

MÚLTIPLOS DIÁLOGOS EM LITERATURA:

ESCRITAS E LEITURAS BRASILEIRAS

**GABRIELLA ELDERETI MACHADO
ORGANIZADORA**



TERRIED



MÚLTIPLOS DIÁLOGOS EM LITERATURA:

ESCRITAS E LEITURAS BRASILEIRAS

**GABRIELLA ELDERETI MACHADO
ORGANIZADORA**



TERRIED



1.ª Edição - Copyrights do texto - Autores e Autoras

Direitos de Edição Reservados à Editora Terried

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte.



O conteúdo dos capítulos apresentados nesta obra são de inteira responsabilidade d@s autor@s, não representando necessariamente a opinião da Editora.

Permitimos a reprodução parcial ou total desta obra, considerado que seja citada a fonte e a autoria, além de respeitar a Licença Creative Commons indicada.

Conselho Editorial

Adilson Cristiano Habowski - ***Currículo Lattes***

Anísio Batista Pereira - ***Currículo Lattes***

Adilson Tadeu Basquerote Silva - ***Currículo Lattes***

Alexandre Carvalho de Andrade - ***Currículo Lattes***

Cristiano Cunha Costa - ***Currículo Lattes***

Celso Gabatz - ***Currículo Lattes***

Denise Santos Da Cruz - ***Currículo Lattes***

Emily Verônica Rosa da Silva Feijó - ***Currículo Lattes***

Fernanda Monteiro Barreto Camargo - ***Currículo Lattes***

Fredi dos Santos Bento - ***Currículo Lattes***

Fabiano Custódio de Oliveira - ***Currículo Lattes***

Guilherme Mendes Tomaz dos Santos - ***Currículo Lattes***

Leandro Antônio dos Santos - ***Currículo Lattes***

Lourenço Resende da Costa - ***Currículo Lattes***

Marcos Pereira dos Santos - ***Currículo Lattes***

Dados de Catalogação na Publicação (CIP)

Múltiplos Diálogos em Literatura: escritas e leituras brasileiras [livro eletrônico] / Organização: Gabriella Eldereti Machado. -- 1. ed. -- Alegrete, RS : Editora TerriED, 2023.

PDF-

ISBN 9 7 8 - 6 5 - 8 4 9 5 9 - 3 6 - 1

1. Literatura

23-147990

CDD-370-1

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura 610.1



10.48209/978-65-84959-36-1



TERRIED

www.terried.com

contato@terried.com

(55) 99656-1914

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

**LUA CAMBARÁ DE RONALDO CORREIA DE BRITO: UMA
LENDA FASTASMAGÓRICA DA CULTURA SERTANEJA DOS
INHAMUNS NA LITERATURA BRASILEIRA DO NORDESTE....7**

Leandro de Sousa Almeida

doi: 10.48209/978-65-84959-36-2

CAPÍTULO 2

**A POTÊNCIA DO SILÊNCIO NA LITERATURA: UMA ANÁLISE
DO ROMANCE ELES ERAM MUITOS CAVALOS.....23**

Janaína Buchweitz e Silva

doi: 10.48209/978-65-84959-36-3

CAPÍTULO 3

**DIMENSÕES BAKHTINIANAS NOS ROMANCES DE ROBERTO
DRUMMOND.....39**

Maurício Silva

doi: 10.48209/978-65-84959-36-4

CAPÍTULO 4

**REFLEXÕES SOBRE O UNIVERSO FRAGMENTÁRIO DO TEXTO
FICCIONAL.....47**

Andreza Modesto

doi: 10.48209/978-65-84959-36-5

CAPÍTULO 5

**VOCÊ É O PROTAGONISTA: O EFEITO DA NARRAÇÃO EM
SEGUNDA PESSOA EM “MÁ SORTE” DE PAULLINY TORT E
“AURA” DE CARLOS FUENTES.....62**

Guilherme Stadler Penteado

doi: 10.48209/978-65-84959-36-6

SOBRE A ORGANIZADORA.....79

CAPÍTULO 1

LUA CAMBARÁ DE RONALDO CORREIA DE BRITO: UMA LENDA FASTASMAGÓRICA DA CULTURA SERTANEJA DOS INHAMUNS NA LITERATURA BRASILEIRA DO NORDESTE

Leandro de Sousa Almeida¹

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB) e Professor de Linguagens e Códigos da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Sumé-PB, leandro_almeida_15@hotmail.com.

Resumo: Este ensaio apresenta uma apreciação crítica sobre a lenda de Lua Cambará à luz da perspectiva de jornada heroica de Maureen Murdock (2022), tendo como *corpus* a adaptação para o conto de autoria de Ronaldo Correia de Brito (2017). O objetivo foi identificar e analisar os principais momentos da narrativa em que a personificação do coronel está sendo incorporada ao comportamento da heroína, percurso pelo qual ela se torna “senhor” de terras. Também se objetivou observar a representação desse modelo de poder como traço característico na constituição do Nordeste brasileiro em diálogo com o conceito de nacional-popular, de Antonio Gramsci (2002). Essa análise resultou numa discussão pertinente para a compreensão dos confrontos de gênero, classe e raça representados na Literatura Brasileira do Nordeste, tendo como contexto histórico a época dos regimes coronelista e escravocrata do final do século XIX.

Palavras-chave: Lua Cambará. Literatura Brasileira. Nordeste. Gênero. Lenda.

Abstract: This essay presents a critical appreciation of the legend of Lua Cambará in the light of the perspective of Maureen Murdock’s heroic journey (2022), having as *corpus* the adaptation for the short story by Ronaldo Correia de Brito (2017). The objective was to identify and analyze the main moments of the narrative in which the personification of the colonel is being incorporated into the behavior of the heroine, the path through which she becomes “lord” of land. It also aimed to observe the representation of this model of power as a characteristic trait in the constitution of the Brazilian Northeast in dialogue with the concept of national-popular, by Antonio Gramsci (2002). This analysis resulted in a pertinent discussion for the understanding of the confrontations of gender, class and race represented in the Brazilian Literature of the Northeast, having as historical context the period of the coronelista and slave regimes of the end of the 19th century.

Keywords: Lua Cambará. Brazilian literature. North East. Gender. Legend.

Resumen: Este ensayo presenta una apreciación crítica de la leyenda de Lua Cambará a la luz de la perspectiva del viaje heroico de Maureen Murdock (2022), teniendo como *corpus* la adaptación para el cuento de Ronaldo Correia de Brito (2017). El objetivo fue identificar y analizar los principales momentos de la narrativa en los que la personificación del coronel se va incorporando al comportamiento de la heroína, camino por el cual se convierte en “señora” de la tierra. También tuvo como objetivo observar la representación de ese modelo de poder como un rasgo característico en la constitución del Nordeste brasileño en diálogo con el concepto de nacional-popular, de Antonio Gramsci (2002). Este análisis resultó una discusión pertinente para la comprensión de los enfrentamientos de género, clase y raza representados en la Literatura Brasileña del Nordeste, teniendo como contexto histórico el período de los regímenes coronelista y esclavista de finales del siglo XIX.

Palabras clave: Lua Cambará. literatura brasileña. Noreste. Género. Leyenda.

INTRODUÇÃO

Esse ensaio é fruto das discussões iniciadas em 2019 no âmbito da disciplina de *Literatura Brasileira do Nordeste*, cursada no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). O objetivo da disciplina foi desenvolver modos de compreensão do Brasil e do Nordeste a partir da literatura brasileira escrita por nordestinos e suas representações da conjuntura sociocultural do território nordestino. Durante o curso da disciplina foram lidos textos literários e discutidas teorias e críticas literárias contemporâneas, com ênfase para a análise do conto *Lua Cambará* (BRITO, 2017), do escritor cearense Ronaldo Correia de Brito à luz dos Estudos Interculturais. Oportunamente, escrevi em coautoria com o Prof. Me. Rafael Barros de Sousa o artigo *A escrava Lua Cambará e sua luta para ser Coroneu: um tema nacional-popular na literatura brasileira do Nordeste* (ALMEIDA; SOUSA, 2020), razão que neste momento retomo esse estudo com o intuito de republicá-lo fazendo uma nova versão revista e atualizada.

O conto *Lua Cambará* foi escrito por Ronaldo Correia de Brito aos seus vinte anos de idade. A história é considerada um mito fantasmagórico dos sertões dos Inhamuns, estando afixado ao bojo das lendas brasileiras do Nordeste. Desde criança, o escritor ouvira a lenda que o pai contava sobre a alma espectral de uma mulher que vagava junto a um cortejo de amortalhados pelo sertão e que, por isso, afixou-se ao imaginário e à memória do povo da região. Esse dado sustenta a proposição de que, de maneira formalizada no conto, o narrador está em primeira pessoa, isto é, fica evidente que, no primeiro momento, há a figura de um narrador-pai que conta a história para seu espectador-filho num relato de memória, gerando, portanto, outra narrativa sobreposta de maneira imbricada, que consiste na narrativa lendária de Lua Cambará, através da voz do segundo narrador, o Doido Guará. Esse recurso, como propunha o Prof. Dr. Diógenes Vieira Maciel em sala de aula, seria uma “narrativa de encaixe”.

Lua Cambará é figura emblemática com presença suntuosa e solene na estética literária, embora seja retratada em outras expressões artísticas, visto que na contemporaneidade sua potencialidade artístico-cultural é evidente através do cinema, música, teatro etc. O filme *Lua Cambará: Nas Escadarias do Palácio* é um exemplo, dado que é uma produção cinematográfica brasileira que veio à público em 2002 por obra do cineasta cearense Rosemberg Cariry. A obra tem o sertão do Ceará como o seu cenário principal e retrata a jornada heroica de Lua Cambará na luta por respeito e reconhecimento na sociedade machista e preconceituosa do final do século XIX, notadamente pelo fato de ser mulher, mestiça e bastarda.

Segundo Ronaldo, Lua Cambará é uma heroína trágica da mitologia do sertão cearense que suscita várias discussões como, por exemplo, a valorização da narrativa popular, o papel da contação de histórias e a presença evidente das lendas na tradição oral popular do Nordeste. Deve-se ressaltar, portanto, a relevância do que o próprio autor diz sobre as comunidades narrativas da sua infância, as quais certamente o inspiraram e o influenciaram no tocante à composição das ações das(os) personagens e do(s) narrador(es).

O escritor, em comentário através de uma rede social, faz uma exposição sobre sua experiência com a narrativa oral e lendária oriunda do Nordeste brasileiro, cuja atividade se vivenciava no cotidiano:

No sertão onde eu nasci, existiam pessoas que tinha por hábito narrar. Desde pessoas que viviam de casa em casa. Chegava à noite, começava a contar histórias, no dia seguinte iam embora, há pessoas que narravam na debulha de feijão e de milho. Pessoas que narravam durante o tempo em que estavam apanhando algodão, narravam durante o tempo em que estavam plantando, narravam... Então, eu vivi no meio de comunidades narrativas, todo mundo narrava, tinha uma história para narrar. Então eu sempre senti essa necessidade de narrar, e sempre senti a necessidade de escutar histórias. Eu percebo que todos os meus pacientes, eles têm necessidade de contar uma história, e eu percebo que eles se tornam mais saudáveis, na medida em que eles podem falar e ser ouvidos. É... Conheci homens muito sábios que narravam. No narrar, eles não estavam atrás de educar, não estavam querendo dar aulas, eles queriam narrar. Então eu acho que o melhor lugar é esse mesmo, do narrador. Narrar... Simplesmente narrar.¹

¹ Conferir vídeo em: <https://encurtador.com.br/vJMV8>. Acessado em 10/08/2020.

A narrativa oral se encontra em resistência e confronto com a narrativa escrita, visto que, quanto à condição do narrador oral na contemporaneidade, segundo Walter Benjamin (1985), “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 197), certamente em razão dos avanços das novas tecnologias da desenfreada modernidade e o capitalismo excludente que enaltecem mais a figura dos letrados de escrita, pelo que marginalizam as figuras icônicas da oralidade, a exemplo do narrador popular, isto é, o contador de histórias com sua tradição oral que é passada de geração a geração.

No prelúdio do conto, o narrador, enquanto personagem e/ou protagonista, revela detalhes no que tange às suas vivências com o pai, inclusive sobre a realidade do cotidiano nordestino, ou seja, o pai enquanto pequeno dono de terras e que desempenha o ofício de boiadeiro. Essas são características que representam uma pessoa do interior do Nordeste, narrando em detalhes sua experiência no tocante à lenda de Lua Cambará.

