próprio sujeito, seu(s) interlocutor(es), as experiências e expectativas de ambos.

Entre os diversos gêneros textuais em circulação social hoje, podemos citar: o telefonema, o sermão, a carta (com alguns subgêneros: pessoal, comercial, literária), o romance, o bilhete, a ata, a aula expositiva, a reunião de condomínio, o horóscopo, a receita culinária, a bula de remédio, a lista de compras, o cardápio, as instruções de uso, o outdoor, o inquérito policial, a resenha, o edital de concurso, a piada, a conversação espontânea, a conferência, a carta eletrônica, o bate-papo virtual, a aula virtual, a entrevista.

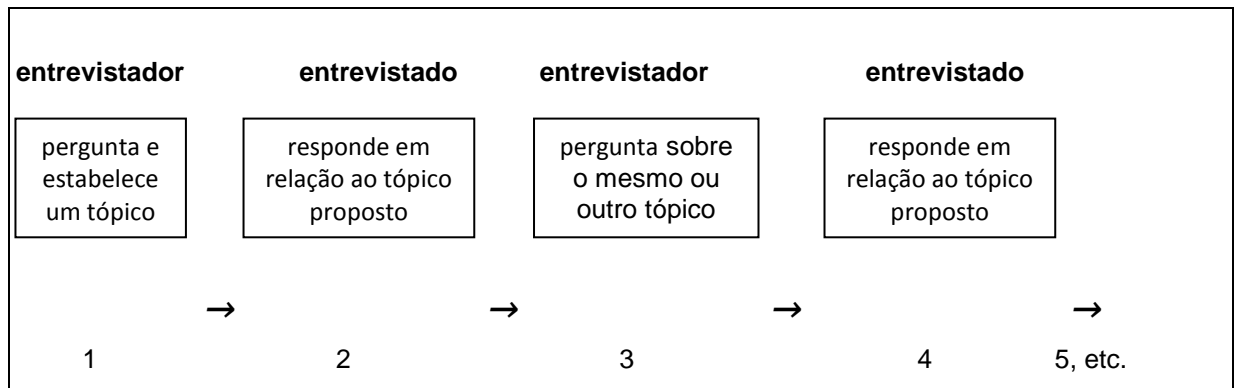
No senso comum, conceitua-se a entrevista como o “colóquio entre pessoas em local combinado, para obtenção de esclarecimentos, avaliações, opiniões, etc.” (HOUAISS, 2001, p. 1168). Nesse sentido, a lexia e o gênero por ela designado comportam subgêneros: entrevista de emprego, entrevista médica, entrevista

científica, entrevista jornalística, etc. (HOFNAGEL, 2007, p. 108). O que há em comum na apresentação desses subgêneros é uma estrutura marcada por perguntas e respostas. Porém, Marcurschi (2000, p. 22) salienta:

Há eventos que parecem entrevistas por sua estrutura geral de pergunta e resposta, mas distinguem-se muito disso. É o caso da 'tomada de depoimento' na Justiça ou do inquérito policial. Ou então um 'exame oral' em que o professor pergunta e o aluno responde. Todos esses eventos distinguem-se em alguns pontos (em especial quanto aos objetivos e a natureza dos atos praticados) e assemelham-se em outros.

Segundo Hoffnagel (2007), como todo gênero textual, a entrevista obedece a uma estrutura, que organizamos no seguinte esquema:

Esquema 1: Esquema da entrevista



Segundo a Análise da Conversação, há dois tipos de interação verbal: as casuais e as institucionalizadas. Nas interações casuais, estão:

[...] todos os tipos de eventos interacionais para os quais não há uma preparação prévia nem tema definido; os parceiros em geral se conhecem; as interações são geralmente privadas e as possibilidades da intervenção por parte dos falantes são em princípio igualitárias. (MARCUSCHI, 1995, apud ESPÍNDOLA, 2004, p. 83)

Já nas interações institucionalizadas estão:

[...] os eventos interacionais que usualmente têm um objetivo definido; as situações são geralmente públicas e os contextos caracterizados por normas convencionalizadas; os participantes nem sempre se conhecem e um deles representa, em princípio, um papel específica e predominante derivado de sua posição institucional. (MARCUSCHI, 1995, apud ESPÍNDOLA, 2004, p. 83)

Considerar uma interação casual ou institucionalizada é tentar evidenciar as relações de poder que a permeiam “e dependendo do poder que cada um dos participantes detém, essa interação será simétrica ou assimétrica, respectivamente casual ou institucionalizada” (ESPINDOLA, 2004, p.83).

As interações comunicativas podem ser ainda simétricas ou assimétricas. Numa interação simétrica – por exemplo, as conversações diárias e naturais –, “todos os participantes têm, pelo menos, os mesmos direitos na condução da interação (escolha do tema, tempo de uso da palavra etc.)” (ESPINDOLA, 2004, p. 83). Já numa interação assimétrica – por exemplo, entrevistas de modo geral, os inquéritos, consultas médicas, diálogo entre professor e aluno, etc. –, um dos participantes tem o direito de conduzir a interação.

Embora reforce a existência de interações simétricas e assimétricas, Marcuschi (1995) “chama a atenção para o fato de não ser tão fácil rotular uma interação verbal de forma dicotômica, de forma polarizada” (ESPÍNDOLA, 2004, p. 87) e, a partir das dimensões assimetria X simetria e cooperação X competição, apresenta uma classificação das socio-interações verbais, que podem ser:

1) simétricas e cooperativas: os participantes têm igualdade de direitos e de voz, como nas conversas espontâneas entre amigos;

2) simétricas e competitivas: predominam a confrontação e o conflito, por não haver igualdade entre os participantes, como na discussão entre adversários políticos;

3) assimétricas e cooperativas: mesmo havendo diferença de *status*, competência, responsabilidade, pode se verificar colaboração e cooperação, como no caso de interações institucionalizadas, nas quais os papéis e as responsabilidades dos interlocutores são complementares;

4) assimétricas e competitivas: não institucionalizadas e muito menos rotineiras, nelas há, visivelmente, a intenção de se exercer o controle da interação e, conseqüentemente, impor poder.

Com essa nova proposta, pode-se verificar que em todas as interações estão presentes relações de poder, porém, em alguns casos elas são mais evidentes do que em outros. Quase sempre haverá algum tipo de dominação, pelo menos, em algum ponto da interação, se não houver em toda ela.

A maior parte da interação informal cotidiana é caracterizada por assimetrias, mesmo aquelas mais comuns e pelas quais iniciamos nossa

socialização, “isto é, as interações adulto-crianças (pais-filhos) são assimétricas, pois tanto os direitos como os conhecimentos e as condições são desiguais” (MARCUSCHI, 1995, apud ESPÍNDOLA, 2004, p. 89).

A entrevista pode ser vista como uma interação institucionalizada que carrega, dentro da perspectiva do discurso, certo poder e controle devido à desigualdade de posições em que os participantes se encontram:

[...] não é apenas um tipo de discurso, mas um mecanismo de controle de um indivíduo sobre o outro, o que pode ser considerado um poder institucionalmente derivado, ou seja, intrínseco ao tipo de evento. (MARCUSCHI, apud ESPÍNDOLA, 2004, p. 84).

Ela se situa, assim, no rol das interações assimétricas, pois um dos participantes (o entrevistador) será o responsável pela direção da interação, em alguns casos, determinando, inclusive, o tema. A este participante será dado o poder de:

selecionar preferencialmente os falantes; iniciar e concluir eventos; introduzir, incentivar ou retirar tópicos discursivos; coordenar as alocações dos turnos, sua extensão etc.; produzir preferencialmente determinados tipos de atos de fala; definir as formas de polidez; definir o estilo, o léxico etc.; coordenar as sequenciações; avaliar posições, opiniões, situações etc. e muitos outros aspectos, geralmente ligados a relações de desigualdades ou assimétricas; (MARCUSCHI, apud ESPÍNDOLA, 2004, p.86)

O gênero específico entrevista jornalística é definido por Houaiss (2001, p. 1168) como a “coleta de declarações tomadas por jornalista(s) para divulgação nos meios de comunicação” e, por extensão, “as declarações assim coligidas”. No final do mesmo verbete, informa o dicionarista que essas acepções

[...] ocorrem como adaptação semântica do inglês *interview* (1514) ‘vista e colóquio entre pessoas num local combinado’, provavelmente através do francês *entrevue* (< do v. fr. *entrevoir* (s. XV) ‘avistar, entrever’).

Assim, segundo o autor, na acepção própria do Jornalismo, entrevista é um termo de origem inglesa (a despeito de a forma inglesa reportar à francesa) e designa um gênero textual complexo, situado entre a oralidade e a escrita, na medida em que se dá, inicialmente, por um diálogo, ao longo do qual um (ou mais) jornalista(s) colige(m) informações e declarações de um entrevistado para divulgá-las por meio da mídia falada (rádio ou TV) a partir de texto escrito ou pela mídia

escrita, o que complexifica ainda mais o gênero. Assim, o gênero textual entrevista jornalística é concebido como um aglomerado de eventos comunicativos, ou seja, de interações verbais.

