

SITUAÇÃO DE FALA, DEFINIÇÃO, ESTRUTURA E COMPONENTES DA NARRATIVA: POR UM CONTÍNUO DAS FORMAS NARRATIVAS

Fábio Almeida de Carvalho*

RESUMO: O presente artigo fornece uma caracterização da situação de fala e uma definição operacional da narrativa, bem como faz a descrição de sua estrutura e dos seus componentes mais importantes, com o intuito de ajudar a estabelecer a compreensão de que – mais que uma forma anômala da comunicação, como queria certa radicalização teórica que definia o texto literário pelo “estranhamento” que supostamente apresentava em relação às demais formas de interação humana – existe, em realidade, um contínuo entre as narrativas naturais e literárias (romanescas e dramáticas), apesar das especificidades lógicas e formais que apresentam.

A SITUAÇÃO DE FALA DA NARRATIVA

A ocorrência de *narrativas naturais* na conversação modifica o equilíbrio estatuído entre interlocutores ao obrigar os demais falantes a se privarem, por um tempo mais ou menos longo, do direito à fala. Com o surgimento de uma narrativa na conversação, dá-se a passagem de uma situação dialógica para uma situação monológica.

Pratt (1997: 100, 114-15) observa que, tal como ocorre com a narrativa natural, a situação de fala literária caracteriza-se pelo fato de apenas um falante ter acesso à palavra.

* UFRR.

Entretanto, a *narrativa literária* se diferencia da natural por apresentar uma situação de fala cujo auditório é não *participante e voluntário*. Daí decorre o fato de a narrativa literária passar por um período mais longo de preparação e planejamento antes de ser entregue ao público, de onde se presume que os autores de literatura sejam bastante cuidadosos e que procurem eliminar as falhas que porventura as narrativas possam vir a apresentar.

Analisando a inexistência de contexto imediato na narrativa literária, Rader (1982: 187) afirma que, embora minimamente dependente de recursos prosódicos, gestuais e de dados fornecidos pelo contexto, a ficção imaginativa é maximamente dependente do *background* do leitor. A significação da ficção literária é construída com base no *contexto*, ao passo que a significação da narrativa natural se constrói não só pelo modo como a história é contada, mas também pela conversação na qual ela se insere.¹ Para Rader a narrativa literária tende “à complexidade sintática e à elaboração lexical, não para tornar explícitas relações lógicas, mas principalmente para possibilitar e controlar o desenvolvimento de uma imagem complexa no espírito do leitor”

Tannen (1982: 2) discute e rejeita as hipóteses da “grande divisão” de Ochs e Chafe a respeito da distinção entre o oral e o escrito e faz uma análise comparativa de versões oral e escrita de uma narrativa para mostrar que traços característicos do discurso oral encontram-se também no escrito, bem como para assinalar que a narrativa escrita combina a complexidade sintática esperada na escrita – a *integração* – com o *envolvimento* esperado na fala. Para ela, a literatura imaginativa combina o traço característico da linguagem escrita – a *integração*, que consiste em criar o máximo de efeito com um mínimo de palavras – com o traço característico da

¹ Cf. Polanyi (1982). *The Nature of Meaning of Stories in Conversation*. *Studies in Twenty Century Literature*, v. 6, nº 12, 1982.

fala - o *envolvimento*, ou sentimento de envolvimento, entre o público leitor e o autor ou personagens.

Provavelmente em consequência dessas características, a forma escrita da ficção literária tornou-se, ao longo da história cultural do Ocidente, um meio privilegiado pelos escritores para explorar o potencial da linguagem escrita. Para a autora (1982: 1-2), a literatura imaginativa manipula a escrita para preservar o efeito da interação face a face, com o objetivo, “não de convencer o leitor com uma argumentação lógica, mas comovê-lo por um sentimento de envolvimento com o ponto de vista nele expresso”

A ficção literária escrita põe em jogo um complexo conjunto de conhecimento das convenções narrativas que requerem um leitor ativo, disposto a trabalhar o sentido, baseando-se exclusivamente nas representações linguísticas, e a imaginar, a partir dessas representações, um mundo no qual se movem e agem pessoas. O autor e o leitor, além de compartilharem conhecimentos gerais, culturalmente determinados, concernentes às atitudes das personagens, devem compartilhar o conhecimento de convenções narrativas, fixadas pelas instituições literárias.