Desta feita, sobre a perspectiva do narrador presente no conto, é interessante ressaltar a função do narrador testemunha, que neste caso é representado pela figura do personagem Doido Guará, um dos guardiões da lenda de Lua Cambará. Este contador afirma ter visto a alma espectral da morta, sendo que através da (re)contação sempre traz novos elementos, ressignificando sua narrativa, fazendo justiça ao provérbio popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Sabe-se que as(os) contadoras(es) de história possuem a liberdade de manipular a história conforme desejam, cuja destreza inventiva na (re)contação demonstra suas habilidades libertinas e múltiplas de manipulação do tema, enredo, personagens, lugares etc. Como sugere Linda Hutcheon (2013), elas(es) tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas.

Enfatizando o papel do conto de Brito para aguçar algumas reflexões em particular, sua narrativa possibilita adentrar num caminho importante de discussões que remetem a questões de séculos passados, embora atuais no presente, a exemplo dos papéis exercidos ou não pela mulher em sociedade, sobretudo a dominação do setor trabalhista por parte de membros oriundos de classes sociais mais elevadas economicamente, o capitalismo como manobra do sistema patriarcal, a violência contra a mulher, o embate contra as identidades e subjetividades, a desvalorização das culturas populares etc. Essas são algumas das muitas questões que podem vir à tona à luz da crítica literária, em especial dos Estudos Interculturais por meio da leitura e discussão com base neste conto.

Desse modo, poder, dominação e violência de gênero se fazem presente em consonância com as tensões investidas na escrita de Brito. Como visto, Lua Cambará é fruto da violência tanto estética quanto real no contexto do Nordeste brasileiro, cuja representação da violência se expressa, em especial, contra a figura feminina.

A JORNADA DO CORONEL LUA CAMBARÁ

A lenda conta a história de Lua, filha do Coronel Pedro Francelino do Cambará com sua escrava, a Negra Maria, fruto de um abuso sexual em pleno luar noturno. Na verdade, o coronel sonhava com uma prole masculina, assim como imaginou que “um filho atravessava a noite, galopando seus sonhos” (BRITO, 2017, p. 83). O coronel almejava ter um filho homem e branco que lhe honrasse o sobrenome, sendo também seu sucessor como coronel, mas seus ímpetos não se contiam diante da oportunidade de abusar de suas escravas.

A relação, portanto, é consumada forçadamente entre o coronel e a então escrava, pelo que Lua nasce como fruto dessa relação violenta. Passam-se alguns anos e, sendo já criança, a bebê é trazida nas mãos do vaqueiro Gonçalo Marcolino, após ter encontrado a menina mamando sangue no peito da mãe morta.

Sendo acolhida, Lua vive, portanto, nas condições simultâneas de filha legítima, escrava, mestiça e bastarda.

Anos mais tarde, em fins de sua vida, já posto em leito de morte, o coronel reconhece tardiamente Lua como filha legítima, a quem lhe atribui o desafio de assumir as terras em combate ao tio Joaquim Francelino do Cambará, quem declarava ter legitimidade de sangue para possuir as terras. Nas suas últimas palavras, o coronel declara para a filha: “És o filho homem que não tive. Prova a coragem que tens, defendendo o que é teu. Encara o lado do teu pai e renega o sangue de tua mãe, do teu povo escravo que só faz te rebaixar. Quebra esse rosário que carregas no pescoço” (BRITO, 2017, p.84).

Este seria o chamado à jornada heroica, uma missão dada pelo pai que tardiamente reconhece Lua como filho-homem. A partir deste momento, após a morte do coronel, Lua se ascende destemida e decidida a lutar pela terra que entende por sua, assumindo sua herança identitária paterna e coronelística. Sabe-se que, pela leitura do conto, Lua detinha “uma força de homem, um mando no braço igual ao do pai” (BRITO, 2017, p. 84), sendo, portanto, uma mulher com traços de homem, pois “do seu sangue branco herdou a vontade de poder” (BRITO, 2017, p. 84). Essa transformação vai se evidenciando por etapas durante a sua jornada, embora esse seja o momento de maior evidência da mudança do seu padrão de comportamento, sobretudo porque a negra toma consciência da possibilidade legítima de posse das terras e riquezas que são suas por herança de “filho”.

Audaciosa e valente como um coronel e já o sendo, Lua trava um combate com o primo, razão que durante a eminente vitória declara que “a partir de hoje, só existe um senhor nessas terras: eu” (BRITO, 2017, p. 87). Desta feita, para tornar-se, de fato, um “senhor” ou “coronel”, Lua deve assumir na íntegra as características concernentes aos traços de tal personificação masculina. Desse modo, para fazer a ruptura com sua natureza negra e feminina, Lua dá ouvidos às últimas palavras do seu pai, isto é, nega e recusa suas raízes africanas, rompe os

laços afetuosos com a mãe, através da quebra do rosário e se afirma “senhor” de suas terras, usando na cintura o punhal do pai, artigo que expressa masculinidade, além do rasgar de sua saia intensificar a sua recusa à natureza feminina, com a qual já não se identifica.

De certo, Lua ainda deixava florescer seu amor por João Índio, este que a recusava, mesmo ainda expressando respeito por quem, a seu ver, tinha aparência de homem. Em outros termos, João “era antigo no respeito à condição das mulheres” (BRITO, 2017, p. 88). No entanto, não podia deixar de ver que “sua patroa calçava perneira, vestia gibão e montava cavalo como um homem” (BRITO, 2017, p. 88). Por mais respeitoso que fosse à sua patroa-coronel, João guardava seu amor para sua esposa Irene. No entanto, Lua faz jus à identidade e natureza egoísta e materialista de um coronel, isto é, ao seu desejo compulsivo por posse de tudo que lhe cerca, chegando ao ponto de mandar seu servo, Idelfonso Roldão, dar um fim ao odiado casal. Assim, restou a Irene ser morta como se faz a um animal. Separando-os, Lua desejava ter a João Índio como mais um de seus caprichos e posses.

Ainda é relevante enfatizar que aquilo pelo que as mulheres da época eram valorizadas ou até dignas de honra, foi, por fim, “entregue” por Lua de forma vulgarizada, a saber, sua virgindade. Se a guarda da virgindade, de fato, é traço característico da mulher nordestina de séculos atrás, passa a ser uma das últimas rupturas com o seu eu feminino. Assim, sua virgindade é dada e paga com ouro a um desconhecido, com quem ela nunca teve contato, mostrando que já não havia valor ou razão para manter-se resguardada, visto que não tinha mais consideração pelo seu eu feminino. Desta feita, estava cedida ao sexo vulgar e fora do casamento, atitude, por assim dizer, mais alusiva ao homem. Assim, Lua “decidiu desfazer do luto e ceder, pela última vez, às armadilhas do feminino” (BRITO, 2017, p. 93), chegando até o tropeiro com ouro dentro de uma fronha para comprá-lo por um favor sexual. Desse modo, jogando o dinheiro sobre ele, diz: “faça-me um favor. Alivie-me de algo que carrego desde que nasci. Não quero morrer

com isto. Não é necessário sentir ternura. Eu também não sentirei nada, apenas faça” (BRITO, 2017, p. 82- 83).

Lua está entregue à masculinidade que herdara do pai, acabando de cumprir com seus últimos pedidos. Lua, neste momento, pode-se dizer que passa a ser “Coronel Lua Cambará”, no sentido mais masculinizado da palavra, visto que passa a ser “senhor” das terras, reproduzindo, portanto, os hábitos do poderio de um coronel latifundiário.

A narrativa vai expressar claramente que, após incorporar a personificação masculina do coronel, Lua maltrata e até mata os negros escravizados. Esses negros são sujeitos com quem ela teria alguma ligação étnica, porém, já não se reconhecia como negra, nem escrava ou cativa, isto é, ela nega sua própria origem. Pelo medo expressado através do poder opressor que o “Coronel Lua Cambará” representara, Lua torna-se uma figura de autoridade em suas terras.

Nesses termos, Lua incorpora a prática do coronelismo. O coronelismo consiste em uma prática ou movimento político, social, econômico e cultural concernente ao meio rural ou em cidades pequenas, sendo tão emergente que se tornou uma estratégia de formação de elite oligárquica protagonizada pelos proprietários de terra, quem também detinham os meios de produção, influência social, política e econômica sobre o território (VILAÇA, ALBUQUERQUE, 2003). Neste sentido, possuída de suas terras, Lua é, portanto, a expressão da figura do coronel latifundiário.

É possível conceber que o conto *Lua Cambará* (BRITO, 2017) desenvolve uma representação nítida do que fora a constituição do Nordeste brasileiro, na sua formação por mestiçagem e sua constante narrativa de violência nos modos de sentir e viver. O “Coronel Lua Cambará” é a expressão do patriarcado cíclico e imorredouro que perdura para além do gênero masculino, uma vez que o mesmo é a continuação da opressão machista e coronelista sobre seus cativos, mesmo sendo do gênero feminino.

A mestiçagem, neste sentido, constitui-se, inclusive, como quebra da identidade negra, visto que Lua passa a oprimir, em posição autoritária, aqueles que são de sua própria raça. O “Coronel Lua Cambará” é o modelo, por assim dizer, reformado, da tirania e expressão de um poder por usurpação. Por ser fruto da violência, o “Coronel Lua Cambará” é a continuação da mesma violência que sofrera, da que fora vítima e que, agora, reproduz na condição de opressor. Analisando o comportamento da mulher cujo coração ferido ocasiona no desequilíbrio da relação o *Eu-masculino* e o *Eu-feminino*, Murdock compreende que:

Seu homem interior e sua mulher interior
têm estado em guerra
ambos estão feridos
cansados
e precisando de cuidados
está na hora
de baixar a espada
que os divide em dois
(MURDOCK, 2022, p. 175).

Se uma das partes estiver ferida, precisando de cuidados, decorrerá em guerras e caos na relação consigo mesma e com outras mulheres e/ou homens. Do contrário, haveria harmonia, não fosse o caso de muitas mulheres estarem com suas espadas levantadas em sinal de afronta contra os homens, muito provavelmente como reflexo involuntário de uma autodefesa, já que a pandemia do feminicídio ou da violência contra as mulheres atravessa tempos e culturas. Baixar a espada pode designar a estratégia de sonhação de um possível devir utópico da equidade no cerne das relações de gêneros feminino e masculino e da necessidade de equilíbrio. Porém, analisando o comportamento desta heroína, se observa que está vestindo sua armadura de batalha e tem em suas mãos a espada com a qual possivelmente fora ferida durante sua vida.

No entanto, o coronelismo de Lua é ruído pelo praguejar das palavras de uma mulher, isto é, pela imprecação solene proferida pela boca de Irene, rezadei-

ra que amaldiçoa a negra em pleno luar, cujo agouro engendra maldição sobre a alma de Lua. Assim como Lua se ascende como coronel pelo poder “abençoador” das últimas palavras de seu pai, decai do seu coronelismo pelas últimas palavras “amaldiçoadoras” de sua rival. Como se observou, uma mulher desfaz a autoridade da outra. A partir disso, é possível conceber que o período de regência do poder autoritário de Lua chega ao fim, tendo em vista sua infeliz condição de vida e posterior além-vida, vistas na sua transladação para a condição de alma penada. Tal como reza a lenda, a alma espectral de Lua Cambará, até aos dias de hoje vaga com seu cortejo de amortalhados.

O CORONELISMO EM LUA CAMBARÁ COMO TEMA NACIONAL-POPULAR

A partir das ideias já apresentadas, é possível considerar que a narrativa lendária de Lua Cambará, enquanto produção cultural e artística nordestina, isto é, de autoria de um escritor nordestino, pode fazer alusão à proposição teórica do *nacional-popular*. Para tanto, tendo em vista o enredo que se configurou através das violências físicas e simbólicas, das lutas de familiares por terras, autoritarismos, manifestações de preconceito contra a mulher, tirania pela manutenção do poder, repressão sobre os escravos etc., é, portanto, suscetível a alusão ao referente nacional-popular, se forem consideradas essas respectivas manifestações históricas, temas que circula(ra)m entre o nacional e o popular na tradição artístico-cultural do Nordeste brasileiro.

Para fins de contextualização, o conceito de nacional-popular, por mais pretendo em neologismo para esclarecimento de uma ideia híbrida e mais enfaticamente no sentido de uma composição de perspectivas ambíguas, enfrent(ou)a dificuldades para ser concebido tanto separadamente quanto de forma composta. Antes disso, nacional e popular tendem a ser pensados de maneira autônoma. No entanto, a partir das proposições teóricas do filósofo Antonio Gramsci, somos desafiados a concebê-los de maneira unificada.

