



Narradores de Javé: ficção, comunicação e cultura¹

Lucas Renatho Gomes de Pontes²
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Este artigo consiste, basicamente, em realizar um processo de análise e interpretação discursiva do filme *Narradores de Javé*, mobilizando e investigando centralmente a questão do narrador oral ficcionalmente representado, partindo de uma reflexão sobre como este narrador está construído narrativamente e de que forma ele estrutura o texto fílmico. Procederemos também uma análise fílmica, a partir da atenção a aspectos do discurso cinematográfico em interface com a teoria da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; análise discursiva; narratologia; comunicação.

TEXTO DO TRABALHO

O presente artigo consiste, basicamente, em realizar um processo de análise e interpretação discursiva do filme *Narradores de Javé*, mobilizando e investigando centralmente a questão do narrador oral ficcionalmente representado, partindo de uma reflexão sobre como este narrador está construído narrativamente e de que forma ele estrutura o texto fílmico. Será observado também, ainda que não a priori, a categoria personagem, correlacionando-a estreitamente com a categoria focalizador. Ao investigar o rendimento das categorias narrador e focalizador utilizaremos dois recortes: um narratológico e outro sociológico. Comumente descrito como uma “comédia dramática”, *Narradores de Javé* é um filme escrito e dirigido por Eliane Caffé. O filme narra a história de uma cidade, Javé, que será inundada pelas águas de uma represa. Para impedir o desastre, os moradores se mobilizam para escrever a grandiosa história do Vale do Javé, mas para isso eles têm de recorrer a Antônio Biá, única pessoa “letrada” da cidade, que havia caído no ostracismo por ter espalhado cartas difamatórias sobre os moradores a fim de salvar seu emprego nos Correios. Este é o mote inicial para a tarefa

¹Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

²Graduando do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFPB. Bolsista de Iniciação Científica pelo PIBIC/CNPq/UFPB e membro do grupo de Pesquisa sobre Ficção e produção de sentido Pesquisa pelo CNPq do projeto Ficção Audiovisual, Comunicação e Produção de Sentido, e-mail: lcspontes@gmail.com



homérica de Antônio Biá: transpor para a escrita a memória e a oralidade das histórias contadas pelas personagens.

“Quem conta um conto aumenta um ponto” ou “o povo aumenta, mas não inventa” são ditados populares que se encaixam bem ao filme de Eliane Caffé. O causo e a narração oral característica deste são aspectos fundamentais do filme. É a partir da narração das histórias dos moradores que se estrutura a narração principal. Este ponto de estruturação será alvo de análise a partir da teorização de Gérard Genette (GENETTE, s/d) sobre os diversos níveis narrativos.

Antes de partirmos para a análise do filme, é necessário fazer uma distinção básica entre história e discurso. Em termos narratológicos, o discurso geralmente é colocado como um domínio autônomo em relação à história. Esta distinção conceitual serve como um procedimento metodológico para distinguir dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados, a história; e o plano da expressão desses mesmos conteúdos, o discurso. Desta forma, podemos dizer que a história é o que se conta e o discurso como se conta. Apesar da distinção, devemos entender que estes planos se correlacionam, “sustentando entre si conexões de interdependência.” (REIS & LOPES, 1988, p. 29). É de fundamental importância discriminar estes dois planos de análise da narrativa para observarmos como a mesma história será contada de diferentes formas pelas diversas personagens/narradores do filme.

Na introdução da sua Estética do cinema, Gérard Betton afirma que “o cinema é antes de mais nada uma arte, um espetáculo artístico.” (BETTON, 1987, p.1). Para fins de análise, adotaremos a noção de cinema enquanto opacidade e enquanto discurso artístico específico, dotado de uma linguagem própria. Esta noção de cinema não apareceu quando do seu surgimento, mas foi desenvolvida e aceita com o decorrer da evolução cinematográfica. Sobre o início do cinema e sua transformação gradual em linguagem, diz Marcel Martin:

A arte esteve, portanto, inicialmente a serviço da magia e da religião, antes de tornar-se uma atividade específica, criadora de beleza. Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias. (MARTIN, 1985, p. 16)

“Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo.” (BETTON, 1987, p.1). Desta forma, concordando com Betton e partindo de sua definição,



procederemos na análise um processo de elencamento desses elementos, a fim de, a partir deles, identificar os sentidos que o filme produz e perceber de que maneira ele produz estes sentidos. Para manter a integridade da obra e entendê-la em sua plenitude, precisamos levar em conta na análise do discurso narrativo o aspecto estético e o aspecto social, percebendo como esse contribui na construção da estrutura narrativa, “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra.” (CANDIDO, 1976, p.6).