Todo gênero textual pode se constituir de vários tipos textuais, entendidos como forma básica e global para a constituição de uma sequência de um texto. Assim, numa entrevista jornalística, é possível encontrarmos tanto sequências textuais narrativas (mundo narrado) quanto sequências textuais argumentativas (mundo comentado).

Segundo Schuster, Polla e Mengarda (2008), no jornalismo, a eficiência do discurso argumentativo está ligada à escolha de estratégias adequadas ao público alvo da enunciação. Caso este esteja situado nas classes A e B, a eficácia está no uso de tempos verbais característicos do mundo narrado, com o máximo possível de relato como comprovação das teses propostas; caso esteja nas classes C e D, o melhor é usar os verbos do mundo comentado.

2.3.1 Pingue- e- pongue: um tipo de entrevista

Assim como os outros gêneros textuais, a entrevista se constitui a partir de práticas sociais. As interações sociais possuem uma grande influência sobre o aparecimento e desaparecimento de alguns gêneros. Podemos, assim, dizer que, as situações discursivas são responsáveis pelo (des)uso de uma forma, ou gênero.

Mesmo que os gêneros se constituam de forma dialógica atribuindo-lhes a característica de plasticidade, é preciso atentar para a normatização de algumas composições cujos traços permitem-lhes o enquadramento numa determinada esfera discursiva. A constituição de cada gênero está relacionada ao espaço social que ele ocupa. A entrevista, por exemplo, ocupa um espaço dentro dos gêneros jornalísticos, desse modo, podemos classificá-la como subgênero jornalístico.

O jornalismo ocupa um espaço em nossa sociedade que lhe confere o papel de distribuidor de notícias: na maioria das vezes comercializadas e propagadas por revistas e jornais. E com relação às suas características, Melo (apud SILVA, 2009) nos diz que: “ele é balizado pela atualidade universalidade, periodicidade e difusão”.

Seu perfil de atualidade é capaz de caracterizá-lo como voz do real, já que, seus textos são alimentados por fatos diários, nutrindo uma sociedade cada vez

mais faminta de notícias capciosas. Nesse sentido, funciona como mediador entre o real e o leitor, sendo que este lhe tem como único transmissor de verdades.

Entretanto, é importante atentar para o fato de que Bakhtin nos diz ser a realidade sempre apreendida pelo discurso, e, o discurso nos transmite enquadramentos da realidade; seriam esses enquadramentos a imagem que se tem do real configurada em um discurso. Assim sendo, o jornalismo: “[...]‘colore’ os fatos e discursos que ‘enquadra’, ‘imprimindo’ um ‘tom’ valorativo aos acontecimentos sociais que são trazidos à esfera jornalística [...]” (SILVA, 2009, p. 514).

Esse enquadramento chega ao leitor a partir de um gênero, o qual manifesta o discurso produzido por um sujeito que se alimenta de outras vozes confrontadas mediante ao acontecimento: nenhum discurso está isento de discurso outro ou como prefere assim falar Bakhtin(2003) “já não falamos senão entre aspas”.

2.4 Quando a literatura e o jornalismo se casam...

“Apesar da vocação para o ‘real’, o relato jornalístico sempre tem contornos ficcionais: ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura, valoriza-se o instante em que vive, criando a aparência do acontecer em curso, isso é ficção” (SATO, 2002, p.31)

Meio utilizado pelo homem para documentar e reportar o conhecimento a outros, o jornalismo possui origens controversas. Muitos pesquisadores acreditam ter se firmando desde a antiguidade, quando o homem se comunicou pela primeira vez; outros situam essas origens bem mais tarde, nos séculos XVIII e XIX, quando o jornal já se apresentava com características modernas, ou seja, a periodicidade, a publicidade e a atualidade.

Acerca da gênese do jornalismo, Pena (2006) defende a primeira versão. Para ele, o jornalismo descende do medo humano. O homem, na tentativa de dominar esse medo, não encontra alternativa senão, enfrentá-lo de maneira desafiadora buscando o conhecimento. Ao conhecer, desbravar, arriscar, fazer o inédito, surge no homem a necessidade de documentar experiências e partilhar informações, eis que surge então, a essência do jornalismo como o conhecemos.

Com o intuito de potencializar os recursos próprios de sua linguagem – a objetividade, a neutralidade, a verdade e a lógica –, o jornalismo mune-se de uma arma que o auxilia na transmissão do conhecimento: a literatura.

O jornalismo literário surge ainda nos séculos XVIII e XIX, quando na França e Inglaterra, escritores de prestígio assumiram o controle de jornais influentes, ditando não somente as regras de funcionamento da redação, como também a linguagem e o conteúdo dos jornais (PENA, 2006, p.5).

Este estilo jornalístico almeja a obtenção de uma visão mais ampla da realidade documentada, visa ultrapassar os limites do entendimento objetivo e aparente dos fatos garantindo-lhes perenidade e profundidade. Embora a utilização deste estilo venha romper com algumas características básicas do jornalismo contemporâneo, a saber, a periodicidade e a atualidade quando objetiva-se ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, Pena (2006, p.7) afirma que o jornalista literário:

(...) nem se preocupa com a novidade, ou seja, com o desejo do leitor em consumir os fatos que aconteceram no espaço de tempo mais imediato possível. A preocupação do jornalismo literário, então, é contextualizar a informação da forma mais abrangente possível. Para isso, é preciso mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos, compará-las com diferentes abordagens e, novamente, localizá-las em um espaço temporal de longa duração. (PENA, 2006, p.7)

O autor avalia as consequências do uso do estilo literário no jornalismo:

O jornalista literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário. Nem joga suas técnicas narrativas no lixo. O que ele faz é desenvolvê-las de tal maneira que acaba constituindo novas estratégias profissionais. Mas os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente, entre outras coisas. (PENA, 2006, p.7).

Lima (apud CAMPOS, 2012, p.8) deu origem à abordagem do jornalismo literário avançado (doravante, JLA), vertente surgida a partir do desenvolvimento do jornalismo literário primário. Assim como este, aquele prima pela predominância da visão ampla da realidade, transcendente às aparências, detentora de maior subjetividade em face da crueza dos fatos. No JLA, o jornalista considera, sem julgamentos frente às informações, que todo ser humano é constituído de um passado, de uma história. Assim, numa entrevista que para um jornalista dotado de

senso lógico e precisão seria apenas um meio de se apurar os fatos, para um adepto do JLA significa a oportunidade de tecer uma matéria dotada de sensibilidade, profundidade e atemporalidade, revelando, através da sutileza e da capacidade de representar as vozes da massa, uma riqueza de detalhes e de informações valiosas. O jornalista afeiçoado ao JLA exercita a capacidade de se enxergar no lugar do “outro”, pois acredita que para transmitir a experiência vivida por este, é necessário que esteja narrando a história da posição em que o outro se encontra, fazendo da experiência alheia a sua própria.

Para que isso ocorra, Lima (apud CAMPOS, 2012, p.9) diz que:

(...) o observador não pode ter uma leitura correta da realidade se não se preparar, ele próprio, para a condição necessária à nova perspectiva de entendimento. Observador, observado e a coisa observada transformam-se em interação sistêmica, crescem para novos níveis de compreensão. Só assim, mediante a experiência própria, o jornalista terá capacidade de despertar, no leitor, os estados de percepção similares aos que vivenciou.

Lima (apud CAMPOS, 2012, p.9) nos alerta para o fato de que as narrativas trabalhadas dentro desta técnica de jornalismo partem sempre da realidade, do fato real acontecido, visto que o JLA explora a literatura da realidade, visando não só contar uma história, mas contá-la bem, de maneira a exalar persuasão, despertando no leitor o interesse vivo pelas informações transmitidas, pelo desenrolar e desfecho da história, e também e principalmente, pelo(s) ser(es) humano(s) protagonista(s) despídos psicológica e socialmente de forma respeitosa ao longo das páginas da matéria.

2.5 De um projeto de discurso ao discurso projetado

Podemos chamar de projeto de discurso a união da intencionalidade de um projeto comunicativo com a sua situacionalidade, ou seja, o espaço físico em que ele será concretizado associado ao que se pretende falar e a quem se pretende falar-, são esses os principais balizadores na escolha de um determinado gênero. No caso da entrevista ele se concretiza no espaço jornalístico direcionado a um público cujo enunciado atenderá a finalidades específicas, como conhecimento de um testemunho acerca de um crime, opiniões a respeito de mais variados temas, etc.

Ela tem a finalidade de trazer ao leitor posições acerca de assuntos já ditos, já divulgados, porém, agora, sob a ótica do entrevistado, que permitirá também

conhecer um pouco sobre esse sujeito e assim transformá-lo em testemunha do diálogo, cabendo ao leitor

o papel de quase testemunha. O autor tendo em vista seu projeto discursivo, tenta projetar em seu leitor a impressão de que ao ler uma entrevista pingue- e –pongue ele está presenciando uma conversa face- a – face entre jornalista e entrevistado.” (SILVA, 2009,p. 20)

A entrevista pingue-e-pongue caracteriza-se por perguntas e respostas e, parece ter **co**-autoria do entrevistado. Para Silva (2009), confirma-se, assim, a concretização do projeto discursivo, uma vez que, a intenção é trazer a versão, ou seja, o discurso do entrevistado.