Do ponto de vista da produção de cultura, nacional-popular consiste em uma abordagem conceitual ampla que abarca múltiplas esferas culturais, também estabelecendo conjugações entre intelectuais – Promotoras(es) de articulações orgânicas com seu grupo de pertencimento – e o povo. O teórico Gramsci desenvolve tal conceito à luz de processos de transformação histórica, quem também enfatiza as relações conflituosas de classe no âmbito da sociedade e suas aspirações capitalistas. Por estar pautado em uma perspectiva holística e ampla, o viés nacional-popular aborda temas diversos concernentes ao ser humano na cultura. O popular, portanto, seria aquilo que as(os) intelectuais ou artistas expressariam em suas produções estéticas e culturais que fazem com que a nação se identifique ou se reconheça no movimento de ligação com o povo. Para tanto, o nacional-popular é dinâmico e, por isso, pode abordar temáticas nacionalistas ou populistas, tendo como fronteira o meio cultural.

Gramsci desenvolve suas ideias a partir de seu olhar crítico para a produção artística e popular da Itália, quem se propõe a analisar a recepção dos romances de folhetim de 1930, produção inspirada nos romances do século XIX de influências literárias estrangeiras. Essa forma de escrita tinha, em sua natureza, um ideal heroico, vingativo, melodramático ou, ainda, consistia em um enredo onde o desfecho apresentava uma perspectiva de conquista – sentimento universal –, tal como pode ser visto em algumas narrativas literárias, a exemplo d’*O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, escrito em 1844.

Esses folhetins eram disponibilizados para o povo através do jornal, recurso que massificou de forma veloz seu compartilhamento entre essa classe. O crítico se perguntava sobre a razão da receptividade dessas produções de inspiração estrangeiras. O objetivo de tal crítico era analisar o que o povo estava consumindo enquanto literatura, sobretudo, como essa literatura tornava-se elemento de ligação e identificação na conjugação entre nação e povo.

Diante do que se constatou, inexistia na Itália uma literatura popular. Sabe-se que, na acepção do referido crítico, nação e povo são diferentes, isto é, o

primeiro seria um conjunto populacional ou territorial e o segundo um conjunto de classes subalternizadas em tal país ou nação. Assim, uma cultura nacional-popular seria um confronto com a cultura elitista, visto que tal conceito concebe o popular como aquilo que é próprio à nação. O nacional-popular é a contraposição à cultura elitista, curiosamente articulada pelas(os) próprias(os) intelectuais, em sua maioria, oriundas(os) de classes sociais mais elevadas.

Diante da ideia desenvolvida, pensando no âmbito da produção artístico-cultural brasileira do Nordeste, é delicado afirmar que a literatura e demais expressões artístico-culturais estão seguindo o mesmo fluxo entre nação e povo. No entanto, é visto que a produção artística da nação brasileira enfrenta desafios de combate à hegemonia capitalista concernente às condições de produção dessas mesmas expressões artísticas e culturais. Além do enfraquecimento da produção popular, isto é, de artistas regionalistas ou que estão em posições periféricas em razão da força canônica e massiva das produções artístico-culturais ligadas ao sistema capitalista de mercado.

No entanto, diante de tal discussão, é possível considerar, até certo ponto, que determinadas expressões emergentes do seio periférico reverberam, sobre modo, como produção de alcance imponente, alcançando a esfera nacional. Como mostrou Gramsci, o conceito de nacional-popular na Itália não se aplicou na íntegra, tendo em vista que não se concebeu o “popular” como aquilo que é próprio à nação, se não porque no mesmo país não havia uma concepção de produção popular. No Brasil, por sua vez, tal conceito fez outro percurso, aplicando-se representativamente em períodos específicos através de manifestações culturais específicas, se não, justificando que, ideologicamente, “regional” e “popular”, ainda se confrontam na esfera do “nacional”, no imaginário brasileiro.

O que estou argumentando é que a narrativa de Lua Cambará, em conjugação com a questão do nacional-popular, expressa relações através de seus temas para além de regionalistas, isto é, nacionalistas e até universais, tendo em vista que o

Nordeste brasileiro de séculos atrás foi palco real de confrontos e lutas de classe, povos e raças pela manutenção do poder, seja este legítimo ou ilegítimo.

Sabe-se que a discussão enfatizada sobre o coronelismo personificado no comportamento de Lua Cambará já se tornou um clichê, se for lembrada a próspera difusão de expressões literárias e demais artes de cunho nacionalista e regional que se produziu e se afixou ao imaginário das(os) brasileiras(os) durante muito tempo e que ainda continua. Portanto, no conto *Lua Cambará* (BRITO, 2017), predomina-se, ao mesmo tempo, um discurso alusivo e de recusa, isto é, relacionam-se entre si mediante vínculos de contradição e semelhança à conjugação do nacional-popular de Gramsci, sendo este um desafio instigante para esse tipo de discussão e outras tantas possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio contribuiu para uma melhor maneira de compreender a Literatura do Nordeste, em especial do Ceará. O contista Ronaldo Correia de Brito, em seu conto *Lua Cambará* (BRITO, 2017), dispõe de possibilidades para além do entendimento do gênero literário, isto é, o conto, como narrativa curta e escrita, senão nos possibilita a compreensão deste gênero a partir da narrativa oral, aspecto essencial imbricado em sua narrativa. As marcas de oralidade e coloquialismos presentes nessa produção escrita revelam traços da variação linguística do Nordeste.

Outra característica singular no conto de Brito é a sua natureza mítica. Sobre isso, Eleazar Mielietinsky, n' *A Poética do mito* (1987), afirma que a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia. Assim, o presente crítico russo acredita que muitas(os) escritoras(es) desenvolveram uma mitopoética em suas produções literárias, que justamente congrega elementos das mitologias antigas com o objeto literário, a exemplo do misticismo, fantástico, surreal, metafísico etc., cujo propósito consiste em evidenciar o sentido metamitológico do texto li-

terário. O escritor Ronaldo Correia de Brito, portanto, imprime em sua narrativa alguns desses elementos para exaltar o caráter metamitológico, visto que pode ser uma chave de interpretação para uma compreensão da lenda de Lua Cambará como espectro mítico imorredouro (ALMEIDA, 2022).

Sabe-se que a narrativa de Lua Cambará consiste em uma lenda da tradição oral de natureza fantasmagórica e de horror da cultura dos sertões dos Inhamuns. Essa narrativa, na contemporaneidade, vem se afixando às outras mídias e culturas, as quais têm ampliado o mito por meio de múltiplos veículos de difusão para além da escrita e da oralidade da cultura nordestina, pelo que as adaptações para o cinema, teatro, artes visuais etc., são suportes que podem difundir a lenda e fazer com que seja conhecida em outros territórios, afim de que possa continuar a assombrar em outros territórios estéticos.

Finalmente, essa lenda revela aspectos da degradação da vida e da alma feminina pelo poder amaldiçoador e opressivo da sociedade machista que, mais do que subjugar a figura feminina, ainda a torna monstruosa devido às suas influências destrutivas que corrompem os modos de pensar e agir da mulher. Lua Cambará é um emblema do Brasil mestiço e envergonhado de si mesmo, ou até mesmo uma representação dos resultados das lutas de raça, classe, gênero, entre outras que só produzem perdas, a exemplo da própria alma e humanidade, assim como foi com a heroína, violentada pelo sistema oligárquico do coronelismo autoritarista e opressor que a fez reproduzir as mesmas mazelas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leandro de Sousa; SOUSA, Rafael Barros de. **A escrava Lua Cambará e sua luta para ser Coroneu**: um tema nacional-popular na literatura brasileira do Nordeste. Anais VII CONEDU - Edição Online - Campina Grande: Realize Editora, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/67607>. Acesso em 03/06/2023.

ALMEIDA, Leandro. Remover pedras, desenterrar o futuro. In: ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes. NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; BARROS, Rafael; ALMEIDA, Leandro (Orgs.). Maria de Lourdes Nunes Ramalho (inspiração). **Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês de Castro**. Campina Grande-PB, EDUEPB, 2022, p. 37-39. Disponível em: <https://bityli.com/xW0tC>. Acessado em 03/02/2023.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*, v. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Faca**: livro dos homens. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

GRAMSCI, Antonio, 1891-1937. **Cadernos do cárcere**. Tradução, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henrique. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2ª Ed. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MIELIETINSKY, Eleazar. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MURDOCK, MAUREEN. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino, Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

VILAÇA, Marcos Vinícios; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Coronel, Coronéis**: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste. 4ª Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CAPÍTULO 2

A POTÊNCIA DO SILÊNCIO NA LITERATURA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE ELES ERAM MUITOS CAVALOS

Janaína Buchweitz e Silva

Resumo: O presente artigo visa debater a potência do silêncio e do não-dito e sua influência na questão da representação na literatura, a partir da análise do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Para tanto, são observadas algumas características da narrativa do autor, tais como a denúncia de um real catastrófico (Perrone-Moisés, 2016) e a produção de *efeitos de real* (Schøllhammer, 2009), em uma literatura marcada pelo inacabado e pelo silêncio característico dos *escritores do não* (Bellei, 2017), em que a experiência da linguagem opera como uma potência de dizer e de não dizer (Agamben, 2007), em que a literatura atua enquanto um segredo saturado de possibilidades.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; *Eles eram muitos cavalos*; silêncio.

Em *Valor literário depois da Teoria: Derrida, Agamben e os escritores do não*, Sérgio Bellei tece considerações sobre a possibilidade em se pensar a Teoria em direção a uma proposta alternativa que valorize a literatura, partindo de autores como Jaques Derrida e Giorgio Agamben, e também do que ele denomina de *os escritores do não*. O autor inicia seu ensaio abordando as relações entre a Teoria e a crise da literatura, em uma alusão inicial a Terry Eagleton, quem situou a “alta teoria” no período histórico compreendido entre 1965 e 1980, e que abarcou significativa quantidade de obras e pensadores de valor incomparável, tais como Foucault, Kristeva e Derrida, dentre outros. Bellei destaca que na contemporaneidade parte da intelectualidade tradicional reagiu ao trabalho destes renomados pensadores, tendo seus estudos sido compilados na publicação *Theory's Empire*. Na referida antologia, boa parte dos autores defende que a alta teoria (Teoria) desenvolveu um discurso fechado e voltado para o enfraquecimento de temas como senso comum, inteligibilidade textual e objetividade, tornando-se assim responsável pelo declínio da cultura, e consequentemente da literatura. Assim, Bellei concorda com os contemporâneos que criticam a textualização do mundo proposta pela Teoria, dando especial atenção às teorias da mimese, que “necessariamente postulam a anterioridade do real ou de alguma representação do real em relação à linguagem.” (BELLEI, 2017, p.55).

