

O TEMPO ENQUANTO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO ROMANCE *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*

Jorge Witt de Mendonça Junior¹ (UFRN)

Rosanne Bezerra de Araújo² (UFRN)

Resumo: Este artigo propõe uma discussão a respeito do tratamento temporal desenvolvido pelo romance e uma análise da obra *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Utilizamos os apontamentos teóricos de Bakhtin (2010), Lukács (2007), Candido (2007) e Ricouer (1995), entre outros. No nosso estudo, foi possível perceber que o romance dispõe de especificidades em relação ao tempo. Elas podem ser encontradas na obra em questão quando analisamos a relação entre narrador e personagem e de que forma essa relação influencia a passagem do tempo. Concluímos que o tempo na obra evolui a partir das impressões de um personagem em diferentes estágios da sua narrativa.

Palavras-chave: Romance; Tempo; Narrador; Personagem; James Joyce.

Introdução

O romance que trabalhamos neste artigo, *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1882-1941), publicado de forma integral em 1916, narra a história de Stephen Dedalus no período que vai da sua infância até o início da idade adulta. Assistimos aos tempos de escola, aos problemas no colégio, à iniciação sexual, às dúvidas e conflitos com a moral e o pecado, até chegarmos aos projetos pessoais para a realização da vida do personagem. É a partir dessa perspectiva de passagem temporal que propomos aqui um estudo do romance enquanto gênero diferenciado no tratamento do tempo. Esse romance, devido a sua temática e sua estrutura, propicia a discussão desse aspecto literário; a ser desenvolvido tanto na parte teórica, como sua aplicação na obra de Joyce.

Para realizar o presente artigo, utilizaremos das ideias de Bakhtin (2010), Lukács (2007), entre outros, com relação à estrutura do romance e sua especificidade técnica para a questão do tempo. Discutiremos também a questão da relação narrador-personagem e sua influência do decorrer do romance, partindo de Candido (2007), Auerbach (2002) e Ricouer (1995). Nossa proposta elabora primeiramente um estudo

¹ Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL - na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. E-mail: witt.junior@gmail.com.

² Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na UFRN. Contato: rosanne.araujo@terra.com.br

sobre as características romanescas que diferenciam o gênero dos seus predecessores; abordaremos, na sequência, de que instrumentos literários os autores dispõem para aplicar essas características específicas, sobretudo em relação à recriação da experiência temporal na estrutura do romance. Devidamente desenvolvida a discussão teórica, partiremos para o estudo desses instrumentos literários na obra de Joyce e como eles possibilitam o tratamento do tempo realizado na obra.

1 O gênero romance e a experiência temporal

A ligação histórica que se desenvolve entre o romance e o gênero de expressividade popular anterior, isto é, a epopeia já foi abordada em diversos estudos³, nossa proposta é voltada para o tratamento diferenciado dado pelo romance ao aspecto do tempo na narrativa. Discutimos sobre a especificidade desse gênero no que diz respeito à forma e como essa característica reflete-se na abordagem do tempo.

Uma das principais mudanças ocorridas na transição histórica da narrativa épica para a ficção romanesca foi referente à orientação temporal desenvolvida pela passagem de um gênero ao outro. Benjamin (2011, p. 211) nos fala da musa da epopeia como sendo a memória, isto é, “Mnemosyne, a deusa da reminiscência”. A importância da memória na forma épica está diretamente relacionada à sua conexão com o passado. A forma do romance, por sua vez, não comporta em sua estrutura o mesmo referencial de tempo da épica; isto é, a narrativa romanesca está diretamente ligada ao presente. No processo dessa transição, a mudança de orientação temporal provoca no romance uma inclinação à maleabilidade formal típica de um gênero não totalmente consolidado. O caráter de incompletude do romance permite que a sua forma seja não somente explorada para as suas novas funções narrativas, como também problematizada; isso graças a sua flexibilidade e imediatismo temporal. Essa mudança provoca no romance uma variação de possibilidades. “O deslocamento do centro temporal da orientação literária permite ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopeia, era absolutamente inacessível e fechado” (BAKHTIN, 2010, p. 417).