Entretanto, ela nos diz não haver fidelidade no discurso do entrevistado ao ser escrito em forma de texto jornalístico, pois ele passa por um editorial antes de ser publicado. Além disso, a entrevista pingue-e-pongue é diferente de uma entrevista face-a-face, normalmente utilizada pela televisão, porque, neste tipo de entrevista, a voz do entrevistado e do entrevistador não se sobrepõe ao editor. Entretanto, apesar de ser **re**-editada pelo jornal, mais precisamente pelo editor, tem-se a impressão de que o discurso é produzido tão somente pelo entrevistado; muito embora, na ocorrência da edição o sujeito editor arranje as palavras de acordo seu ponto de vista através do enquadramento do discurso do entrevistado.

Silva (2009) desconsidera que esse enquadramento configure em anulação do discurso outro, do entrevistado, pois, há a ocorrência discurso outrem-entrevistado, na linguagem de outrem- o autor; e, no caso da entrevista pingue-e-pongue especificamente há uma valoração do discurso do entrevistado que se constitui como objeto de discurso da entrevista.

Tanto no gênero textual entrevista – analisando-se o seu caráter narrativo – quanto no gênero literário conto, há o papel exercido pelo narrador, que mostra a partir de um ponto focal qualquer trama que seja. Com presença marcante nas narrativas ele foi e continua sendo estudado por teóricos à medida que as narrativas vão se transformando.

2.6 O que contar quer falar?

“Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si.” (Walter Benjamin)

Ao homem sempre foi essencial a necessidade de expressar, representar, contar, imitar, entender, extravasar, sejam quais forem as palavras utilizadas para designar este artifício que se corporifica no que chamamos de arte. A essa necessidade sempre esteve inerente a figura do narrador como parte fundamental. Desde as estelas de pedra, tijolos de barro cozido, papiros, hieróglifos, imagens, símbolos, desenhos, formas geométricas, escritas cuneiformes, ideogramas, ou seja, por trás destas construções sempre esteve presente o narrador, cujo legado é o de arranjar formas e escolher palavras comportando-as em um todo enunciativo para transmitir a estória. Sendo que, ao fazer isso, imprime seu ponto de vista para qual ocupa um determinado ponto no espaço e no tempo da ficção.

As reflexões sobre o ato de narrar foram iniciadas com Platão e Aristóteles (*apud* LEITE, 1985). Estes pensadores já discutiam características e questões envoltas às diferenças de posicionamento do narrador nas narrativas e como deveriam proceder em cada gênero.

Platão (*apud*, LEITE, 1985) disse que o narrador conta mais quando menos imita e mostra mais quando menos conta. Na perspectiva platônica, o narrador deveria imitar mais quando contava feitos nobres e heróicos como, por exemplo, nas epopeias; ao passo que nas tragédias e comédias, contando feitos menos nobres, deveria imitar menos. Ainda, para ele, “[...] o ideal é, num discurso longo, alternar IMITAÇÃO e NARRAÇÃO [...]” (LEITE, 1985, p.7).

Aristóteles, por sua vez, entende que na epopéia o narrador deveria imitar de modo direto sendo que: “o poeta deve falar o menos possível por conta própria, pois, não é procedendo assim que ele é imitador [...]” (*apud* LEITE, 1985. p.9).

Encontra-se também entre os estudiosos dedicados à questão do narrador, Hegel, cuja “Estética” tem servido como filtro para retomada das teorias platônicas e aristotélicas. Segundo Leite (1985), ele acreditava na neutralidade do narrador no gênero épico. Neste, a narrativa se dava através da dinâmica dos acontecimentos entre homens e deuses. Além do épico, Hegel caracterizou o gênero lírico como repleto de subjetividade e o dramático como uma junção dos gêneros épica e lírica.

Para Hegel a “epopeia burguesa moderna”, o romance, conforme é chamado nos dias atuais teve sua origem na epopéia. Todavia, o romance apresenta-se

distantes dos acontecimentos e feitos heroicos, sendo que, é mais ligado aos acontecimentos individuais, cujo tema básico “[...] seria o conflito entre ‘poesia do coração’ e a prosa das circunstâncias [...]” (LEITE, 1985, p. 10). Na epopeia, o narrador falava a um público maior e no romance, a um ser solitário. Dessa forma, o narrador modifica-se adquirindo novas roupagens.

Ainda sobre as modificações do narrador ocorrida com o passar do tempo, Kaiser (apud LEITE, 1985) diz que o ocorrido deu-se pela necessidade de escrever algo que fale a um ser de um mundo novo, fragmentado pelo capitalismo, máquinas e trabalho. Presencia-se uma mudança no panorama mundial e consecutivamente também na forma de escrever, sendo assim, tanto narrador como narrativa sofrem estas influências contextuais acarretando numa “[...] liberdade maior de narrar [...]” (LEITE, 1985, p.11), já que,

Não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta-; [...] aqui, o narrador fala pessoalmente também para um leitor pessoal, individual numa sociedade dividida (a sociedade de classes). É o fenômeno de particularização em PERSONAGENS dos antigos HERÓIS universais, coletivamente aceitos como representações de valores comunitários (LEITE, 1985, p. 11).

Ou seja, a visão de conjunto, tom solene, distante dos acontecimentos dão lugar a um narrador mais íntimo e próximo.

Quanto a forma de narrar, coube, principalmente a Lubbock (apud LEITE, 1985) em nome da verossimilhança criticar a postura do narrador que comete digressões e interferências. Compartilha da ideia de Lubbock, James (apud LEITE, 1985) que após reflexões sobre um conjunto de obras, constata que:

[...] o ideal [...], é a presença discreta de um narrador, que, por meio de contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria de preferência alojando-se na mente de uma personagem que faça papel de refletor de suas ideias. (LEITE, 1985, p.13)

Tanto James quanto Lubbock (apud LEITE, 1985) consideram que o narrador é fundamental para construção do romance, só que esse considera modelar a obra com características pictóricas dramáticas em que aparecem dois modos de narrar: a cena/showing e o sumário/telling, onde telling está relacionado de modo direto com imitação e showing com contar (LUBBOCK apud LEITE, 1985). Na cena,

Os acontecimentos são mostrados ao leitor diretamente sem a mediação de um narrador, que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume, condensa-os, passando por cima de detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da história [...] (LEITE, 1985, p.14)

Entretanto, é interessante atentar para o dogmatismo de Lubbock (apud LEITE, 1985), que só considerava arte da ficção a narrativa que não cometesse a indiscrição interferente do narrador. Para ele, quanto mais o narrador interfere, mais conta e menos mostra, denunciando assim sua preferência pelo modo dramático de narrar com predominância da cena.

Lubbock foi criticado por muitos teóricos, principalmente os romancistas, cabendo Wayne Booth (apud LEITE, 1985) através do seu livro *A retórica da ficção*

[...] dá o golpe de misericórdia [...] insistindo que há várias maneiras de se contar uma história e que a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper com a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o método DRAMÁTICO sobre o método PICTÓRICO, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas, dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear (p.17).

Lubbock também destacou que à medida que as narrações foram se modificando o narrador foi desaparecendo, entretanto, Booth (apud LEITE, 1985) disse tratar-se apenas de mais uma máscara, que ora utiliza uma personagem ou uma voz dentro na narrativa para representá-lo, atribuindo a esse disfarce o nome de autor implícito:

[...] O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (LEITE, 1985, p. 19)

A esse respeito, Leite (1985, p.18) diz que:

Do jogo de distâncias que se instaura entre AUTOR IMPLÍCITO, o NARRADOR e as personagens sai preservada a função crítica do AUTOR IMPLÍCITO na criação de um 'universo ficcional' e na sua comunicação ao leitor [...].

Nesse sentido, Dal Farra (apud LEITE, 1985) diz que, somente a relação do autor implícito com o foco narrativo pode nos levar a uma compreensão da obra e seu mundo, seus valores e sua ideologia.

Quanto à “focalização”, “[...] termo proposto por Gennete [...]” (apud CEIA, 2010, p.8) ou posições que o narrador ocupa para contar a história são de grande valor os esclarecimentos oferecidos por Poullion (apud LEITE, 1985). Ele aponta três possibilidades na relação narrador personagem: a visão com, a visão por trás, e visão de fora. Na visão por trás, o narrador é onisciente, sabe todo o destino da personagem; na visão com, o narrador limita-se saber apenas de si mesmo; na visão de fora, o narrador se limita à descrição dos acontecimentos, não permitindo o adentramento dos leitores em seus pensamentos e emoções.

Lefebvre (apud LEITE, 1985) reaproveita estas categorias de Poullion, corrigindo-as e distribuindo-as, segundo a distinção que faz entre diegese (história) e discurso (narrativa). A partir disso, ele diz que é uma tipicidade do romance clássico, do século XIX, a visão por detrás, onde se equilibram diegese e história. À visão com, coube o romance do século XX, escrito em primeira pessoa, em que predomina a narração sobre a diegese. Por último, a visão de fora, com o predomínio da diegese sobre a narração.

