

## TRAMA E DESCRIÇÃO EM *A MORTE EM VENEZA* NUMA ABORDAGEM ESTRUTURALISTA DA NARRATIVA

Alba Olmi\*

### INTRODUÇÃO

"Assim ele via de novo o mais espantoso desembarcadouro, aquela brilhante composição de construções fantásticas que a República apresentava aos olhares admirados dos navegantes que se aproximavam, a suave magnificência do Palácio e a Ponte dos Suspiros, as colunas com os leões e os santos no cais, o flanco avançado da suntuosa capela fabulosa, a vista sobre o portal e o relógio gigantesco e, erguendo os olhos, pensou que chegar a Veneza por terra era como entrar num palácio pela porta dos fundos, e que não se devia chegar à cidade mais inverossímil de outra maneira que de navio, sobre o alto-mar, como ele chegava agora."<sup>1</sup>

É assim que Gustav von Aschenbach, o decadente protagonista de *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, saúda a velha cidade lagunar na sua chegada de navio. Sua viagem a esta maravilhosa Veneza é, de fato, uma fuga total da realidade, uma forma de fugir do conflito inconciliável entre vida e arte, que desde sempre o angustia. Seu contínuo perambular por Veneza, esplêndida e ao mesmo tempo lúgubre, abocanhada pela mordida do cólera que justamente então começava a ceifar suas primeira vítimas, representa quase uma busca voluntária da morte, um adeus extremo a todo aquele mundo em extinção que a I Guerra Mundial, já próxima, apagara a seguir, de uma vez por todas.

A beleza terrestre do Lido de Veneza, por baixo da capa de um céu carregado e cinzento, assume as feições do rosto de Tadzio, um adolescente

\* Professora do Departamento de Letras e Comunicação Social da UNISC.

<sup>1</sup> MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. São Paulo: Abril, 1971. p.108-109. As citações do romance foram extraídas dessa edição, constando, a partir de agora, somente o número das páginas no corpo do trabalho.

polonês bellissimo e irônico, levemente debochado sob sua excelente educação, que passa as férias em Veneza, com a família.

É uma trama carregada de presságios na qual tudo assume o significado de uma doce derrota, ou talvez de uma entrega incondicional, como num voluntário suicídio. É intensa a presença da simbologia nesta tragédia moderna em cuja ambientação Veneza aparece mais poderosa do que nunca, porque seu fascínio triste de cidade em declínio revive no estado de espírito do protagonista, que justamente aqui aceita terminar os seus dias.

"Isto era Veneza, a bela, a adúltera e suspeita - esta cidade meio conto de fadas, meio armadilha para forasteiros, em cujo arpúrido a arte outrora pululara luxuriosamente, e que inspirava sons aos músicos, que embalavam e arrulhavam solícitos". (p. 149)

É um romance denso, para ser saboreado lentamente, a fim de apreciar a grande capacidade descritiva de Thomas Mann. De fato, no romance a descrição caminha *pari passu* com as ações, e apresenta-se marcante e decisiva, o que de certa forma reforça e atualiza essas ações.

Posto que na obra narrativa existem três níveis possíveis de análise: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração, níveis que criam o sentido, trataremos aqui, primeiramente, do traçado em nível fabular na descrição do enunciado, ou seja, no plano do discurso narrativo global, através do delimitamento da trama pelas funções, enfatizando os aspectos indiciais que parecem predominar na obra analisada. De forma menos abrangente abordamos também alguns aspectos da descrição que, como já foi dito, merece ser destacada.

Para os procedimentos da descrição em nível fabular, valermos-nos de Roland Barthes,<sup>2</sup> embora não falem referências à teoria de Tomachevski<sup>3</sup> e à contribuição mais recente de Wallace Martin<sup>4</sup>. Para a análise do nível da descrição, nos orientamos pela teoria estruturalista de Gérard Genette<sup>5</sup>, por sua importância e abrangência nos estudos narratológicos.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. p.19-53.

<sup>3</sup> TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Vários. Teoria da literatura: formalistas russos*, 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

<sup>4</sup> MARTIN, Wallace. Narrative structure: a comparison of methods. In: \_\_\_\_ *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

<sup>5</sup> GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Mara Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

## 1 NÍVEL FABULAR NA DESCRIÇÃO DO ENUNCIADO: plano do discurso narrativo global

### 1.1 O conceito de trama

O conceito de trama [enredo, intriga] é uma elaboração do formalismo russo que se opõe à fábula, sendo que a trama consiste no plano organizacional em nível de macroestrutura do texto narrativo e se caracteriza pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas literárias, enquanto a fábula representa o esqueleto ou embrião abstrato, um esquema que pode ampliar-se em várias direções. A alteração na ordem dos eventos da trama, por exemplo, como a volta ao passado ou um salto para o futuro, pode referir-se à caracterização retrospectiva de personagens, à reintegração posterior de eventos elididos, ou, ainda, à solução de enigmas por meio de revelações retardadas, manipulação da expectativa do destinatário por meio de hábeis informações antecipadas, etc.<sup>6</sup>

A trama se articula com os motivos que traduzem digressões subsidiárias, vinculada à progressão ordenada da história, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor, ou que se configuram como elementos nucleares indispensáveis à manutenção da integridade da fábula. A trama configura a macroestrutura 'ancilar' em relação à ação e pode também ser enfocada sob o ângulo de *plot*. Importante, contudo, é a distinção entre ação e trama. Há ações que são apenas índices ou catálises, segundo Barthes<sup>7</sup>, e motivos livres, de acordo com Tomachevski.<sup>8</sup> Os pontos de contato entre os dois teóricos são relevantes, embora também apresentem algumas diferenças, como se observará mais adiante.

A trama se constitui, pois, de eventos encadeados que fomentam a curiosidade do leitor e que se encaminham para o desenlace, ou seja, a solução do conflito que inviabiliza a continuação da intriga, constituindo-se em elemento dinâmico, seqüencial da narrativa.

O estudo da trama é tributário da teoria funcional de Propp que enfatiza os aspectos recorrentes da trama no conto:

"Se forem corretas nossas observações sobre o parentesco morfológico muito íntimo dos contos maravilhosos,

<sup>6</sup> Cf. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p.211-212.

<sup>7</sup> Cf. BARTHES, R. Op. cit., p. 31.

<sup>8</sup> TOMACHEVSKI, B. Op. cit. p.169-193.

concluiremos que nenhum enredo [trama] pode ser estudado isoladamente nem do ponto de vista morfológico, nem do ponto de vista genético. Um enredo se transforma em outro pela variação de seus elementos.”<sup>9</sup>

A obra de Propp, publicada em 1928, foi controversada devido a um sério movimento contrário aos formalistas russos. Sua importância, entretanto, foi reconhecida mais tarde (em parte devido a diversas traduções da obra), nos anos 60, e até hoje continua a ser um paradigma para muitos teóricos da narratologia.

A abordagem dos formalistas russos possui uma preocupação absolutamente formal para com a obra literária, em suma, a descrição da arquitetura do texto, livre de enfoques psicológicos, filosóficos ou sociológicos.<sup>10</sup> Posteriormente, a teoria foi assimilada e ampliada por Tomachevski, Todorov e Barthes, entre outros, tendo cada teórico contribuído com sua visão pessoal.

Nas considerações de Onega e Landa, o estudo da narrativa deve muito aos estudos dos formalistas russos:

“Enquanto a estética alemã é uma das mais influentes na escola formalista russa, a abordagem sistemática e funcional da forma desenvolvida por Chklovski, Propp ou Tomachevski é considerada por muitos como a afirmação da narratologia propriamente dita. Os formalistas reagem contra as abordagens impressionistas e históricas da literatura e suplementam sua estética repensando as intuições aristotélicas que eles enriquecem com conceitos tomados de empréstimo ao novo desenvolvimento da lingüística teórica (...). Tais conceitos não são aplicados de forma mecânica: o objetivo dos formalistas era tornar compreensível o efeito orgânico da obra e a interação de todos os seus elementos.”<sup>11</sup>

Em Todorov, por exemplo, encontramos uma teoria gramatical para o estudo da narrativa cujo objetivo é também o de retomar algumas reflexões formalistas, atualizando-as pelo viés da lingüística contemporânea. A contribuição de Todorov prende-se à fundamentação de uma gramática da narrativa no

<sup>9</sup> PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p.105.