Dessa situação de fala resulta que os ouvintes de narrativas naturais têm possibilidade de averiguar a autenticidade do que é narrado, perguntando e investigando se os fatos ocorreram da maneira que foram contados, ao passo que bem diverso é o caso das narrativas ficcionais propriamente ditas, nas quais o tempo da produção não é o mesmo da recepção, e o leitor não tem a quem perguntar, porque quem narra é uma entidade que só existe no discurso: o narrador. Na seção 1.3 desse ensaio, voltaremos a discutir a questão.

NARRATIVA: DEFINIÇÃO E COMPONENTES

Boa parte dos modernos estudos desenvolvidos no campo da narratologia toma por base ensaios de Labov (1967-1972), reconhecidos, principalmente, pelo seu grau de

operacionalidade. Buscando depreender as estruturas fundamentais da narrativa, os seus padrões constantes e recorrentes, Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972) focalizam a unidade menor da expressão linguística: a oração.

Labov (1972: 360) define a narrativa como “um método de recapitular a experiência passada pela combinação de uma sequência verbal de orações à sequência de acontecimentos que (inference) realmente ocorreram.”

Labov & Waletzky (1967:13) distinguem duas grandes funções na narrativa: a *função referencial*, por meio da qual a experiência é recapitulada num conjunto ordenado de orações que corresponde à sequência temporal dos acontecimentos, e a *função avaliativa*, mediante a qual o narrador expressa o seu objetivo ao narrar uma história.

É crucial na proposta Labov a distinção entre o *núcleo da narrativa*, que corresponde à sequência de acontecimentos, e a *estrutura secundária*, que confere eficácia à narrativa e é responsável pelo índice de narrabilidade ou relevância que ela apresenta. Labov (1972: 361) propõe que o que é feito, ou o conjunto de ações desenvolvidas pelas personagens, compõe o cerne da narrativa. Assim, a sequência de eventos é privilegiada porque fornece uma recapitulação de acontecimentos anteriores na ordem em que se supõem que eles realmente ocorreram. Por outro lado, o modo como os fatos são apresentados tem a função de comentar e avaliar as ações praticadas, podendo ser essa a razão mesma de a história ser contada.

Ao tratar da estrutura global da narrativa, Labov (1972: 372 e segs.) concentra o interesse na sequência de eventos e observa que a reordenação de duas orações narrativas acarreta mudança na interpretação semântica original da história. Assim, para o autor, qualquer reordenação produzida nas orações narrativas de uma história resulta em contar outra história.

Segundo Labov (1972: 63 e segs), uma narrativa completa compõe-se de seis seções: a) o *resumo* é um breve sumário oferecido pelo narrador, em que ele anuncia que se irá produ-

zir um texto monológico e o interesse que este pode oferecer; b) a *orientação* indica o modo, o tempo, o lugar, as pessoas e a situação em que elas se encontram; c) a *ação de complicação* corresponde à trama, aos acontecimentos que constituem o núcleo da história; d) a *resolução* encerra a sequência de acontecimentos e coincide com a última oração narrativa; e) a *coda* tem a função de indicar que não há mais acontecimentos importantes a serem narrados; e, por fim, f) a *avaliação* corresponde aos mecanismos de que se utiliza o narrador para indicar a razão de ser de sua história. A avaliação pode vir localizada imediatamente antes da resolução, mas geralmente se distribui ao longo da narrativa e consiste em todos os recursos utilizados para que seja mantido o interesse pelo relato.

Os comentários avaliativos podem ser totalmente externos à oração narrativa — quando o narrador interrompe o relato para dar uma explicação direta ao interlocutor — ou podem vir encaixados em diferentes graus, sob a forma de um comentário do narrador ou de outro participante sobre os acontecimentos (caso do discurso reportado), ou ainda, podem apresentar como uma personagem reagiu a um determinado acontecimento. As orações avaliativas externas, além de criarem um clima de suspense, elemento vivificador da narrativa, servem para destacar os segmentos narrativos mais importantes, ajudando a captar o interesse do ouvinte.