Além da literatura, o autor aponta para uma mimese também em crise, destacando que os dois conceitos de representação enquanto técnica que remontam a Platão permanecem vigentes até o momento, ocasionando em uma espécie de naturalização da mimese que foi poucas vezes questionada: “Essa naturalização da mimese enquanto parte do humano obscurece e relega a segundo plano a possibilidade de entendê-la *também* como uma *teoria*, ou seja, como uma forma de ver o mundo e não como a única forma e exclusiva possibilidade de compreensão do real.” (BELLEI, 2017, p.56, grifos do autor). O autor entende a mimese enquanto uma teoria que possui natureza teórica e histórica, destacando assim as contribuições de Jacques Derrida e Giorgio Agamben para o entendimento de mimese enquanto teoria: ao trazer o referencial teórico proposto por Derrida, Bellei enfatiza a crítica do autor à prioridade que a cultura ocidental deu ao logos em detrimento da mimesis, originando assim em uma presença que vale mais do que a sua representação, e conseqüentemente em um real que vale mais do que a imaginação que se constitui a partir dele. Para Derrida, não é possível se distinguir as cópias dos originais: “Não há aqui a negação da tradição mimética, mas antes a sugestão de que, nessa tradição, o que ocorre é uma regressão infinita de cópias que jamais se aproximam de uma origem.” (BELLEI, 2017, p.58). Já analisando a produção de Agamben, e sua possível continuidade aos estudos de Derrida, Bellei utiliza-se do referencial proposto por Worthan (2007) para apontar uma ideia de ruptura entre as propostas filosóficas dos referidos pensadores. Em ensaio intitulado Édipo e a Esfinge, Agamben defende que a reflexão ocidental sobre o significar é acompanhada de um mal-estar que teve seu legado acolhido pela semiologia moderna, já que o signo se manifesta a partir da ideia de conjunto e união, ao mesmo tempo em que traz implícita a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, e com isso uma ideia de fragmentação e duplicação. Para o autor:

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. (AGAMBEN, 2007, p.219)

Agamben entende que essa fratura ficou por muito tempo ocultada, contraindo, ainda nos dias de hoje, para o impedimento do acesso a “uma autêntica compreensão do significar.”(AGAMBEN, 2007, p.219). Para o autor, ao significar, se esquece a diferença originária entre significante e significado:

A origem desta dissimulação da fratura da presença na unidade expressiva entre o significante e o significado está esboçada entre os gregos em um mitologema que exerceu fascínio especial sobre a nossa cultura. Na interpretação psicanalítica do mito de Édipo, o episódio da Esfinge, que sem dúvida deveria ter importância essencial para os gregos, fica obstinadamente obscuro; mas é precisamente este aspecto da história do herói que deve ser aqui evidenciado. O filho de Laio resolve da maneira mais simples “o enigma proposto pelas mandíbulas ferozes da virgem”, mostrando o significado escondido por detrás do enigmático significante, e isso basta para precipitar no abismo o monstro metade humano e metade fera. O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e a sua forma, de que só em aparência este consegue escapar. (AGAMBEN, 2007, p.221-222)

Ao problematizar os paradigmas da Esfinge e de Édipo, Bellei defende que “em todo processo mimético de leitura do mundo, seja pelo espelho, seja pela lâmpada, permanece vigente a perspectiva de Édipo.” (BELLEI, 2017, p.59), já que, para Agamben:

Toda interpretação do significar como relação de manifestação ou de expressão (ou, inversamente, de cifra e ocultamento) entre um significante e um significado (e tanto a teoria psicanalítica quanto a semiótica da linguagem pertencem a esta espécie) situa-se necessariamente sob o signo de Édipo, enquanto, pelo contrário, se põe sob o signo da Esfinge toda teoria do símbolo que, recusando tal modelo, dirige sua atenção sobretudo para a barreira entre significante e significado, a qual constitui o problema original de toda significação. (AGAMBEN, 2017, p.223)

Abordando o paradigma da Esfinge e sua relação com o valor da literatura, Bellei defende que, ao contrário do que aponta Agamben, a obra derridiana é concebida sob o prisma da Esfinge, e não do Édipo, partindo assim para uma discussão sobre o conceito de “segredo”, também a partir de Derrida:

Como no caso do traço, o segredo, na linguagem e na literatura, permanece enquanto *possibilidade* além ou aquém de qualquer coisa que possa ou não

ser dita sobre ele, ou interpretada a partir dele. É o segredo na solidão absoluta de quem não responde a nenhum chamado porque fechado na alteridade absoluta do *Outro* indecifrável. Para Derrida, esse segredo que habita a literatura habita também a democracia em sua capacidade de dizer tudo, o que significa também a sua capacidade de não dizer nada e de não se obrigar a responder nenhum chamado que dela exigisse uma resposta a ser constituída como presença, eficácia e poder. (BELLEI, 2017, p.61, grifos do autor)

Assim, para Derrida, não existe democracia sem literatura, nem literatura sem democracia, já que ambas operam a partir de um direito sem limites, em que toda pergunta pode ser feita, e toda referência pode ser suspensa. A partir disso, Bellei relaciona a ideia de segredo de Derrida ao conceito de potência proposto por Agamben:

Note-se que a democracia e a literatura, definidas em termos de um segredo saturado de possibilidades que rejeitam uma presentificação no real histórico não está muito distante do conceito de potência-impotência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, de dizer e não dizer (ou seja, de dizer tudo) em Agamben. O que significa dizer que a potência-impotência tem certa equivalência com as possibilidades potenciais do traço e que, portanto, tanto Agamben quanto Derrida operam sob o signo da Esfinge que se recusa para sempre a revelar seus segredos. (BELLEI, 2017, p.62)

Com isso, Bellei aponta para a importância em se escutar o silêncio. Após destacar a relevância do conceito de segredo na produção derridiana, que juntamente com os conceitos de traço e *différance* apontariam para uma “ética radicalmente questionadora de totalizações e totalitarismos” (BELLEI, 2017, p.63), o autor destaca a importância da política do segredo a partir do paradigma literário *Bartleby, o escrivão*, de autoria de Herman Melville.

O conto de Melville pode ser interpretado como a história do Édipo contemporâneo às avessas: narrado por um advogado de Wall Street que apresenta a biografia de seu mais novo empregado, a quem ele denomina “o escrivão mais estranho que jamais vi ou de que ouvi falar.” (MELVILLE, 2017, p.13), e que passa a contestar seu patrão com uma resposta padrão - “preferia não.” Assim, não responde, e nem deixa de responder:

Era nessa exata posição que eu me encontrava quando chamei-o, dizendo rapidamente o que queria que ele fizesse – mais precisamente checar um pequeno documento comigo. Imagine minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem se mover de sua privacidade, Bartleby respondeu num tom de voz singularmente suave e firme:

- Prefiro não fazer.

Sentei-me no mais absoluto silêncio durante alguns instantes, tentando recompor meu abalado raciocínio. De imediato, ocorreu-me que eu tinha sido enganado por meus ouvidos ou que Bartleby não tinha compreendido o que eu quisera dizer. Fiz novamente o pedido no tom mais claro que consegui. Mas a resposta anterior veio com a mesma clareza:

- Prefiro não fazer.

-Prefere não fazer? - repeti, levantando-me alterado e cruzando a sala a passos largos. – O que você quer dizer com isso? Você está maluco? Quero que você me ajude a comparar esta folha aqui, tome – empurrei o papel em sua direção.

- Prefiro não fazer, disse. (MELVILLE, 2017, p.30-31)

Bellei salienta que, para Agamben, a personagem de Bartleby seria caracterizada por uma potência perfeita e acabada, nos ameaçando com uma experiência de resistência que opera na literatura, e também na ética e na política. O personagem silencia, no entanto, não deixa de comunicar. Bellei toma emprestada a expressão “escritores do não”, de Enrique Vila-Matas, para designar os autores contemporâneos, que se utilizam com maior frequência do inacabado, do inconcluso, para comunicar através da escrita literária. Em publicação denominada *Bartleby & Companhia*, Vila- Matas trabalha a temática do silêncio na literatura a partir de um narrador que não consegue mais escrever, o que caracterizaria os “escritores do não”; percebendo, na literatura contemporânea, uma tendência da criação literária futura:

Disponho-me, portanto, a passear pelo labirinto do Não, pelos caminhos da mais perturbadora e atraente tendência da literatura contemporânea, o único caminho que está ainda aberto a uma autêntica criação literária; uma tendência que se pergunta o que é a escrita e qual é o seu lugar e que se põe à espreita de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado do grave prognóstico – mas extremamente estimulante – da literatura neste fim de milênio. Somente da pulsão negativa, somente do labirinto do Não pode surgir a escrita do porvir. (VILA-MATAS apud BELLEI, 2017, p.68).

Em *Eles eram muitos cavalos*, o autor desenvolve sua narrativa ao longo de setenta fragmentos, trazendo recursos da oralidade para a escrita e apresentando ao público leitor uma visão que podemos considerar como vinda das margens, dos marginalizados da sociedade, onde pessoas comuns narram seus dilemas em uma metrópole que convive diariamente com a fome, a miséria e a violência. Os fragmentos presentes no livro, além de demonstrarem uma multiplicidade de vozes e situações, são compostos de uma diversidade tipológica, que vão desde contos mais extensos até contos de poucas linhas, além de previsões do zodíaco, cartas, ligações telefônicas, numerologia, anúncios sentimentais, simpatias e previsão do tempo, dentre outros. As histórias narradas não possuem linearidade e são independentes entre si, no entanto a multiplicidade de vozes e situações consegue dar uma unidade à obra, que apesar de extremamente híbrida consegue convergir para um denominador comum - um retrato da sociedade brasileira contemporânea:

A chupeta suja, de bico rasgado, que o bebê mordiscava, escapuliu rolando por sob a irmãzinha de três anos, que, a seu lado, suga o polegar com a insaciabilidade de quando mamava nos seios da mãe. O peitinho chiou o sono inteiro e ela tossiu e chorou, porque o cobertor fino, muxibento, que ganharam dos crentes, o irmãozinho de seis anos enrolou-se nele. (RUFFATO, 2013, p. 22)

Ao incorporar à narrativa textos não literários, tais como anúncios diversificados e previsões astrológicas, o autor provoca os sentidos do leitor com relação à questão da referencialidade, propiciando assim um efeito de real que tende ao choque e ao impacto, já que o autor busca representar os inúmeros problemas dos grandes centros urbanos, tais como o desemprego, a dificuldade econômica, a sobrevivência, as relações familiares e conjugais, a miséria e violência, dentre muitos outros. Nesse sentido, o texto de Ruffato possibilita uma reflexão sobre a maneira como a realidade social urbana acontece na contemporaneidade. A unicidade do dia 9 de maio de 2000 busca demonstrar a pluralidade de vozes e situações possíveis de serem vivenciadas em um único dia em uma grande cidade do Brasil, mas por outro lado nos faz refletir sobre a possibilidade de que os acon-

tecimentos listados aconteçam frequentemente em vários outros lugares e datas. Com isso, o autor desenvolve uma narrativa representativa da realidade brasileira, abordando questões sociais, econômicas e sentimentais das mais diversas e que são vivenciadas na contemporaneidade.

Tratando do efeito de realidade presente na obra de Luiz Ruffato, a pesquisadora Cátia Barbosa, em ensaio intitulado *Luiz Ruffato e as vozes pregressas*, destaca que: “No caso de Ruffato, mais do que falar sobre São Paulo, ele expõe imagens da cidade, o que amplia a sensibilidade do leitor para entender o sofrimento dos reféns dessa violenta metrópole.” (BARBOSA, 2013, p.165). Nesse sentido, Barbosa defende que a produção de Ruffato dialoga com a de seus antecessores, a quem ela denomina de vozes pregressas, ao mesmo tempo em que experimenta novos caminhos ficcionais através de uma inovação contemporânea que dialoga com a tradição. priorizando uma “narração conjugada à descentralização do relato”, em que o autor opta por mostrar uma história ao invés de contá-la, complexificando assim sua narrativa ao mesmo tempo em que dialoga com o passado. Barbosa destaca ainda que Ruffato promove a humanização da cidade de São Paulo, que chega a figurar como personagem central, em uma narrativa que encontra diversidade na unidade. No fragmento *Política*, Ruffato problematiza questões como a prostituição e o uso de drogas, utilizando-se de ironia para remeter ao meio político brasileiro, bem como a uma série de costumes hipócritas da sociedade:

não posso declinar o nome dele, entende? ele é muito conhecido, vira e mexe tem retrato dele no jornal, a cara dele aparece na televisão, ele é do interior, montado no dinheiro, parece que tem negócio com café, ele manda eu pegar o carro na quinta-feira, o carro dele, o Pajero, não o oficial, da Assembleia, e eu vou numa casa em Moema, o endereço eu não dou, pode causar problema, mas é uma casa muito decente, não tem nem nome na fachada, quem passa por lá, do lado de fora, nem desconfia, aí eu ponho três mulheres pra dentro, das melhores, só universitária, eu sei porque eu é que pago, passo antes no banco, boto dinheiro vivo no bolso, o velho não é bobo, está com quase setenta, mas otário não é, uma vez levei até uma que era capa da revista Sexy, não sei se você conhece, o deputado olhou e falou, essa menina frequenta lá, vê se traz ela, eu levei, puta-que-pariu!, precisava ver que mulherão!, eu carrego elas prum hotel ali na alameda Santos, o nome não digo, pode dar problema, o deputado é conhecido, deus me livre de rolo! (RUFFATO, 2007, p.92-93).