Assim, para a compreensão da obra, é necessário a situarmos dentro do seu contexto de produção. É fato que o cinema é uma arte, mas também é fato que ele é uma indústria. Estando inserido dentro de uma sociedade e sendo produto cultural da mesma, não haveria como ser diferente. Este caráter industrial, no entanto, não é o que de fato prejudica a autonomia do cinema enquanto arte.

Mais que seu caráter industrial, é o comercial que constitui uma grave desvantagem para o cinema, porque a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a rentabilidade. (MARTIN, 1985, p.15).

O cinema é, predominantemente, uma arte narrativa. A narratividade no cinema foi, de fato, inspirada por outra arte, a literatura. “Foi querendo imitar a narração literária que o cinema encontrou o seu caminho semiótico e a sua especificidade.” (BRITO, 1995, p.193). Por conta dessa influência da narrativa literária e da plena possibilidade da aplicação de suas teorias à narrativa cinematográfica, iremos utilizar como base a teorização de Gérard Genette sobre a narrativa literária no Discurso da Narrativa e como apoio as elucidações feitas por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no Dicionário de teoria narrativa. A clássica obra de Genette nos fornece subsídios necessários para uma melhor compreensão e uma análise mais aprofundada das categorias narratológicas, dentre elas as categorias de modo e voz. Genette, citando Littré, define o sentido gramatical de modo como sendo “o nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata e para exprimir... os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a ação” (GENETTE, 1995, p.160); o modo narrativo, por sua vez, se refere aos graus de representação ou informação narrativa.

A narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente) manter-se a maior ou menor distância



daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagens ou grupos de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar a que correntemente se chama ‘visão’ ou o ‘ponto de vista’, parecendo então tomar em relação a história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. (GENETTE, 1995, p.160)

A partir da teorização sobre o modo narrativo e da instituição da distância e da perspectiva como “modalidades essenciais da regulação da informação narrativa” (GENETTE, 1995, p.160), é proposto por Genette um sistema de focalização que consiste em três tipos de focalizações: focalização zero (narrativa não-focalizada), focalização interna e focalização externa. A análise da categoria de focalizador neste trabalho utilizará esse sistema concebido por Genette.

A partir do Dicionário de teoria narrativa, decidimos pela utilização do termo focalização onisciente, ao invés de focalização zero. Reis e Lopes explicam o sentido de tal mudança afirmando que:

Parece-nos, entretanto, terminologicamente mais preciso falar em focalização onisciente, uma vez que as expressões propostas por Genette podem ser entendidas como referindo-se àquelas narrativas que, por não recorrerem de forma significativa a procedimentos de focalização, pura e simplesmente não suscitam reflexões críticas no campo da perspectiva narrativa. (REIS & LOPES, 1988, p.254)

É na categoria da voz, definida por Vendryès, como “aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (GENETTE, 1995, p.212), que está situada a instância narrativa. Importante assinalar a diferença entre quem detém a focalização e quem detém a instância narrativa. O primeiro vê, o segundo narra. Dentro desta categoria irá nos interessar, sobretudo, três aspectos: o tempo da narração; os níveis narrativos; e o tipo de narrador. “A principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história” (GENETTE, 1995, p.215). Ou seja, o tipo de narração será determinado de acordo com o ponto de vista da posição temporal em relação ao que se conta. Distinguimos assim quatro tipos de narração: ulterior (narrativa posterior a ação); anterior (narrativa preditiva); simultânea (narrativa no tempo da ação); e intercalada (narrativa entre os momentos da ação).



Narradores de Javé possui um narrador central (Zaqueu), produtor da narrativa, e vários personagens/narradores que narram dentro da narrativa. Genette define essa diferença de nível dizendo que “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.” (GENETTE, 1985, p.227). Sendo assim, podemos dizer que a narração inicial de Zaqueu sobre a sina do Vale do Javé para o desconhecido que acaba de perder o barco é um ato situado em um primeiro nível, chamado de extradiegético (ou seja um ato que não está inserido na diegese); os acontecimentos ocorridos na narrativa de Zaqueu, (a captura de Antônio Biá, a redação do livro que salvará a cidade etc) estão num nível diegético superior ao ato narrativo, e são chamados de diegéticos (estão dentro da diegese, fazem parte dela); já as narrativas dos moradores do Vale do Javé sobre as origens da cidade, são narrativas no segundo grau, e são denominadas metadieéticas (narrativa dentro da narrativa). Essas são as classificações que podemos atribuir ao narrador e aos narradores/personagens de *Narradores de Javé* no que diz respeito ao aspecto de níveis da instância narrativa.