Há, também, mecanismos de avaliação intrassentencial ou internos, que ocorrem nas orações narrativas e compreendem quatro tipos: a) intensificadores, quando chamam a atenção para a importância de um acontecimento narrativo por meio de gestos, do emprego de fonologia expressiva, do uso de hipérboles, de repetições etc. b) comparadores, quando relatam fatos não ocorridos que põem em jogo um plano cognitivo mais amplo que o que efetivamente existe na narrativa, mediante o recurso à negação, aos modalizadores, ao emprego de formas futuras, às locuções comparativas e superlativas etc. c) correlativos, que funcionam reunindo acontecimentos autônomos numa oração independente simples,

pelo uso do imperfeito, indicando simultaneidade e prolongamento, pelo uso de participios e infinitivos justapostos, indicando simultaneidade com o verbo principal, e pelo uso de atributos duplos; d) explicativas, quando esclarecem certos fatos de modo direto, pelo emprego de orações explicativas.

No que tange ao problema suscitado pela relação estabelecida entre as orações narrativas e as avaliativas, a definição de narrativa cunhada por Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972) pressupõe a primazia dos acontecimentos. Entretanto, Labov (1972: 367) reconhece que o aspecto mais importante de uma narrativa, a sua *raison d'être*, é o interesse que ela pode despertar no ouvinte. Daí a preocupação do narrador em contar uma história que não seja considerada desprovida de interesse e, assim, evitar que ao cabo do relato alguém pergunte: “– E daí?” verdadeiro atestado de fracasso para o contador de histórias.

A análise de Labov é bastante operacionalizável por dispor de meios para que se possam distinguir as orações que relatam ações das orações que avaliam os acontecimentos. Isso implica que a significação de uma narrativa é construída não só pelas ações e conteúdos que carrega, mas também pelo modo em que é contada. Assim, o discurso constitui uma dimensão de sentido que fornece informações que a história em si não apresenta.

Para Labov, os elementos avaliativos mais eficazes vêm encaixados na sequência de ações – o que vale dizer que a avaliação, no mais das vezes, está inserida numa oração narrativa. Para o autor, as orações que narram e avaliam concomitantemente têm a função de ressaltar o caráter dramático do acontecimento. O seu modelo de análise confronta-se, porém, com o problema de como distribuir e como classificar essas orações.

Isso implica ser o desdobramento entre relato e avaliação um tópico importante e de difícil resolução na análise de narrativas ficcionais, pois a separabilidade entre a intriga e as reformulações discursivas interpoladas apre-

senta-se como uma necessidade operacional para a compreensão da narrativa.

AS INSTÂNCIAS DA NARRATIVA DE FICÇÃO

Para que se possa interpretar a ficção narrativa, deve-se identificar sua procedência, exatamente como na vida real, quando nos contam histórias que interpretamos a partir do conhecimento que temos do contador e das evidências que ele nos fornece de que os acontecimentos tenham se passado como foram relatados. Mas, se na vida real, a presença do narrador e a história conversacional que com ele partilhamos nos orientam no sentido de aceitarmos integralmente ou corrigirmos aspectos do que é contado,

na ficção a identidade do falante não se dá por antecipação e deve ser interpretada com base exclusivamente textual. as técnicas de interpretação de falantes ficcionais não são em si restritas à ficção. [sendo] basicamente as mesmas estratégias que usamos quando ouvimos uma conversa atrás de uma porta fechada e tentamos formar uma representação dos falantes envolvidos. (Ryan, 1981: 517)

A autora afirma (1981: 519) que “o conceito de narrador é logicamente necessário para todas as obras ficcionais, mas não tem fundamento psicológico no caso impessoal” visto que o narrador impessoal “é um construto abstrato privado de dimensão humana” A partir desse ponto de vista, Ryan (1981: 523) se propõe a mostrar que a distinção entre narração pessoal e impessoal acarreta consequências importantes para as estratégias interpretativas, já que a relação entre o falante real e o seu substituto ficcional será muito mais próxima na ficção impessoal que na pessoal. Se se aceita a tese de Adams (1985) de que a ficção consiste num ato de atribuição no qual o locutor real, o autor, delega a um falante substituto a responsabilidade pelos atos de fala por ele produzidos, torna-se óbvio que quanto mais individualizado for o narrador tanto

maior será o distanciamento do autor em relação ao que é dito.

