

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FELIPE KARPINSKI MASSARO

NOVELA LITERÁRIA: CRIAÇÃO, TEORIA E PERCURSO

Porto Alegre

2017

FELIPE KARPINSKI MASSARO

NOVELA LITERÁRIA: CRIAÇÃO, TEORIA E PERCURSO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

Porto Alegre

2017

FELIPE KARPINSKI MASSARO

NOVELA LITERÁRIA: CRIAÇÃO, TEORIA E PERCURSO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração da Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 11 de janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva – PUCRS (Orientador)

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira – PUCRS (Avaliadora)

Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa – UPF (Avaliadora)

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

À Flora Moura Lorenzo, minha companheira, por todo amor e apoio deste mundo. Aos nossos caninos Tico e Estopa (*in memoriam*).

Ao professor Luiz Antonio de Assis Brasil, pelo acolhimento e por todas as leituras e lições. Minha mais sincera gratidão.

Ao Wagner Saldanha (e seus pais, Vera e Henrique), Daniel Hennemann, Júlia Schramm, Nicolas Aranda e Charles Dall’Agnol, pela parceria e apoio logístico em Porto Alegre. Ao Luis “Ernesto” Amabile, pelas conversas e pela recepção. Ao Peter Lorenzo e à Vera Moura, pelo apoio em terra, e tudo mais, na ilha do Desterro.

Aos grandes amigxs de Floripa, pelos bons encontros, tão fundamentais.

À Tânia Mascarello, pela escuta.

Aos meus colegas e amigxs de mestrado, André Roca, Caroline Joanello, Emir Rossoni, Gabriel Bortulini, Iuli Gerbase, Igor Bernardes, Julia Dantas, Laila Ribeiro, Rodrigo Figueira, Tiago Germano & Debora Ferraz. A todos os professores, funcionárias e colegas do PPGL da PUCRS, em especial àqueles do grupo de pesquisa Escrita Criativa na Academia, coordenado pelo professor Assis Brasil e do grupo Limiares Comparatistas, coordenado pelo professor Ricardo Barberena. Às amigxs da agência LALÔ3051.

À Fundação Biblioteca Nacional e à FUNARTE, pela Bolsa de Criação Literária em 2013, que foi determinante na minha escolha por este mestrado. Ao CNPq.

À minha família, em especial aos meus pais e aos meus avós, por terem me ensinado, cada um à sua maneira, o fundamental: o valor do respeito, da liberdade e da dedicação ao que se ama.

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

Fábula de Anfion,

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Esta dissertação está inserida no contexto da área de Escrita Criativa e é dividida em duas partes: um trabalho teórico e um *work in progress* de uma narrativa de ficção. Na primeira parte, apresento um panorama das principais teorias que tentam explicar os dispositivos, o propósito narrativo e os diversos poderes afetivos que caracterizam a novela moderna. Na segunda parte, apresento uma novela inédita na condição de *segundo tratamento*, uma etapa de um processo que busca a versão definitiva da obra literária. Depois de apresentada a novela, faço uma reflexão sobre o meu percurso criativo, como um adendo ao texto ficcional.

Palavras-chave: Escrita Criativa; Novela Literária; Processo Criativo.

ABSTRACT

This dissertation is presented within the context of a Creative Writing program and is divided in to two parts: a theoretical work and a work in progress of a fictional narrative. In the first part, I present a panorama of the main theories that try to explain the devices, the narrative purpose and the diverse affective powers that characterize the modern novella. In the second part, I present an unpublished novella as a second draft, a stage of a process that seeks the literary work definitive version. After presenting the novella, I reflect on my creative process, as an addendum to the fictional text.

Keywords: Creative Writing; Novella; Short Novel; Creative Process.

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------|-----------|
| APRESENTAÇÃO..... | 9 |
| 1 A NOVELA MODERNA..... | 11 |
| 1.1 BREVE NOTÍCIA ACERCA DA NOVELA MODERNA..... | 12 |
| 1.2 O PROPÓSITO NARRATIVO DA NOVELA | 16 |
| 1.3 AS FORMAS DA NOVELA..... | 20 |
| 1.3.1 <i>Apólogo</i> | 22 |
| 1.3.2 <i>Tragédia degenerativa</i> | 24 |
| 1.3.3 <i>Trama de personagem</i> | 26 |
| 1.3.4 <i>Sátira</i> | 28 |
| 1.4 CONSIDERAÇÕES GERAIS..... | 29 |
| 2 SEGUNDO TRATAMENTO..... | 30 |
| 3 REFERÊNCIAS..... | 31 |
| APÊNDICE A – PRIMEIRO TRATAMENTO..... | 33 |

APRESENTAÇÃO

Este trabalho divide-se em duas partes: uma ficcional e outra teórica.

Na primeira parte, de caráter teórico, apresentarei um panorama das principais teorias que tentam explicar os dispositivos, o propósito narrativo e os diversos poderes afetivos que caracterizam a novela moderna.

Início apresentando a história da novela e algumas reflexões teóricas sobre o gênero, a partir da definição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de Narratologia* (2002) e dos apontamentos de Franck Evrard, em seu livro *La Nouvelle* (1997), e os de Walter Silz, em sua obra *Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism* (1962). Abarco reflexões de escritores do Romantismo alemão, como Goethe e Ludwig Tieck, e de críticos do formalismo russo, como Boris Eikhenbaum e Viktor Chklovski.

Em seguida, apresento duas teses de maior fôlego que defendem que a novela busca produzir efeitos narrativos que não podem ser alcançados – sem grandes perdas – em outras formas de prosa ficcional, como o conto ou o romance.

A primeira dessas teses está no livro *Narrative Purpose in the Novella* (1974), defendida por Judith Leibowitz, e sustenta que cada forma de prosa ficcional (conto, novela e romance) tem seu próprio propósito de efeito narrativo; no caso da novela, o que se busca produzir é uma combinação dos efeitos de intensidade e expansão.

A segunda tese, defendida por Mary Doyle Springer, em seu livro *Forms of the Modern Novella* (1975), sustenta que a novela é um gênero plural, e que a sua extensão média comporta algumas configurações formais que possuem poderes afetivos distintos.

Já na segunda parte desta dissertação, de caráter ficcional, apresentarei uma novela inédita, em processo de construção. Trata-se, na verdade, de um *segundo tratamento*, uma etapa de um processo aproximativo que se encaminha para versão definitiva da obra literária.

Depois de apresentada a novela, tecerei uma breve reflexão sobre o meu percurso criativo, como um adendo ao texto ficcional. Buscarei mostrar como o *primeiro tratamento* (**Apêndice A**) foi uma etapa elementar que visava a escrita do

texto que apresento nesta dissertação, e como, a partir dessas duas versões (*primeiro tratamento* e *segundo tratamento*), consegui estabelecer os elementos fundamentais da narrativa, como a construção da personagem e a construção do enredo.