Entretanto, há controvérsias com relação à distinção feita por Lefebvre (apud LEITE, 1985) em “Estrutura do discurso da poesia e da narrativa” entre diegese-história e discurso- narrativa. Dal Farra (apud LEITE, 1985) diz perceber formas de imbricamento entre elas não podendo separar uma da outra. Nesse sentido, (ALVES, 2010, p. 19) diz que “história é o conteúdo do ato narrativo” e, a narrativa é “[...] em última análise é a instância surgida da simbiose entre a história e o discurso narrativo [...]” (ALVES, 2010, p. 19).

Ceia (2010, p.2) diz que diegese é um “termo de origem grega divulgado pelos estruturalistas franceses para designar o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos” e ressalta sobre a importância de não confundi-la “com relato ou descrição do narrador nem com a narração propriamente dita.” Logo, pode se- dizer que a diegese é “o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço temporal” CEIA, 2010, p.02) sendo que o tempo do discurso é um e o da diegese é outro.

O termo diegese dá origem a definições de narradores que será de grande importância nesse trabalho. Nesse intuito, utilizaremos a caracterização feita por

Genette (*apud* CEIA 2010, p.2) que os classifica conforme a sua posição na narrativa:

[...] *homodiegético* (se for uma personagem participante da história que narra); *heterodiegético* (se não uma participante na história narrada); *autodiegético* (se se tratar da narração do próprio protagonista da história).

Quanto ao nível narrativo, poderá ocorrer o seguinte:

Nível extradiegético – O narrador é exterior à diegese que narra, colocando-se sempre, mas não obrigatoriamente, numa posição de ulterioridade. Conhece bem a história, já que o momento da narrativa é posterior ao dos acontecimentos;

Nível intradiegético – Nele se encontram personagens, ação e fatos, ou seja, os componentes da narrativa, no tempo em que a história acontece. Há a subdiegese quando surgem histórias embutidas em histórias;

Nível hipodiegético – Uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história que, assim, aparece embutida na primeira delas, transformando-se, assim, em narrador de uma nova história. (BARTHES *apud* CABRAL 2012, p.2).

E, ainda, podendo ocorrer dois níveis de narrações, acarretando assim em uma metadiegeese:

consideram-se textos *metadieгéticos* aqueles que remetem para um plano subordinado da narração (quando um narrador introduz uma personagem que se assume ela própria também como narrador de uma história secundária); neste caso diz-se que o primeiro narrador/ texto narrado é extradiegético (CEIA, 2010, p.2).

Em contrapartida, temos sobre esse termo uma polêmica discussão sobre não poder existir um narrador fora da *diegese*, pois, esta, é o conjunto de acontecimentos que formam uma história conforme já mencionado. Ceia (2010, p.2) diz que a “única forma de um narrador se colocar fora da *diegese* é fingir-se estranho ou imitar a própria realidade” e, considerando que o termo *diegese* foi proposto em oposição ao termo *mimesis*, teríamos no conceito de extradiegese uma aporia.

Entretanto, não esqueçamos que a *diegese* apresenta-se em um espaço e diferente das narrativas contidas nele, pois, conforme já mencionado é o “[...] conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço temporal” (CEIA, 2010, p.2) e ainda, Lopes, (2010, p. 5) diz que “[...] no texto literário o espaço surge-nos, em conseqüência, incompleto e sem soluções de

continuidade dado que é impossível esgotar todas as suas determinações [...]” sendo que, essa impossibilidade deve-se ao que chama de ponto zero da orientação, ou focalização, conceito recuperado de Russerl por Igarden (apud LOPES, 2010, p.5) “[...] centrado num sujeito de enunciação, ora consubstanciado num único narrador hetero ou homodiegético ora disperso por várias personagens [...]. Assim, temos nesses sujeitos de enunciação os pontos de vista descritos a partir de um ponto que ocupam na diegese para posteriormente formar o todo da obra.

2.7 Protagonizando, refletindo, testemunhando: eis os diversos pontos de vista vistos de um ponto

“Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viam subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher louca eram as nuvens que continuam correndo diante de teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo.” (CORTÁZAR *apud* SATO, 2002. p.38)

A caracterização do narrador encontra-se associada a sua posição na narrativa. Nesta perspectiva, Friedmam (*apud* LEITE, 1985, p.25) elabora questões da síntese de diversas teorias resenhadas, cujas respostas são necessárias para tratar do narrador. São elas:

- 1) Quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou terceira pessoa? Não há ninguém narrando?
- 2) De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta: por cima, na periferia, no centro, de frente, mudando?
- 3) Que canais de informação o narrador usa para contar a história ao leitor: palavras, pensamentos, percepções, sentimentos, do autor, da personagem ou uma combinação disso tudo?
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história: próximo, distante, mudando?

A primeira categoria de narrador tratada por ele é o onisciente intruso, focalização externa segundo Genette (*apud* CEIA, 2010) e Poullion (*apud* LEITE 1985) que chamou de “vision du derors”. Este tipo de narrador é uma espécie demiurgo podendo narrar de cima dos acontecimentos, variando as posições; é

intruso e comenta vários assuntos em que estão inseridas as personagens; utiliza os mais variados canais, ora aproximando, ora distanciando o leitor do narrado. Foi deixado de lado nas narrativas de Flaubert (apud LEITE 1985), estilo predominante do século XIX, sendo retomado por Machado de Assis (apud LEITE, 1985) que o utilizou para romper bruscamente com a verossimilhança em alguns trechos.

Já o narrador onisciente neutro fala em 3ª pessoa, tende ao sumário com utilizações de cena para os diálogos. Como demiurgo, varia as posições sem tecer comentários a respeito de percepções das personagens; é próprio do romance policial, sendo que, a focalização desse é a mesma do narrador onisciente neutro.

O “narrador testemunha” (FRIEDMAN *apud* LEITE, 1985) cuja focalização é interna (GENETTE *apud* CEIA, 2010) ou “Vision avec” segundo Poullion (*apud* LEITE, 1985), narra em 1ª pessoa; vivente dos acontecimentos, porém como personagem secundária. Possui um ângulo limitado, periférico e utiliza como canal informações coisas que viu, ouviu, sendo que, pode estar mais próximo ou distante do leitor, dependendo de como vê as cenas.

Existe também um tipo de narrador-testemunha que se apresenta como protagonista. Segundo Leite (1985, p. 39) “O narrador aí comenta e analisa, como testemunha, mas, no caso, ele é também o protagonista”. Esta categoria não é onisciente; sua posição para narrar é o centro; limita-se às suas percepções, pensamentos e sentimentos; alterna-se cena e sumário o que, ora o distanciará do leitor, ora o aproximará.

Pode-se falar, ainda, de uma onisciência seletiva múltipla. Diferentemente dos três tipos já falados, por esta última, apresenta-se a história através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nela; utiliza-se o discurso indireto livre enquanto que os ângulos podem ser vários.

Há ainda uma onisciência seletiva. Com estilo indireto livre, esta categoria é semelhante à anterior, só que, nesta, a percepção é apresentada a partir da mente de uma personagem apenas.

Essa apresentação pela mente das personagens é eliminada no modo dramático, nesta categoria, o ângulo é frontal ocorrendo o desaparecimento do autor, narrador e estados mentais com “breve notas de cena amarrando os diálogos” (LEITE, 1985, p. 58).

À última categoria Friedman chama de “câmera”. Tem se atrelado a esse nome a acepção de neutralidade – nome inapropriado, segundo Leite (1985), pois,

uma câmera não pode ser neutra, já que alguém seleciona as imagens a mostrar. Nessa categoria as cenas deslancham-se de modo a fluir numa sucessão cronológica, vários são os ângulos adotados para narrar. Mais propício do romance policial, no entanto, ao que consta segundo as concepções de Friedman (*apud* LEITE, 1985) por essa forma de mostrar é a narrativa que parece sofrer o inquérito não um caso policial.

Nesse sentido, configura-se em estratégia de exclusão do autor, eficaz nas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade. Entretanto, não há como negá-lo já que o ponto de vista do montador pode aparecer de forma onisciente ou centrado em várias personagens. A este tipo Sant'Anna (*apud* LEITE, 1985) caracteriza como análogo à máquina:

[...] a composição já está organizada e tem seu movimento próprio como uma roda-gigante. Já que é um texto em movimento, o leitor tem que segurar firme para acompanhar essa engrenagem. Mas para tomar a máquina andando tem que saber onde segurar e onde estão as vias de entrada. (LEITE, 1985, p.63)

Friedman chega a perguntar se o desaparecimento do narrador não comprometeria a arte da ficção, Porém, segundo Leite (1985) a salvação deste tipo de narrativa é a concepção de autor implícito de Booth (*apud*, LEITE, 1985). Nesta, ele se apresenta como “cirurgião do texto” como Sant'Anna (1994) preferiu chamar.