Dado que o *discurso do narrador* é hierarquicamente privilegiado em relação ao *discurso atributivo* e ao discurso que reporta a *fala das personagens*, torna-se pertinente investigar as funções que os narradores ficcionais podem desempenhar visto que o grau de individualização que apresentam é fundamental para que se possa determinar como eles selecionam o discurso para expressar o modo em que as personagens interagem. Temos, todavia, a consciência de que o que estamos chamando de *discurso do narrador* é na verdade uma ficção metodológica já que todo o discurso de que é composta uma narrativa, incluído aí o *discurso atributivo* e a *fala das personagens*, é, em última instância, discurso do narrador. O *discurso atributivo* poderia ser tratado sob a designação de *comentário*, já clássica em Teoria da Literatura. Entretanto, optamos pela terminologia de Prince (1978), que nos parece designar melhor o ato de atribuição que o narrador faz à personagem e que é essencial para o nosso trabalho.

Genette (1979: 254) aponta as seguintes funções para o narrador: a) *função de comunicação*, quando os narradores simulam uma conversa com o narratário, objetivando atuar sobre o interlocutor chamando-lhe a atenção e facilitando a sua compreensão – este caso corresponde à avaliação totalmente externa de Labov; b) *função ideológica*, quando interage com as personagens, regendo-lhes as falas e monitorizando diretamente todas as enunciações; c) *função de atestação*, quando testemunha um fato como personagem da história.

Botelho (1989: 24) acrescenta às funções do narrador estabelecidas por Genette d) uma *função de mediação e monitoração* do discurso das personagens – que se confunde, em parte, com a função ideológica de Genette, bem como e) uma *função de contextualização* dos aspectos paralinguísticos que se processam durante a interação das personagens.

Estes elementos teóricos possibilitam obter informações importantes sobre o ponto de vista adotado nas narrativas bem como saber em que medida o narrador e o autor estão mais imbricados ou disjuntivos na ficção narrativa, e, ainda, sobre os modos de monitoramento e seleção que o narrador exerce sobre o discurso das personagens.

Os narradores ficcionais dispõem de vários dispositivos para representar as falas das personagens que povoam seus relatos. Para Reis e Lopes

As virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem em larga medida do modo como nele se combinam, sobrepõem ou entrelaçam o **discurso do narrador** e o **discurso das personagens**. De fato, várias 'vozes' se entrecruzam no texto narrativo e é justamente nessa alternância que se constrói a produtividade semântica do texto. Há, no entanto, uma relação hierárquica entre as diferentes instâncias discursivas, já que o discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador, entidade responsável pela organização e modelização do universo diegético. (1988: 274)

A citação se justifica pela clareza com que aborda a questão essencial da fala das personagens: a da inevitável dependência a que ela está submetida. Desse modo, o discurso da personagem deve ser analisado a partir do maior ou menor grau de dependência em relação ao discurso do narrador.

Há duas grandes modalidades à disposição dos autores de narrativas para reportar a fala das personagens: o *discurso direto*, mais mimético porque a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação, porta como marca principal a presença de verbos *dicendi* e *sentiendi* ou, ainda, o emprego de recursos grafêmicos indicando outra instância enunciativa; e o *discurso indireto*, ou forma mais diegética de reprodução da fala, caracterizado por um monitoramento maior da voz da personagem pelo narrador, o que torna o relato mais mediado e informativo. Há, ainda, o *discurso indireto livre*, mecanismo narrativo empregado para apreensão do monólogo inte-

rior do personagem. Trata-se, como se percebe, de uma modalidade possível de ocorrer somente em narrativas de experiência vicária. Não obstante, não nos debruçaremos sobre essa modalidade de discurso em razão de que tal tarefa exige uma análise detalhada que não podemos empreender nesse momento, dada a exiguidade deste ensaio.