Não é, portanto, no lugar do escritor que me apresento neste trabalho, mas antes no do *scriptor*¹, pois atribuo a essa novela um caráter de *opera in fieri*, de rastro escritural de uma obra futura, a ser retrabalhada. Não se trata de uma obra inacabada, no sentido que Borges atribuía a um texto sempre passível de revisão, e que o escritor entrega ao público – mas sim de uma obra *ainda em processo*.

¹ “O *scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico de escritura; é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha”. PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinariedade*. Vinhedo: Editora Horizontes, 2011, p.44.

1 A NOVELA MODERNA

“‘Kinds’ are the very life of literature, and truth and strength come from the complete recognition of them.”

Henry James

Não é raro que a novela seja considerada como um gênero narrativo menor, inferior, principalmente quando comparada ao romance. A falta de atenção da crítica, e do mercado editorial, faz com que muitas vezes uma obra que exceda os limites de tamanho do conto seja classificada como romance, evitando uma discussão sobre as especificidades da novela como gênero independente de narrativa ficcional.

É evidente também a escassez de aparatos críticos sistematizados – notadamente no campo literário brasileiro – que possam balizar essa discussão, tanto entre leitores e críticos como entre aqueles que se propõem a produzir literatura.

O objetivo desta primeira parte da dissertação, de caráter teórico, é tentar fixar a novela como um gênero de prosa ficcional independente e ensaiar um entendimento sobre o funcionamento da sua estrutura.

Entendo que para nós, da área de Escrita Criativa, é indispensável a busca por ferramentas que nos tornem leitores mais atentos aos recursos narrativos utilizados nas obras que nos fascinam. A discussão formal, nesse sentido, é um caminho possível, e uma ferramenta salutar.

Apresentarei, ainda que de modo sumário, a história da novela e algumas reflexões teóricas sobre o gênero, a partir da definição de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de Narratologia*² e dos apontamentos de Franck Evrard, em seu livro *La Nouvelle*³, e os de Walter Silz, em sua obra *Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism*⁴.

Em seguida, apresentarei duas teses que defendem que a novela busca produzir efeitos narrativos que não podem ser alcançados – sem grandes perdas –

² REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

³ EVRARD, Franck. *La Nouvelle*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

⁴ SILZ, Walter. *Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1962.

em outras formas de prosa ficcional, como o conto ou o romance.

A primeira dessas teses está no livro *Narrative Purpose in the Novella*⁵, defendida por Judith Leibowitz, e sustenta que cada forma de prosa ficcional (conto, novela e romance) tem seu próprio propósito de efeito narrativo; no caso da novela, o que se busca produzir é uma combinação dos efeitos de intensidade e expansão.

A segunda tese, defendida por Mary Doyle Springer em seu livro *Forms of the Modern Novella*⁶, sustenta que a novela é um gênero plural, e que a sua extensão média, entre quinze mil e cinquenta mil palavras, comporta algumas configurações formais que possuem diferentes propósitos de efeito narrativo.

1.1 BREVE NOTÍCIA ACERCA DA NOVELA MODERNA

Segundo Reis e Lopes, uma das dificuldades na definição do conceito de novela, e na análise das dominantes que a caracterizam, é uma certa fluidez semântica que afeta o termo⁷. Na língua portuguesa, assim como nas línguas alemã, italiana e francesa, o termo novela (*Novelle/Novella/Nouvelle*) se refere a um tipo específico de ficção – embora com limites imprecisos –, ao contrário do que acontece nos países de língua inglesa e espanhola. Nesses países, a expressão *short novell/novela corta* disputa lugar com o uso do estrangeirismo italiano *novella*, que tenta diferenciar a novela do romance curto e do conto⁸.

É do adjetivo latino *novus* – o que é novo, o que traz notícia de eventos desconhecidos – que provém aquilo que tradicionalmente se atribui ao início da tradição europeia desse tipo de narrativa e, também, a sua origem românica⁹.

Originalmente, a novela parece ter servido a um papel de instrumento de diversão e entretenimento, pelo relato de aventuras e feitos heroicos, até que, na sua versão em prosa, atingiu a maturidade com as novelas de cavalaria na Idade Média, e com a novela sentimental, cultivada desde os primórdios do Renascimento,

⁵ LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974.

⁶ SPRINGER, Doyle Mary. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. op. cit., p. 302.

⁸ GILLESPIE, Gerald. *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? – A Review of Terms*. *Neophilologus*, v. 51, n. 1, 1967, p. 119.

⁹ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. op. cit., p. 302

notadamente com Boccaccio¹⁰. Reis e Lopes ainda destacam que a novela foi prejudicada, até o final do século XVIII, pela relativa menoridade atribuída aos gêneros narrativos¹¹.

É com o Romantismo, especialmente com o Romantismo alemão, que a novela assume a sua função de “evasão e divertimento, preenchendo os ócios da burguesia, assim como, por outro lado, aprofunda investimentos semânticos dos domínios do aventuroso, do passional, mesmo do fantástico”¹².

No final do século XVIII, a novela começa a assumir a sua face moderna, como um produto do século XIX, e a ser objeto de reflexão¹³. Walter Silz chega a afirmar que a novela e a lírica alemãs desse período constituem as principais contribuições da literatura alemã ao século XIX, traçando um paralelo com os romances produzidos na França, Rússia e Inglaterra¹⁴.

É, portanto, com os românticos alemães, na origem da reflexão estética moderna, que a definição das características da novela, tal como a conhecemos hoje, teve início.

São principalmente os escritores desse período que colocam a reflexão sobre a novela na pauta do dia. Podemos resumir da seguinte maneira algumas das características mais importantes da novela destacadas por essa tradição: (1) a novela se caracteriza pela presença de um evento nunca antes relatado e que de fato aconteceu, proposta por Goethe; (2) pela existência de um ponto de virada surpreendente, proposta por Ludwig Tieck e (3) pelo uso de um único símbolo unificador, que delimita o isolamento e a concentração da novela em torno de um conflito central, proposta por Paul Heyse¹⁵.

Leibowitz, por sua vez, resume a reflexão da tradição romântica alemã sobre a novela da seguinte maneira: (1) a novela deve ser dramática e baseada em um único conflito, segundo Theodor Storm; (2) ela deve tornar o subjetivo concreto e deixar o tema não resolvido, segundo Friedrich Schlegel; (3) ela deve ser pequena, segundo Christoph Wieland e (4) a novela deve trabalhar com uma instância limitada da experiência, segundo Friedrich Spielhagen¹⁶.

¹⁰ Idem. Ibidem. p. 303.

¹¹ Idem. Ibidem.

¹² Idem. Ibidem.