<sup>10</sup> Cf. MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p.317.

<sup>11</sup> ONEGA, Susana & LANDA, José Angel Garcia (Ed.) *Narratology: an historical overview*. In: *...*. Narratology. London: Longman, 1996. p.12-36.

sentido da percepção e descrição das estruturas que subjazem às narrativas, seguindo os passos de Propp, Chklovski e outros formalistas.

Todorov considera que

“para estudar a estrutura da intriga [trama, enredo] de uma narrativa, devemos primeiramente apresentar essa intriga sob a forma de um resumo, em que cada ação distinta da história corresponda a uma oração. Ver-se-á nesse caso que a oposição entre denominação e descrição é muito mais nitida aqui do que na língua. (...) Existem por conseguinte dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro. O primeiro será relativamente estático e, pode-se dizer, iterativo (...). O segundo, em compensação, será dinâmico e só se produz, em princípio, uma única vez.”<sup>12</sup>

O propósito de Todorov parte de uma hipótese metodológica com base em pressupostos lingüísticos que postulam a existência de uma gramática universal, já proposta pelos antigos gregos e continuada até hoje. A gramática seria a mesma em todas as línguas.

Nas palavras de Todorov:

“Ao admitirmos a existência de uma gramática universal (...) não devemos mais limitá-la somente às línguas. Ela terá, visivelmente, uma realidade psicológica; podemos citar Boas, cujo testemunho adquire tanto mais valor quanto este autor inspirou, precisamente, a lingüística antiuniversalista. (...) Esta realidade psicológica torna plausível a existência da mesma estrutura paralela em outros domínios além da língua (...) Não somente todas as línguas, mas também todos os sistemas significantes obedecem à mesma gramática. Ela é universal não somente porque está em todas as línguas do universo, mas porque coincide com a estrutura do próprio universo.”<sup>13</sup>

Todorov passa assim a aplicar sua teoria à prosa narrativa. É possível, pois, observar que tantos os formalistas como os estruturalistas tiveram uma preocu-

<sup>12</sup> TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.137-138.

<sup>13</sup> TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decamerón*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.14-15.

pação importante em relação ao estudo da narratologia, e que muitos dos estudos atuais devem a esses precursores os avanços que a disciplina alcançou hoje.

## 1.2 O conceito de motivo

Motivo é vocábulo originário do campo musical e designa a unidade mínima significativa da narrativa que tende a repetir-se, configurando o tema. Ao passar para o domínio literário, motivo passou a revestir-se de alguma polissemia, tendo em vista a nomenclatura diferenciada de acordo com os diversos teóricos.<sup>14</sup>

Em narratologia os formalistas russos definiram motivo com base em um critério de autonomia semântica: o motivo como menor parcela temática do texto e indecomponível.<sup>15</sup> Ao estabelecer a diferença entre fábula e trama, Tomachevski considera fábula como

“o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra (...). A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a seqüência das informações que se nos destinam.”<sup>16</sup>

Essa definição implica que a fábula obedece a uma ordem cronológica e causal dos eventos, independentemente da forma pela qual estes são apresentados na narrativa. A fábula corresponde, pois, ao que já aconteceu, enquanto a trama diz respeito à maneira pela qual o leitor fica sabendo dos acontecimentos. É aqui que Tomachevski introduz o conceito de motivo: ao decompor a obra em unidades temáticas chega-se àqueles elementos mínimos do conteúdo temático que não podem mais sofrer redução. Ao tema dessas partículas ele dá a definição de motivo: “são os motivos que, combinados entre si, constituem o apoio temático da obra.”<sup>17</sup>

Devido à heterogeneidade dos motivos, Tomachevski observa que alguns podem ser omitidos sem interferir na seqüência narrativa, ao passo que outros não podem ser subsumidos, sob pena de desfazer a relação de causa/efeito que mantém ligados os eventos. É a esse segundo tipo de motivos que Tomachevski dá a denominação de associados, ou seja, presos, obrigatórios. Aos primeiros,

<sup>14</sup> Cf. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Op. cit., p.179-180.

<sup>15</sup> Aqui pode-se traçar um paralelo com a descrição lingüística estrutural que estabelece para o morfema lexical ou gramatical essa autonomia semântica e a mesma indecomponibilidade.

<sup>16</sup> TOMACHEVSKI, B. Op. cit., p. 173.

<sup>17</sup> Id. Ib., p.174.

o autor dá o nome de **motivos livres**.

A importância da distinção estabelecida por Tomachevski é evidente: se para a fábula só os motivos associados são relevantes, para a trama os motivos livres desempenham um papel dominante, porque proporcionam a construção artística da narrativa e possuem, por isso, diferentes funções que, embora não contribuam para o desenvolvimento das ações, podem predominar sobre os motivos associados.

Na análise comparativa realizada por Wallace Martin<sup>18</sup>, o autor exemplifica as teorias de síntese de Barthes e Tomachevski através do conto *Bliss*, de K. Mansfield, evidenciando como os dois críticos demonstraram a combinação de unidades narrativas em grupos regidos por uma hierarquia, em que cada elemento funciona como parte de uma unidade maior, e como essas unidades trabalham em relação ao todo.<sup>19</sup>

Esquemmatizando, temos a dicotomia dos motivos que Tomachevski divide em estáticos e dinâmicos (podemos observar aqui uma aproximação com a teoria de Todorov):

- a) os **motivos estáticos** traduzem uma situação, um estado que permite a descrição de personagens e do espaço físico/social que os envolve. Em Barthes, os motivos estáticos assumem a denominação de **funções integrativas**;
- b) os **motivos dinâmicos** traduzem a modificação de uma situação e correspondem sempre a uma ação dos personagens. Em Barthes, os motivos dinâmicos assumem a denominação de **funções distribucionais**.

A partir dessa primeira dicotomia, Tomachevski passa para sua segunda segmentação, estabelecendo as categorias dos motivos: associados e livres. Como vimos, os **motivos associados** (ou presos) de Tomachevski são os elementos nucleares que asseguram a integridade da fábula, enquanto em Barthes trata-se das **funções cardinais** (núcleos). Cardinais porque representam os alicerces de toda ação que se articula para organizar e conduzir a trama.<sup>20</sup>

Quanto aos **motivos livres**, pertencem a uma categoria que pode ser eliminada sem que se altere a sucessão cronológica e causal dos fatos narrados.

<sup>18</sup> Cf. MARTIN, Wallace. Narrative structure: a comparison of methods. In: \_\_\_\_\_. *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. p.111.

<sup>19</sup> Id. Ib., p. 112-115. Essa teorização sugere o apoio do conceito de solidariedade sintagmática postulado por Saussure.

<sup>20</sup> Novamente aqui é reconhecível o tributo dos formalistas à lingüística que também estabelece as mesmas categorias, no plano da língua, definindo formas livres os semantemas e formas presas os morfemas.