Ao refletir sobre características e especificidades da literatura brasileira contemporânea, a teórica Beatriz Resende aponta que tanto os escritores quanto os críticos literários tem sido bastante ousados na contemporaneidade, destacando algumas características, tais como as relações entre literatura e arte e o retorno do trágico. Resende aponta que na literatura brasileira contemporânea há uma variedade de formas de expressão, e que essa diversidade vai de uma irreverência iconoclasta até a sofisticação da escrita e ao diálogo entre literatura e outras artes. Porém, apesar da diversidade, há questões predominantes e preocupações em comum que se manifestam com maior frequência, quais sejam a presentificação, o retorno do trágico e a violência nas grandes cidades, manifestações estas visíveis na obra de Ruffato:

-não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade bordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão os cabelos ralos percorre* (**minha mãe punha luvas, chapéu, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na**) este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados (RUFFATO, 2013, p.34, grifos do autor)

Com relação à presentificação, Resende destaca a intervenção imediata de novos atores, como escritores de periferia ou segregados da sociedade, além de aspectos formais revelados na grande produção de contos e minicontos, bem como as diversas possibilidades do virtual. A escrita fragmentada de Ruffato, marcada tanto pela oralidade quanto pela diversidade da escrita, dialoga, nesse sentido, com a proposição feita por Resende. A violência nas grandes cidades, tema de grande relevância na produção literária de Ruffato, seria segundo a autora o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo, e apontaria para a união da presentificação com o trágico. No fragmento Natureza-morta, Ruffato descreve o arrombamento de uma escola, e o horror da professora e de seus alunos ao encontrarem seus sonhos estilhaçados, destruídos:

A tia girou a chave, empurrou a porta, Ê!, algo a emperrava, estranhou. O corpo no ombro direito, a custo cedeu, pororoca estraçalhando, arrastando, *O quê?* Em algazarra, as crianças, às suas costas, espiavam-na, assustadiças, curiosas. (...)

Puxada, empurrada, vozes choramingas, “A hortinha, a hortinha...”, conduziram a tia ao quintal: à sua frente, fuçadas as leiras, legumes e verduras repisadas, arrancadas, enterradas, brotos de cenouras, beterrabas, alfaces, couves, tomates, tanto carinho desperdiçado, nunca mais vingariam, as crianças caminhando, com cuidado, por entre os pequenos cadáveres verdes, olhos baços, e ela, até onde a vista alcança, observa as escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos de colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto, um comichão na pálpebra superior esquerda e a solidão e o desespero. (RUFFATO, 2007, p.28-29, grifos do autor)

Já a crítica literária Leyla Perrone-Moisés analisa a literatura contemporânea no que tange a questões de gênero, temática e procedimentos. Sobre a temática adotada pelos escritores, Perrone-Moisés destaca que:

Como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou, chegando até o niilismo; a impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico; a significação política das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa; acentuou-se o uso de imagens interagindo com o texto. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46)

A narrativa produzida por Ruffato pode ainda se enquadrar no que a crítica literária entende como uma literatura exigente, na medida em que o autor experimenta uma mescla de relatos, personagens e situações, onde o não-dito e o subentendido é priorizado pelo escritor:

A tendência para a fragmentação, tanto da intriga como do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora. É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. São obras que procuram dizer algo a respeito de nosso tempo que não é dito na linguagem atual dos meios de comunicação. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238)

As situações apresentadas na narrativa de Ruffato são cruéis, e seus relatos

fragmentados e bruscamente interrompidos nos levam a pensar sobre os limites e as possibilidades da narração e também da representação. A escrita de Ruffato, permeada de interrupções, silenciamentos e não-ditos, é ainda atrelada à ambientação da miséria nos grandes centros urbanos, causando um grande incômodo em boa parte do público leitor. Sobre a linguagem empregada nessa dita literatura exigente, e que produz no leitor um efeito de real, muitas vezes em virtude do que é subentendido ou não dito, Perrone-Moisés destaca que nas produções dos autores contemporâneos:

O trabalho da linguagem é de outro tipo. É a procura de dizer o que ainda não foi dito, com vocabulário e sintaxe conhecidos, “normais”. Em geral, eles preferem dizer menos a dizer mais, pressupondo que tanto já foi dito e redito que o leitor entende por meias palavras. Do mesmo modo, quando narram, evitam explicar as implicações psicológicas dos fatos para não cair em clichês, coisas que eles temem mais do que tudo. Os fatos e sentimentos são dados a partir de índices. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 248)

A multiplicidade de vivências é reunida pelo autor que narra os acontecimentos da vida de mulheres, desempregados, moradores de rua, religiosos, alcoólatras, crianças; todas pessoas comuns e anônimas que, em conjunto, formam um retrato da sociedade brasileira contemporânea. O tema da violência prepondera na narrativa de Ruffato, no entanto, ao mesmo tempo em que descreve uma multiplicidade de situações, também utiliza-se da estratégia narrativa em que o não-dito e o não acabado se fazem presentes. Ao narrar o cotidiano angustiante de uma mulher desempregada, Ruffato opta pela interrupção e pela inconclusão para enfatizar o efeito de real na situação abordada:

Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi, o que não é de todo mentira, à janela a avenida Francisco Morato, crianças filam trocados no farol da esquina, atira-se novamente no sofá, beberica uma terceira dose de uísque-caubói, verifica a campanha do telefone, *Está alta sim, no máximo*, tira o fone do gancho, *Está, está ligado sim*. Ah Augusto, velho Augusto, bom Augusto, no celular sempre a secretária-eletrônica, **Deixe o seu recado após**, no escritório a Miriam, **Deixa comigo, meu bem, assim que puder ele retorna sua ligação, ele já sabe do que se trata, pode ficar** (RUFFATO, 2013, p.33, grifos do autor)

Assim, o narrador não conclui, mas deixa nas entrelinhas, utilizando-se assim da potência do que não é dito, não é escrito ou concluído. Ao utilizar-se do silêncio e do não-dito, com a interrupção da narrativa, Ruffato propicia ao leitor um efeito de real originado na ausência de palavras, na suspensão da representação. Karl Schøllhammer, em trabalho intitulado *Ficção brasileira contemporânea*, reflete sobre o contemporâneo partindo de leituras de Agamben sobre Barthes e assim, relacionando o contemporâneo ao intempestivo, no sentido de não identificação plena com o tempo presente, afirma que: “O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.9). Com isso, o autor defende que a literatura contemporânea não representa necessariamente uma atualidade, mas sim uma inadequação, ou ainda uma “estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.10). O autor entende que a literatura contemporânea está produzindo um novo regionalismo, e vê na figura de Ruffato um dos expoentes dessa literatura produzida na última década, que visa criar uma espécie de tensão entre o campo e a cidade, entre a herança rural e as grandes metrópoles. Sobre o romance de Ruffato, o autor aponta que: “claramente se conciliavam duas ambições aparentemente contraditórias: escrever um romance comprometido com a atual realidade social do país, porém numa realidade adequada à contemporaneidade, fugindo dos formatos tradicionais das narrativas do século XIX.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.79). Assim, Schøllhammer vê a escrita de Ruffato partindo da ordem do experimental, em que o autor utiliza-se da consciência poética da linguagem em um compromisso com a realidade que visa criar *efeitos de realidade*, porém indo além de um comprometimento com a realidade social do Brasil:

O verdadeiro desafio está em estabelecer a relação entre esse conteúdo e a forma complexa da estrutura narrativa. É preciso entender melhor a exploração do recurso poético, na linguagem do romance, como produção performática

dessa realidade, como procura de efeitos de realidade que ultrapassam a ilusão referencial do realismo, introduzindo o real na escrita. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.80)

Schøllhammer defende que a literatura brasileira contemporânea é marcada por uma urgência em se relacionar com a realidade histórica, e por uma escrita que se guia por uma ambição de eficiência e que objetiva alcançar determinada realidade. O autor aponta ainda que a literatura brasileira contemporânea apresenta uma urgência em falar sobre e com o real, destacando que em *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato apresenta uma escrita comprometida com a atual realidade do país e produzida em uma linguagem adequada à contemporaneidade, fugindo de formatos tradicionais do século XIX:

De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impelindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.14-15)

O realismo almejado pela literatura brasileira contemporânea busca novas formas de expressão e novas formas estéticas para alcançar esse efeito de real. Os autores contemporâneos explicitam as tentativas em retratar a atual realidade social brasileira, muitas vezes partindo de pontos de vista marginais ou periféricos. Sobre o novo realismo produzido na contemporaneidade, Schøllhammer destaca que, inicialmente: “o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.54)

Ao optar pelo silêncio em *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato problematiza o tema da representação, propondo assim uma reflexão sobre a mimese, na medida em que adota uma técnica narrativa que aponta para uma possibilidade de compreensão e de representação do real. Assim, podemos pensar que o não-dito, o não escrito na produção de Ruffato opera de maneira bastante contundente para a formação da sensação de um efeito de realidade junto ao público leitor. Partindo de Agamben (2007), percebe-se na narrativa de Ruffato um significar que ao se esconder se manifesta, e ao faltar, se faz presente. Dessa forma, o não dito, o não revelado na narrativa potencializa as possibilidades de interpretação do relato ficcional, o que corrobora com o entendimento que Agamben tem sobre a literatura enquanto “um segredo saturado de possibilidades.” Ao se recusar a finalizar a narrativa, e com isso revelar o segredo do destino do personagem ou do término da ação, Ruffato propicia ao leitor o contato com o silêncio, produzindo uma literatura que problematiza a questão do realismo e da representação partindo de uma outra ordem, onde o inacabado e o inconcluso são priorizados.

Ao trazer para o centro do debate a visão dos segregados e oprimidos da sociedade, com relatos de situações do cotidiano dos grandes centros urbanos e de seus diferentes atores, como os desempregados, os políticos, as prostitutas, as mães, os pais, o autor desenvolve uma narrativa que se insere nas características apontadas enquanto preponderantes na literatura brasileira contemporânea pela pesquisadora Resende (2008): a presentificação, o retorno do trágico e a frequente abordagem ao tema da violência. A escrita de Ruffato atua enquanto a manifestação de uma urgência, que busca denunciar as mazelas vivenciadas pelos excluídos e menos favorecidos ao descrever a tragédia da vida cotidiana na contemporaneidade. Sobre a questão da violência na prosa brasileira contemporânea, Resende destaca que:

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal

de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p.33)

O tema da violência nos centros urbanos é recorrente na literatura brasileira contemporânea, e permeia boa parte da produção de Ruffato. A tragicidade do dia a dia na metrópole invade tanto a vida privada quanto a vida pública de seus personagens, como ocorre no fragmento *Aquela mulher*, que descreve a situação de uma mãe que perambula pela cidade em busca de informações sobre a filha desaparecida:

aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se chuva ou sol escorrem pela guia ignorando sapatos tênis havaianas polícia ignorando aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do morumbi não era assim (RUFFATO, 2007,p.62)

Resende afirma que o realismo na literatura pode se tornar banal, e passar a produzir indiferença ao invés de impacto. No entanto, a narrativa fragmentária de Ruffato, que evidencia o silêncio e as suspensões, aponta para um irrepresentável que opera com um novo efeito de real e consequentemente de impacto junto ao público leitor, bem como para a denúncia de um real catastrófico, como aponta Perrone-Moisés (2016), onde o narrador experimenta a linguagem através dos subentendidos do discurso. Ainda partindo de Schøllhammer (2009), entende-se que Ruffato logra êxito ao introduzir efeitos de realidade na sua escrita, na medida em que os silenciamentos e não-ditos tendem a produzir uma nova ideia de realidade junto ao leitor, que ocorre a partir da experiência com a linguagem sob novas formas estéticas e de expressão. Por fim, conclui-se que em *Eles eram muitos cavalos* percebe-se a tendência observada por Vila-Matas de uma criação literária contemporânea que passeia pela impossibilidade e pela pulsão negativa dos

escritores do não, que em seu labirinto propõem um constante questionamento sobre o que é e quais são as possibilidades da escrita, como *Bartleby* que veem na potência do não uma nova forma de comunicar e expressar seu fazer literário.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Jossé Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARBOSA, Catia Valerio Ferreira. *Luiz Ruffato e as vozes pregressas: experimentações e releituras*. In: *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Valor literário depois da Teoria: Derrida, Agamben e os escritores do não*. Revista Outra travessia. Florianópolis, n.24, 2017, p.53-70. Referências de fonte eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2017n24p53> Acesso em: 21 jun. 2020.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CAPÍTULO 3

DIMENSÕES BAKHTINIANAS NOS ROMANCES DE ROBERTO DRUMMOND

Maurício Silva



No emaranhado de tendências estéticas característico da contemporaneidade, a ficção de Roberto Drummond destaca-se como uma das produções literárias mais consistentes, o que pode ser facilmente observado se analisarmos sua trajetória como um todo, marcada por uma espécie de “evolução” que vai do romance contestatório ao realismo crítico dos anos oitenta; se apreciarmos sua produção literária sob a ótica do engajamento político; enfim, se perscrutarmos com mais acuidade alguns dos pressupostos estéticos que conformam seus romances, dando-lhes um substrato realmente artístico, como é o caso do que poderíamos chamar de suas *dimensões bakhtinianas*.