¹³ SILZ, Walter. *Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism*. op. cit., p. 19.

¹⁴ Idem. Ibidem. p. 22.

¹⁵ Idem. Ibidem. pp. 4-7.

¹⁶ LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. op. cit., p. 117.

Reis e Lopes reconhecem essas múltiplas interpretações dadas ao gênero e destacam a importância da herança da tradição alemã na definição da novela moderna. Apontam, também, a contribuição dos formalistas russos para o estudo do gênero:

O conceito de novela deve muito, pois ao tratamento que lhe foi inculcido nos períodos romântico e post-romântico. Mesmo com as dificuldades inerentes a um gênero narrativo de facto movediço e sujeito a múltiplas interpretações, pode dizer-se que a construção da novela implica o específico tratamento das fundamentais categorias da narração: na novela, a ação desenvolve-se normalmente em ritmo rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único, o que permitiu a Eikhenbaum assimilá-la a um 'problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita'¹⁷.

Franck Evrard também destaca a contribuição do Romantismo alemão e dos formalistas russos na definição do gênero. Para Evrard, os formalistas valorizaram certos aspectos essenciais da novela, como (1) a crise, (2) a rapidez, (3) a intensidade, (4) a pureza da estrutura e (5) a predileção pela narrativa de eventos¹⁸. Assim como Reis e Lopes, Evrard sublinha as contribuições de Boris Eikhenbaum e de Viktor Chklovski.

Em *Sobre a Teoria da Prosa*¹⁹, Eikhenbaum afirma que a novela é uma forma mais elementar do que o romance, e que tira a sua singularidade do princípio de construção e de conclusão, importantes para a economia da narrativa. Para o crítico russo, "tudo na novela tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado"²⁰.

Em *A construção da Novela e do Romance*²¹, Chklovski afirma que a novela se define pela brevidade e pela presença de apenas um fio narrativo. Assim como Eikhenbaum, Chklovski entende a novela como uma construção orientada para um final forte (revelação, surpresa), e entende que esse gênero de ficção em prosa supõe uma leitura contínua²².

¹⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia. op. cit.*, p. 303.

¹⁸ EVRARD, Franck. *La Nouvelle. op. cit.*, p. 19.

¹⁹ EIKHENBAUM, Boris. *Sobre a Teoria da Prosa. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

²⁰ Idem. *Ibidem.* p.162.

²¹ CHKLOVSKI, Viktor. *A Construção da Novela e do Romance. In: Toledo, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

²² Idem. *Ibidem.* pp. 212-215.

No que diz respeito à função do tempo, do espaço e da ação na novela, Evrard também faz algumas considerações. Para o crítico francês, o espaço, nesse tipo de narrativa, se restringe a um número pequeno de lugares, aparecendo, geralmente, de maneira esquematizada ou abstrata. O espaço, assim, pode servir: (1) como função referencial, criando "efeitos de real", ou seja, servindo à verossimilhança; (2) como função dentro do enredo, como, por exemplo, o uso de lugares públicos onde personagens antitéticos se encontram ou (3) como função simbólica, que permite compreender ou interpretar o texto ficcional²³.

Evrard também destaca a elementaridade da novela, em termos de um enredo construído em torno de um só conflito:

Qu'elle soit dynamique, centrée autour d'une intrigue qui surprend ou piège le lecteur ou au contraire statique, descriptive, évoquant des moments apparemment dérisoires, la nouvelle procède d'une aventure unique. Représentation d'action, le récit progresse vers un événement (ce qui devient sous l'effet des causes) ou s'organise autour d'une action humaine (présence d'un agent)^{24.25}

Para Reis e Lopes, o tempo na novela é representado quase sempre de forma linear, sem desvios bruscos e anacronismos, acompanhando a simplicidade da ação. O espaço surge, em certa medida, ofuscado por uma personagem que se caracteriza pela excepcionalidade, pela turbulência ou pelo inusitado²⁶.

Reis e Lopes destacam ainda que essas dominantes que caracterizam a novela se relacionam com a sua extensão (menor do que o romance e maior do que o conto), mas ressaltam que a extensão, em si, não constitui um critério distintivo do gênero. O mais importante é que a novela "proceda a uma espécie de concentração temática, sem divergências por áreas semânticas paralelas ou adjacentes, podendo essa concentração ser reforçada por uma estrutura repetitiva"²⁷.

Esse mesmo entendimento é corroborado por Gillespie, que afirma que a extensão do material que a novela cobre não é um critério para a sua definição, mas

²³ EVRARD, Franck. *La Nouvelle. op. cit.*, p. 19.

²⁴ Idem. *Ibidem.* p. 29.

²⁵ Tradução: "Seja ela dinâmica, centrada em torno de um enredo que surpreenda ou que prenda o leitor ou, ao contrário, estática, descritiva, evocando momentos aparentemente irrisórios, a novela é baseada em um único incidente. Representação da ação, a história avança na direção de um evento (que está sob o efeito de causas) ou é organizada em torno de uma ação humana (presença de um agente)." (Trad. do A.)

²⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia. op. cit.*, p. 303.

²⁷ Idem. *Ibidem.* p. 304.

antes as *técnicas de seletividade* das quais ela lança mão para trabalhar esse material²⁸.

É seguindo o convite de Gillespie para estabelecer uma definição qualitativa da novela, a partir das ferramentas de seletividade específicas desse gênero, que Leibowitz empreende o seu estudo sobre a concentração temática e a estrutura repetitiva da novela, a partir da definição do seu propósito narrativo²⁹.

1.2 O PROPÓSITO NARRATIVO DA NOVELA

Segundo Leibowitz, a análise de um gênero narrativo não deve ser feita a partir de uma descrição das principais técnicas empregadas ao longo da história do gênero, mas a partir das funções que essas técnicas desempenham para criar um determinado efeito narrativo. Dessa maneira, entendendo que a soma das características da novela não ajuda na sua definição, mas que apenas cataloga a frequência do uso de dispositivos particulares, a autora busca uma explicação para o uso desses dispositivos encontrados frequentemente na novela a partir do seu propósito narrativo³⁰.

Leibowitz afirma que toda forma narrativa tem a sua própria maneira de desenvolver e dar forma ao material ficcional. Para a autora norte-americana, a seletividade do material narrativo no romance é diferente daquela utilizada no conto, uma vez que a tarefa do romance é a **elaboração**, enquanto que a do conto é a **limitação**. A novela, por sua vez, opera uma seleção de técnicas que a diferencia dessas duas formas, já que o seu propósito narrativo (*Gestaltungsziel*) é a **compressão**³¹.

Assim, enquanto o conto limita o material narrativo e o romance o expande, a novela realiza uma combinação desses procedimentos de seleção para produzir um tipo de estrutura narrativa própria, e que busca um efeito duplo de **intensidade e expansão**. Leibowitz depreende esse efeito típico da novela moderna a partir da definição de Henry James:

²⁸ GILLESPIE, Gerald. *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? – A Review of Terms*. op. cit., p. 226.