Para um melhor entendimento destes níveis narrativos, é importante precisar o conceito de diegese. O termo diegese com o significado que tem hoje foi inicialmente utilizado no cinema, introduzido por Étienne Sourieau em suas pesquisas sobre narrativa cinematográfica. Genette adotou para o domínio da narrativa verbal o sentido dado ao termo por Sourieau. “Diegese é então o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.” (REIS & LOPES, 1988, p.26). O crítico paraibano João Batista de Brito diz que “diegese em cinema seria, portanto, tudo que integra a estória que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente.” (BRITO, 1995, p.194)

Ainda dentro da categoria de voz, faz-se necessário identificar qual o tipo de narrador presente na obra. Os narradores podem ser heterodieéticos – narrador que não participa nem participou da história; homodieéticos – narrador que participa ou participou da história narrada como personagem secundário (testemunha); e autodieéticos – o narrador é o herói da narrativa. Em *Narradores de Javé* verificamos a presença de narradores homodieéticos e heterodieéticos, variando de acordo com a mudança de narrador.

Narradores de Javé é um filme de 2003 dirigido por Eliane Caffé. O roteiro do filme é da diretora e co-assinado pelo famoso dramaturgo e roteirista Luis Alberto de Abreu. Os dois já haviam trabalhado juntos no primeiro longa de Eliane, *Kenoma*, de



1998. De acordo com Caffé a criação do roteiro de *Narradores de Javé* aconteceu de uma forma diferente. Ao invés de partir do argumento inicial para a elaboração do roteiro, Caffé e Abreu, juntos com a equipe de produção, partiram para campo e foram escutando as histórias e os causos das pessoas por onde passavam. A partir dessas histórias os autores foram compondo o roteiro que só seria complementado numa segunda etapa, através da participação dos atores, principalmente nas aberturas para o improviso.

Desde os créditos iniciais fica claro que a linguagem verbal em suas variadas formas será de fundamental importância em *Narradores de Javé*. Os nomes dos atores, produtores, roteiristas e da diretora são apresentados em meio a sinais de pontuação que vão transformando, incluindo e excluindo os nomes na tela. Tudo isso ao som da trilha sonora de Dj Dolores, um artista sergipano radicado em Pernambuco que faz música regional incorporando elementos de jazz, música eletrônica e funk.

Tudo começa com um personagem, um mochileiro, a julgar pelos trajés, correndo para pegar um barco, que acaba saindo e o deixando ali. O viajante vai para uma típica bodega de interior que ainda está aberta. Na bodega estão Sousa e sua mãe donos do estabelecimento, Zaqueu e mais algumas pessoas. O viajante e Sousa não vão desempenhar um papel importante na narrativa, mas serão os narratários de Zaqueu, ou seja, aqueles a quem o narrador se dirige. Não devemos confundir o espectador do filme com o narratário. Este só existe dentro do espaço diegético, “é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita.” (REIS & LOPES, 1988, p.63)

O mote inicial para Zaqueu contar o caso do vale do Javé é um deboche de Sousa para com a mãe que “resolveu aprender a ler depois de velha.” Aproveitando a deixa, Zaqueu tenta mostrar através da história vivida por ele no vale do Javé que pode ser bom aprender a ler, confirmando que “a orientação para o interesse prático é um traço característico de muitos narradores natos.” (BENJAMIN, 1980, p.59). No filme, Zaqueu caracteriza-se como um narrador homodiegético, tendo em vista que ele “veicula informações advindas da sua própria experiência diegética” (GENETTE apud REIS & LOPES, 1988, p.124), de focalização onisciente pois “faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada” (REIS & LOPES, 1988, p.255). A narração de Zaqueu é uma narração ulterior, pois se situa numa posição de posteridade em relação à história. Por se apresentar sob forma de memória, é comum que a narrativa



ulterior se encerre “com a enunciação de um presente, termo de chegada de um devir evocado a partir da posição de ulterioridade do narrador que no final do seu relato adota um tom de conclusão epilodal” (REIS & LOPES, 1988, p.117-18). Apesar de não ter estado na cidade durante todo o desenrolar da história, Zaqueu tem conhecimento de tudo, inclusive de coisas que ele não presenciou, se encaixando bem no tipo de narrador onisciente que Brito descreve:

a onisciência parece ser mais visceralmente cinematográfica que literária. Tanto é assim que, mesmo naqueles casos de filmes com personagens narradores [...], a limitação de seu conhecimento [...] é quase sempre suplantada pela onisciência da narração abstrata, que nos faz ver aquilo que o narrador actancial não poderia ter visto. (BRITO, 1995, p.195)