O gênero romanescos nasce em um tempo de mudanças, tanto de ordem social como filosófica. Bakhtin (2010, p. 427) o descreve como um gênero que “desde o início

³ Podemos citar a obra *A teoria do romance*, de Lukács (2007), além de textos de Bakhtin (2010), Benjamin (2011) utilizados neste trabalho, entre outros.

se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo”. Essa sensibilidade assistiu a todas as suas etapas históricas, como nos lembra Moretti (2007, p. 310) sintetizando a trajetória do gênero como “sua gênese no século XVIII, seu sucesso no século XIX e sua problematização no século XX”. Considerando que, no geral, o gênero romanesco possuiu uma especificidade voltada ao tempo, no romance moderno, a problematização da sua forma gerou uma intensa preocupação em diluir a experiência temporal dentro da sua própria estrutura. Uma preocupação geral, vivenciada pela arte moderna como um todo, isto é, o sujeito que vive a narrativa diluída no tempo não é reconhecido “apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação dessa relatividade à própria estrutura da obra de arte” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

As ideias de Mendilow (1972, p. 6) apontam ainda para uma mudança de ordem social que se reflete na realidade literária. Citando alguns dos fatores que ajudaram a determinar essa mudança, ele afirma que eles “retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e vagarosos”. Essa perda da sensação de equilíbrio social coincide com a descrição, metafísica, de Lukács (2007, p. 38) da forma do romance como sendo “uma expressão do desabrigo transcendental”. Essa perda do estável, do consolidado, do acabado, do referencial de transcendência, quando refletida na literatura, foi responsável pela flexibilidade formal do romance, totalmente impraticável tanto na época, quanto na forma, da poesia épica.

Considerando que o romance pressupõe uma nova orientação temporal imediata, de que forma é possível atingir essa orientação, e quais são as possibilidades do romance nessa perspectiva?

2 Os recursos literários do tempo no romance

Ainda que seja possível tratar a realidade temporal do romance de forma análoga à realidade da vida, isto é, vivemos no presente de uma forma imediata e, portanto, sem referencial estático ou modelo consolidado de vida, essa analogia é meramente sugestiva. A rigor, estamos tratando de duas categorias diferentes e a literatura (assim como qualquer vertente de interação com a realidade) exige ferramentas adequadas ao seu meio para discutir sua estrutura.

Em relação à composição estrutural do romance, Candido (2007, p. 54) afirma:

Os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam sua matéria; as ideias, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.

Essa interdependência entre os elementos do romance é um pré-requisito para a sua coerência e integralidade, é a forma que o romance dispõe de trazer aspectos da realidade para dentro da sua composição, dando origem a outra realidade, literária, em todos os aspectos. Esse procedimento ocorre da mesma forma com a recriação da experiência temporal. A maneira como os elementos essenciais do romance integram-se a fim de criar a sugestão do tempo determina a força da narrativa, nessa e em qualquer outra categoria literária. A recriação dessa experiência dá-se através das ferramentas literárias de que dispõe o autor. Ele precisa sugerir o todo que encontramos na vida a partir das partes que ele domina na literatura. Bem como nos lembra Candido (2007, p. 59), “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu”.

Dentre as categorias especificamente literárias que regem o romance, abordamos a importância de duas: o narrador e o personagem, bem como a sua relação com a passagem do tempo.

O nível de complexidade proposto pelo escritor para trazer a realidade para dentro da obra, especificamente na questão do tempo, no romance moderno, coincide com aquela preocupação em diluir, em assimilar, a experiência temporal na estrutura da narrativa enquanto uma tendência da arte moderna, como vimos anteriormente. Essa preocupação típica do romance do século XX é discutida e exemplificada por Auerbach, em seu ensaio “A meia marron”, do livro *Mimesis* (2002, p. 481), ao tratar das técnicas aplicadas por Virginia Woolf na sua narrativa, *Ao Farol*; segundo ele, “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”. Percebemos

com esse procedimento que a distância relativa entre o personagem e o narrador também passa a ser problematizada no romance moderno. O desaparecimento do escritor indica, na verdade, uma aproximação entre aquele que narra e aquele que é narrado. Uma vez que o discurso chega até o leitor através de um contato mais intenso diretamente com a consciência de Stephen, o distanciamento que a posição do narrador imprime por não estar, de fato, presente nos acontecimentos diminui e o procedimento atinge um nível de realismo mais agudo, tratando não das impressões de um narrador terceiro sobre o personagem, mas do próprio reflexo da sua consciência.