²⁹ LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. op. cit., p. 124.

³⁰ Idem, *Ibidem*. p. 15.

³¹ LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974. p. 130.

James defined the *nouvelle* as a 'picture' consisting of 'richly summarised and foreshortened effects'; a 'fine type of composition' permitting 'shades and differences, varieties and styles, the value above all of the idea happily developed'; its 'main merit and sign is the effort to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity – to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control'. Thus James admired the form for the opportunity it affords to develop a large theme (the complicated thing) while observing the strictest economy. My theory of expansion and intensity is simply a restatement and elaboration of James's 'rich summary'^{32, 33}.

Segundo Leibowitz, esse efeito duplo é realizado, frequentemente, por meio de duas técnicas: o uso de um **complexo temático** e de uma **estrutura repetitiva**. Essas técnicas comprimem o material narrativo ao mesmo tempo que expandem as suas implicações. Dessa forma, enquanto o complexo temático opera para expandir e reiterar o material narrativo, a estrutura repetitiva intensifica o seu efeito³⁴.

A ação, na novela, diferentemente do que acontece no romance, não dá o efeito de um progresso contínuo, de uma grande área sendo abordada, mas de *uma área limitada sendo explorada intensamente*³⁵. A estrutura da novela geralmente constrói primeiro uma revelação ou reconhecimento da personagem, ou da situação, mas depois alcança um efeito de intensidade por meio do re-desenvolvimento dessa revelação ou reconhecimento.

Dessa maneira, a novela é frequentemente comprimida em uma **estrutura repetitiva**, uma vez que esse tipo de estrutura permite ao escritor re-trabalhar e re-desenvolver temas e situações que já foram previamente desenvolvidos. Essa repetição se dá, na maior parte das vezes, por meio de situações paralelas, as quais são situações correlatas daquelas já apresentadas, ou por motivos paralelos que representam diferentes aspectos do complexo temático³⁶:

The typical novella structure first builds to a revelation or recognition of

³² Idem, *Ibidem*. p. 51.

³³ Tradução: "James definiu a novela como uma 'pintura' que consiste de 'efeitos ricamente sumarizados e escorçados'; um 'tipo fino de composição', que permite 'tonalidades e diferenças, variedades e estilos, o valor da ideia desenvolvida alegremente acima de tudo'; seu 'principal mérito e marca é o esforço de fazer a coisa complicada com uma forte brevidade e lucidez – chegar, em nome da multiplicidade, a uma certa ciência do controle'. Assim, James admirava a forma pela oportunidade que ela oferece para desenvolver um grande tema (a coisa complicada) ao mesmo tempo que observa a mais estrita economia. Minha teoria da expansão e intensidade é simplesmente uma reafirmação e elaboração do 'rico sumário' de James." (Trad. do A.)

³⁴ Idem, *Ibidem*. p. 17.

³⁵ Idem, *Ibidem*. p. 51.

³⁶ Idem, *Ibidem*. p. 18.

a character or situation, but then achieves an effect of greater intensity by redevelopment. In continuing to develop the situation, the novella also reinforces the motifs already established. Instead of portraying an isolated truth, the novella expands the short story's revelation so that the characters and situation are also seen evolving^{37, 38}.

Assim, ao comparar a novela com outros gêneros de prosa ficcional, pode-se entender que o conto, por seu propósito de limitação, é reduzido a uma só resolução. Já o romance, cujo propósito narrativo é a elaboração, se vale de uma série de complicações, diversos pontos de vistas, múltiplos personagens, ou o re-exame de uma situação a partir de diferentes perspectivas. Esse tipo de enredo requer uma resolução, o que leva a um dos principais problemas na construção do romance: o de amarrar todos os seus finais. Por causa dessas variadas e subordinadas resoluções, o romance produz um efeito de difusão, que para o leitor pode parecer, muitas vezes, como se estivesse lendo várias histórias ao mesmo tempo³⁹.

Lebowitz examina algumas novelas dos séculos XIX e XX – como *Carmen*, de Prosper Merimée; *Bartleby – O escrivão*, de Herman Melville; *Morte em Veneza*, de Thomas Mann; *A Raposa e as Camélias*, de Ignazio Silione – e destaca que o uso de uma estrutura repetitiva permite à novela um padrão de exposição, complicação e resolução seguida de um re-exame, em diferentes termos, da mesma situação.

Dessa forma, a natureza da resolução interna (a revelação ou o reconhecimento) não é tão surpreendentemente reveladora como a revelação final. O desenvolvimento que se segue a essa resolução também não é tão extensa como no romance.

A revelação interna, na novela, serve como base para um re-desenvolvimento, intensificando o seu efeito narrativo. Ao combinar ambas as técnicas narrativas de revelação e desenvolvimento, a novela produz um efeito estético diferente daquele alcançado por essas duas técnicas utilizadas isoladamente⁴⁰.

Como consequência disso, o ponto de virada da novela, onde o re-desenvolvimento começa, não é o ponto de virada que Tieck aponta como

³⁷ Idem, *Ibidem*. p. 78.

³⁸ Tradução: "A estrutura típica da novela constrói primeiro uma revelação ou reconhecimento de uma personagem ou de uma situação, mas depois alcança um efeito de maior intensidade por meio do re-desenvolvimento. Ao continuar a desenvolver a situação, a novela também reforça os motivos já estabelecidos. Ao invés de retratar uma verdade isolada, a novela expande a revelação presente no conto de tal maneira que as personagens e as situações são vistas também evoluindo." (Trad. do A.)

³⁹ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*. p. 79.

característico dessa forma – o ponto em que uma grande mudança acontece, geralmente de maneira surpreendente. Leibowitz entende que o ponto de virada da novela é geralmente sutil e não leva o enredo em uma nova direção, uma vez que o ponto de re-desenvolvimento não é causativo, ou seja, não leva a história a uma nova direção surpreendente.⁴¹.

Já o tipo de tratamento dado ao tema, por meio de **complexos temáticos**, em que todos os motivos estão inter-relacionados, permite que se mantenha um foco constante e intenso no assunto trabalhado. Isso porque os motivos são geralmente associados em um grupo de temas, deixando o mesmo material no foco da narrativa, enquanto que no romance esse foco central muda⁴².