Trata-se de expansões subsidiárias e marginais que, como foi visto, possuem um papel que pode ser dominante em nível de trama. Em Barthes, os motivos livres são denominados *catálises* e incluem os *informantes*.<sup>21</sup>

A importância dos motivos é evidente, pois são eles que

“viabilizam uma leitura de tipo sociocultural da narrativa, porque é através deles que se filtram os elementos antropológicos, temáticos e ideológicos que mediatamente refletem um contexto histórico específico.”<sup>22</sup>

Ao realizar uma comparação entre métodos de análise da estrutura narrativa, Wallace Martin considera que

“as funções envolvidas formam o que Barthes chama de uma seqüência que abre e fecha com os núcleos, as quais são funções que se interpenetram. (...) Algumas funções são opcionais na seqüência (satélites). Em correspondência a esses dois tipos de ação, há duas espécies de elementos estáticos ou ‘índices’: elementos ‘informantes’ que tornam a cena concreta, e ‘índices específicos’ - traços e pensamentos que pedem para ser decifrados (...). Nessa teoria, as partes da narrativa não são rotuladas por definições fixas; cada parte pode ser nomeada de diferentes formas, dependendo da relação a ser enfatizada. (...) As seqüências nas quais são agrupadas podem, por sua vez, servir como funções em relação a um nível superior das seqüências.”<sup>23</sup>

A flexibilidade dessa teoria, acrescenta W. Martin, na qual uma função nuclear em um determinado nível (que possui uma consequência direta para o desenrolar da história) torna-se um catalisador ou um satélite no nível subsequente, nos leva a questões sobre como decidir o que vem a ser uma consequência. Ao dizermos que cada função é nuclear em um sentido e satélite noutro, precisamos nos encaminhar para um nível de integração acima da análise da ação, para compreender como se estrutura a narrativa.

De acordo com Martin, a abordagem de Tomachevski torna-se particularmente útil, pois classifica ações e motivos não apenas com base num princípio, mas em dois: relevância à fábula e relevância à trama. De fato, alguns

<sup>21</sup> REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Op. cit., p. 151-152.

<sup>22</sup> Id. Ib., p.181.

<sup>23</sup> MARTIN, Wallace. Op. cit., p.112-114. (Tradução nossa)

motivos são absolutamente essenciais em relação à trama; contudo, outros (os motivos estáticos), que não contribuem ao desenvolvimento da ação, podem predominar e adquirir uma ordem diferente de significação. Martin cita John Holloway que considera os motivos estáticos como elementos de identidade ou densidade, porquanto são eles que criam associações múltiplas ao redor de imagens e conceitos. Wallace Martin conclui, pois, que

“em função do que ele [John Holloway] e Tomachevski afirmam, podemos concluir que, enquanto os satélites de Barthes podem não ser essenciais do ponto de vista da seqüência das ações, eles podem tornar-se elementos necessários no nível hierárquico subsequente, o da organização da narrativa, que é o nível da personagem.”<sup>24</sup>

### 1.3 O conceito de função

O estruturalismo, retomando e aperfeiçoando os conceitos formalistas, parece oferecer, particularmente pelo trabalho de Barthes, um valioso instrumento para a análise do nível das funções narrativas, pelo seu traçado análogo ao estruturalismo lingüístico, por suas posições teóricas que definem com maior precisão as subclasses de unidades na sua integração em nível funcional. Por essa razão, utilizamos teoria e correspondente nomenclatura de Barthes, levando em conta a obra examinada e levando em conta que a abordagem de Tomachevski abre caminho para o nível seguinte que é o do personagem, aspecto que não foi objeto específico deste trabalho.

Embora o próprio Barthes - entre outros teóricos - considere que funções e personagens não possam ser separadas, porque estão sempre em relação de reciprocidade, enquanto uma determina a outra, tentamos realizar um corte definido que não fosse desembocar obrigatoriamente no nível dos personagens. Nem sempre, como veremos, isso foi possível.

Para a determinação da unidade ‘funções’ (ações que ligam a macroestrutura da história), na descrição de Barthes, <sup>25</sup> levamos em conta:

1.3.1 as funções cardinais, ou seja, os núcleos, ações relacionadas entre si que abrem ou fecham alguma incerteza;

<sup>24</sup> Id. Ib., p.115.

<sup>25</sup> Apud MARTIN. Op. cit., p. 113, fig. 5b.

1.3.2 os índices (unidades que sugrem atmosfera, sentimentos, filosofia de vida dos personagens, pensamentos, e que requerem decifração pelas suas motivações semânticas de nível profundo);

1.3.3 as catálises (ações satélites, ou opcionais), que preenchem os espaços da narrativa entre as funções cardinais, são unidades de caráter completivo, notações expletivas ou completivas que se envolvem com o núcleo. Possuem funcionalidade de peso menor, mas, com frequência, elas são relevantes na economia dos eventos narrados, pois reforçam a lógica interna da narrativa;

1.3.4 os informantes (índices de menor entidade que permitem fixar ambiente e tempo da narrativa).

Barthes elabora a classificação das funções em dois planos que ele denomina:

a) plano distribucional, ou seja, o plano das funções que se articulam no eixo sintagmático e que estão ligadas às ações dos personagens;

b) plano integrativo, ou seja, o plano das funções que se articulam no eixo paradigmático.

A distinção que Barthes estabelece entre funções e índices esclarece a funcionalidade de cada categoria:

“Funções e índices recobrem portanto uma outra distinção clássica: as funções implicam relata metonímicos, os índices, relata metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras, a uma funcionalidade do ser.”<sup>26</sup>

A estrutura da narrativa operaria assim no eixo paradigmático e no eixo sintagmático, isto é, no eixo da seleção e da combinação, onde as funções desempenham um papel metonímico, ou seja, a função de uma parte em relação ao todo, e os índices, por sua vez, operariam em nível metafórico como expansões de ordem simbólica e/ou indicial, através de alusões implícitas que requerem

<sup>26</sup> BARTHES, R. Op. cit., p.32. Essa classificação possui a lucidez e a clareza que nos vêm dos conceitos lingüísticos, aqui aplicados à literatura, de sintagma/paradigma e distribucionalismo (entre outros).

interpretação, pois se configuram como implícitos do enunciado.

Quanto ao conceito distribucional, ele é de grande relevância, pois esclarece o processo pelo qual as unidades (lingüísticas e literárias), devido a seu caráter linear (em se tratando de língua) e seqüencial (em se tratando de narrativa) se submetem ao contexto e, em função deste, se distribuem.

A partir da noção distribucional teremos assim que certas unidades possuem uma distribuição característica, portanto impossível de ser modificada; outras poderão aparecer no mesmo contexto e por isso são chamadas de equivalentes (por serem intercambiáveis); outras ainda não podem jamais aparecer no mesmo ponto da seqüência, por não possuírem contexto comum. Esse é o conceito de distribuição complementar que Barthes estabelece como categoria integrativa através dos índices.

A partir dessa classificação, Barthes determina duas subclasses de unidades narrativas. Enquanto algumas funções possuem valores diferenciados, constituindo algumas articulações essenciais da narrativa ou de fragmentos da narrativa, outras apenas preenchem espaços intranarrativos. As primeiras serão por isso funções cardinais (ou núcleos) e as segundas, devido à sua natureza integrativa ou complementar, serão catálises. Apesar de sua natureza integrativa, adverte Barthes:

“A catálise pode ter uma funcionalidade fraca, mas não absolutamente nula: seria ela puramente redundante (em relação a seu núcleo), não participaria menos da economia da mensagem (...) uma notação, na aparência expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta (...) a catálise desperta sem cessar a tensão semântica do discurso, diz ininterruptamente: houve, vai haver significação; a função constante da catálise é pois (...) uma função fática (...).”<sup>27</sup>

Quanto à segunda grande classe de unidades narrativas (os índices), classe integrativa, as unidades que aí se encontram têm em comum o fato de não poderem ser saturadas (completadas) e não ser ao nível dos personagens ou da narração. Elas fazem parte portanto de uma relação ‘paramétrica’; (...) pode-se entretanto distinguir aí ‘índices’ propriamente ditos, remetendo a um caráter, a um sentimento.