Há ainda três estratégias de narrativa: a análise mental, o monólogo interior e o fluxo de consciência. Aqui acontece o mesmo da onisciência seletiva e multisseletiva, porém, como processos mentais das personagens mais profundos de maneira indireta; alternando-se em cena e sumário. O monólogo interior, como processo mental, peculiar às narrativas deste século, desliza para o fluxo da consciência, entendido por Bowling (*apud* LEITE, p. 68) como a

[...] expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um "desenrolar ininterrupto dos pensamentos" das personagens ou do narrador.

Através dos tipos de narradores expostos acima procuramos nos nortear para as respectivas caracterizações durante a análise que se segue do conto “O Monstro” de Sérgio Santana, entretanto, ressaltamos que nem sempre é possível encontrar todas as características tais quais se apresentam nas classes expostas

por Friedman (apud LEITE, 1985). Na análise que se segue, ocorre a consubstanciação do arcabouço teórico construído nos capítulos dois e três com o intuito de melhor caracterizar os narradores e a forma como se apresentam.

3 – AS VOZES QUE CONTAM O MONSTRO.

“... eis uma questão: as pessoas querem compartilhar de tudo que aconteceu nessa história. Tirão dela um prazer que não gostariam de admitir.” (Sant’ Anna, 1994, p. 75).

Escrito por Sérgio Sant’Anna, o conto “O Monstro” gira em torno de uma trama que envolve violência, sadismo e voyeurismo. Frederica Stucker, jovem de 20 anos, deficiente visual, após ter sido envolvida por um jogo de sedução e induzida a ir ao apartamento de Marieta, amante de Antenor Lott Marçal, (professor de filosofia de uma universidade) onde foi entorpecida com drogas ilícitas e posteriormente assassinada. A finalidade do uso dessas substâncias era facilitar estupro. Mas, eles perderam o controle da situação e o excesso na utilização levou a jovem à morte. Antenor e Marieta após assassinares Frederica despejam o corpo em um terreno baldio com intuito de esconder a autoria do crime. Entretanto, Antenor não conseguiu manter o segredo e resolve entregar-se à polícia. No caminho à delegacia ele faz apenas uma ligação à Marieta participando - a de sua decisão. Essa notícia levou-a a cometer suicídio deixando a Antenor, a partir de sua confissão, descrever o crime cometido e, após ter sido condenado a 30 anos de prisão concede uma entrevista jornalística à revista *Flagrante*.

Antenor, o único envolvido vivo, diz-se insatisfeito com as várias versões surgidas a respeito do crime e caracterizações a respeito da vítima. Diante disso, ele, apresenta seu relato com o “desejo de buscar a verdade” (SANT’ANNA, 1994, p.70) segundo ele próprio informa, ante as veiculações de jornais que traziam “versões mentirosas” (SANT’ANNA, 1994 p.70) a respeito do fato.

Todas as descrições e informações dos envolvidos na cena do crime são feitas por Antenor Lott Marçal, O Editor da Revista *Flagrante*, e o entrevistador Alfredo Novalis cujos relatos dizem respeito ao crime sob qual pesa característica de crime hediondo.

A bela jovem era principal objeto de desejo de Antenor e Marieta, uma figura enigmática assim como prefere caracterizá-la o réu; esse seria o principal atributo que lhe conferiria poder de sedução sobre as pessoas a fim de realizar seus intentos, na maioria das vezes, fora do padrão aceitável em uma sociedade considerada “normal”. Atentemos para o que Antenor fala a respeito dela:

Desde a primeira vez em que vi Marieta, sua presença parecia emitir ondas provindas de uma fonte muito poderosa de energia, assustadora inclusive pelo seu fascínio. Em nosso relacionamento eu vivia um estado de tensão permanente, às vezes de medo, uma sensação de perigo, [...] (SANT'ANNA, 1994, p.41)

Por essas qualificações de Marieta, Antenor também se via totalmente influenciado por ela, capaz de realizar seus desejos, conforme informado por ele no excerto a seguir: “Antenor: Eu estava totalmente envolvido com Marieta. Aceitava tudo nela [...]” (SANT'ANNA, 1994, p.337). Entretanto, isso não leva Antenor a atribuir a culpa do crime somente a Marieta, sendo que, ele assume sua parcela de responsabilidade:

E posso dizer que sem meu relacionamento com Marieta nada de semelhante ao que aconteceu comigo jamais teria acontecido.
 FLAGRANTE: *O senhor sugere que foi Marieta quem o induziu ao crime?*
 ANTENOR: Não desejo fornecer nenhuma desculpa para meus atos, não pretendo defender-me, como aliás se viu durante o julgamento [...] (SANT'ANNA, 1994, p.41)

Antenor, ao ser questionado sobre o Frederica ter se deixado inocentemente estar no apartamento fornece - nos mais qualidades com relação à Marieta:

FLAGRANTE- *Como se explica que uma jovem como Frederica tida por todos como alegre, inteligente, saudável e que amava a vida, apesar de sua deficiência, tenha aceitado o convite para ir à casa de uma mulher como Marieta que ela acabara de conhecer numa caminhada?*
 ANTENOR- Quem se surpreende com isso não conheceu o poder de sedução de Marieta, que também era inteligente, bonita, alegre, a seu modo [...] (SANT'ANNA, 1994, p.42-43).

Fica evidente nos excertos a seguir que Marieta além de ser dona de uma personalidade complexa era adepta de práticas sexuais que envolviam sadismo e voyeurismo além da formação de um triângulo com práticas que excedem a “normalidade”:

FLAGRANTE: *A formação de um triângulo não era novidade para vocês.*

ANTENOR: Sim, porém Marieta nunca admitia ficar em segundo plano, era sempre o centro de qualquer transação [...] (SANT'ANNA, 1994, p.57 – grifos nossos)

É possível perceber a prática *voyeur* e *sádica* durante a posse de Frederica:

ANTENOR: Bem, as carícias no corpo de Frederica prosseguiram num crescendo e, depois de retirarmos sua roupa, começamos nós mesmos a nos despir. [...] Frederica era objeto do nosso desejo e das nossas carícias, também fazíamos coisas um com o outro, exasperadamente, eu e Marieta [...] (SANT'ANNA, 1994, p.60)

Antenor mesmo com aparente grau de racionalidade apresenta-se como submisso a Marieta. Atentemos à resposta de Antenor quando perguntado sobre o sentimento que possuía por Marieta:

FLAGRANTE: *O Senhor amava Marieta?*

ANTENOR: Apaixonadamente. Obsessivamente. Eu me sentia uma espécie de escravo seu e não me rebelava contra isso. (SANT'ANNA, 1994, p.47)

Atentemos mais uma vez à resposta de Antenor ao ser perguntado por que não se recusou a possuir Frederica, onde ele mostra-se incapaz de impedir o crime.

FLAGRANTE: *Em nenhum momento o senhor não pensou em dissuadi-la?*

ANTENOR: Marieta tinha ascendência sobre mim, eu me habituei a que ela tomasse a frente nesse tipo de coisas, que sempre acabavam por dar certo, de algum modo, sem maiores conseqüências. E, a esta altura, estava muito excitado, também perdera qualquer sensatez e acariciava os seios de Frederica [...] (SANT'ANNA, 1994, p.59)

Ao que parece na descrição feita de Marieta, Antenor não intenciona destituir-se da culpa, entretanto, fica uma dúvida se seus relatos não pretendem exatamente colocar em cheque sua condenação, já que aparentemente parece ter sido uma peça do jogo de sedução maquinado por Marieta.

Já sobre Frederica, ele mesmo nos informa que ela fora obrigada a consumir uma mistura de drogas com bebida alcoólica perdendo seus sentidos sendo posteriormente possuída sexualmente, quando paralelamente a isso, sua companheira se comprazia. Segundo Antenor, tais práticas eram condescendentes à Marieta só que, ambos nunca tinham lidado com a morte, neste caso, de Frederica. O assassinato pareceu ser o único rumo a seguir diante dos delitos praticados antes disso e, na tentativa de ocultação do crime, livraram-se do corpo em um matagal

num loteamento no recreio dos Bandeirantes. Entretanto, Antenor não conseguiu libertar-se dos pensamentos de culpa e ansiedade em guardar aquele segredo, não podendo, segundo como ele mesmo afirma, encarar a vida e os seus alunos de filosofia como antes. Ao que também parece, um dos fatores predisponente à confissão foi o seu inconformismo mediante as várias veiculações da mídia atrelando a imagem da jovem a práticas como uso de drogas e homossexualismo, não podendo ele permitir tais infâmias a respeito de uma jovem simples e pura.

Frederica é apresentada por Antenor como uma menina ingênua e bela, e percebe-se que é essa a imagem que ele intenciona construir depois de ver as adjetivações negativas surgidas na investigação policial e nos relatos sociais a partir do desfecho do caso. É evidente, em seu relato, um amor nutrido por Frederica desde o momento em que a viu.