Esses motivos associados ao conflito, no entanto, não são explicitamente desenvolvidos, mas apenas sugeridos, conferindo à novela um caráter altamente sugestivo. Eles servem para ampliar a esfera de associação, expandindo as diferentes implicações do tema central, enquanto que o uso de paralelismos mantém a imaginação do leitor em uma situação específica⁴³. Isso permite que a novela se expanda para fora do foco limitado com o qual trabalha, ao mesmo tempo que fica restrita a ele:

The themes are organized into a central conflict or dialectic and are widened by the various associations that make up the theme-complex or groups of theme-complexes. [...] Whereas the novel focuses on several motifs in succession so that the themes are interrelated and woven into the plot, the novella maintains a single focus. The themes, emanating outward, are not explicitly developed by the plot, so that the subject remains in constant focus^{44, 45}.

Assim, enquanto o romance discute explicitamente vários aspectos da experiência até que o leitor adentre na realidade ficcional, a novela envolve o leitor em uma área ampla da experiência ampla, mas não explicita o desenvolvimento dos seus múltiplos aspectos. O conto, por sua vez, discute ou sugere uma área limitada

⁴¹ Idem, Ibidem. p. 80.

⁴² Idem, Ibidem. p. 17.

⁴³ Idem, Ibidem. p. 16.

⁴⁴ Idem, Ibidem. p. 49.

⁴⁵ Tradução: "Os temas são organizados em um conflito central ou de maneira dialética e são expandidos pelas várias associações que compõem o complexo temático ou grupos de complexos temáticos. [...] Enquanto que o romance foca em diversos motivos em sucessão para que os temas sejam inter-relacionados e entrelaçados na trama, a novela mantém um único foco. Os temas, emanando para fora, não são explicitamente desenvolvidos pelo enredo, de modo que o assunto permanece em foco constante." (Trad. do A.)

da experiência, muitas vezes implicando a universalidade dessa experiência relatada, mas deixa de lado outros aspectos relacionados a essa área, delimitando-a⁴⁶:

The complex of themes surrounding the specific subject is not developed; rather, it achieves, through what James calls 'science of control', that 'rich summarised and foreshortened effect' which arises from focus on a single subject in the context of several allied motifs⁴⁷.

⁴⁸

Dessa maneira, segundo Leibowitz, o complexo temático e a estrutura repetitiva são técnicas importantes e recorrentes para se alcançar o propósito narrativo da novela. São os dispositivos mais frequentemente utilizados para comprimir o material ficcional e atingir o efeito narrativo que caracteriza a novela como um gênero independente de prosa ficcional: o duplo efeito de intensidade e expansão⁴⁹.

1.3 AS FORMAS DA NOVELA

Springer, por sua vez, também afirma a existência da novela como uma forma independente, e ressalta a necessidade de que cada gênero de prosa ficcional seja definido pelas suas próprias capacidades específicas. Segundo a autora, a novela não se define apenas por ser uma ficção de tamanho médio, entre o conto e o romance, mas por realizar algumas “belezas” que apenas nesse tamanho podem ser alcançadas⁵⁰.

Springer argumenta que um escritor não pode escolher uma forma arbitrariamente, uma vez que há certas coisas que a novela faz melhor do que o conto e do que o romance⁵¹. Trata-se de encontrar a forma cujo propósito melhor se adequa ao que se quer dizer. Springer se propõe a discutir, então, quais são essas

⁴⁶ Idem, *Ibidem*. p. 52.

⁴⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴⁸ Tradução: "O complexo de temas que rodeiam um assunto específico não é desenvolvido; antes, ele alcança, por meio daquilo que James chama de 'ciência do controle', aqueles 'ricos efeitos sumarizados e escorçados' que surgem a partir do foco em um único assunto, no contexto de vários motivos associados." (Trad. do A.)

⁴⁹ Idem. *Ibidem*. p. 177.

⁵⁰ SPRINGER, Doyle Mary. *Forms of the Modern Novella*. *op. cit.*, p. 5.

⁵¹ Idem. *Ibidem*. p. 8.

possibilidades formais que melhor podem ser executadas dentro dos limites do que historicamente se constata ser o tamanho de uma novela – entre quinze mil e cinquenta mil palavras⁵².

A autora norte-americana coloca como problema central do seu estudo a questão da magnitude, e investiga os elementos contingentes e necessários para que a novela realize seus "poderes afetivos", seja este poder trágico, cômico, sério, didático ou satírico⁵³.

Springer discute as formas da novela moderna como subformas dos três grandes princípios de composição de prosa ficcional apresentados por Sheldon Sacks na obra *Fiction and the Shape of Believe*⁵⁴ (**ação, apólogo e sátira**), e busca compreender como a estrutura de uma obra de ficção opera para atingir determinado propósito de efeito narrativo⁵⁵.

Toda ficção, segundo Springer, se propõe a colocar personagens em uma espécie de movimento, de conflito e de ação, mas a forma **Ação** é um tipo específico de prosa ficcional. Nela as “relações instáveis” entre as personagens são construídas de modo a resolver o conflito, ou os conflitos, visando sempre a produção de um efeito determinado, seja ele trágico, cômico ou sério (*serious plot*)⁵⁶.

O **Apólogo**, por sua vez, faz uso das personagens, e o que acontece com elas, para maximizar a verdade de uma ou mais teses – um princípio que outros críticos chamam de alegoria, parábola ou fábula⁵⁷.

Já a **Sátira** é a forma ficcional em que o propósito narrativo é ridicularizar um ou mais aspectos do mundo existente fora da obra literária⁵⁸.

Entendendo que a novela é um gênero independente, e que assume subformas que são próprias a ele, Springer discute cada uma dessas funções formais que parecem necessárias ao tamanho médio da novela. São subformas propostas pela autora para a novela: **Apólogo, Tragédia Degenerativa, Trama de Personagem e Sátira**.

⁵² Idem. Ibidem.

⁵³ Idem. Ibidem. p. 9

⁵⁴ Cf. SACKS, Sheldon. *Fiction and the Shape of Belief*. Berkley: University of California Press, 1964.

⁵⁵ SPRINGER, Doyle Mary. *Forms of the Modern Novella*. op. cit., p. 12.

⁵⁶ Idem, Ibidem. p. 11.

⁵⁷ Idem, Ibidem.

⁵⁸ Idem, Ibidem.

1.3.1 Apólogo

Segundo Springer, no apólogo a novela ganha um caráter ilustrativo e sustenta uma ficção e uma ideia complexa ao mesmo tempo. A novela, nessa subforma, encarna uma tese ou uma mensagem como seu princípio de coerência, e o efeito dominante a ser percebido pelo leitor é a maximização da verdade dessa mensagem ou tese⁵⁹. As novelas *Enfermaria número 6*, de Anton Tchekhov; *O velho*, de William Faulkner e *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói são obras exemplares dessa subforma.

No apólogo moderno, diz Springer, o objetivo da ênfase didática está em expor as teses que a novela sustenta de forma implícita, diferentemente da alegoria medieval, na qual as personagens tomavam a forma de seres abstratos, explicitando ao leitor – ou ao espectador, no caso do drama – o seu caráter didático. A natureza do apólogo é ilustrativa; diferentemente da forma *Ação*, que é representacional⁶⁰.