Prince (1978) chama *discurso atributivo* às locuções e frases que, na narrativa romanesca, acompanham as falas das personagens, regem a circulação de vozes, indicam o ponto de vista, situam o contexto da fala, a origem, a destinação, o ato ilocucional, o tom, a mímica e os gestos produzidos pelos interlocutores. O discurso atributivo constitui um fator de caracterização da personagem, uma vez que revela seus sentimentos e atitudes numa determinada situação, contribuindo para a melhor compreensão do sentido das falas produzidas no mundo da ficção. Para Prince (1978: 312), o discurso atributivo ajuda o leitor a compreender “a posição de um texto em relação à sua própria legibilidade e à sua própria natureza”

Vários mecanismos são utilizados para marcar a mudança de voz na narrativa, que vão desde a forma mais corrente (sujeito + verbo *dicendi* ou vice-versa), passando por formas mais complexas (sujeito + verbo *dicendi* + advérbio, por exemplo) e elípticas, reduzidas somente a um verbo, a um nome, a um advérbio, ou a um adjetivo (processo este que se aproxima do diálogo dramático), até à elipse total, em que frases indicando movimentos, gestos, mímicas, ocupam o lugar da fórmula de apresentação. Essa variedade de formas do discurso atributivo é índice das múltiplas relações que ele pode estabelecer entre o discurso direto e o discurso narrado.

Apesar da clareza com que Prince descreve as formas do discurso atributivo e seus modos de aparição, determinando seu rendimento na economia narrativa, falta à sua abordagem um grau de aprofundamento maior no que respeita a como os verbos que comentam a interação ficcional ajudam a interpretar diálogos escritos.

Com a intenção de dar uma explicação que preencha esta lacuna, recorreremos à classificação dos verbos de atribuição proposta por Coulthard (1987). A autora encontrou notáveis diferenças de estilo entre autores que optam por narrar suas histórias de um modo quase dramático, com pouco comentário na periferia do diálogo e com predominância de verbos de elocução neutros, e autores que comentam as falas de suas personagens com verbos propriamente de elocução, que indicam como a fala está sendo citada. Buscando categorizar as inferências que os leitores produzem quando interpretam diálogos ficcionais, a autora afirma que a neutralidade dos verbos de dizer, que obriga o leitor a trabalhar mais no preenchimento dos vazios do texto, é o que torna mais vívidos os relatos dos escritores do primeiro grupo, ao passo que a maior informatividade, característica das histórias dos autores do segundo, decorre da presença do narrador – e num nível superior, do próprio autor.

A taxonomia proposta divide os verbos em dois grupos: o primeiro é formado por verbos de elocução neutros e o segundo, por verbos de elocução propriamente ditos. Há verbos de elocução totalmente neutros (*dizer* e *contar*, por exemplo) e outros (como *replicar* e *perguntar*) que descrevem o modo pelo qual um dado ato de fala se ajusta ao enunciado que o antecede, ou como estes verbos organizam o discurso no sentido da prospecção e da retrospecção em relação às falas das outras personagens.

Segundo a autora (1987: 157), os verbos de elocução são *metalinguísticos*, quando se referem ao ato linguístico, e *metaproposicionais*, quando indicam aspectos referentes à interação dos falantes ficcionais. Há outros verbos que não têm a função de reportar, mas sim de descrever a fala ficcional marcando a maneira em que a sentença é pronunciada, tais como verbos indicadores de prosódia, que sinalizam efeitos vocais (variações de tom, de voz, intensidade, duração etc.) e apresentam características suprasegmentais, tais como a entonação e a exclamação. Os autores de narrativas ficcionais

indicam, por meio deste mecanismo de controle, como os receptores de seus textos devem interpretar a fala de uma personagem.