ANTENOR: [...] Mas, quanto aos meus sentimentos, posso transmitir uma certeza maior, como se fossem eles os verdadeiros fatos, e não consigo mais me ver sem essa presença em mim de Frederica Stucker. Quando a conheci, gostei dela imediatamente. E passei a querê-la com paixão quando a contemplei a secar os cabelos; naquele momento em que ela não se sabia observada e por isso se revelava limpidamente. É claro que o ter cometido todas aquelas coisas contra ela obstruía em grande parte esses sentimentos. A partir do instante em que decidi denunciar-me, foi como se a reencontrasse, me libertasse para amá-la. E, já que me dispus a revelar tantas coisas, revelarei mais isto: sou assaltado a todo tempo por um desejo, que às vezes se transforma em esperança, mesmo que insensata, de que haverá um outro plano de existência em que me reencontrarei com Frederica e me ajoelharei aos seus pés, não propriamente para pedir-lhe perdão, mas para que me compreenda e a todo o meu amor por ela; a todo o desejo que me levou a possuí-la até o aniquilamento. E sonho que, diante de um amor assim tão absoluto, Frederica me estenderá a mão para que eu me levante e nos abracemos apaixonadamente. Esta é uma outra e grande razão por que concordei em falar. Para apregoar todo o meu amor por Frederica Stucker. (SANT'ANNA, 1994, p. 78).

E a certa altura, revela sua instabilidade emocional frente aos acontecimentos da noite fatídica:

ANTENOR: Estou falando de sentimentos e desejos contraditórios que coexistiam em mim, dentro de um processo psicológico atormentado. As palavras só de longe conseguem traduzi-lo e sou obrigado a ser minucioso. (SANT'ANNA, 1994, p. 71).

No excerto acima, percebe-se um antagonismo em Antenor, ele aparenta um ser envolvido por sentimentos opostos e não se sabe mais se ele fala a verdade com relação aos próprios sentimentos ou se a sua intenção é desfazer a imagem criada

sobre ele, a de monstro, capaz de cometer um crime hediondo e ainda descrever friamente o ocorrido. O leitor fica entre os discursos produzidos pelo editor, que, transmite a idéia um homem sem sentimento, um verdadeiro monstro, e o de Antenor que, ao que consta é capaz de chorar, sentir, amar e se arrepender.

3.1 Antenor, o monstro?

A partir do relato construído no editorial da revista, a figura de Antenor é caracterizada como monstruosa sob qual pesa adjetivos de frio, racional e calculista. A primeira indução que temos no texto a este respeito é a referência ao crime, na qual é indicada a monstruosidade contida no ocorrido:

Antenor Lott Marçal, de 45 anos, após ter sua culpa reconhecida unanimente no pelos jurados, foi condenado pelo Juiz Irailton Catanhede à pena de trinta anos de reclusão, pelo estupro de Frederica Stucker, de vinte anos, no dia 18 de Julho de 1992, em crimes que chocaram a opinião pública. (SANT'ANNA, 1994, p.39)

A indicação de idade (45 anos) suscita a ideia de obrigação de serenidade, e, a ressalva de unanimidade no julgamento não permite conceder a Antenor nenhuma caracterização se não a de monstro, pois, ele não foi capaz de ter ninguém a seu favor. Dessa forma cria-se um sentimento desumano em torno da figura do assassino. A pouca idade de Frederica também informada (20 anos) é uma necessidade de mostrar ainda mais a monstruosidade já que, uma jovem, saindo da adolescência teria muito coisa a viver se não tivesse sua vida ceifada.

No decorrer de todo o processo, até o seu desfecho, a extrema lucidez e articulação verbal com que Antenor narrou os fatos e assumiu suas responsabilidades dentro deles surpreenderam tanto os policiais e juízes que o interrogaram a todos que estiveram presentes ao julgamento. (SANT'ANNA, 1994, p.39)

A menção sobre a surpresa por parte de juízes, que subtende-se, lidam com fatos violentos diariamente, pesa ainda mais contra Antenor. Teria ele então, chocado a opinião pública, juízes e policiais, por ser um verdadeiro monstro?

As narrativas produzidas em “O Monstro” são perspicazes, especialmente no que tange às várias versões surgidas sobre esse assassinato. O conto faz com que o leitor questione sobre o poder de sedução que um relato pode causar. Certamente,

não é somente a caracterização de narrativa complexa que esse conto merece, ele é também muito rico, possibilitaria múltiplas análises. Ao que concerne ao trabalho aqui exposto e às narrativas, identificamos dois narradores no conto e, são esses que são descritos a seguir, agora sob a ótica das teorias explicitadas no segundo e terceiro capítulo.

3.2 Editor, narrador heterodiegético

Neste conto temos um simulacro de editor, de entrevistador e entrevistado, sendo estes, *actores* na narrativa primária, e também um simulacro de leitor: o narratário, pois, o gênero jornalístico entrevista é de antemão destinado a um leitor específico da revista fictícia *Flagrante*.

Sérgio Sant'Anna apresenta-nos a história, ou diegese como Gerárd genette (apud CEIA, 2010) chamou, através de um editorial de revista cujo espaço é a revista *Flagrante*. A entrevista é resultado de dois encontros na sala da administração da penitenciária Lemos de Brito, no Rio, autorizados pelo Juiz Olavo Bittencourt.

O leitor tem acesso ao primeiro relato sobre o crime a partir de uma síntese da entrevista feita pelo narrador/editor. O espaço ocupado por ele é o editorial da entrevista dividida em duas publicações com espaçamento de uma semana entre elas, sendo a primeira publicada no dia 02 de junho de 1993. O editorial antecede a publicação das duas partes da entrevista.

O editor, narrador heterodiegético, embora não seja um personagem da história que narra, demonstra conhecimento sobre os fatos acontecidos, bem como a situação de todos os personagens da narrativa. Sua fala pode ser constatada de forma explícita na parte inicial da entrevista, cabendo a ele, informar ao leitor de forma sumária o testemunho do entrevistado em um crime do qual participou.

Narra a história em terceira pessoa com discurso indireto livre, colocando-se às vezes distante e às vezes próximo do narrado. Segundo Friedman (apud LEITE, 1985), este tipo de narrador pode narrar à vontade, é uma espécie de demiurgo que tudo sabe, tudo vê e suas posições também podem ser várias.

Nesta história macabra houve uma outra personagem não menos principal: Marieta de Castro, de trinta e quatro anos, amante de Antenor, que atrai

Frederica para aquela cilada fatal em sua casa, depois de conhecê-la enquanto caminhava na Lagoa Rodrigo de Freitas, na Zona Sul do Rio (SANT'ANNA, 1994, p.39).

Neste trecho, é possível perceber a proximidade do narrador através de marcas deixadas em sua fala; a utilização do pronome demonstrativo “nesta” permite identificar que ele conhece os fatos de perto, as personagens, o espaço onde transcorreu a história.

Entretanto, ele também se distancia quando faz referência na linha três à cilada para qual teriam Antenor e Marieta atraído a jovem Frederica. Percebe-se que ele quer manter certa neutralidade a partir dessas variações de posições. Porém, ele é traído pelo seu próprio discurso, pois, ao descrever os fatos ocorridos e as personagens, emprega expressões e adjetivos criando “máculas” na sua linguagem que, segundo ele próprio, seria imparcial. Ele acrescenta comentários e descrições na fala do entrevistado passíveis de serem percebidas na leitura.

Um exemplo claro de sua tentativa de persuasão é a utilização dos adjetivos “jovem e bela”, no primeiro parágrafo objetivando despertar nos leitores de *Flagrante* ainda mais pesar pela morte da vítima, enquanto que a denominação “algozes” transforma os réus em pessoas ainda mais cruéis. Ainda no primeiro parágrafo ao referir-se ao crime, o narrador o classifica como “história macabra” (SANT'ANNA, 1994, p.39) dando assim, seu ponto de vista com relação à trama. Estas marcas demonstram que este narrador é do tipo onisciente intruso como classifica Friedman ou heterodiegético como prefere Genette (apud CEIA, 2010) e utiliza como canal de informações suas palavras e percepções.

É possível perceber em todo o conto o enorme esforço deste narrador em colocar-se como neutro. Reparemos mais uma vez no trecho a seguir que através da metalinguagem, ou seja, através do editorial, tenta convencer o leitor de que esta entrevista estaria mais condizente com a verdade; podemos observar a tentativa de induzir o leitor a crer nessa veracidade no 6º parágrafo: “O pouco de edição [...] obtive a concordância do entrevistado, que introduziu algumas alterações no texto final, [...] para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais” (SANT'ANNA, 1994, p. 40).

Outro ponto é a ressalva sobre a revisão do texto realizada pelo entrevistado, mostrando a tentativa de atribuir à entrevista em meio a tantas outras versões surgidas sobre esse crime como verdadeira já que, teria sido a única a ouvir

Antenor, testemunha do crime. Contudo, podemos verificar que não há reprodução dos fatos sem acréscimos à fala do entrevistado.