A distância da personagem, para Springer, é um sinal indispensável do apólogo. O leitor pode até ficar próximo às personagens, mas elas nunca ocupam a totalidade de sua atenção. Esse aspecto é o principal dessa subforma, pois um distanciamento entre o leitor e a personagem é necessário para a apreensão da mensagem ou tese ao qual essa personagem ou ação estão subordinados⁶¹.

A trama, no sentido de uma resolução de expectativas que foram previamente construídas visando um conflito – o começo, meio e fim aristotélico –, não é muito comum no Apólogo. A estória se desenrola sequencialmente, incidente após incidente, unindo os eventos não por necessidade da trama, mas pela sequência temporal.⁶²

A manipulação da percepção do tempo também é uma das marcas do apólogo. Nessa subforma, os eventos podem transcorrer no tempo presente, mas não criam o efeito de uma ação particular que ocorreu no passado ficcional. No apólogo, o efeito criado é o de que aquela ação e evento são sempre daquela maneira, sugerindo qualidades universais e atemporais. Outra forma de manipulação temporal é a

⁵⁹ Idem, *Ibidem*. p. 39.

⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

⁶¹ Idem, *Ibidem*. p. 40.

⁶² Idem, *Ibidem*. p. 43.

indeterminação do tempo da narrativa e o uso de largas passagens de tempo⁶³.

Outra característica da novela apólogo é a construção dos eventos da narrativa em espaços ficcionais onde as pessoas se reúnem, uma vez que essa subforma busca muitas vezes uma generalização ficcional⁶⁴. Springer usa o exemplo da prisão em *O velho*, de William Faulkner; dos navios em *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad e do teatro em *Mario e o Mágico*, de Thomas Mann.

A relativa falta de diálogo também é frequente em apólogos, uma vez que diálogos buscam imitar ações primárias, paixões e manifestações da personagem, e que isso não é o objetivo principal dessa subforma de novela. Seu objetivo, antes, é alargar aquilo que é comum a todas as formas de ficção – *o que acontece e a quem acontece* – até o ponto em que a sua significação possa ser emotivamente ligada a uma tese/mensagem genérica, mas também precisa⁶⁵.

É justamente pelo caráter predominantemente didático do apólogo que essa forma não pode sustentar, frente ao leitor moderno, uma narrativa ficcional durante um período muito longo, o que a torna propícia para o tamanho médio da novela:

We cannot too long sustain the distance from characters that is created when they are nameless, compete with each other for our attention, exist and act in leaps of time, are dead before they are alive, are relatively silent, are reduced to animal likeness or to lack of complexity. We cannot sustain an excess of generalization or abstraction. We cannot sustain an effusion of artificial language. We cannot sustain repetition beyond a point where it is working too obviously. We (at least we moderns) cannot sustain for too long a controlling voice telling us what to think^{66, 67}.

Springer indica ainda existir uma subclasse do apólogo, aquela que se vale de um exemplo para sustentar a mensagem ou a tese que se articula com a história e é por ela revelada:

⁶³ Idem, *Ibidem*. p. 44.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*.

⁶⁵ Idem, *Ibidem*. p. 49.

⁶⁶ Idem, *Ibidem*. p. 52.

⁶⁷ Tradução: "Não podemos sustentar por muito tempo a distância de personagens quando elas não têm nome, competem entre si pela nossa atenção, existem e agem em saltos no tempo, estão mortas antes de estarem vivas, estão relativamente silenciosas, estão reduzidas a parecerem animais ou serem desprovidas de complexidade. Não podemos sustentar o excesso de generalização ou abstração. Não podemos sustentar uma efusão da linguagem artificial. Não podemos sustentar a repetição além de um ponto em que ela parece óbvia. Nós (pelo menos nós modernos) não podemos sustentar por muito tempo uma voz controladora nos dizendo o que pensar." (Trad. do A.)

The character [on this subclass] exists not for his own sake and the production of our emotional response to him personally as a result of what happens to him. Instead, we are made to respond emotionally to the character in ways that cause us to apprehend him as a representative of an exemplified way of life [...] The resource open to the author of such a work [...] is to represent an individual and what happens to him with great realism but simultaneously to confine, focus, and restrain the individual, make *use* of the individual to exemplify the general style of life or the general kind of person^{68, 69}.

São exemplos dessa subclasse: *Notas do subsolo* e *O jogador*, de Dostoiévski; *O Grande Gatsby*, de Fitzgerald; *Um Coração Simples*, de Flaubert e *A Morte de Ivan Ilitch*, de Tostói.

1.3.2 Tragédia degenerativa

A subforma Tragédia Degenerativa, segundo Springer, consiste em uma inexorável e repentina degeneração de uma personagem central, que é levada a um estado de desamparado, miséria ou morte. Esses estados são expandidos para além de um simples episódio e são apresentados em uma trama relativamente simples⁷⁰.

O principal exemplo desse tipo de novela é *A morte em Veneza*, de Thomas Mann⁷¹. Também são exemplos: *Noites brancas*, de Fiódor Dostoiévski; *A fera na selva*, de Henry James. *A metamorfose*, de Franz Kafka e *O duelo*, de Ivan Turgueniev⁷².

Springer define a tragédia, minimamente, como sendo *uma forma meticulosamente preparada para um final infeliz*⁷³. No entanto, a categoria em que a maior parte das novelas trágicas se encaixa é algo mais adequadamente chamado de *patético*. Segundo a autora, a essas novelas faltam um certo traço de “nobreza”, como encontramos em Édipo e Hamlet:

⁶⁸ Idem. Ibidem. p. 65.

⁶⁹ Tradução: "A personagem [nessa subclasse] não existe por si mesmo e para produzir nossa resposta emocional a ela pessoalmente, como resultado ao que lhe acontece. Mas sim para respondermos emocionalmente à personagem de maneira que nos leve a apreendê-la como representativa de um estilo de vida exemplificado [...] O recurso aberto ao escritor de tais obras é o de representar um indivíduo e o que acontece com ele com grande realismo, mas, ao mesmo tempo, limitar, focar e restringir o indivíduo, fazer *uso* dele para exemplificar o estilo de vida ou o tipo de pessoa." (Trad. do A.)

⁷⁰ Idem, Ibidem. p. 13.

⁷¹ Idem, Ibidem.

⁷² Idem, Ibidem. p. 163.

⁷³ Idem. Ibidem.

George Steiner (in what sounds like [an] implicit relation to satire) notes that “in tragedy, there is a wildness and a refusal running against the grain of middle-class sensibility. Tragedy springs from outrage; it protests at the conditions of life”^{74, 75}.