Existe uma grande diversidade na construção do diálogo romanesco, havendo aqueles em que há poucas características da oralidade, ao passo que outros são escritos como se fossem ditos – ainda que lhes faltem certas estruturas presentes no diálogo natural (como hesitações, retomadas, frases inacabadas, reformulações etc.). A narrativa tem uma lógica própria, e, nessa lógica, o recorte narrativo se sobrepõe ao recorte conversacional – o que põe em evidência que outros elementos, além dos estritamente linguísticos, segmentam e hierarquizam o diálogo. Assim sendo, parece constituir uma proveitosa via de análise investigar não só por que modo e com que função o narrador seleciona, elabora e distribui o diálogo ao longo da narrativa, mas também como ele fornece informações (e com que propósitos) sobre as disposições comportamentais das personagens.

O diálogo ficcional romanesco é marcado por diferenças tanto em relação ao diálogo natural quanto em relação ao diálogo dramático. O diálogo natural tem finalidade comunicativa (com intenções que variam desde o simples contato até a obtenção de efeitos perlocucionais,² como ocorre com os atos de persuadir, mandar, pedir etc.), ao passo que o diálogo ficcional (romanesco e dramático) tem, para além dessa função pragmático-comunicativa, uma função lúdica, que reforça o desenvolvimento do tema e da ação narrativa. Como se percebe, estamos nos apoiando numa concepção teórica que permite pleitear que enredos dramáticos, em rigor, constituem narrativas.

² Austin (1990) aponta três dimensões de realização dos atos de fala: a) ato *locucional* – ato de produzir um enunciado; b) ato *ilocucional* – ato pelo qual ao dizer o que diz, o falante procura influenciar o ouvinte, levá-lo a fazer algo; c) ato *perlocucional* – ato pelo qual ao dizer o que diz, o falante pode estar tentando alcançar certos efeitos sobre o interlocutor, além dos alcançados pelo ato ilocucional.

Ao fazermos tal afirmação, temos em mente o modelo de Virtanen (1992: 302) que, a partir da constatação de que “o tipo de texto de um texto determinado não precisa estar de acordo com seu tipo de discurso” propõe um modelo de tipologia textual assentado em dois níveis. Para a autora, os casos de discordância aparente entre um tipo de texto e o discurso que ele realiza podem ser explicados com o auxílio de noções como ‘direto’ e ‘indireto’. Considerando que “textos narrativos podem realizar o tipo de discurso argumentativo, instruções podem assumir a forma de descrição e assim por diante” a autora argumenta que o texto narrativo, mais que qualquer outro, pode servir a tipos de discursos outros que não correspondem ao narrativo, ou seja, podem realizar qualquer tipo de discurso.

Para essa autora, a consequência disso é claramente percebida pelo fato de que, embora a narrativa prototípica contenha certo número de características, não se precisa senão de pouco material para classificar um texto como narrativo. Baseando-nos nesse modelo, propomos que o drama escrito, por representar sequências de eventos, provocados e sofridos por agentes e que se desenvolvem num determinado tempo e num determinado espaço, constitui um texto narrativo que realiza um discurso a que poderíamos chamar dramático.

Segundo Gelas (1988: 323 e segs.), as diferenças entre o diálogo ficcional romanescos e o diálogo natural se acentuam no tratamento dado aos elementos linguísticos (elementos verbais e unidades vocais, como prosódia, acentuação e entonação). Se o diálogo natural comunica e obtém sua significação a partir do tratamento de elementos linguísticos e não linguísticos de modo *associado* e *simultâneo*, no qual as palavras, ou o conjunto de palavras, que formam as réplicas, coexistem com as entonações e os acentos específicos e são acompanhados por gestos, atitudes e objetos da situação, “no diálogo ficcional tudo é apresentado a partir do universo lingüístico. O escritor dá conta do tom, do modo de enunciação, da qualidade da voz, dos movimentos e da mímica de forma *dissociada* e *sucessiva*.”

Gelas afirma que, em decorrência da dissociação e da sucessividade, o diálogo ficcional fratura o discurso da narrativa tanto pelas mudanças de pessoa e de tempo, quanto pela disposição gráfica e pelo uso de uma sintaxe e de um léxico particularizantes, que introduzem uma multiplicidade de vozes.