As categorias de personagem e narrador, a partir da variação da distância que se coloca entre elas, também contribuem para a composição de uma impressão de tempo mais consciente e coerente. A experiência temporal do romance, estando diluída na forma, também passa pelo ponto de vista da narrativa e a entrega das impressões da consciência de quem é narrado.

3 Uma análise da experiência temporal em *Retrato do artista quando jovem*

Quando discorre sobre o narrador da tradição oral, da poesia épica, em contraste com o do romance, Benjamin (2011) aponta, como uma das características fundamentais desse narrador, sua função prática de ensinamento e transmissão da experiência para os seus ouvintes; ou seja, havia uma aproximação justificada entre eles. Em comparação, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2011, p. 201). O distanciamento da tradição oral e a consequente neutralização do narrador em relação ao público resultaram em um modelo de romance que distancia o narrador dos leitores, porém, sua sutileza, sua presença apenas sugerida, os aproxima do personagem.

Em *Retrato do artista quando jovem*, temos um narrador destacado da narrativa; esse distanciamento pode ser verificado na determinação da sua narração em terceira pessoa, como podemos observar no trecho a seguir: “Ele fora acolhido no meio dum redemoinho e, amedrontado com tantos olhos que luziam e tantas botinas encoscoradas de barro, se inclinara para espiar ainda através de tantas pernas⁴” (JOYCE, 1998, p. 10). De acordo com o estudo de Benjamin (2011), a arte romanesca enfraquece o ato de

⁴ “He was caught in the whirl of a scrimmage and, fearful of the flashing eyes and muddy boots, bent down to look through the legs” (JOYCE, 2001, p. 5).

narrar, por torná-lo uma atividade individualizada, por afastar o narrador do público, eximindo-o de sua qualidade prática do ensinamento. Podemos interpretar, no entanto, que a proposta de Joyce para o seu narrador não segue essa linha de raciocínio. Ainda que a narrativa esteja em terceira pessoa, e seja estruturalmente individualizada, o autor propõe uma abordagem baseada nas impressões do leitor adquiridas a partir da experiência do personagem, criando uma conexão entre eles e fortalecendo o vínculo narrativo, uma vez que essa ligação é estabelecida pela linguagem aplicada pelo narrador. Uma das maneiras de iniciar a análise da sua construção literária é tomando como ponto de partida a premissa de que o romance em questão não afasta o narrador do público; na verdade, ele recria um dos aspectos da tradição oral, isto é, a proximidade. Não a proximidade utilitária, prática e voltada ao ensinamento; mas uma proximidade que possibilita que o leitor experimente parcialmente, através da absorção dos recursos literários aplicados pelo autor, as sensações e impressões sentidas pelo personagem.

Sabemos que a escolha do narrador pode aproximar, em Joyce, o leitor do personagem, fazendo com que este compartilhe experiências daquele. Partido desta perspectiva, de que forma a relação entre o narrador e Stephen pode influenciar a experiência temporal?