A crítica literária sofreu uma verdadeira renovação epistemológica com as teses formuladas por Mikhail Bakhtin na primeira metade do século passado, entre as quais podemos destacar aquelas que, de uma forma ou de outra, estabelecem relação direta com a ideia de intertextualidade, de plurivocalismo, de carnavalização, de dialogismo etc.. Pode-se dizer, a partir dessa constatação, que a produção literária de Roberto Drummond apresenta pelo menos três dimensões estéticas diferentes e complementares: uma dimensão dialógica, uma dimensão polifônica e uma dimensão carnalizante.

Os indícios de uma *dimensão dialógica* em sua obra podem ser percebidos nas relações frequentes que os diversos componentes de seus romances estabelecem entre si, dando-nos a impressão de estarmos lendo não uma série de romances distintos de um mesmo autor, mas, ao contrário, capítulos mais ou menos extensos de um único e mesmo romance escrito por Roberto Drummond. O dialogismo, nesse sentido, relaciona-se à ideia de intertextualidade, que pode ser entendida como a capacidade que um texto literário tem de remeter a outro(s) texto(s), do próprio autor ou de autor alheio, promovendo uma espécie de “diálogo universal dos textos” (SCHÜLLER, 1989, p. 25). Embora tal conceito não tenha sido criado originalmente por Bakhtin, foi o crítico russo quem promoveu as condições necessárias – a partir da formulação do conceito de dialogismo –

para que, mais tarde, Julia Kristeva pudesse dar uma formulação mais consistente ao termo (TODOROV, 1981).

Em Roberto Drummond, a ocorrência desse fenômeno é assinalada quando nos damos conta de que vários de seus contos *dialogam* com outras obras do autor, seja enquanto motivo literário (os olhos verdes), enquanto referência (São Domingos Sávio) ou enquanto estilo (a linguagem inspirada na narrativa futebolística). Assim, podemos facilmente perceber a incidência da intertextualidade ao compararmos, por exemplo, alguns contos recolhidos em *Quando fui morto em Cuba* (1982) e o romance *Sangue de Coca-Cola* (1981). O mesmo efeito é causado ainda pelas inúmeras referências que o autor faz a elementos do universo cinematográfico, sobretudo aos atores hollywoodianos, os quais atravessam quase todas as suas primeiras obras, num contínuo entrecruzar-se, num inesgotável fluxo intertextual. Neste sentido, pode-se tomar como paradigma de um procedimento narrativo declaradamente intertextual seu romance *Ontem à noite era Sexta-feira* (1988).

Apesar disso, a dimensão dialógica não é a mais característica da nem a mais presente na obra de Roberto Drummond, sobretudo se a compararmos com o que aqui chamamos de *dimensão polifônica* de sua produção literária. Em crítica literária, o termo polifonia pode ser entendido como uma pluralidade de vozes prevalentes, isto é, ideologias que se mantêm independentes e se manifestam individualmente (LODGE, 1990). Nas palavras de seu próprio idealizador, o romance polifônico busca “representar a ideia do outro, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas mantendo simultaneamente à distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada” (BAKHTIN, 1981, p. 71).

Em seus romances e contos, Roberto Drummond procura dar liberdade às mais diferentes ideologias, a fim de que estas se manifestem de modo independente e plurivalente, mesclando-se, em suas obras, mundividências variadas, às vezes até mesmo contrárias entre si, sempre plurais, criando assim uma autêntica

rede polifônica: emergem as visões do revolucionário, do político, do ditador, do policial ou do simples cidadão. E com essas visões, suas múltiplas opiniões, ideias, linguagens, enfim suas mais variadas vozes.

Uma terceira dimensão presente na obra do romancista mineiro é a *dimensão carnavalizante*, talvez a mais evidente de todas. Estudando a cultura da Idade Média e do Renascimento por meio da obra de Rabelais, Bakhtin (1987) detecta na obra do autor francês alguns indícios de uma inversão do código literário comum, de duplicidade narrativa e estética, de inversão de gêneros e concepções existenciais, a que dá o nome de carnavalização. Trata-se, em poucas palavras, de uma inversão geral dos códigos tradicionais, a fim de criar um sentido marcado pela ambiguidade e pelo não canônico.

Em Roberto Drummond, a carnavalização pode ser percebida, por exemplo, na tentativa de o autor nos apresentar uma história contada às avessas, ora pela ótica do revolucionário, ora pela ótica do elemento popular – quase sempre presente em suas obras –, ora pela perspectiva da ditadura. A história oficial deixa de se manifestar como uma verdade única, para se manifestar como *histórias*. Além disso, sua perspectiva histórica inverte-se quando se mescla ao discurso ficcional, desfazendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. Um exemplo dessa duplicidade, dessa inversão de códigos, é a maneira como o autor nos apresenta algum um aspecto da realidade brasileira, numa original mistura entre política, crítica social e futebol, como ocorre em *Quando fui morto em Cuba*:

“Heleno de Freitas mata a pelota no peito, desvencilha-se de Oscar, passa também por Luizinho e vai driblando: dribla a fome brasileira, dribla a solidão brasileira, dribla a mortalidade infantil brasileira, e vai evoluindo, lá vai ele, o grande Heleno de Freitas como um raio vermelho rumo ao gol, é o gol da felicidade que está pintando, torcedor amigo, lá vai Heleno de Freitas, dribla o salário mínimo dos trabalhadores do Brasil, deixa o desemprego de quatro na grama, dribla a concentração de riqueza nas mãos dos ricos, passa pela miséria dos trabalhadores das fazendas do Brasiil, dribla a desesperança dos índios, vence Falcão, vence Cerezo, o ópio do povo vem em socorro de Cerezo, é driblado, vem o latifúndio, dá combate ao grande Heleno de Freitas...” (DRUMMOND, 1982, p. 80).

Nesse exemplo singular, é possível perceber toda a dimensão de uma obra marcada pela tentativa obstinada de inverter os códigos tradicionais da narrativa, não apenas no que se refere à linguagem, mas também no modo como as ideias presentes no texto são concebidas pelo autor. A visão que o autor nos apresenta da história do Brasil revela-se uma mescla desordenada de perspectivas que, não raro, beira ao *nonsense*, misturando cinema, política, rituais místico-religiosos etc. Consolida-se, assim, mais uma dimensão bakhtiniana na obra do romancista mineiro, completando uma rede de relações estéticas e um substrato literário marcado pela presença das três dimensões aqui sugeridas.

Não se pode falar em dimensões bakhtinianas na obra de Roberto Drummond sem destinar uma especial atenção à linguagem utilizada pelo romancista, a qual adquire um estatuto especial em sua produção literária, principalmente porque uma análise mais acurada da expressão narrativa em Roberto Drummond revela-nos a ocorrência das três dimensões acima citadas.

Com efeito, no que se refere ao dialogismo, sua linguagem apresenta-se como uma rede de intersecções que buscam mesclar o discurso erudito ao popular ou a expressão lírica à prosaica, numa clara tendência à negação da expressão linear, optando pela pluralidade narrativa. Isso acontece, por exemplo, com frequência em *Hitler manda lembranças* (1984) e em *A morte de D. J. em Paris* (1975).

No que se refere à polifonia, é possível notar em seus romances uma tentativa de criar não apenas obras plurivocais, mas também plurilinguísticas, em que vários gêneros e tendências narrativas se apresentam de forma independente: em *Sangue de Coca-Cola*, por exemplo, é comum a emergência de um discurso jornalístico ao lado do confessional, sendo que nenhum dos dois se mistura ou prevalece, evidenciando um claro *descentramento narrativo*, conceito, aliás, caro às teorias de Bakhtin. Em *Quando fui morto em Cuba*, a opção é por uma diversidade maior das estruturas narrativas, que podem adquirir a forma de pequenos períodos, de uma conversa telefônica ou de um inquérito policial. Em

Hitler manda lembranças, finalmente, pequenas narrativas aparentemente desconexas – melhor seria dizer: prevalentes –, vão-se unindo para dar ao romance maior coesão.

Em relação à carnavalização na linguagem de Roberto Drummond, a leitura de seus romances revela-nos, como já aludimos antes, um verdadeiro processo de desagregação da linearidade narrativa: trata-se de uma espécie de inversão dos cânones linguísticos tradicionalmente empregados na narrativa ficcional. Em *A morte de D. J. em Paris*, por exemplo, pode-se detectar ora a ausência de uma paragrafação formal (“Isabel numa 5ª. feira”), ora a narrativa em forma de inquérito policial (“Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”), ora um conto formado por um único parágrafo, marcado pela repetição mecânica de idéias (“O doce blue das hienas”), ora ainda uma narrativa criada a partir da adaptação livre de vocábulos latinos (“Rosa, Rosa, Rosae”). A alusão à escrituração mecânica, aliás, não é aleatória: faz, igualmente, parte do processo de carnavalização promovido pelo autor, já que este emprega uma narrativa de natureza claramente surrealista, que apreendeu no seu contato com a *arte pop*, como revela esse pequeno excerto de *Quando fui morto em Cuba*:

“para não errar o alvo, pegou uma lagosta do Recife, cento e cinquenta gramas de manteiga, um discurso de Fidel Castro, sal, pimenta, sonho, quatro colheres de óleo, cinco colheres de conhaque, a velha guitarra de Jimmi Hendrix, dois terços de uma xícara de vinho branco e a voz mais rouca de Janis Joplin, picou duas cebolinhas verdes, John, Paul, George e Ringo, seis tomates, descascou os tomates na água morna, juntou um desafio do Cego Aderaldo, fatias de Gláuber Rocha e Ingmar Bergman, etc” (DRUMMOND, 1982, p. 131).

Mas, sem dúvida alguma, a principal marca de sua adesão ao processo de carnavalização da linguagem ficcional se dá pela prevalência das *fontes populares* (o termo é do próprio Bakhtin) em praticamente todos os seus romances, sobretudo nos primeiros, como se pode verificar, sobretudo, em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978) e um pouco menos em *Hilda Furacão* (1991).

Pelo que ficou exposto, parece-nos bastante verossímil a ocorrência, em Roberto Drummond, de um feixe diversificado de dimensões bakhtinianas. A própria crítica reconhece – embora não o diga nesses termos – a existência de uma estrutura bastante matizada em sua produção literária (MEDINA, 1985; LUCAS, 1985), resultando na incidência de uma variedade estilística e temática próxima daquelas sugeridas por Bakhtin em obras tão diversas quanto às de Dostoievski ou Rabelais.

Não se trata aqui, e esta não é nossa pretensão, comparar autores ou obras, mas antes verificar a possibilidade de se ler os romances e contos de Roberto Drummond por meio de uma perspectiva que engrandeça ainda mais uma obra já reconhecidamente superior.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília, Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.

DRUMMOND, Roberto. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo, Ática, 1978.

DRUMMOND, Roberto. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo, Ática, 1982.

DRUMMOND, Roberto. *Hitler manda lembranças*. São Paulo, Siciliano, 1984.

DRUMMOND, Roberto. *Ontem a Noite Era Sexta-feira*. São Paulo, Siciliano, 1991.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo, Siciliano, 1991.

DRUMMOND, Roberto. *A Morte de D.J em Paris*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo, Geração Editorial, 2004.

LODGE, David. *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London/New York, Routledge, 1990.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Ficção do Brasil*. São Paulo, Ática, 1985.
SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo, Ática, 1989.

MEDINA, Cremilda. “Roberto Drummond: de Radical ‘Pop’ à Serenidade Realista”. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, Vol. 20, No. 968: 08, Abr. 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe Dialogique*. Paris, Seuil, 1981.

doi: 10.48209/978-65-84959-36-5

CAPÍTULO 4

REFLEXÕES SOBRE O UNIVERSO FRAGMENTÁRIO DO TEXTO FICCIONAL

Andreza Modesto



Resumo: Este trabalho propõe trazer algumas reflexões acerca do prosa como a fragmentação da narrativa. Sendo assim, partimos das proposições de Erwin Rosenthal (1975), João Barrento (2010), John Coetzee (2004), Perrone-Moisés (1998 e 2016) para promovermos a discussão em torno do universo fragmentário esboçado na prosa moderna, apontando como alguns fenômenos narrativos se manifestam, dissolvem e diversificam por meio de processos analíticos. Metodologicamente, a pesquisa é de cunho qualitativo, pautada na análise literária e ancora-se no método bibliográfico-exploratório.

Palavras-chave: Prosa moderna; Fragmentação da narrativa; literatura experiencial.