A narrativa de Zaqueu é sobre uma obra que quando construída iria inundar o povoado onde ele vivia, o vale do Javé. O único modo de salvar Javé das águas era fazer com que ela fosse reconhecida como patrimônio. Mas o que Javé teria para ser reconhecida como patrimônio? As histórias sobre a origem e a fundação da cidade. Para ouvir os moradores do povoado e passar as histórias para o papel chamam, depois da relutância de alguns, Antônio Biá, herói e protagonista do filme. Biá é um malandro talentoso, bom de conversa e bom escritor. Acontece que Biá é malquistado em Javé por ter espalhado cartas difamatórias sobre os moradores para as cidades vizinhas a fim de salvar seu emprego no posto dos Correios. Depois da relutância inicial do povo e do próprio Biá, a tarefa homérica de “parir” o dossiê é aceita. Assim, Zaqueu parte para avisar as autoridades sobre o dossiê e Biá fica incumbido de terminar o livro até ele voltar.

Biá irá ouvir, ao todo, seis personagens/grupo de personagens sobre a origem da cidade: Seu Vicentino, Deodora, Firmino, Os Gêmeos, Daniel e Pai Cariá. Cada um desses personagens irá contar a história a seu modo, transferindo para ele seus costumes, tradições e toda sua carga de subjetividade. Em todas essas narrações os narradores são heterodiegéticos, já que pela distância temporal seria impossível algum dos moradores ter presenciado a história do surgimento de Javé. Martin diz que esse tipo de narrativa estruturada sobre diversas versões do mesmo fato “constitui uma demonstração bastante cáustica da relatividade da verdade e do pouco crédito que se deve dar à objetividade de testemunhos diversos sobre um mesmo fato” (MARTIN, 1985, p. 228).



Seu Vicentino, que acredita ser descendente indireto do fundador da cidade, conta a história a seu modo: um grupo de pessoas havia sido expulso de suas terras pelo Rei de Portugal porque havia achado ouro no lugar. Esse grupo foi então liderado e guiado por Indalécio, um chefe de guerra, até chegar em Javé. A única coisa que levaram da cidade foi o sino da igreja. Na narração de Seu Vicentino, Indalécio é um homem sério, pronto pra guerra, como ele diz “um homem que nunca dizia sim quando queria dizer não.” Assistindo ao filme percebemos que seu Vicentino é do mesmo modo que o herói descrito por ele. Assim, à medida que os personagens/narradores vão contando sua versão da história, os eventos narrados são representados ficcionalmente e o protagonista da ação narrada passa a ser representado pelo mesmo ator que interpreta o personagem que conta a história. Este artifício é interessante na medida em que consegue produzir um efeito de subjetividade, nos levando a perceber que a mesma história pode (e provavelmente irá!) ser contada de maneiras distintas de acordo com quem a narra.

Deodora, ao contar a mesma história, inclui outra personagem: Maria Dina, uma mulher que ajudou Indalécio e que achou o lugar onde seria fundada Javé. Assim como o Indalécio de seu Vicentino, a Maria Dina de Deodora, que afirma ser parente dela, age de forma muito parecida com a narradora da história. A história de Firmino também é diferente das demais. Sendo um personagem mais brincalhão, ele transfere essa característica para o herói de sua narrativa. Ao invés do Indalécio sério e pronto pra guerra temos um Indalécio feliz e cantador, até mulherengo, que acabou morrendo de nó nas tripas causado por uma disenteria. Já Maria Dina é descrita por ele como sendo uma louca que já habitava o vale e que profetizou o descobrimento de Javé.

Outro relato importante e diferente sobre a origem da cidade é feito por Pai Cariá. Ele não é apresentado, mas localizando o ambiente, as pessoas e os costumes, podemos inferir que se trata de um líder de uma comunidade negra, talvez quilombola. Com sua língua específica e seu modo peculiar de narrar, pai Cariá vai contando a estória de Indalêo, um chefe de guerra que iria guiar seu povo de volta para sua terra. Ao invés de Javé, o lugar encontrado por eles é a morada de Oxum, orixá das águas, dos rios. Este é mais um exemplo da interferência dos interesses dos diferentes grupos sociais na história. Para o povo quilombola não importava encontrar Javé, mas a África.