Em sua análise do romance anteriormente citado de Virgínia Woolf, Auerbach (2002, p. 483) sugere que: “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando”. De maneira análoga ao que desenvolve Virgínia Woolf em seu romance, o mesmo procedimento pode ser identificado também, *mutatis mutandis*, na evolução temporal em Joyce, como parte da mesma tendência do romance moderno e o seu tratamento diferenciado do tempo. A autenticidade da realidade alcançada em *Ao Farol* pelas impressões subjetivas de pessoas diferentes em momentos diferentes é atingida em *Retrato do artista quando jovem* através de diferentes impressões subjetivas, não de pessoas diferentes, mas do mesmo personagem, em diferentes momentos ao longo da sua vida em formação. Para atingir esse efeito, ou seja, fazer com que o leitor perceba a autenticidade da experiência temporal em questão, Joyce compõe um narrador que sofre influência direta do estado de espírito de Stephen. Dessa forma, à medida que ele evolui, à medida que o tempo passa, o discurso do narrador adequa-se ao estágio de desenvolvimento correspondente

do personagem. Esse modelo de narrador foi descrito por Friedman (2002, p. 178) na categoria de narrador onisciente seletivo. Nessa categoria, “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo”. O narrador, em *Retrato do artista*, para efeitos da evolução da narrativa, concentra-se exclusivamente no personagem de Stephen.

No primeiro capítulo, um dos eventos importantes acontece quando um dos alunos na escola de Stephen, em um desentendimento com ele, o empurra para dentro de uma poça de água. Em decorrência desse empurrão, Stephen fica molhado, no frio, e acaba pegando um resfriado. Na enfermaria, ele questiona sobre a sua condição de saúde:

Que longe que eles estavam! Do lado de fora da janela a claridade do sol era fraca. Começou a desconfiar se por acaso não morreria. Pode-se morrer – ora essa! – num dia de sol. E se morresse antes de a mãe chegar? Depois, então, tinha que haver missa de réquiem na capela, como daquela vez, conforme os colegas tinham contado, quando morrera o Pequenino. Todos os alunos teriam que assistir à missa, de preto, todos com rostos tristonhos. Wells também tinha que estar lá, mas nenhum aluno olharia para ele⁵ (JOYCE, 1998, p. 25).

Nesse trecho podemos perceber que o discurso desenvolvido pelo narrador, ainda que devidamente distanciado pelo posicionamento em terceira pessoa, é, no entanto, influenciado pelo estado de espírito de Stephen. A preocupação exagerada, os procedimentos a serem tomados após sua possível morte, o comportamento dos alunos, esses aspectos são entregues pelo narrador de forma relativamente neutra; ele apenas tematiza a preocupação infantilizada de Stephen. Porém, de forma bastante sutil, existem alguns questionamentos feitos pelo narrador que imprimem de forma mais clara a presença de Stephen a ponto de questionarmos quem está pronunciando essas palavras. Após determinar o tom melancólico da passagem, graças à distância na qual se encontravam os pais dele, o narrador questiona: “E se morresse antes de a mãe

⁵ “How far away they were! There was cold sunlight outside the window. He wondered if he would die. You could die just the same on a sunny day. He might die before his mother came. Then he would have a dead mass in the chapel like the way the fellows had told him it was when Little had died. All the fellows would be at the mass, dressed in black, all with sad faces. Wells too would be there but no fellow would look at him (JOYCE, 2001, p. 16).

chegar?⁶” (JOYCE, 1998, p. 25), essas palavras pertencem ao narrador, porém, sabemos que a preocupação é de Stephen. Esse questionamento poderia ser realizado, por exemplo, em discurso direto, reproduzindo a voz reflexiva de Stephen, ou o narrador poderia também indicar textualmente que se trata de uma reflexão do personagem, mas o autor preferiu incorporar essa preocupação potencializada pela falta dos pais na voz do próprio narrador. Dessa forma, quando a mesma voz se referir a Stephen em outros momentos da sua vida, mais adiante na narrativa, perceberemos com a mesma sutileza que as motivações das reflexões do personagem espelham-se na voz do narrador. Como quando afirma, a respeito de Wells, “nenhum aluno olharia para ele”⁷ (JOYCE, 1998, p. 25), o comentário é feito pelo narrador, mas, sem declarar explicitamente em nenhum momento, a mágoa do personagem e o seu estado de espírito vêm expostos na voz do narrador devido ao seu comprometimento formal com a subjetividade de Stephen. Só é possível experimentarmos o que ele sente graças à incorporação das impressões e sentimentos promovida pela voz do narrador que absorve através linguagem a subjetividade de Stephen. Dessa forma, a relação narrador-personagem é diluída na linguagem, e a sensação experimentada por ele aproxima-se de maneira mais aguda do leitor. A organização linguística da passagem, portanto, garante a autenticidade das ideias transmitidas, de forma que, mesmo através do discurso distanciado do narrador, captamos a subjetividade expressa na narrativa.