A literatura acompanha as movimentações da sociedade e o que foi escrito hoje ou amanhã está, quase o tempo inteiro, por vias de anunciar a sua mudança ou declínio. Por certo, a intranquilidade, apesar de não ser nova, costuma ser retomada pela crítica atenta em desconfiar das produções atuais, dispostas no século XXI, contanto que as obras ditas produtoras mantenham o compromisso em manejar as novas experimentações sem deixar de levar em consideração a imagem do mundo em sua forma ambígua e mutável. Guiando-nos pela linha argumentativa de Erwin Rosenthal (1975), a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias. Deveras, é reforçado ao leitor o empenho que ele começará a delinear para acompanhar as categorias dos gêneros valendo-se de uma análise progressiva.

A meta a ser alcançada já não reside na perfeição estilística ou na beleza da relação; importa realmente o poder associativo de determinados modelos linguísticos. Também a decorrência da ação no tempo e no espaço sofreu transformações profundas, pois os romances atuais rejeitam a representação linear e o desenvolvimento cronológico, a fim de poderem cumprir com as exigências a eles impostas. O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. (ROSENTHAL, 1975, p. 2).

Citado por Rosenthal (1975), Max Frisch (1958) chama atenção para a tentativa do romancista em querer expressar o indizível, levando ao fracasso a capacidade em dizer tudo, o que ocasiona a utilização de fragmentos, retalhos de uma malha textual. Não seria equívoco asseverar que as frases longas da narrativa proustiana estavam em busca do verbo ideal e exato, uma tarefa não tão fácil, perfilada – quiçá – entre fragmentações e prolixidades, mas que no final atingiam o indizível por meio do dito verbalizável, e o leitores certamente eram recompensados no final. Se por um lado tratamos o romance moderno interessado pela continuidade e pela complexidade, por outro, endereçamos nosso olhar para a representação do fragmento no romance moderno e, claro –, esse caminho não seria diferente, uma vez que o interesse neste trabalho é perceber a instalação da categoria fragmentária sem deslocá-la da prosa romanesca.

Perrone-Moisés (2016) acentua que a expressão literária em forma de fragmentos foi introduzida pelos românticos alemães e largamente praticada pelos modernos. Não poderíamos discorrer a respeito do fragmento sem antes discutir os conceitos da modernidade, aliás, um assunto está enredado no outro, conforme João Barrento (2010, p. 62), “o conceito ‘moderno’ nasce já com a primeira geração romântica ainda antes da viragem para o século XIX”. Por certo, Rosenthal (1975) timbra em realçar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser revelada de forma flutuante e camaleônica. Visto por esse ângulo, os termos “flutuante” e “camaleônica” não deixam de ter razão ao serem endereçados ao romance, pois, não faz parte de sua natureza decifrar os mistérios da vida atual e sim mostrar a realidade moderna em um sentido mutável, representada em matizes distintas – sobretudo, pela forma de se metamorfosear e apresentar o aspecto fragmentário imiscuído numa realidade flutuante do texto.

Desde Oswald de Andrade (1970), a expressão fragmentária já era explorada em seu aspecto formal em detrimento do conteúdo, as experimentações estabeleciam marcas com o tempo e a cultura. Não só Oswald, mas também Machado de Assis, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Shakespeare e Miguel de

Cervantes. O fragmento, conforme pincela João Barrento (2010), é intrinsecamente moderno, pois a modernidade é fragmentária. As linhas interpretativas ao buscarem respostas para tentar compreender contornam a ideia de abertura renunciando que cada conjunto de fragmento é um contínuo em aberto.

O outro ponto se volta para a imagem de uma ilha que, na perspectiva de Barrento (2010), transmite a figura de um arquipélago, vive e morre na relação com os outros. Com efeito, podemos locomover tal pensamento e aproximá-lo do processo pelo qual a metástase funciona no corpo humano, primeiro ela se descola de um órgão e depois se multiplica ancorando-se em outros órgãos, sempre num movimento de formar outras células, de viver e morrer na relação dentro do organismo. Rosenthal (1975), baseado em Heissenbüttel (1964), trata do problema linguístico que enfoca o quanto as expressões vividas tornam-se escorregadias aos serem transmutadas em palavras. Diante disso, há uma questão “como encontrar as palavras e frases capazes de exprimir aquilo que precisa ser dito” (Heissenbüttel, 1964, p. 296, *apud* Rosenthal, 1975, p. 10). Analogamente, Marcel Proust foi um autor preeminente na destruição do conceito tradicional de tempo. Foi a partir dele e da primeira publicação *Du côté de chez Swann* (1913) que caiu nas mãos dos leitores um novo jeito de reelaborar o tempo dentro do universo ficcional.

Ao lado de Marcel Proust (1913), aparece Thomas Stearns Eliot (1910), James Joyce (1922), André Gide (1925), Gertrude Stein (1933), autores que experienciaram o conceito de tempo ao destruir os ponteiros do relógio. O fragmento se acopla ao desprezo pela pontuação e ao desvio de uma sequência lógica por traduzir o contexto de uma época caótica, seguindo a problemática dos romancistas modernos que, de acordo com a teoria de Barrento (2010), se nega a ser todo e acolhe as manifestações dispersas e múltiplas do ser e reenvia. Contudo, um traço de sobreposição, especialmente entre Marcel Proust e James Joyce, é que os dois se empenharam em romper com técnicas e estratégias tradicionais.

A quebra dos ponteiros, representada metaforicamente, transformou-se em um exercício para deslindar o novo fazer literário. Marcel Proust, porém, para retornarmos a ele, realiza com maestria a elaboração de um tempo recuperável e, simultaneamente, difícil de segurar, pois escapa. Na prática, é o que sugere o episódio inicial do livro: “As pernas, os braços, estão cheios de lembranças embotadas” (PROUST, 1998, p. 12). Deveras, a fragmentação temporal está embutida no fluxo de consciência que, por sua vez, compõe-se pela ambiguidade entre o corpo – no sentido palpável das pernas e braços terem a capacidade de lembrar, função designada ao cérebro –, e a captura do tempo, esse, costurado pelo risco de a lembrança escorrer pelo ralo do esquecimento. Outra figura metafórica é o momento no qual o personagem-narrador proustiano descreve a sensação ao receber um chá e uma ‘madeleine’ de sua mãe que, conforme a análise de Jeanne Gagnebin (2009, p. 145), “ressuscitou uma lembrança, esquecida no fundo da memória: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos Domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie”.

James Joyce, outra figura emblemática, imergiu na experimentação da realidade flutuante, “com trechos fraseológicos aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob forma de estilhaços de pensamentos, Joyce constrói novos significados, que refletem de maneira convincente a realidade ‘flutuante’” (ROSENTHAL, 1975, p. 17-18). Em *Ulysses*, traduzido por Caetano Galindo em 2012, por exemplo, a narrativa não quer o leitor numa situação confortável, pois, *Ulysses* aciona uma instabilidade de o leitor se questionar – quem está narrando? quem são as personagens?. No Brasil, a recepção de Joyce aconteceu gradativamente. Com efeito, Munira Mutran (1984) retoma o apontamento feito por Haroldo de Campos ao dizer que a prosa de Guimarães Rosa foi influenciada pelas técnicas joyceanas no campo da linguagem. Por essa razão, no conto *Meu tio Iauaretê* (1961), de Rosa, é apresentada a contestação

da linguagem, a revolução da palavra e a abertura de efeitos diversos – fato que aproxima a linguagem de Iauaretê de *Finnegans Wake* nesse sentido.

Friedrich Schlegel, mais conhecido como Novalis (1969), é um dos escritores expoentes no tema do fragmento, pois, seus textos emitem estilhaços de sentidos constelados em sequências fluidas, endereçando para uma totalidade exterior a cada um e presente em cada um” (BARRENTO, 2010). Já em *Ulysses* (1922), Joyce cria a fragmentação do mundo e dos acontecimentos fazendo com que a construção do romance se apresente e dissolva as formas tradicionais por inteiro. Além disso, Joyce era um planejador obsessivo e trouxe em seu livro a obsessão pelos números e não há nada em *Ulysses* que não seja reaproveitado tal como a cultura, a música e a geografia.

A respeito de outra categoria, o espaço é visto entremeado ao tempo, ou seja, sem o objetivo de dissociá-los, além de não permanecer estático como nos moldes antepassados. Por esse motivo, a formação temporal se interpenetra à espacial, porque as palavras “tempo” e “espaço” lançam uma significação mais profunda, inclusive, observa Rosenthal (1975, p. 53-54):

O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e o espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas. Este é também o propósito do romance, e procuraremos caracterizar aqui o espaço “fragmentado” do novo mundo, representado no romance moderno.

De maneira efetiva, o sujeito se relacionará com o espaço levando em conta as alterações existenciais provenientes da tomada de consciência. Na perspectiva de Rosenthal (1975, p. 56-57): “Cumpre, simplesmente, reconhecer que o romance moderno deixou de refletir a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme; em vez disso reúne, de maneira caleidoscópica, impressões pluralizadas”. Sob o mesmo enfoque, a experiência física ou psíquica recebem conotações distintas no modo de afirmar-se na prosa moderna, é o caso de Walter Benjamin. Lembramos da seguinte cena histórica:

A pasta é mesmo necessária? — pergunta esposa de um certo Fittko, a quem Benjamin foi apresentado. Contém um manuscrito, ele responde. “Não posso correr o risco de perder isto. Precisa ser salvo. É mais importante do que eu”. No dia seguinte atravessam as montanhas, Benjamin parando a cada poucos minutos por causa do coração fraco. Na fronteira, são detidos. Os papéis não estão em ordem, diz a polícia espanhola; têm de voltar para a França. Em desespero, Benjamin toma uma overdose de morfina. A polícia faz um inventário dos pertences do morto. No inventário não há nenhum registro de um manuscrito. (COETZEE, 2004, 99-100).

A pasta citada no pequeno recorte anterior carregava o *Trabalho das passagens* (1999), um intenso trabalho inacabado, ou melhor, como destacou o próprio Benjamin “uma obra terminada pesa menos que aqueles fragmentos em que trabalharam a vida inteira” (COETZEE, 2004, p. 100). O autor alemão não escreveu romances, talvez, pelas habilidades que lhe faltavam, não obstante, o volume dos *Selected writings*, até hoje, apesar de lacunoso, é objeto de crítica e estudo por seu aspecto formal e conteudístico construídos. A base de linhas intermináveis e descontínuas, “A história do Trabalho das passagens é mais ou menos a seguinte. No final dos anos 1920 Benjamin concebeu uma obra inspirada nas passagens de Paris, que trataria da experiência urbana” (COETZEE, 2004, p. 107). Porquanto, o pesquisador Willi Bolle (2022) foi a fundo investigar as imagens fisionômicas, no intuito de compreender a mentalidade da época por meio da metrópole moderna observada pelo narrador benjaminiano. Decerto, Coetzee (2004, p. 113) expressa muito claramente o desígnio de *O livro das Passagens*, “seja qual for nosso veredicto sobre ele — ruína, fracasso, projeto impossível —, sugere um novo modo de interpretar uma civilização, tomando por material seus refugos em vez de suas obras de arte”.

Willi Bolle (2022), em texto publicado em 1994, e reeditado em 2022, sugeria a leitura do projeto literário de Walter Benjamin que Bolle intitulou de ‘Fisiognomia da Metrópole Moderna’, cujo “objetivo comum da obra era representar a grande cidade contemporânea como espaço de experiência [sic] sensorial e intelectual, da modernidade” (BOLLE, 2022, p. 315). Segundo ele, o livro *Rua de*

mão única, de Benjamin, se compõe em imagens de pensamento e “aglomeração de textos: placas de trânsito, *outdoors*, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos, uma gigantesca constelação de escrita” (BOLLE, 2022, p. 317-318). Ou seja, o narrador benjaminiano reúne os registros do que ele vê para construir a escrita da cidade, as fragmentações aqui são vistas a partir de imagens do espaço, o lugar da infância, epígrafes e montagens aos moldes dadaístas e surrealistas.

Em consonância, Susan Sontag, pesquisadora do filósofo alemão, diz que os temas recorrentes de Benjamin são “meios de espacialização do mundo: por exemplo, as ideias e as experiências vistas como ruínas. Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder. (SONTAG, 1987, p. 89). Não obstante, as escolhas do narrador benjaminiano ganham grande destaque, pois a aplicação dos métodos ocupa e reside – predominantemente, nos objetos literários e artísticos, conforme Barrento (2010), bem como a escrita da cidade grande, assim, podemos notar no seguinte fragmento: “A cidade não é visitada, mas é comprada. À mala do marinheiro vão parar o cinto de cabedal de Hong Kong, uma vista de Palermo e o retrato de uma moça de Stettin. E assim também é a sua verdadeira casa” (BENJAMIN, 2020, p. 63). O excerto faz parte da coleção de observações do sujeito que retorna à cidade com o olhar estrangeiro e, ao mesmo tempo, com a familiaridade de ter habitado aquele mesmo espaço noutro tempo.