Diferentemente do diálogo narrativo ficcional, em que há a presença constante do narrador, monitorando a produção discursiva, o diálogo dramático dispõe apenas das *didascálias*, que “correspondem a uma enunciação *não ficcional*, voz sempre ativa do dramaturgo, em oposição ao caráter ficcional do diálogo” (ISSACHAROFF 1985: 11). Este elemento caracteriza o drama enquanto gênero literário, uma vez que interpõe *rubricas cênicas* entre as falas diretas e as observações do autor. Na representação teatral essas notas são eliminadas e os hiatos resultantes do seu desaparecimento na unidade do texto são preenchidos, amiúde, por signos de natureza diversa da estritamente linguística. Trata-se de um processo de transposição de significados linguísticos para outros sistemas semióticos.

O diálogo teatral necessita de uma descrição que atente para a sua semiologia, que apresenta uma natureza *verbal* (signos linguísticos e acústicos), e *não verbal* (signos visuais, musicais, proxêmicos etc.). A representação teatral é um texto complexo, produzido por um conjunto de subtextos e outros signos de códigos diversos. Para Ubersfeld (apud BAJARD, 1994: 61), o texto verbal (código linguístico) é uma parte do texto geral da representação teatral, que se define por suas leis próprias e sustenta relações precisas com os outros textos cênicos.

Neste ponto nos aproximamos de uma querela de longa data acerca da natureza do texto dramático: se se trata de um gênero literário ou de uma peça de teatro. Parece, entretanto, que uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por características próprias, pois não requer mais

que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Mas, ao mesmo tempo, é um texto que pode, e geralmente pretende ser usado como componente verbal da representação teatral. Para Fischer-Lichte (1995: 305) a diferença fundamental entre a representação do drama e o texto literário está nos meios em que se realizam: o drama escrito pertence à classe de *textos monomediais* (porque realizados por meio da homogeneidade do signo linguístico), ao passo que o drama encenado pertence à classe de *textos multimediais* (que se realizam a partir da produção homogênea de signos verbais – e voco-acústicos – e não verbais, tais como a música, o figurino, o cenário, o adereço etc.).

As narrativas dramática e romanesca se diferenciam porque a primeira, enquanto gênero literário, porta como traço característico o fato de sua linguagem se realizar através do diálogo, ao passo que a segunda se constitui como monólogo. Outro ponto em que se diferenciam é que o diálogo narrativo enfatiza a sucessão de falas, enquanto o diálogo dramático ressalta o desdobramento e a interação simultânea dos contextos onde brotam.

Mas, ainda que a narrativa romanesca não disponha de uma instância de discurso voltada para a concretização da cena no palco, como ocorre com a narrativa dramática, dispõe de um meio eficaz para caracterizar as personagens, uma vez que é pródiga na apresentação de aspectos da *comunicação não verbal*: as personagens de ficção romanesca são construídas não só pelo que dizem, mas também pelo que fazem, por meio de uma série de signos não verbais que são descritos na narrativa com a função de sedimentar as identidades sociais e de contribuir para a interpretação dos seus comportamentos.

Os narradores ficcionais costumam descrever grande quantidade de sinais produzidos pelas personagens em contextos comunicativos específicos. Estes sinais associam-se aos atos de fala (reforçando-os ou contradizendo-os) e fornecem informações úteis para a interpretação das motivações que

as impulsionam, porque descrevem signos importantes de sua atividade emocional.

Eis alguns elementos de teoria da narrativa que cremos ser importantes para que se possa começar a romper de forma mais radical com o mito ainda predominante de que a narrativa literária, em particular, e a literatura em geral, constituem uma espécie de anomalia no conjunto das efetivas comunicações humanas, ou para usar do jargão estruturalista, são caracterizadas pelo estranhamento e pela diferenciação; em suma, pela posição anódina enquanto forma de comunicação.