<sup>27</sup> Id. Ib., p. 33.

a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia, e 'informações' que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço (...)." 28

Foi o que se observou na análise das funções quando, ao selecionarmos uma amostragem de índices, percebemos a impossibilidade de "saturá-los" sem passarmos para o nível subsequente, mais precisamente o nível dos personagens. Em relação às catálises, foi possível sentir claramente essa função de contato, a função fática, que Barthes toma emprestada de Jakobson.

## 2 ANÁLISE DA TRAMA

### 2.1 Sintagmas narrativos<sup>29</sup>

A trama de *A morte em Veneza* é ambientada inicialmente em Munique e, posteriormente, em Veneza. A situação inicial, que configura o primeiro sintagma narrativo, é de relativo equilíbrio, (apesar de já haver uma certa carência), posto que o conflito propriamente dito ainda não se instalou, mas já está desenhando-se, tendo em vista que Gustav Aschenbach, o protagonista, após um breve passeio nos jardins da cidade, numa tarde de maio, instado pela temperatura inusitadamente cálida e pelo encontro fortuito com um provável turista de aparência estranha e sugestivamente simbólica, sente uma necessidade premente de sair de sua cidade, de viajar para algum lugar onde possa recuperar as forças intelectuais e físicas de que ele necessita para continuar com sua obra:

"Fosse que o aspecto de viajante do estrangeiro tivera um efeito sobre sua imaginação ou outra qualquer influência física ou moral, surpreendido, ficou cômico de uma estranha expansão do seu íntimo, uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacomumado e desaprendido, que ele, com as mãos nas costas e o olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção." (p.92)

Após algumas tergiversações, o protagonista decide-se por Veneza, uma cidade que ele já conhece e que o atrai particularmente. A situação de equilíbrio um tanto precário, do início da narrativa, começa então a preparar-se para o segundo sintagma narrativo que direciona Gustav (consciente ou inconscientemente) para a transgressão que não tardará, em virtude do seu desejo de fuga, um desejo de libertação do dever disciplinado, de afrouxamento da vontade férrea e organizada que o mantém quase prisioneiro em sua intensa atividade intelectual, iniciada precocemente, sem permitir-lhe uma vida plena já desde a mocidade, porque

"já desde moço obrigado por todos os lados à realização - e precisamente a extraordinária - nunca conhecera a ociosidade, nunca a despreocupada negligência da juventude." (p. 96)

Ao deparar-se com Tadzio, o belíssimo adolescente polonês que também está de férias no mesmo hotel em que está hospedado Gustav, inicia para o protagonista a fase conflitual que corresponde ao terceiro sintagma narrativo, a fase de transgressão, em que ocorre a transformação interior e exterior do herói. O digno cidadão von Aschenbach, um homem de meia-idade, modelo e exemplo de virtude intelectual e cívica, (herança paterna), o intelectual festejado e reconhecido mundialmente pelo seu talento, e o seu *alter-ego*, o novo Gustav vencido pela sensualidade (herança materna), começam a confundir-se, o último sobrepujando o primeiro. O próprio excesso de intelectualização de sua arte o empurrará para a transgressão fatal.

A partir desse momento, o quarto e último sintagma narrativo começa a organizar-se, e a punição pela transgressão é fatal. Impelido a permanecer em Veneza para não perder de vista o jovem polonês que lhe inspirou essa paixão híbrida e inusitada, ao entregar-se a esse desejo lancinante pelo adolescente encantador, apesar de a cidade estar contaminada pelo cólera, Gustav, já completamente desestruturado, sem mais forças morais e inevitavelmente vítima de sua paixão, adocece e morre. Fecha-se assim o círculo fatídico e a narrativa chega a um estado de equilíbrio, posto que o conflito está solucionado com a morte-punição do protagonista.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> O romance foi publicado em 1915 quando os primeiros 'ismos' europeus estavam tomando vulto e anunciavam uma mudança radical não só nas artes mas na sociedade como um todo, e apesar de tardia a obra ainda manifesta claramente alguns clichês realistas, como por exemplo o predomínio da razão e da observação sobre os sentimentos e a imaginação; os aspectos psicológicos vistos não como fatos da ordem espiritual e transcendente, mas como meras manifestações da matéria, por

<sup>28</sup> Id. *Ib.*, p. 34. Por relação paramétrica entende-se uma relação atinente a um parâmetro, uma relação cujas variáveis são, por sua vez, funções de outra variável.

<sup>29</sup> Cf. REIS, C., LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

### 3 ANÁLISE DAS FUNÇÕES

#### 3.1 Funções cardinais

Pelo seu caráter nuclear, as funções cardinais, no romance, apresentam-se bastante nítidas, contudo bem menos marcantes que os índices, por isso *A morte em Veneza* permite já desde o início uma classificação estrutural quanto ao tipo de narrativa: fortemente indicial, mais que funcional, devido a seu caráter psicológico.

Vimos o estado de carência em que se encontra o protagonista no início da narrativa e sua decisão de afastar-se para umas férias. Na mesma noite, após o passeio na cidade, a decisão tomada articula-se com o estudo dos mapas e guias ferroviários:

"Assim pensou, enquanto o ruído do bonde elétrico se aproximava pela Ungerstrasse e, subindo nele, decidiu dedicar aquela noite ao estudo dos mapas e guias ferroviários." (p.95)

Neste ponto da narrativa temos um amplo *flash-back* (ao qual voltaremos) que descreve o protagonista, suas origens, sua família, sua constituição física e moral, etc., e até o final dessa longa digressão (p.95 a 103) não há presença de funções cardinais.

Após duas semanas que prendem o protagonista em Munique, finalmente a decisão de viajar — e para onde viajar — toma forma, o que constitui uma função cardinal que terá como consequência todas as demais. Após uma breve estada numa ilha do mar Adriático, que não o satisfaz, zarpa para Veneza, e se questiona:

"Que fazia aqui? Errara o caminho. Para lá desejava viajar. Não perdeu tempo em avisar sua partida da estada errônea. Uma semana e meia depois de sua chegada à ilha, numa

isso subordinados à fisiologia humana, o sentido da contemporaneidade, a objetividade, entre outros.

A punição aqui pode ser vista como a busca do fim por ter Gustav compreendido que ele mudou demais para voltar atrás. Por outro lado, apesar de desejada e de certa forma buscada, a morte de Gustav representa também a visão burguesa da ética protestante, segundo a qual a ociosidade é mãe de todos os vícios. Gustav, na verdade, é o produto de toda a decadência do mundo ocidental, e a obra torna-se assim emblemática da destruição de uma arte estéril e formal. Uma destruição que o Modernismo virá ratificar definitivamente.

manhã nebulosa, uma rápida lancha a motor levou-o e a sua bagagem sobre a água, de volta ao porto de guerra; lá se foi à terra para imediatamente subir, por uma prancha, ao convés úmido de um navio que zarpava para Veneza." (p. 103-104)

Seguem-se longas descrições e, até a chegada ao hotel, não há registro de funções cardinais, mas de grandes seqüências de catálises e índices. É nesse ponto da narrativa que as funções apresentam com nitidez sua relação de causa/efeito até o desfecho. É aqui que ocorre o encontro com Tadzio, o jovem polonês que surpreende Gustav por sua beleza, um certo desembaraço, certa timidez e educada disciplina. É assim que o narrador o descreve:

"Era um grupo de adolescentes, sob a tutela de uma governanta ou dama de companhia, reunido em volta de uma mesinha de vime: três mocinhas, de quinze a dezessete anos, como parecia, e um rapaz de cabelos longos de talvez catorze anos. Com surpresa Aschenbach notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina (...) era de tão rara atração pessoal que o observador julgou nunca ter encontrado na natureza ou no mundo artístico uma obra tão bem sucedida." (p. 115)

No dia seguinte, ao abrir a janela de seu quarto, Gustav se aborrece com o cheiro podre da laguna e pensa partir para não prejudicar sua saúde, mas o novo encontro com Tadzio, durante a refeição matinal, o reanima completamente e ele decide que ficará. Essa decisão representa claramente uma função cardinal que terá consequências fatais.