Ainda sobre a relação narrador-personagem, no capítulo 3, Stephen reflete sobre as suas atitudes e a forma como tem se comportado após a sua iniciação sexual com uma prostituta. Observemos o trecho a seguir:

A luz opaca caía debilmente sobre a página onde uma outra equação começava a se desdobrar vagorosamente, abrindo muito a sua cauda ampla. Era a própria alma a caminho da experiência, desdobrando-se pecado após pecado, abrindo muito o fardo de fogo de suas estrelas a arderem e o fechando sobre si mesmo, enlanguescendo devagar, apagando suas próprias luzes e fogos. Elas extinguiram-se; e a treva fria encheu o caos⁸ (JOYCE, 1998, p. 109).

⁶ “He might die before his mother came” (JOYCE, 2001, p. 16).

⁷ “no fellow would look at him” (JOYCE, 2001, p. 16)

⁸ “The dull light fell more faintly upon the page whereon another equation began to unfold itself slowly and to spread abroad its widening tail. It was his own soul going forth to experience, unfolding itself sin by sin, spreading abroad the bale-fire of its burning stars and folding back upon itself, fading slowly, quenching its own lights and fires. They were quenched: and the cold darkness filled chaos (JOYCE, 2001, p. 79).

Nesse trecho, nos cabe questionar de que forma a relação de proximidade que o narrador desenvolve com Stephen é capaz de transmitir para o leitor a sensação sentida na cena. Trata-se de um momento de crise enfrentado pelo personagem. Nesse ponto da narrativa, ele está em processo de autoconhecimento e em constante conflito com a moral religiosa e sua conduta pecadora. O autor opta pelo uso de metáforas para desenvolver a complexidade dos questionamentos de Stephen. Como no trecho anterior, as palavras pertencem ao narrador, porém, sofrem influência do estado de espírito do personagem. A metáfora da alma que se desdobra em meio à experiência imprime no leitor uma representação mais profunda do que aquela vista no trecho anterior. Aqui, a juventude do personagem é materializada nas figuras de claro e escuro (a conduta religiosa e o pecado): o fogo das estrelas e o frio das trevas. Percebemos a melancolia do conflito religioso não por uma declaração do personagem, ou do narrador, mas pela diluição da sua experiência nas palavras de um narrador que abre mão do seu controle da cena para corporificar a crise enfrentada por Stephen. Se observarmos a escolha do léxico, perceberemos a degradação progressiva do personagem que se entrega ao pecado: as luzes e os fogos apagam-se e dão espaço ao frio e as trevas, resultando no caos. Essa escolha lexical do narrador aproxima o leitor da sensação vivida por Stephen, o caos da sua descoberta das contradições da vida.

Observemos, agora, um trecho do capítulo 5:

O escárnio e a raiva na voz fizeram Cranly retirar o olhar das paredes do vestibulo, que encarava com ar de vigilância.

- Estás aborrecido? – perguntou.

- Não – respondeu Stephen.

- Estás de mau humor?

- Não.

- Credo ut vos sanguinarius mendax estis – disse Cranly –, quia facies vostra monstrat ut vos in damno malo humore estis⁹ (JOYCE, 1998, p. 205).

⁹ “The scorn and anger in his voice brought Cranly’s eyes back from a calm survey of the walls of the hall.

- Are you annoyed? He asked.

- No, answered Stephen.

- Are you in bad humour?

- No.

- Credo ut vos sanguinarius mendax estis, said Cranly, quia facies vostra monstrat ut vos in damno malo humore estis (JOYCE, 2001, p. 150).