No trecho que se segue é possível perceber palavras do editor na resposta de Antenor ao ser perguntado sobre a manutenção da vida de Frederica já que, conforme informado por ele mesmo, a amava tanto:

FLAGRANTE: *Não seriam tais atributos uma razão ainda maior para querer Frederica viva?*

ANTENOR: É claro que sim (os olhos de Antenor se umedecem). Mas os sentimentos humanos escapam às vezes de forma horrível do controle de qualquer razão. (SANT'ANNA, 1994, p. 45-46)

A introjeção da expressão *os olhos de Antenor se umedecem* na fala demonstra claramente que não houve reprodução fiel da fala de Antenor, uma vez que ele, Antenor, jamais poderia ter tal percepção de si mesmo ou então escrever sobre isso. Somente o **outro**, quem está fora, seria capaz de ver a imagem que certas sensações nos conferem como seres humanos.

Por fim, percebe-se então nesta categoria de narrador um “eu” que tudo sabe e tudo vê, um demiurgo na narrativa, cujas intrusões podem levar o leitor a interpretar a história conforme sua intenção.

À parte editorial de uma revista, espaço ocupado pelo editor conforme já mencionado, cabe chamar a atenção do leitor para a história/entrevista que se transcorrerá em outro espaço e tempo. Uma técnica anacrônica utilizada pelo autor “... para manter a expectativa do leitor ao fornecer informações antecipadas...” (CEIA, 2010, p. 1), que intenciona seduzir o narratário a continuar a leitura ao passo que utiliza para isso o sensacionalismo, apresentando neste caso especificamente, a entrevista: relato de Antenor, narrador homodiegético, categoria tratada a seguir.

3.3 Antenor, narrador homodiegético

A estrutura da entrevista, marcada por perguntas e respostas, faz surgir duas personagens que ganham voz na narrativa analisada: o réu Antenor Marçal e o jornalista Alfredo Novalis. Estes compõem a cena entrevista que se passa no tempo passado, não mencionado na trama, na sala da administração da Penitenciária Lemos de Brito localizada o estado do Rio de Janeiro.

O entrevistador, responsável pelas perguntas, parece transportar ao seu discurso todos os questionamentos sociais que envolvem o desfecho desse crime. Inclusive, há um conhecimento minucioso acerca do perfil psicológico de Antenor:

As pessoas que o conhecem, ficaram muito surpresos com a sua confissão de estupro e participação no assassinato da jovem Frederica Stucker. Como o senhor mesmo explicaria que um homem considerado por todos como tímido, austero e, segundo alguns, até obscuro, de repente se veja cometendo crimes dessa natureza? (SANT'ANNA, 1994, p.40)

A esta pergunta é interessante atentar para a resposta de Antenor: “É necessária muita cautela para chegar a uma verdade quando se trata de atos humanos” (SANT'ANNA, 1994, p.41). Há de se atentar para a ressalva sobre a relativização da verdade por parte dele, alertando para as várias visões sobre um determinado fato, onde é possível perceber seu alto grau de racionalidade ao passo que demonstra chamar a atenção do leitor a acreditar em sua narração já que, ele é a única testemunha do crime.

Antenor é narrador/testemunha da narrativa entrevista (apresentada a um nível hipodiegético) e narrador personagem da subdiegese que ocorre a nível intradiegético, de modo que ele é incumbido de narrar os fatos e, através do seu relato faz surgir uma nova narrativa. Conta pelo centro dos acontecimentos, vivenciando-os; utiliza-se de palavras, sentimentos e percepções para comunicar.

Ele é interno à entrevista e interno a história do crime, porém, apresenta-se como protagonista da entrevista e como personagem do crime - (história por ele relatada- *subdiegese*) sobre o qual o testemunho é objeto principal da entrevista. Este tipo de narrador está mais adequado ao narrador - testemunha classificação feita por Friedman, diferenciando apenas do fato de que Friedman disse ser esta personagem secundária, sendo neste caso, principal.

Quanto ao tempo utilizado em sua fala, percebe-se que ao dirigir-se ao entrevistador, utiliza verbos no tempo presente, e quando realiza as digressões, os verbos são predominantemente no passado. É o que podemos constatar no trecho a seguir:

FLAGRANTE: *O senhor sugere que foi Marieta quem o induziu aos crimes?*
 ANTENOR: Não desejo fornecer nenhuma desculpa para os meus atos, não pretendo defender-me, como, aliás, se viu durante o julgamento (...) (SANT'ANNA, 1994, p.41 – grifos nossos).

Aqui temos a predominância dos verbos na forma verbal do presente grafados na fala de Antenor, e a seguir, encontraremos os verbos no passado:

FLAGRANTE: *O senhor poderia ser mais claro?*

ANTENOR: Desde a primeira vez que vi Marieta, sua presença parecia emitir ondas provindas de uma fonte muito poderosa (...). Em nosso relacionamento eu vivia um estado de tensão permanente (...) (SANT'ANNA, 1994, p. 41 – grifos nossos).

Atentamos para o fato de que ele apresenta tanto na entrevista quando na história por ele contada sua fala em primeira pessoa, sendo que tanto como narrador quanto como personagem oferece ao leitor as impressões de fatos que vivenciou de perto.

Antenor é uma espécie de anti- herói uma imagem invertida do herói romântico, personagem apresentado nas narrativas como capaz de feitos grandiosos renunciando a si mesmo em nome do amor. O que se percebe em Antenor é uma figura antagônica, submisso aos seus desejos, mas, ainda incapaz de se portar friamente como se nada tivesse acontecido após o assassinato; sendo que, mesmo diante da barbaridade cometida é passível de algum sentimento: "... apesar de toda agressividade contida em meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor..." (SANT'ANNA, 1994, p.63).

Em vários trechos de seu relato demonstra um grande interesse na preservação da imagem de Frederica com adjetivações como: "... jovem muito bonita e desprotegida, eu diria até inocente..." (SANT'ANA, 1994 e p.51) e, ainda incapaz de destituir-se da culpa permitindo-se através da entrevista e confissão "construir a verdade" vendo tão somente em sua pena, uma redenção: "... há então, o meu próprio e terrível sofrimento, a minha solidão que, espero ardentemente, construa o meu caminho pessoal para transcendência..." (SANT'ANNA, 1994, p.80).

Diante de tal análise, percebemos que os elementos narrativos trazidos constituem-se em uma forma diferente de narrar; os narradores em "O Monstro" apresentam-se em níveis diferentes, porém, correlacionados, sendo apresentados numa relação de interdependência tão latente que sentenciamos a não existência de um por ocasião da inexistência do outro. A estrutura utilizada por Sant'Anna na elaboração do referido conto pode ser classificada como des - construtora das normas narrativas tradicionais ao se constatar a multiplicidade de narradores dentro de uma mesma construção narrativa.

Esse complexo conto possibilitaria um leque de interpretações, já que, vários são os vieses que poderiam se deslançar mediante suas análises, mas, em se tratando de análise estrutural, dizemos que ele agrega dois gêneros textuais de diferentes espaços discursivos e através deles dá voz a dois narradores cujos relatos estão prenhes de certezas a respeito de um fato: assassinato de Frederica. Não obstante, ainda podemos depreender do jogo que é feito entre os discursos narrativos, uma crítica às várias versões que se pode surgir a respeito de algum acontecido. A forma como esses discursos são construídos leva-nos a crer, que estão cada um a serviço de uma ideologia. Como pudemos perceber, a narrativa do editor prepara o leitor para se deparar com o verdadeiro monstro. Entretanto, o que se tem no discurso de Antenor, é um homem que diz ter sentimentos afetivos e arrependimento perante o crime cometido, logo, é como se um discurso anulasse o outro, e o leitor em meio a tudo é convidado a exercer ora papel de testemunha do crime, ora papel de investigador.

Sérgio Sant'Anna constrói um conto alimentando-se de um gênero jornalístico e projeta um narratário fictício, leitor da revista *Flagrante*, que não destoa do leitor real; e o que dizer de uma obra literária que parece construir-se à medida que é narrada? Sérgio Sant'Anna parece ter em suas narrativas formas diferenciadas de narrar, sendo seu próprio estilo os estilos variados.

Sérgio Sant'Anna é carioca, nascido em 1941. Exímio contista, romancista e professor, formado em Direito em 1966 na Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1969 estreia como ficcionista com o livro de Contos *O Sobrevivente*. Foi esse livro que lhe rendeu uma bolsa para o International Writing Program, da Universidade de Iowa, nos EUA. Tem se destacado desde então como autor de ficção, o que tem lhe concedido inúmeros prêmios, dentre eles o Jabuti, três vezes por, "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro" (1982), "Amazona" (1986) e "Um crime delicado" (1997, adaptado para o cinema em 2005) e com o Prêmio Status de Literatura também foi premiado por duas vezes. Em 2008 foi o vencedor do "Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura" pelo conjunto de sua obra. Sant'Anna é considerado pela crítica como um dos maiores escritores brasileiros da atualidade, tendo publicado poesia, peças de teatro, novelas e romances.