A narrativa prossegue repleta de índices até chegarmos ao passeio por Veneza que, com seus miasmas repugnantes deixa nosso protagonista doente e ele decide novamente partir, pois percebe que o clima da cidade lhe é nocivo. Já aconteceu em outra ocasião em que visitou a cidade que tanto ama. Uma decisão importante, pois, uma função cardinal que teria como efeito sua salvação, se ele a mantivesse. Chegando ao hotel, Gustav pede a conta. No dia seguinte, o tempo já mais fresco, começa a arrependê-lo, entretanto a decisão está tomada. No saguão do hotel despede-se mentalmente de Tadzio, no rápido encontro dos dois.

O arrependimento não tarda. Na viagem que o levaria para longe de Veneza, sente o carinho pela cidade e se atormenta pela decisão tomada que deverá ser definitiva, porque Veneza lhe é prejudicial. Não poderá voltar jamais



a esse lugar.

Dilacerado entre o desejo de ficar e a necessidade de partir, Gustav descobre que sua bagagem foi remetida por engano para o Lago de Como (p. 130) e assim as circunstâncias é que decidem por ele. Feliz e animado ele volta ao hotel para esperar a bagagem extraviada, já sabendo que não mais partirá. Um incidente banal, como o extravio da bagagem, assume aqui o papel de função cardinal, assinalando mais uma vez a relação de causa/efeito na narrativa:

“Aschenbach teve dificuldade em manter sua expressão, a única compreensível nestas circunstâncias. Uma alegria aventureira, uma hilaridade inacreditável abalavam, de dentro, quase convulsivamente, seu peito.” (p. 130)

Ao reencontrar Tadzio, Gustav tem a revelação do porquê sua despedida de Veneza fora tão dolorosa:

“Tadzio, aí também está você de novo!” Mas no mesmo momento sentiu como esta saudação negligente desfalecia e silenciava perante a verdade de seu coração - sentiu o entusiasmo de seu sangue, a alegria, a dor de sua alma, e reconheceu que por causa de Tadzio a despedida se tornara tão penosa para ele.” (p. 132)

A aceitação tranqüila da nova situação de sua alma, que vai redundar em trágicas conseqüências, evidencia bem o feitiço que começa a transformar o estado interior de Gustav A. Há um desejo incoercível de falar com Tadzio, de tocar Tadzio; começa a desintegrar-se sua autocrítica, e o que ainda protege o protagonista é o medo do ridículo, contudo ele não teme o sentimento que o possui e goza extasiado essa nova fase de sua vida, chegando ao momento fatídico em que se consuma sua rendição:

“E, inclinado para trás, de braços pendentes, dominado e sentindo-se percorrido por arrepios, murmurou a eterna fórmula do anseio - aqui impossível, absurdo, abjeto, ridículo e, no entanto, sagrado, digno mesmo, ainda aqui: “Eu te amo!” (p. 145)

Inicia o último ato da tragédia: o cólera impregna assustadoramente a cidade. Há perigo iminente de morte, mas Gustav não quer abandonar Tadzio e deixa-se ficar, deixa-se morrer. Função cardinal que fecha toda e qualquer incerteza. A trama termina aqui: a última visão de Tadzio na praia, no dia em que

o jovem vai partir, fecha-se com a morte de Gustav que começa na praia e se conclui na solidão de seu quarto de hotel. É uma despedida dupla: ao despedir-se de Tadzio, Gustav despede-se também da vida.

### 3.2 Índices

Indícios bem mais numerosos do que funções cardinais confirmam a trama e a tipologia deste romance psicológico. A maior parte da narrativa, além de conter abundante descrição de fatos e ambientes, descreve, focaliza com insistência o que se passa no interior do protagonista: as suas crenças, a sua ética moral e artística, as suas dúvidas e finalmente a sua certeza, a sua aceitação diante desse amor que se revela em toda sua amplitude, com a aquiescência feliz de Gustav A., sentida como êxtase e não como aceitação passiva e fatal. Esses sentimentos se confundem com seus princípios éticos e estéticos e dessa forma se reforça e se completa a sua destruição num clima elevado de beleza superior que encontra na mitologia grega a sua explicação-confirmação.

A presença dos índices é tão importante e insistente, apesar de eles estarem muito mais presentes no plano do implícito do que do explícito, que seria preciso citar uma boa metade do texto, ou talvez mais, por isso nos limitamos a algumas passagens mais expressivas e mais pertinentes, seja em relação à trama, seja em relação à personalidade do protagonista.

Acomodado na praia, Gustav revê Tadzio, e a atitude de cólera e desprezo demonstrada pelo jovem em relação à família russa que goza dos folguedos da praia, numa indisciplina evidente, reforça o interesse e a simpatia de Gustav pelo adolescente. Esse crescimento do interesse de Gustav por Tadzio é claramente índice de que algo vai ser revelado e que requer decifração. O aspecto de pequeno deus surgindo das águas marinhas é também um índice que chancela a decisão de Gustav ficar em Veneza, apesar do perigo iminente.

Outro índice importante é dado no momento em que Gustav percebe que, apesar de sua beleza extraordinária, Tadzio é um menino fraco e doentio. Gustav pensa que o garoto não ficará velho, e esse pensamento o satisfaz e o tranqüiliza:

“(...) notara que os dentes de Tadzio não eram muito bons (...) sem aquele esmalte da saúde (...) que têm, às vezes, os dos anêmicos. “Ele é muito delicado, ele é doentio”, pensou Aschenbach. “Provavelmente não ficará velho.” E renunciou a prestar-se contas sobre um sentimento de satisfação ou sossego que acompanhou este pensamento.” (p. 125-126)

É evidente nesse fragmento o aspecto fortemente indicial: a satisfação ou a tranquilidade saboreada por Gustav nos faz supor que o menino, na visão do protagonista, não se deteriorará com a idade, morrerá antes; ou, talvez, não terá tempo para ser desejado e amado por outros. Ao mesmo tempo, o protagonista não quer pensar nesse seu sentimento de ciúme disfarçado de cuidados. Claro sinal de que ele já está pressentindo o que irá acontecer.

A presença da simbologia, como já foi dito, é marcante e se configura pelas freqüentes alusões a personagens e ambientes mitológicos e ao mundo grego. Índices que nos passam traços implícitos do caráter e da formação do protagonista. O sonho de Gustav A. é ameaçadoramente premonitório: medo e desejo se confundem em seu sonho-pesadelo; cenas de orgias selvagens seguem-se umas às outras, ruídos estranhos se sobrepõem ao som de flauta; serpentes envolvendo corpos nus, danças, odores, corpos tocando-se, até que afinal o medo é varrido pelo desejo e Gustav se entrega totalmente, “e sua alma experimentou a luxúria e a loucura da decadência.” (p. 164)

Ao acordar desse sonho atribulado, parece que o protagonista completou a sua descida aos infernos: agora ele não mais se preocupa com possíveis suspeitas dos que observam o seu comportamento ambíguo, ele não precisa mais ocultar, justo agora que todos estão partindo em pânico pelo avizinhar-se rápido da doença.

Diante da beleza e da juventude de Tadzio ele começa a preocupar-se com seu corpo, com sua aparência e aceita as sugestões do extravagante barbeiro do hotel de maquilar-se para disfarçar a idade. Incrementa suas roupas com detalhes coloridos e inusitados, perdendo horas em seu quarto para parecer melhor aos olhos de seu escolhido. Trata-se de outro índice importante para o desenrolar da trama: Gustav não é mais o mesmo, a sua metamorfose já é completa.

Quando já doente, entorpecido e confuso, sentado num banco, na Veneza contaminada, Gustav pronuncia, num estranho solilóquio, trechos do diálogo de Sócrates com Fédon, em que a figura de Eros está muito presente, como numa última tentativa de justificar-se diante de si mesmo.