Como podemos observar nesse trecho, uma conversa entre Stephen e um dos seus melhores amigos, Cranly, em comparação com os trechos anteriores, aqui o autor optou por fazer uso do discurso direto. Dessa forma, a figura do narrador permite abertamente a expressão livre dos personagens. A repetição da negação incrementa os aspectos da sua personalidade. O discurso direto, nesse trecho, permite, por exemplo, que o narrador deixe explícito o nível de intelectualidade dos personagens, não somente quando notamos a citação em latim, mas também se compararmos com a linguagem e a temática de interesses que permeava os personagens nos capítulos anteriores.

O que podemos observar com a comparação desses trechos do romance é que uma das ferramentas literárias de que dispunha o autor para manipular as sensações do personagem e entregá-las ao leitor era a dinâmica que se desenvolve entre ele e o narrador. Seja quando este assume as palavras do personagem com a intensão de intensificar o resultado no leitor, ou quando nos permite que acessar a voz do personagem para que ele próprio expresse sua raiva em meio à brevidade e negação. Entre os trechos apresentados, podemos perceber o quanto essa dinâmica influencia a transformação de tempo em um aspecto literário. Basta observarmos o tratamento linguístico dado pelo autor aos trechos trabalhados. No início, no trecho do primeiro capítulo, as percepções de Stephen chegavam ao leitor através do discurso indireto adotado pelo narrador; o que posteriormente transformou-se em metáforas mais aprofundadas e discussões em latim. Ao longo dessa evolução, a camada linguística trabalhada pelo autor demonstra que o romance integra mais uma camada da experiência temporal na sua estrutura. A passagem de tempo de um trecho para o outro não é declarada, mas é percebida e compartilhada (assim como as outras sensações do personagem) pelo leitor. Percebemos aqui o tratamento diferenciado do tempo, inserido na própria forma do romance, em sua camada e estruturação linguística.

Retomando a hipótese de aplicação das ideias de Auerbach (2002) no romance de Joyce (1998), percebemos que elas coincidem com a proposta de Ricoeur (1995, p. 188), em uma análise de *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. Segundo essa proposta, ao longo do romance, os procedimentos utilizados pelo autor, “[...] característicos da configuração temporal, servem para suscitar a partilha entre o narrador e o leitor de uma experiência temporal [...], portanto, para refigurar na leitura o próprio tempo”. Essa refiguração desenvolve-se, em Joyce, concentrada em um único personagem (configuração, essa, possibilitada pela escolha do ponto de vista). Ela é determinada

pela variação da relação do personagem com cada estágio da sua vida. A relação de Stephen, como foi possível observar nos trechos analisados, primeiro com a sua infância, depois adolescência, compõe a experiência temporal diluída na estrutura do romance.

Conclusão

Considerando que desenvolvemos um estudo da estrutura do romance e que foi possível perceber que sua natureza maleável permite uma apreensão do tempo na literatura de forma diferenciada, concluímos que a obra em questão utiliza essa relação temporal a partir do uso da conexão narrador-personagem e sua influência na passagem do tempo.

Observamos que essa mesma conexão possibilita que o leitor compartilhe algumas das experiências do personagem. No que diz respeito especificamente à experiência temporal, percebemos que ela se dá através das impressões fragmentadas de um mesmo personagem em diferentes estágios da sua vida. À medida que ele evolui, sua personalidade ganha traços de desenvolvimento e o leitor pode perceber o tempo passando a partir dos recursos aplicados para esse fim. A passagem do tempo, portanto, realiza-se na camada linguística do romance, bem como na relação de aproximação e distância do narrador com o personagem, possibilitando uma experiência autêntica e devidamente partilhada com o leitor.

Referências

AUERBACH, E. A meia marrom. In: AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

BAKHTIN, M. Epos e romance: Sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

BENJAMIN, W. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 197-221.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: GUINSBURG, J. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

JOYCE, J. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. 285 p.

_____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Wordsworth. 2001.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007. 240 p.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. 272 p.

MORETTI, F. Da evolução literária. In: MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 309-327.

RICOEUR, P. A experiência temporal fictícia. In: RICOEUR, P. *Tempo e narrativa II*. Campinas - SP: Papirus, 1995.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.