O que encontramos geralmente nas novelas trágicas não é essa espécie de brutalidade da *high tragedy*, mas antes aquilo que Norman Friedman, em seu artigo *Forms of the Plot*, chama de tragédia degenerativa⁷⁶.

Na tragédia degenerativa, o protagonista entra em conflito com uma mudança (que pode ser uma nova situação, uma perda, uma tentação ou um teste de sua força) e sucumbe gradualmente para alguma forma de final infeliz. Esse final pode ser apenas uma decepção, mas na novela, muitas vezes, acaba por ser a morte da personagem⁷⁷.

Esse fim radical se dá como uma função às vezes necessária para ressaltar a importância do processo de deterioração pela qual a personagem passa ao longo da trama. Springer destaca que esse tipo de arranjo vai de encontro à definição de George Steiner sobre a *high tragedy*:

[...] the “hero” can be less than heroic yet able to hold our sympathy as we see coming on the heavy price of his failed struggle. For in these works there is no “running against the grain of middle-class sensibility”; quite the reverse – the protagonist is often deeply trapped in, or by, that sensibility^{78, 79}.

Assim, ao contrário do que ocorre na *high tragedy*, que opera com uma ascensão e queda, a tragédia degenerativa segue inexoravelmente um movimento decrescente na trajetória da personagem principal, o que leva ao uso frequente de técnicas de *efeito acumulativo*, das quais são grandes mestres Thomas Mann, Henry James, Franz Kafka e Gertrude Stein⁸⁰.

⁷⁴ Idem. Ibidem.

⁷⁵ Tradução: "George Steiner (no que parece [uma] implícita relação com a sátira) nota que 'na tragédia, existe uma brutalidade e uma recusa, na direção contrária da sensibilidade da classe média. Tragédia surge do ultraje; protesta contra as condições da vida." (Trad. do A.)

⁷⁶ Cf. FRIEDMAN, Normal. *Forms of the Plot. University of Toronto Quarterly*. v. 8, n. 4, 1955, pp. 241-253.

⁷⁷ SPRINGER, Doyle Mary. *Forms of the Modern Novella. op. cit.*, p. 102.

⁷⁸ Idem. Ibidem.

⁷⁹ Tradução: "o 'herói' pode ser menos do que heroico e ainda assim capaz de manter nossa simpatia enquanto vemos progredir o preço alto de sua luta fracassada. Para essas obras não há "uma direção contrária à sensibilidade da classe média"; muito pelo contrário – o protagonista é amiúde profundamente capturado ou preso por aquela sensibilidade". (Trad. do A.)

⁸⁰ Idem. Ibidem.

Outra variação possível é a retórica da personagem *versus* situação, na qual a degeneração de uma determinada situação não encontra força de resistência na personagem e a leva a um processo de perecimento que culmina em um final infeliz⁸¹.

Em ambas as variações, a personagem pode passar por um processo de aprendizado durante a trama. Esse aprendizado, no entanto, pode ser também perigoso e acabar por servir para a destruição da personagem. Springer cita como exemplo dessa junção de uma trama degenerativa com uma trama de aprendizado *A Fera na Selva*, de James e *O Reino de uma Mulher*, de Tchekhov⁸².

1.3.3 Trama de personagem

A trama de personagem é a forma em que a ação é resolvida em um efeito sério (*serious effect*) e comporta três variações: (1) a simples revelação da personagem; (2) a apresentação da personagem em processo de aprendizagem; (3) a apresentação da personagem em processo de aprendizagem e também se beneficiando do que aprendeu.

Springer argumenta que no romance as personagens não só aprendem algo, mas completam seu processo de mudança em interações complexas com outras personagens. No entanto, quando o foco é em uma única revelação da personagem, ou em uma única e isolada personagem aprendendo algo, a novela é a forma mais apropriada para executar essa função⁸³.

São exemplos dessa subforma: do tipo 1: *Sinfonia Pastoral*, de André Gide; *Bartleby – o escrivão*, de Herman Melville; do tipo 2 e 3: *O banco da desolação*, de Henry James; *Os mortos*, de James Joyce; *Tonio Kröger*, de Thomas Mann e *Goodbye, Columbus*, de Philip Roth.⁸⁴

A Trama de personagem, para Springer, é a forma mais comum encontrada na novela moderna. Enquanto a tragédia degenerativa coloca uma maior ênfase na personagem – ou melhor, no seu destino – e menos nas ações do protagonista, tornando sua trama relativamente simples, nas tramas de personagem, como o nome sugere, o foco é em uma única personagem, e há um equilíbrio entre essa personagem e a trama. Também, não se reserva à personagem um final infeliz, como

⁸¹ Idem. Ibidem. p. 115.

⁸² Idem. Ibidem.

⁸³ Idem, Ibidem.

⁸⁴ Idem, Ibidem. p. 162.

na tragédia, tampouco se busca o efeito cômico. Springer chama de “sério” (*serious effect*) o efeito buscado por essa subforma:

In discussing these serious novellas of character and thought, I employ the term “serious” with as much formality as I would “tragic” or “comic”. What happens in these novellas, especially the learning and maturing plots, is an arousal of our feelings that things could go either way – the emphasis is not on a certain movement toward a happy or unhappy ending to the learning process but rather on emphasizing the ambiguous consequences to the shifting relations the character goes through in his learning process^{85, 86}.

A personagem, nessa subforma, pode viver um processo de **revelação**, de **aprendizado** ou de **amadurecimento**. Sua personalidade pode passar por uma mudança gradual nas “suas qualidades morais ou nas operações de seu pensamento”⁸⁷, como em *Sinfonia Pastoral*, de André Gide e *Bartleby – O escrivão*, de Melville. Ou, ainda, a personagem pode passar por um aprendizado gradual na direção de um melhor conhecimento de si, em que a personagem atinge (ou falha em atingir) um novo patamar de entendimento, como em *O Banco da Desolação*, de James e *Os Mortos*, de Joyce. Por último, a personagem pode viver um amadurecimento, o qual antecipa uma mudança futura de comportamento por parte do protagonista, como em *Tönio Krueger*, de Thomas Mann⁸⁸.

In the plot of character revelation, the reader is gradually placed in command and the outcome is thus satisfactory: whether the fictional character is pleasing or not, we do get to know him and that (we can look back and see) was what was prepared for. In the maturing plot the problems are not easy but, there too, a kind of happy ending is by the end rendered perfectly probable. In the learning plot, however, the shifting relations sometimes turn downward (though not tragically) by the end where the learner simply fails to learn what we were made to hope he would learn^{89, 90}.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*. p. 131.