Em outros momentos, Tadzio, enquanto se diverte na praça num jogo de bola, é comparado ora a Narciso, que desprezara o amor que lhe dedicavam as ninfas, ora a Jacinto, o amado de Apolo, ferido de morte num desafio de disco, e o protagonista passa a experimentar

“a inveja dolorida de Zéfiro pelo rival, que se esqueceu do oráculo, do arco e da cítara, para sempre brincar com o belo; viu o disco, dirigido pelo bárbaro ciúme, atingir a encantadora cabeça; recebeu, também ele empalidecendo, o corpo

desfalecido; e a flor nascida do sangue doce trazia a inscrição de sua infinita queixa...” (p. 143)

A obra evidencia dessa forma, como já foi dito, uma predominância dos índices sobre as funções cardinais. Os índices, de acordo com Barthes, “implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera.”<sup>31</sup> De qualquer forma, tanto as funções cardinais, como as catálises, os índices e os informantes (que estão presentes em abundância) permitem dizer que algumas unidades podem pertencer a classes diferentes, ou seja, segundo Barthes, podem ser mistas: uma função cardinal pode ter também caráter indicial.

Podemos observar em vários momentos essa sobreposição, como quando Aschenbach é informado que o cólera já se instalou em Veneza e ele decide que não divulgará as informações que recebeu, para evitar que Tadzio parta e, ao mesmo tempo, desejando que todos morram e o deixem a sós com o amado. Trata-se de uma função cardinal, funcional, mas de ordem indicial, pois remete à profunda modificação sofrida pelo protagonista, já completamente decadente, delirante e incapaz de autocontrole e de racionalismo. Ele agora sabe do perigo que envolve todos os habitantes da cidade, mesmo assim decide calar-se. Uma atitude extremada que ele jamais tomaria em condições de normalidade.

Outro aspecto dessa sobreposição, por exemplo, o temos quando, no amplo *flash-back* que descreve o protagonista, surgem alguns indícios sobre sua herança, digamos assim, ‘genética’, tendo herdado da família paterna espiritualidade, disciplina, energia mental, decoro e, do lado materno, “um sangue mais rápido, sensual, que juntara-se à família na geração anterior pela mãe do poeta, filha de um maestro da Boêmia”. (p.96) Esses dados, aparentemente meros informantes, na verdade passam a funcionar como indícios da estrutura intrínseca de Gustav A., conferindo coerência e significado a toda a narrativa.

### 3.3 Catálises

Como expansões, ações satélites ou opcionais que se inscrevem no espaço narrativo e se agrupam entre as funções cardinais, temos, no início da narrativa, a mudança de lugar no mar Adriático, antes de Gustav A. viajar para Veneza. Entre algumas catálises podemos citar a viagem de gôndola que o protagonista realiza na chegada. A embarcação é descrita como se fosse um ataúde, pela cor negra de sua pintura e pelo seu revestimento interno também negro e macio, rico

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p. 34.

e confortável. De fato, a catálise aqui pode ser facilmente confundida com índice, devido ao seu caráter simbólico: ambigüidade e volúpia como a nos falar em morte e conforto. "A viagem será curta", pensou ele [Gustav]; "gostaria que durasse para sempre!" (p.110)

Neste romance particular revela-se difícil separar, nesse nível de análise, os índices das catálises, pelo seu imbricamento constante e contínuo e sobretudo porque nessa narrativa não há nada gratuito, nada opcional, tudo faz sentido. Tudo soma e transpira significado, mas enquanto as funções cardinais possuem uma relação solidária e recíproca, em se tratando da relação entre catálise e função cardinal, a sintaxe funcional não é a mesma, porque

"Uma relação de implicação simples une as catálises e os núcleos: uma catálise implica necessariamente a existência de uma função cardinal à qual se ligar, mas não reciprocamente."<sup>32</sup>

"Qual é pois esta lógica que constrange as principais funções da narrativa?" pergunta Barthes,<sup>33</sup> e nos remete a outros teóricos como Bremond, Greimas e Todorov. Para Bremond, segundo Barthes, o caminho é o lógico, sendo necessário reconstituir o aspecto pragmático interno da narrativa. O segundo caminho, para Lévi-Strauss e Greimas, é de ordem lingüística, pois busca detectar nas funções narrativas oposições de ordem paradigmática. O caminho de Todorov, segundo Barthes, é algo diferente, pois coloca a análise narrativa em nível de ações dos personagens. Contudo esses posicionamentos não se opõem, antes se complementam. O que Barthes sugere é

"uma descrição detalhada para dar conta de todas as unidades da narrativa, de seus menores segmentos; as funções cardinais, lembremos isto, não podem ser determinadas por sua "importância", mas apenas pela natureza (duplamente implicativa de suas relações) ... A cobertura funcional da narrativa impõe uma organização de substituição, cuja unidade de base não pode ser mais que um pequeno agrupamento de funções, que se chamará aqui (segundo Cl. Bremond) uma 'seqüência'."<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Id. Ib., p.37.

<sup>33</sup> Id. Ib., p.38-39.

<sup>34</sup> Id. Ib., p.38-39.

Devido ao fato de nossa análise ser parcial, certamente não cobrimos toda a estrutural funcional do romance, mas acreditamos que os segmentos trabalhados podem dar uma amostragem razoável do que vem a ser uma análise estrutural, pelo menos em nível de funções, pois os elementos da linguagem narrativa são certamente mais complexos, posto que se estruturam em três níveis: funções, ações e narração. Quanto às condições da narrativa, a narração ainda apresenta os aspectos de descrição e discurso tão claramente explicitados por Genette,<sup>35</sup> de cuja teoria nos apropriamos para a análise da descrição do romance.

#### 4 DESCRIÇÃO

Apesar de a tradição literária considerar a descrição como mero elemento ancilar da narração, é impossível um texto narrativo estar desprovido de elementos descritivos. No romance em apreço observa-se uma estreita interação entre os eventos da diegese nos quais a descrição assume um papel relevante, ora sob forma de informações gerais e particulares, ora através de índices que, adequadamente assimilados, tornam previsíveis as ações dos personagens e inclusive o desfecho da narrativa, coerentizando toda a trama.

No nível descritivo, observa-se que as ações estão intimamente relacionadas com a descrição de ambientes, espaços geográficos, estados de espírito que são reflexo desses mesmos ambientes, climas e espaços condicionando as atitudes e as decisões do protagonista.

Genette propõe uma teoria que leva em conta as condições de existência da narrativa, ou seja, narração, descrição e discurso. A proposta de Genette é restaurar o valor narrativo, julgado inferior, segundo Aristóteles, por ser um modo enfraquecido, atenuado da representação, enquanto o valor dramático seria maior, por ser mais imitativo que a narrativa.

A argumentação de Genette é forte, cerrada e convincente: é assim que ele estabelece suas "fronteiras" que teriam sido como que apagadas pelas definições correntes de narrativa como representação de eventos mediados pela linguagem, preferencialmente escrita. Na verdade, afirma Genette, precisamos atentar para

"o aspecto singular, artificial e problemático do ato narrativo.  
(...) Esta questão falsamente ingênua: por que a narrativa -

<sup>35</sup> GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Op. cit., p.255-274.

poderia pelo menos incitar-nos a pesquisar, ou mais simplesmente a reconhecer os limites de certo modo negativos da narrativa, a considerar os principais jogos de oposições por meio dos quais a narrativa se define, se constitui em face das diversas formas da não-narrativa.”<sup>36</sup>

Uma segunda “fronteira” estabelecida por Genette é a que introduz na narração o conceito de descrição (representação de objetos, ambientes e personagens) como oposto da representação de ações e acontecimentos. Resulta assim que a narrativa depende da descrição, que exerce pelo menos duas funções diegéticas: uma de ordem estético, decorativo, e outra, principal, que é de ordem

“simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem (...) a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito.”<sup>37</sup>

De fato, o que diferencia a narração da descrição é mais um aspecto de ordem temporal e espacial do que de conteúdo, e isso não basta para distinguir claramente esses aspectos, pois “se a descrição marca uma fronteira da narrativa, é bem uma fronteira interior, e, tudo somado, bastante indecisa”, afirma Genette.<sup>38</sup> Partindo dessas colocações, Genette passa a englobar todas as formas de representação literária, considerando a descrição apenas como um de seus aspectos.