São poucos os procedimentos técnicos para introdução do *flashback*. Em *Narradores de Javé*, nos momentos de transição entre um aspecto temporal e outro, por vezes é lançado mão do recurso da fusão para sugerir essa passagem. Martin diz que a



fusão “representa materialmente e sugere psicologicamente uma espécie de fusão entre dois planos de realidade, como se o passado invadissem pouco a pouco o presente da consciência, convertendo-se também em presente” (MARTIN, 1985, p.230). Assim, na passagem inicial da narração de Zaqueu para o espaço diegético ocorre uma fusão sonora com o som de sua fala sendo invadido pelo som de um sino que está sendo tocado em Javé. Durante a visita aos gêmeos ocorre outra transição por meio de fusão, quando a imagem da fotografia do casamento gradualmente se torna o casamento. Desta forma, essas transições funcionam como uma forma de escoar o tempo, substituindo um aspecto temporal por outro.

Bem mais discretos que as passagens para o passado, existem no filme algumas cenas que funcionam como antecipações narrativas (*flashforwards*)³. É o caso da cena em que Biá chega bêbado em casa e ao deitar na cama, sentindo o pouco tempo que tem para cumprir sua tarefa se esvaír, vê e escuta um pingo d’água retumbar como uma marreta e de repente, em câmera lenta, o que nos sugere se tratar de sua imaginação, uma enxurrada invade sua casa, antecipando o destino da cidade caso ele não cumpra o que prometeu. Logo após essa cena, o cerco se fecha ainda mais: uma placa do governo é instalada na cidade, anunciando o início das obras. Outra antecipação narrativa acontece quando o sino é tocado por Cirilo, um homem tido como louco que mora nos arredores da cidade, e todos vão para a igreja ver o que está acontecendo. Biá dá então oportunidade de Cirilo falar e ele profetiza: “a sua cama vai alagar, a sua rua vai ser um rio só e depois um mar.”

É então que Zaqueu volta de suas andanças e cobra o livro a Biá, que com uma desculpa esfarrapada o convence a entregar mais tarde e iniciar a leitura do livro. O fato é que até este momento Biá não havia escrito nada. Mais tarde, no armazém, Biá envia o seguinte bilhete:

Tenho a declarar que eu, Antônio Biá, sou gente de cara, dente e nariz pra frente. E mais, bunda e calcanhar pra trás. Me exonero como escrivão, estou ausente para manter a mente e o corpo são. Quanto às histórias, tais melhor ficar na boca do povo porque no papel não há mão que lhe dê razão.

Tendo traído a confiança da cidade mais uma vez, Biá é perseguido e capturado. Aparentemente indiferente ao que dizem, ele só demonstra algum tipo de remorso ao

³O *flashforward*, denominado pela teoria da narrativa de prolepse, é um “fator estilístico que nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento em que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace” (BRITO, 1995, p.189).



ficar cara-a-cara com Zaqueu. É interessante o recurso de iluminação usado na cena em que os dois se defrontam: apenas um trapézio de luz ilumina a cena, que é filmada num *plongée*, formando grandes sombras e um clima de suspense. Confrontado com o homem que havia depositado confiança nele, Biá sente-se envergonhado, mas faz um discurso realista e cru sobre a realidade de Javé e da impossibilidade de parar o progresso.

Na sequência final, depois do inundamento de Javé, Biá retorna e, dentro da água, chora. Essa sequência final nos remete a um ciclo. O povo guiado por Indalécio foi expulso das terras por conta do progresso do ouro; os moradores de Javé foram expulsos de suas terras também em nome do progresso. Assim, eles vão sendo guiados por Zaqueu, o novo Indalécio, carregando o sino, que é o elo material de ligação entre Javé e seus antepassados. Além disso, Biá volta (na verdade começa) a escrever o livro. E mesmo tendo feito tudo o que fez quando a cidade mais precisou, as mesmas personagens se aproximam para dar pitacos e tentar se incluir na história escrita de Javé. Será que dessa vez Biá vai terminar o livro ou é só uma forma de tentar se incluir novamente dentro do grupo? Adotando um tom epilodal característico da narração ulterior, Zaqueu nos dá a pista da resposta:

E desde então essa é a história de Javé que se conta mas que também pode ser lida e relida por essas ‘serra’ e por essas ‘grotas’ sem fim. Tá sentada em livro, correndo o mundo, pra nunca de ser esquecida. É isso e num tem mais que isso, quem quiser que escreva diferente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas – vol I.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTON, G. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, J. B. de. **Imagens amadas:** Ensaio de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa.** Lisboa: Vega Universidade, s/d.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

REIS, C. & LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.