⁸⁶ Tradução: "Ao discutir essas novelas sérias de personagem e pensamento, eu emprego o termo "sério" com o mesmo caráter formal que empregaria os termos "trágico" ou "cômico. O que acontece nessas novelas, especialmente nas tramas de aprendizado e de amadurecimento, é uma excitação dos nossos sentidos de que as coisas podem ir para ambos os lados – a ênfase não é em certo movimento em direção a um final feliz ou triste para o processo de aprendizado, mas, antes, em enfatizar as consequências ambíguas para as relações instáveis pelas quais passa a personagem em seu processo de aprendizado." (Trad. do A.)

⁸⁷ Idem. *Ibidem*. p. 130.

⁸⁸ Idem. *Ibidem*.

⁸⁹ Idem. *Ibidem*. p. 131.

⁹⁰ Tradução: " Na trama de revelação da personagem, o leitor é gradualmente colocado no comando e o resultado é, portanto, satisfatório: se a personagem ficcional é agradável ou não, nós chegamos a conhecê-la e isso (podemos perceber em retrospectiva) foi para o que ela foi preparada. Na trama de amadurecimento, os problemas não são fáceis, mas, ali também, um tipo de final feliz é, no fim das contas, perfeitamente provável. Na trama de

Diferentemente do que acontece no apólogo, na trama de personagem temos acesso a uma personagem completa, com sua complexidade e conflitos já bem estabelecidos, e os eventos dos quais a personagem faz parte durante a trama nos mostram a sua personalidade enquanto ela enfrenta um problema específico. No espaço da novela, no entanto, geralmente só há lugar para se iluminar apenas uma personagem, ao mesmo tempo em que se abrem algumas cenas e episódios que podem ampliar a compreensão psicológica e social do protagonista⁹¹.

1.3.4 Sátira

Na sátira, a novela assume uma trama mais frágil e uma estrutura episódica, tendo como objeto de ridicularização apenas um aspecto da insensatez humana⁹². São exemplos dessa subforma: *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell; *Tristão*, de Thomas Mann e *A morte do Leão*, de Henry James⁹³.

Springer define a sátira como uma narrativa em que todos os elementos contribuem para ridicularização do mundo exterior à obra. Há, no entanto, sempre uma “parte positiva” dentro dessa forma⁹⁴.

Vista como um todo, a sátira é noventa e nove partes ridicularização, mas sempre possui uma parte, ao menos, de humor, que demonstra esse lado positivo. Springer afirma que o humor é parte essencial da sátira e que sua função é a de colocar questões sobre o “aperfeiçoamento” do que está sendo ridicularizado⁹⁵.

Ao analisar a novela *Revolução dos Bichos*, Springer afirma que em uma sátira que funciona como protesto social essa característica fica mais evidente, uma vez que ninguém protesta sem ter uma alternativa virtual a uma situação dada. A finalidade artística da sátira é uma tentativa de afetar o comportamento do leitor, mais do que os seus sentimentos. É sua função a ridicularização do “mal” enquanto sugere o “bem” ao leitor como existente fora do universo ficcional⁹⁶.

aprendizado, no entanto, as relações instáveis às vezes mudam para uma direção inferior (embora não tragicamente) no fim, onde aquele que aprende simplesmente falha em aprender o que nos foi feito crer que ele aprenderia.” (Trad. do A.)

⁹¹ Idem. Ibidem.

⁹² Idem, Ibidem. p. 13.

⁹³ Idem, Ibidem. p. 163.

⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 88.

⁹⁵ Idem. Ibidem.

⁹⁶ Idem. Ibidem. p. 96.

Para Springer, na extensão que a novela assume, identificar a representação dessa parte positiva, do “bem” sugerido, é especialmente importante, uma vez que ela funciona como uma tese ou uma mensagem vinculada à trama. O escritor de uma obra satírica não deixa em aberto o que é essa contraparte minoritária positiva do texto. É o que aproxima, pela sua ênfase didática, a sátira do apólogo, de quem essa subforma de novela empresta grande parte dos dispositivos ficcionais para atingir o seu propósito de efeito narrativo⁹⁷.

1.4 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Neste capítulo, apresentei um breve panorama da história da novela moderna e as principais definições e teorias que tentam fixar a independência desse gênero de prosa ficcional. Meu objetivo foi fazer um apanhado da problemática do gênero e discorrer sobre as suas especificidades e variações.

A partir dos apontamentos de Carlos Reis, Ana Cristina Lopes, Walter Silz e Franck Evrard, apresentei, de maneira concisa, as principais reflexões sobre a novela moderna a partir do Romantismo alemão e do formalismo russo. Em seguida, a partir da tese defendida por Judith Leibowitz, apresentei uma análise da novela moderna a partir da definição do seu propósito narrativo, e tentei mostrar como esse gênero de prosa ficcional lança mão de uma estrutura repetitiva e de um complexo temático para comprimir o material narrativo e criar o duplo efeito de intensidade e expansão que caracteriza o gênero.

Com Mary Doyle Springer, percorri as quatro possibilidades formais que caracterizam o gênero. Tentei mostrar como o apólogo, a tragédia degenerativa, a trama de personagem e a sátira operam de maneira distinta para atingir seus efeitos narrativos, dentro do tamanho médio da novela.

Ao final deste trabalho, o que se pode perceber é que os autores aqui discutidos, embora plurais em suas definições e nas suas abordagens, são uníssonos ao defender que a novela é um gênero de prosa ficcional independente, e não uma mera forma reduzida do romance ou uma versão expandida do conto.

⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 98.

2 SEGUNDO TRATAMENTO

SEM TÍTULO⁹⁸

(Segundo Tratamento)

⁹⁸ Esta parte da dissertação não está disponível para visualização eletrônica.

4 REFERÊNCIAS

CHKLOVSKI, Viktor. A Construção da Novela e do Romance. *In: Toledo, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a Teoria da Prosa. *In: Toledo, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

EVARD, Franck. *La Nouvelle.* Paris: Éditions du Seuil, 1997.

FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction: the development of a critical concept.* Publications of the Modern Language Association of America, v. 70, n. 5, 1995, pp. 1160-1184.

_____. *Forms of the Plot.* University of Toronto Quarterly. v. 8, n. 4, 1955, pp. 241-253.

GILLESPIE, Gerald. *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? – A Review of Terms.* Neophilologus, v. 51, n. 1, 1967, pp. 117-127.

JAMES, Henry. *A arte da Ficção.* São Paulo: Novo Século, 2011.

LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella.* The Hague: Mouton, 1974.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinariedade.* Vinhedo: Editora Horizontes, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia.* Coimbra: Almedina, 2002.

SACKS, Sheldon. *Fiction and the Shape of Believe*. Berkley: University of California Press, 1964.

SILZ, Walter. *Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1962

SPRINGER, Doyle Mary. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

APÊNDICE A – PRIMEIRO TRATAMENTO

SEM TÍTULO⁹⁹

(Primeiro tratamento)

⁹⁹ Esta parte da dissertação não está disponível para visualização eletrônica.