A análise permitiu confirmar essa colocação, posto que no aspecto diegético (plano do enunciado) e no aspecto narração (plano da enunciação), encontramos uma forte interdependência, muitas vezes difícil de separar. Ainda mais porque nesses aspectos da narrativa se insere um terceiro: o do discurso, o que Genette chama de última fronteira, talvez a mais importante e de maior significado em narrativa.<sup>39</sup>

Retomando Benveniste, que estabelece a diferença entre história (como narrativa) e discurso, partindo de pressupostos estritamente lingüísticos, em que intervêm determinadas formas gramaticais (tempos e modo verbais, pronomes e modalizadores pronominais ou adverbiais), Genette considera que, abstração

<sup>36</sup> Id. Ib., p. 256.

<sup>37</sup> Id. Ib., p. 264-265.

<sup>38</sup> Id. Ib., p. 266.

<sup>39</sup> Id. Ib., p. 267.

feita das diferenças existentes entre as línguas e seus sistemas gramaticais, resta uma única e clara oposição entre o aspecto objetivo da narração e a subjetividade do discurso.

Por objetividade o autor entende a ausência de qualquer referência ao narrador, quando os eventos se narram por si sós. A subjetividade, pelo contrário, estabelece a presença implícita de um narrador de certa forma intrusivo, ou seja, se na narrativa não há ninguém falando, no discurso alguém fala, embora não necessariamente (e nem sempre) através de marcadores gramaticais.

No texto selecionamos aquelas passagens (entre inúmeras outras) que podem exemplificar melhor tanto os aspectos essencialmente narrativos e descritivos como também esse imbricamento entre narração-descrição-discurso. Veremos em primeiro lugar alguns exemplos de narrativa “relativamente pura”, posto que leves traços de descrição também aparecem:

“Um dia, durante o pequeno almoço na sala grande, [Gustav] interpelou o gerente, aquele pequeno homem de andar silencioso e casaca francesa que, cumprimentando e fiscalizando, se movimentava entre os hóspedes e parou também à mesinha de Aschenbach...” (p. 151)

No mesmo dia, ainda à noite, depois do jantar, aconteceu que um pequeno grupo de cantores de rua, vindo da cidade, exibiu-se no jardim frontal ao hotel. Dois homens e duas mulheres estavam parados junto ao poste de ferro de uma lâmpada em arco e erguiam seus rostos iluminados de branco, para o grande terraço onde os hóspedes se compraziam com a apresentação popular... (p. 152)

Enquanto isso o guitarrista começara um solo, cantando uma modinha popular com sucesso em toda a Itália, em cujo estribilho todo o grupo tomava parte, cantando e acompanhando com seus instrumentos...” (p. 154)

Os exemplos apresentados a seguir, por sua vez, poderão evidenciar a sobreposição e o imbricamento de narração e descrição.

“Isto se deu ao meio-dia. À tarde, Aschenbach, sob uma calmaria e um pesado calor, foi até Veneza, pois era impedido pela mania de seguir os irmãos poloneses que vira, em companhia da governanta, tomarem o caminho para a Ponte das Barcas. Não encontrou o ídolo em São Marcos. Mas,

durante o chá, sentado na sua mesinha redonda de ferro no lado da sombra da praça, farejou repentinamente um aroma singular, que agora lhe pareceu já ter tocado seus sentidos há dias, sem penetrar-lhe o consciente - um cheiro adocicado, oficial, que lembrava miséria, feridas e limpeza desconfiante." (p. 146)

Apesar de a narração e a descrição estarem aqui bastante bem definidas, seria difícil afirmar que não há presença de subjetividade e, portanto, de indícios de discurso. Basta atentar para a ironia implícita na palavra 'ídolo', para a força descritiva do verbo 'farejou' que contém, além de um aspecto descritivo, outro também subjetivo. 'Farejou' é de fato mais descritivo que 'percebeu' ou 'sentiu', e contém uma valoração implícita que subentende a presença de um narrador.

Quando Aschenbach fica a par dos rumores que circulam a respeito do cólera, decide que ninguém pode saber:

"Devem ocultar!", pensou Aschenbach exaltado, jogando os jornais de volta sobre a mesa. "Devem ocultar isto!" Mas ao mesmo tempo seu coração se encheu de satisfação pela aventura em que o mundo exterior queria cair! Pois a paixão, como o crime, não se adapta à ordem segura e ao bem-estar cotidiano, e todo afrouxar da estrutura civil, toda confusão e tribulação do mundo lhes é bem-vinda, porque estas situações podem trazer uma esperança incerta de nelas encontrarem seu proveito..." (p. 147)

Aqui também temos novamente o comentário-digressão do narrador sobre "paixão e crime" em que os aspectos subjetivos prevalecem fortemente sobre a narração-descrição.

Na ocasião em que Aschenbach persegue Tazio de gôndola, pelos canais de Veneza, temos a seguinte passagem:

"De pequenos jardins suspensos, sobre muros em ruína, pendiam umbelas, brancas e púrpuras, 'cheirando a amêndoas'. Janelas em estilo mouro destacavam-se das sombras. As escadas de mármore de uma igreja desciam até as águas, um mendigo acocorado sobre elas, 'protestando sua miséria', estendia seu chapéu..." (p. 149)

As expressões entre aspas, por nós destacadas, evidenciam a forte subjetividade do discurso do narrador que, dessa forma, não consegue ocultar-

se totalmente. Como poderia descrever-se o aroma das umbelas, cheirando a amêndoas"? Aqui a percepção olfativa é claramente do narrador e não do protagonista da narrativa. A mesma observação pode ser feita a respeito de 'protestando sua miséria'. O verbo 'protestando' é sem dúvida descritivo, mas ainda muito discursivo, trazendo a presença do narrador para dentro da história.

Os exemplos são tantos e tão ricos que foi difícil selecionar alguns em detrimento de outros, ainda mais levando em conta a presença muito forte da adjetivação que é também marca de subjetividade, anteposta ou posposta ao substantivo, como nesta passagem: "Corcoveando, esgueirava-se entre as mesas, um sorriso de 'pérfida' submissão." (p. 155) E ainda:

"Com o restabelecimento da distância artística entre ele e a sociedade, assumira de novo toda a sua audácia, e seu riso 'fantasmagórico', dirigido de modo 'insolente' para o terraço, era 'sardônico' ... E depois disse, no seu idioma 'honesto e cômodo', a verdade." (p. 159)

Também a substantivação freqüente do adjetivo, ora para denominar Tazio (*o belo, o desejado*), ora Aschenbach (*o carecido, o seduzido, o aventureiro, o perturbado, o desnordeado, o enamorado, o atormentado*) carrega muita ironia. Ocorre ainda a presença forte dos modalizadores adverbiais claramente subjetivos:

"Mas ao mesmo tempo dirigia 'constantemente' uma farejante e teimosa atenção aos maculados acontecimentos (...) àquela aventura do mundo exterior que se fundia 'obscuramente' com a de seu coração." (p. 151)

Longas e repetidas digressões revelam a presença do narrador, embora disfarçadas sob momentos de reflexão em que Gustav, consternado com os seus sentimentos, volta-se para seus antepassados, ao mesmo tempo em que busca justificativas:

"Que diriam? Mas, na verdade, que teriam dito de toda a sua vida, que se afastara da deles até a degeneração, desta vida sob o fascínio da arte, da qual ele mesmo, no sentido burguês dos pais, divulgara tão irônicos conhecimentos de jovem e que, no fundo, fora tão parecida com a deles! (p. 150)

Inúmeros heróis de guerra da antigüidade carregaram espontaneamente seu jugo, pois nenhuma humilhação era

tida como tal, quando este deus [Eros] a impunha, e atos que seriam tratados por sinais de covardia, se fossem praticados por outras razões - genuflexões, juras, instâncias e maneiras servisais - não causavam vergonha ao amante." (p. 151)

Nos fragmentos analisados percebe-se a presença marcante da subjetividade e assim poderíamos dizer que se a narrativa precisa da descrição, a descrição também pode tornar-se, em determinadas narrativas, ainda mais decisiva, principalmente quando entrecada de discurso, como é o caso do texto trabalhado, em que a narração parece quase ancilar da descrição e do discurso.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, em que foram analisados e discutidos alguns aspectos concernentes à teoria da narrativa, os resultados práticos colhidos vêm confirmar e esclarecer esses aspectos, revelando a importância e utilidade dos conceitos formalistas e estruturalistas aplicados à narrativa.

Ainda foi possível perceber claramente a relação entre lingüística e narratologia, o que propiciou também a percepção de aspectos interdisciplinares e intertextuais. Ao analisarmos a trama e as funções ressaltou a origem de diversos conceitos da lingüística estrutural aplicados à narrativa, enquanto o aspecto 'descrição' visualizou as relações intertextuais e interdisciplinares, devido à mobilidade das funções descritivas que se deslocam entre a narração e o discurso, permitindo estabelecer a sua importância no tecido narrativo e sua capacidade simbólica e/ou explicativa, tanto pela intertextualidade como pela interdisciplinaridade.

O imbricamento dos aspectos discursivos ensejou observações de cunho estilístico-gramatical que conduziram ao ponto de vista do narrador. No caso de *A morte em Veneza*, a presença de um narrador não dramatizado, conforme W. Booth<sup>40</sup>, sua presença/ausência na narrativa, o distanciamento moral do autor em relação ao protagonista.

A análise estrutural do romance nos possibilitou detectar outros aspectos, como aqueles relacionados à presença do "medo do desejo" no romance realista, conforme Leo Bersani, e outros aspectos específicos do romance realista, em que tudo revela uma trajetória absolutamente individual. A trajetória do protagonista,

<sup>40</sup>BOOTH, Wayne. Types of narration. In: \_\_\_\_\_, *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. p. 149-164.

de fato, pertence exclusivamente a Gustav: é a ele que a moral culpará e condenará sem remissão. A esse respeito, Leo Bersani considera que

"A complexidade psicológica [dos personagens] é tolerada na medida em que não põe em perigo uma ideologia para a qual o sujeito é uma estrutura fundamentalmente inteligível..."<sup>41</sup>

O romancista realista está consciente em alto grau do contexto de fragmentação social no interior do qual escreve.<sup>42</sup>

Por isso o romancista consagra uma parte apreciável das forças de sua imaginação a poupar à sociedade o choque de se defrontar com a superficialidade da sua ordem e o caráter destrutivo dos seus apetites."<sup>43</sup>

A posição do romancista realista, no caso, devia estar em sintonia com sua sociedade, com seu tempo e, portanto com seus leitores. Lembramos aqui Umberto Eco,<sup>44</sup> segundo o qual, o leitor

poderá ficar tentado a concretizar, num romance como *Morte em Veneza*, duas grandes oposições a nível actancial, a vocação estética de Aschenbach contra o seu desejo carnal (e, portanto, Espírito vs. Matéria), consignando, a nível de estruturas ideológicas, ao primeiro, uma marca de "positividade" e ao segundo uma marca de "negatividade".

Esses aspectos, positividade e negatividade, podem ser relacionados com as categorias funcionais aqui trabalhadas e cuja análise sedimentou conceitos e comprovou teorias, por sua operacionalização prática, ao mesmo tempo em que revelou a possibilidade de tantas leituras quantas forem as posições teóricas que se queiram abordar em narratologia.

Ficou ainda mais evidente a complexidade da narrativa, um campo extremamente instigante, e a possibilidade de continuar avançando. Linguagem

<sup>41</sup>BERSANI, Leo. Orcañismo e o medo do desejo. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade*. Tradução de Tereza Coelho Lisboa. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 58.

<sup>42</sup> Id. ib., p. 62.

<sup>43</sup> Id. ib., p. 64.

<sup>44</sup> ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 133-154.

e Literatura são de fato espaços praticamente inesgotáveis, que abrem caminhos cada vez maiores para uma ampla área de estudos e que requerem e permitem um aprofundamento continuado.

Por essa razão, caberia aqui ainda uma reflexão suplementar de caráter crítico sobre Thomas Mann e sua obra geral, cujas características encontramos tão vivas e perceptíveis numa abordagem que, em princípio, excluía qualquer enfoque que não o da trama e descrição em perspectiva estruturalista.

Se for possível afirmar que ao artista não cabe o papel de "compreender", certamente assenta-lhe aquele "compreender a seu modo" que, mesmo excluindo objetivos explícitos e morais, não foge da esfera do "compreender". O próprio Thomas Mann afirmou que é desejável que os resultados morais do artista estejam o mais possível em consonância com a moral dominante, portanto com nosso Ocidente cristão, harmonizando-se em sua sabedoria com os resultados religiosos tradicionais que devem confirmá-los.

A dialética integradora, que Thomas Mann não codifica conceitualmente, mas que desenha através de imagens e figuras, de funções e índices presentes na narrativa, falando de personagens e destinos, reflete-se na palavra que, ao passar de um termo a outro, mostra, com seu apropriado dispor-se, a íntima força conjuntiva pela qual se consubstancia.

Um escritor entre os mais "oxigenados" que a literatura deste século nos ofereceu, Thomas Mann traçou globalmente em sua obra um desenho acabado que, pela sua natureza, exige ser recebido segundo o caráter sintético de sua profunda e constante inspiração. Não captar esse caráter significa dispersar nos particulares a atenção que deve ser concentrada, pelo contrário, nos detalhes e no inteiro afresco, simultaneamente.

Mann nunca se detém em um particular, pelo simples motivo de que sua palavra nunca é abstrata: detalhada e detalhante até o espasmo, mas o detalhe está lá, dentro do afresco, não como parte dele, mas como símbolo suficiente para aludir ao todo. Faz-se necessária, por isso, uma leitura sintética, para que não se perca esse seu pinelar dentro do signo total, que é a forma desse autor de dizer "narrativamente" a determinação simbólica do universal, de aproximar realidade e símbolos, os mais longínquos, com aquela clareza e aquela limpidez tão desconcertantes que parecem ocultar o fato mais peculiar, ou seja, que ele está, pelo contrário, construindo artisticamente uma síntese perfeita e lucidamente representada, onde os detalhes estão engastados na unidade preciosa do resultado artístico global.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS <sup>45</sup>

- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. Tradução de Mara Zélia Barbosa Pinto. In: \_\_\_\_ et al. *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- BERSANI, Leo. O realismo e o medo do desejo. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1984.
- BOOTH, Wayne. Types of narration. In: \_\_\_\_\_. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University Press, 1961.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Mara Zélia Barbosa Pinto. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. São Paulo: Abril, 1971.
- MARTIN, Wallace. Narrative structure: A comparison of methods. In: \_\_\_\_\_. *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6.ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ONEGA, Susana, LANDA, José Angel Garcia. (Eds.). Narratology: an historical overview. In: \_\_\_\_\_. *Narratology*. London: Longman, 1996.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Vários. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

<sup>45</sup> Todos os textos em língua inglesa foram traduzidos por nós.