A obra santaniana possui uma escrita que perpassa os limites dos gêneros, pois, há a ocorrência de diálogos entre diferentes tipos de enunciados, literário e jornalístico. Ainda como representante de uma literatura contemporânea, sua

linguagem é reconhecida por ser prenhe de uma multiplicidade de vozes e temas cuja relativização das certezas torna-se um de seus traços mais característicos; as obsessões de suas personagens, a insistência na subjetivação e transcendência de experiências e fatos vividos, o erotismo e a sensualidade que perturbam, são todos traços que marcam o estilo santanniano de lidar com a palavra escrita, moldando-a aos contornos que sua percepção literária o permite vislumbrar.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto analisado mostra-se diferenciado das narrativas convencionais e, mesmo que a princípio o leitor possa ter a percepção da existência apenas de um plano narrativo, podemos assegurar a ocorrência de dois planos, pois, a primeira narração, feita na parte editorial, remete a um plano subordinado (entrevista) que faz surgir um segundo narrador na história, ambos com tempos e espaços definidos.

Em sua narrativa, Sérgio Sant'anna dá ao leitor de forma sumária o primeiro relato sobre o crime e a entrevista através da voz do simulacro editor. Pareceu-nos ser esse a máscara de autor implícito no texto em que tantas vezes opera como manipulador nas narrativas, levando o leitor a interpretação que ele deseja. Tal percepção não extingue seu relato como digno de narração já que nos é apresentado também sob uma ótica com tempo e espaço definido na trama entrevista.

Questionamentos quanto à formação apenas de uma narração dentro do conto poderão surgir especialmente se atentarmos para o fato de que, mesmo que simule não participar da trama, esse narrador deixa marcas na narrativa do entrevistado. E, em se tratando de um simulacro de editor, temos-lhe com principal característica a elaboração antecipada de questionamentos e manipulação dos mesmos com respostas ao ser publicado. Mas, como vimos, mesmo que haja uma apropriação do discurso do entrevistado numa entrevista formando um só discurso, o discurso do entrevistado não é anulado, o “enunciado narrativo” (GENETTE *apud* CEIA, 2010, p.20) apesar de enquadrado aparece com tempo e espaço definidos.

Logo, no conto “O Monstro”, temos dois níveis narrativos, sendo um-extradiegético em que se apresentam o primeiro narrador/editor, constituindo-se como heterodiegético e, este, introduz uma personagem na história, outro narrador/

entrevistado, homodiegético a um nível hipodiegético-, personagem participante da história que conta.

O que permite a criação de dois planos narrativos é a agregação cena (entrevista) e sumário (editorial) uma forma pictórica- dramática de narrar, a ideal segundo Lubbock, não sendo, portanto, uma técnica tão nova assim. Mas, o que lhe permite a caracterização de ineditismo seria o hibridismo do gênero jornalístico com o literário cuja junção permite também transpor uma análise estrutural: tece uma crítica a uma sociedade vivente de espetáculos e construtora de um verdadeiro “festival de fantasias” no qual recebe principal destaque a mídia com decisivo “... poder da palavra impressa...” (SANT’ANNA, 2004, p. 71)

O leitor também é chamado a refletir sobre a hipocrisia da sociedade, capciosa de espetáculos dos quais se constituem como matérias-prima os “horrores” que o ser humano é capaz de cometer. Não bastasse isso, ele tece uma crítica através de uma fala de Antenor à sociedade hipócrita que o condenará, mas, que não deixará de se comprazer com os detalhes tirados dessa história: “... eis uma questão: as pessoas querem compartilhar de tudo que aconteceu nessa história. Tirão dela um prazer que não gostariam de admitir.” (SANT’ANNA, 1994, p.75).

Em “O Monstro”, dois diferentes narradores habitam espaços e vertentes opostas. O editor observa pela luneta dos discursos sociais sobre o crime e constrói seu discurso fazendo jorrar todo o sensacionalismo dos meios midiáticos, arranja as palavras, acrescenta expressões, traz elementos capazes de comover o leitor e direcionar sua atenção para a entrevista. Antenor, por sua vez, constrói seu discurso de forma a reviver cada passo do crime, parece ele ainda tirar um pouco de prazer de tudo isso, fica-nos a idéia de que o passo - a - passo explicitado da história possibilitaria novamente o prazer do momento em que esteve com Frederica; ele não se destitui da culpa, porém não se assume como monstro, não condena Marieta, porém faz questão de ressaltar que ela era sedutora, diz ter amado Frederica, mas, foi incapaz de evitar sua morte, são sentimentos antagônicos, que segundo ele, são dados por deus:

[...] a eterna tensão entre o bem e o mal implica necessariamente a existência de dois, se existir um princípio supremo seja como for, a força selvagem da sexualidade e do desejo será de natureza da criação. (SANT’ANNA, 1994, p.79)

Dessa forma, a ocorrência do o afloramento em maior intensidade de um ou do outro pode levar a uma monstruosidade, mas, como filho do criador não poderá ser condenado, pois, estaria fora dos propósitos do pai não perdoar seu filho. Pelo trecho acima, percebe-se que ele, inteligentemente, induz o leitor a absolvê-lo, reforça ainda essa intenção quando, ao final do seu relato ressalva de ter tido formação católica, e mesmo que não praticante, assume-se como crente em deus. Desse modo, implicitamente pede ao leitor que sob os dogmas cristãos o absolva.

E, ainda, deixa subtendido ao leitor que a vítima, em outro plano, se houver, assim como o cristianismo aponta poderá encontrar-se com ele deixando-nos a idéia de que ela o absolverá:

[...] Enquanto atravesso aqui o meu calvário, procuro aceitá-lo e vivê-lo ilimitadamente, na expectativa de que ele me leve à reunião com Frederica, à realização plena do sentimento que experimentei, de relance ao contemplá-la enquanto ela secava os cabelos, a mais despojada das criaturas. (SANT'ANNA, 1994. p.80)

Ao leitor, cabe ainda interrogar a própria narrativa, que estranhamente ao final do relato de Antenor é surpreendido com a dúvida da existência do crime. Antenor despede-se assim: “Se não passar tudo isso de uma miragem projetada pelo desejo, resta-me o vazio da morte sem memória de coisa alguma, como se nada disso, nunca houvesse acontecido.” (SANT'ANNA, 1994, p.80)

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (1992). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6.ed. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail (2003). **Estética da criação verbal**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BORBA, Marcelo Silvano (2007). **A entrevista jornalística: uma análise do gênero a partir de exemplares publicados no jornal Zero Hora**. Dissertação – Mestrado em Ciências da Linguagem. Orientador: Prof. Dr. Adair Bonini. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina.
- BOSI, Alfredo (org.) (2006). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix.
- CABRAL, Maria Wellitania de Oliveira (200[?]). **As vozes narrativas no conto “Retábulo de Santa Joana Carolina” de Osman Lins**. Disponível in: www.rafrom.com.br/portal/index.php?view=article&catid=56%3Aliteratura&id=195%3Aas-vozes-narrativas-no-conto-retabulo-de-santa-joana-carolina-de-osman-lins&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=62>. Acesso: 15/08/2012.
- CAMPOS, Pedro Celso (200[?]). **Gêneros do jornalismo e técnicas de entrevista**. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/campos-pedro-generos-do-jornalismo.pdf>. Acesso: 10/08/2012.
- CARRERO, Raimundo (2005). **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever**. Rio de Janeiro: Agir.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org) (2002). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras.
- CEIA, Carlos. s.v. "Pós-modernismo", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 20-09-2012
- DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.) (2002). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna.

- ECO, Umberto (1994). **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- ESPÍNDOLA, Lucienne. (2004). **A entrevista: um olhar argumentativo**. João Pessoa: EDUFPB.
- FÁVERO, Leonor Lopes (2000). "A entrevista na fala e na escrita". In: PRETI, D. (Org.). **Fala e escrita em questão: projetos paralelos NURC/SP**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH /USP, p.79-97.
- GANCHHO, Cândida Vilares (2000). **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática.
- GOTLIB, Nádia Batella.(1990). **A teoria do conto**. 2.ed. São Paulo: Ática.
- HOFFNAGEL, Judith Chambliss (2002). Entrevista: uma conversa controlada. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A.; (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, p.180-93.
- HOUAISS, Antônio (2001). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva/ Instituto Antônio Houaiss.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes (2007). **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática.
- LODGE, David (2011). **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio (2002). Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R. &BEZERRA, M.A.; (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 19-36.
- PENA, Felipe (2007). O jornalismo literário como gênero e conceito. **Contracampo**, v. 17, p. 43-58. Niterói: UFF. Disponível em < www.felipepena.com/download/jorlit.pdf >. Acesso: 28/11/2012.
- ROCHA, Cristiane Alvarenga & GOMES, Maria Carmen Aires. **O gênero textual e o futuro profissional de Letras**. Disponível in: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/261/337>>. Acesso: 05/09/2011.
- SANT'ANNA, Sergio (1994). **O monstro: três histórias de amor**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- SIMON, Luiz Carlos Santos. **O conto e o pós-modernismo: recorte, velocidade e intensidade**. Disponível em:

<www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.20.N.1_2007_ARTIGOSWEB/LuizCarlosSantosSimon_O-CONTO-E-O-POS-MODERNISMO_Vol20-N1_Art07.pdf>.

Acesso: 27/08/2012.

SOARES, Angélica (2007). **Gêneros literários**. 7.ed. São Paulo: Princípios.