Esperamos que essas poucas achegas de ordem teórico-metodológica possam ajudar a estudantes iniciantes nos estudos e exercícios de análise da narrativa, esse campo tão vasto que assusta a quem dele se aproxima pela primeira vez.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, John-K. *Pragmatics and fiction*. Amsterdam : John Benjamins, 1985.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAJARD, Elie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 1995.
- BANGE, Pierre. Toward a pragmatic analysis of narratives in literature. *Poetics*, Amsterdam, n° 15, p. 73-87. 1986b.
- BOTELHO, Amara Cristina de B. e S. *O diálogo ficcional em seis contos machadianos*. Recife, 1989. Dissertação de mestrado em Letras e Linguística - Departamento de Letras e Linguística, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 1989.
- CALDAS, Carmem Rosa. Dialogue in fiction. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 11, p. 83-92, 1984.
- _____. Reported speech in written narrative texts. In: COULTHARD, R. M. (Ed). *Discursing discourse*. Birmigham: University of Birmigham ELR, 1987 (Discourse analysis monograph; 14).
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- COULMAS, Florian. *Direct and indirect speech*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986. p. 1-27: Reported Speech: some general issues.
- CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1985.
- FARIA, João Roberto. Fronteiras da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 255- 274.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Writen drama – oral performance. In: QUASTHOFF, Uta M. *Aspects of oral communication*. Berlim: Walter de Gruyter, 1995.
- GELAS, Nadine. Dialogues authentiques et dialogues romanesques. In: COSNIER, Jacques et al. *Echanges sur la conversation*. Paris: CNRS, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HELBO, André et al. *Théâtre, modes d'approche*. Paris: Klincksieck/Labor, 1987
- ISSACHAROFF, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris: José Corti, 1985.
- _____. Voix, autorité, discascales. In: *Poétique*, Paris, n. 96, p. 463-474, 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine. Le statut référentiel des textes de fiction. *Fabula*, n. 2, p. 131-138, 1983.
- LABOV, William & WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELMS, June (Ed.). *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle: University of Washington Press, 1967 p. 12-44.
- LABOV, William. *Language in the Inner City*. Oxford : Basil Blackwell, 1972.
- _____. Spech actions and reactions in personal narrative. In. TANNEN, Deborah (Ed.). *Analyzing discourse: text and talk*. Washington D. C.: Georgetown University Press, 1982. p. 219-274
- LAFORST, Marty; VINCENT, Diane. Du récit littéraire à la narration quotidienne. In: LAFORST, Marty. *Autour de la narration*. Paris: Nuit Blanche, 1993. p. 13-28.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *A ação dos verbos introdutórios de opiniões*. Recife. Mestrado em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, 1981. (Mimeografado).
- POLANYI, Livia. So what's the point?. In: *Semiotica*, v. 25, n. 3-4, p. 207-241, 1979.

- _____ The nature of meaning of stories in conversation. In: *Studies in Twenty Century Literature*, v.6, n. 1-2, 1982.
- PRATT Mary Louise. *Toward a speech act of literary discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- PRINCE, Gerald. Le discours attributif et le récit. In: *Poétique* Paris, n. 35, p. 305-313, 1978.
- _____. Narrative pragmatics, message and point. In: *Poetics*, Amsterdam, n. 12, p. 527-536, 1983.
- RADER, Margareth. Context in written language: the case of imaginative fiction. In: TANNEN, Deborah. *Spoken and written language: exploring orality and literacy*. Norwood: N. J. ALEX Publishing Corporation, 1982. p. 185- 198. (Series Advances Discourse; v. 9).
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RYAN, Marie-Laure. The pragmatics of personal and impersonal fiction. In: *Poetics*, Amsterdam, v.10, n. 6, p.517-539, 1981.
- SCHERER, Klaus R. La fonction des signes non verbaux dans la conversation. In: COSNIER, J.; BROSSARD, A. *Textes de base en psychologie*. Paris: Neuchâtel; Delachaux et Niestlé: TDB, 1984.
- TANNEN, Deborah. Oral and literate strategies in spoken and written narratives. In: *Language*, Baltimore, v. 58, n. 1, p. 1 -21, 1982.
- _____ *Talking voices*. repetition, dialogue, and imaginery in conversational discourse. New York: Port Chester; Melbourne-Sydney: Cambridge University Press, 1989.
- TOOLAN, Michael J. Analysing fictionel dialogue. In: *Language & Communication*, London, vol. 5, n. 3, p. 193-202, 1985.
- VIRTANEN, Tuija. Issues of text tipology: narrative – a 'basic' type of text? In: *Text*, v.12, n. 12, p. 293-310, 1992.