Importa ainda evidenciar a figura do leitor que transita pelo espaço e pela leitura no texto em que narra: “o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia” (BENJAMIN, 2020, p. 14), expressa o autor em *Rua de mão única*. Vejamos que o narrador mantém a atividade voraz de ser leitor e não incólume pelas reflexões e mudanças que um livro provoca. Consequentemente, a figura do leitor será posta em jogo: “somente porque o livro é um mundo é que podemos penetrar nele”

(SONTAG, 1987, p. 96), confirma Sontag, portanto, ao dizer que o livro é outro espaço onde se vagueia. À luz de tais constatações, o exercício literário agora se mescla à figura do colecionador a partir desta definição: “aprender uma forma de colecionar, como nas citações e trechos da leitura diária acumulados por Benjamin em cadernos que carregava por toda parte e lia em voz alta aos amigos” (SONTAG, 1987, p. 97). Parece que o leitor é alimentado pela ideia de perpetuar o tempo de um pensamento.

Ora, cabe questionar: Por que seria pertinente trazer essas considerações? Em conformidade com o paradigma teórico sustentado até o instante, o uso do fragmento manifesta-se como recurso estético possível de ser examinado nos livros de outros autores, cujos estilos baseiam-se na perspectiva da experiência e, não à toa, erigem diante dos espaços explorados; sendo esse o espaço interior, representado pelo monólogo, e o espaço da metrópole, enquanto palco de experiências e perspectivas de sentimentos. De fato, enveredamo-nos por outras vias, mais precisamente, a prosa pessoana que desvela a sensação desassossegadora ao registrar memórias em fragmentos e, muito além disso, une o tempo, espaço e a inquietação do sujeito, resultando na confissão do eu, assim vemos: “Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações?” (PESSOA, 2019, p. 189).

De um lado, Fernando Pessoa representa o fluxo do pensamento, o resultado é o estilhaço fragmentário. O narrador benjaminiano, de outra forma, encontra-se enervado pelos movimentos dos espaços sociais e pelos processos de narrar vinculados à experiência, esse enfoque é confirmado, no mesmo nível, por Idenilza Lima de Lima (2018, p. 84) ao esclarecer que: “O uso do fragmento se delinea como contraponto ao modo de vida do autônomo na modernidade, particularmente, na primeira metade do século XX, época marcada pelo questionamento no êxito do progresso da sociedade industrial”. A partir dos textos desses autores refletimos como a prosa moderna se desenvolve e cintilam a realidade flutuante no mundo moderno.

Em outro prisma, Roland Barthes (2018) concentra-se no trabalho de citação, costurado por referências, cuja produção resulta da interpretação e reescrita do discurso do outro. Nesse processo, o leitor transforma-se em escritor ao acompanhar a solidão de um eu fragmentado e acometido pela solidão extrema. Barthes dispõe como leitura um lugar de fala, o lugar do sujeito que fala de si mesmo no discurso amoroso, diante do outro (o objeto amado) silenciado. A obra de Roland Barthes é feita em pedaços de origens diversas, como o autor elucida “Para compor esse sujeito apaixonado, foram ‘montados’ pedaços de origem diversa” (BARTHES, 2018, p. 19). Porquanto, “se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado a sua “cultura”, em outra o sujeito apaixonado lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber” (BARTHES, 2018, p. 19). Com o acréscimo de oportunizar ao leitor a participação na leitura do discurso amoroso. No exemplo, sublinhamos o termo “Ausente”, à sombra de uma visão analítica do personagem Werther:

Grande quantidade de *Lieder*, de melodias, de canções sobre a ausência amorosa. E, no entanto, não se encontra essa figura clássica no *Werther*. A razão é simples: lá, o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, afasta-se. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *em sofrimento*, como um embrulho num canto qualquer da estação. (BARTHES, 2018, p. 59).

Com essa citação é possível afirmar dois personagens: a figura do eu constituindo-se pela presença, deveras disponível, em contrapartida à segunda pessoa do discurso, ausente em corpo físico, outrossim, ela transforma-se em matéria viva na imaginação do sujeito apaixonado. A linguagem esboçada nasce da ausência, nas palavras de Barthes (2018, p. 64): “A ausência do outro me conserva a cabeça sob a água; pouco a pouco sufoco, meu ar se rarefaz: é graças a essa asfixia que reconstituo minha ‘verdade’ e preparo o Intratável do amor”. No final, identificamos também que o livro, no fundo, é um livro sobre o amor, porque traz a imagem dos seres linguísticos, com suas devidas narrativas e, assim, o estudio-

so perfaz o ato de narrar no sentido de ser ouvido e encontrar reverberação para a ação do discurso do outro. Diante dos exemplos, cuja citação poderia ser longa, é possível conjecturar que os investimentos dos literatos atingem o método fragmentário, embora não alcancem o romance, apontam para muitos significados e chegam, por vias distintas, nas mãos dos leitores.

Deslocando a visão da perspectiva, torna-se favorável a tentativa abordada pelos estudiosos ao se aproximarem de conceitos consistentes para observar a prosa romanesca, apesar da crítica literária caminhar paulatinamente para determinar o romance dito como contemporâneo. Por outra razão, os métodos familiares são preservados com o propósito de explorar o novo romance. É a partir de James Joyce que a literatura começa a sentir as transformações, logo após, aparecerá Franz Kafka aferrado à composição fragmentária que faz movimentos na recepção dos leitores acomodados com as estruturas de estilos tradicionais.

É interessante sublinhar a prosa desprendida de temas que visam determiná-la. Não seria inútil enfatizar, a essa altura, que os títulos dos romances e outras obras são escolhidos pelos escritores ao apresentarem “um tema conhecido para expressar um conteúdo inteiramente novo” (ROSENTHAL, 1975, p. 157). Buscando atingir o que o teórico quer dizer, em *O Processo* (1925), de Kafka, não se discute a preeminente ação judicial, mas versa, acima de tudo, a angústia existencial. No entremear de comparações, podemos citar também *A paixão segundo G.H* (1995), de Clarice Lispector, em que a representação da angústia aparece pelo medo de não se saber nomear – uma vez que a angústia¹, por definição, é algo que não conseguimos denominar, e, o não saber é o causador de angústia –, o que faz a escrita se constituir como uma tentativa de delinear a forma, prezando pela estrutura formal, num sentido plástico das palavras. De maneira idêntica, “Essas alusões literárias ou referências indiretas a ensinamentos e tradições conhecidas, diz Rosenthal (1975, p. 158), fazem parte do trabalho do romancista”.

1 “Termo (*Realangst*) utilizado por Freud no quadro da sua segunda teoria da angústia: angústia perante um perigo exterior que constitui para o sujeito uma ameaça real” (LAPLANCHE, 2001, p. 26).

A tarefa do romancista é similar à do ensaísta, pois, ela “é, no plano das ideias, como a do surfista que, na imensidão do mar, só com a sua prancha (tábua de salvação?) espera o encontro com a onda, aquela fulguração de sentido que o impele para mais uma travessia” (BARRENTO, 2010, p. 51). Podemos, ainda sim, interrogar-nos sobre outro elemento do texto ficcional. Seguindo a linha, entre cortar e alinhar a história, a narrativa pode ser interrompida por recordações do passado e antecipações do futuro, segundo sugere o autor brasileiro Rosenthal (1975, p. 158-159), “uma técnica na qual os diversos planos narrativos muitas vezes se revezam imperceptivelmente, sem que modificações temporais do verbo ou observações específicas advirtam o leitor da alteração da perspectiva”. Com efeito, como se observa na citação, o crítico literário não deixa de estar correto quanto ao jogo do tempo, presente, pretérito e futuro imiscuem entre si, apesar de não se excluírem.

As prosas que se ocupam de nossa realidade, cunhada pelo nome flutuante, denotam o caráter enigmático – sem pretensão de revelar os mistérios – e não se satisfazem com uma classificação tradicional. A essa promulgação, Rosenthal (1975, p. 163) ajuda-nos a compreender a composição do “eu” – “A trama – na medida que ainda exista alguma – já não se apresenta objetivamente estruturada, e as diversas ações que compõe a narrativa parecem diluir-se na incerteza”. O que serve de alerta, e tiramos proveito disso à guisa da reflexão crítica, é o cuidado em constatar ou associar os aspectos da realidade histórica da obra e cair no problema de coerência interna. A esse problema, Antonio Candido sustenta o modo como a organização estética do material se dá, pois, “Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO, 2014, p. 75). Tanto um quanto outro autor concluem que o romance e outras formas de prosa precisam ser avaliados, acima de tudo, não pelo seu entorno, mas pelo o que dizem, ou indica sobre o contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, buscamos estruturar nossos estudos abordando questões teóricas voltadas para a análise estética em obras literárias, levantando algumas reflexões sobre o uso da fragmentação na prosa moderna. A partir das visões teóricas de Erwin Rosenthal (1975), percebemos que a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos através de construções sintáticas, configurações textuais revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias.

Na prosa de autores como James Joyce (1922), Walter Benjamin (2020), Roland Barthes (2018), Fernando Pessoa (2019), o uso do fragmento apareceu como recurso estético possível de ser examinado, ainda que cada um faça o uso de forma distinta, as prosas desses autores baseiam-se na perspectiva da experiência e, também, erigem diante dos espaços explorados, faz ser o espaço interior, representado pelo monólogo, ou o espaço da metrópole, enquanto palco de experiências e perspectivas de sentimentos.

Por um lado, Fernando Pessoa representa o fluxo do pensamento, o resultado é o estilhaço fragmentário. O narrador benjaminiano, de outra maneira, encontra-se mergulhado nas movimentações da cidade, na observação dos espaços sociais e pelos processos de narrar vinculados à experiência, esse enfoque é confirmado, no mesmo nível. A partir dos textos desses autores refletimos como a prosa moderna se desenvolve e cintila a realidade flutuante no mundo moderno, conforme o olhar crítico de Rosenthal.

No trabalho, nos empenhamos em discutir questões relevantes a respeito da consciência do mundo moderno, tais como: a perspectiva da literatura experiencial e o aspecto fragmentário da obra – que se estentou desde ao jogo do tempo, ao estilhaçamento do espaço – com base na discussão de Erwin Rosenthal (1974), John Coetzee (2004), João Barrento (2010), e Susan Sontag (1987).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BARRENTO, João. **O género intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hor-tência dos Santos. São Paulo: editora Unesp, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Bra-siliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única: Infância berlinense: 1900**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da his-tória em Walter Benjamin**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

CANDIDO, Antonio. [et al]. **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Pers-pectiva, 2014.

COETZEE, John Maxwell. **As maravilhas de Walter Benjamin**. Tradução de José Rubens Siqueira. Novos Estudos, n. 70, p. 99-113, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 10 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. E-book.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução Caetano Galindo. 1 ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca - 1ª Ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MUTRAN, Munira H. A recepção de James Joyce no Brasil. In: __ NESTROVS-KI, Arthur (org.). **Riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa: percurso em prosa: Lisboa – O que o turista deve ver**. 23ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego/ Fernando Pessoa**. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: volume 2**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. **A prisioneira**. 8ª ed. – Rio de Janeiro: Globo, 1988.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. 13ª ed. – São Paulo: Globo, 1998.

PROUST, Marcel. Documentário – **Marcel Proust, uma vida de escritor**. Muggs, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iiJY2SFd3BI> >. Acesso em: 28 mai. 2022.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Tradução de Marion Fleischer. Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores Ltda, 1987.

CAPÍTULO 5

VOCÊ É O PROTAGONISTA: O EFEITO DA NARRAÇÃO EM SEGUNDA PESSOA EM "MÁ SORTE" DE PAULLINY TORT E "AURA" DE CARLOS FUENTES

Guilherme Stadler Penteado¹

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8388-8494>

Resumo: Este trabalho busca traçar um percurso de leitura do conto “Má Sorte”, da escritora brasileira Paulliny Tort (2021), comparado com a novela “Aura”, de Carlos Fuentes (2005), dando enfoque ao emprego, nos dois textos, do narrador em segunda pessoa do singular, indicando quais efeitos estéticos e até psicológicos tal escolha estilística implica. De início, abordaremos a narração em segunda pessoa sob o enfoque que lhe é dado pela teoria da narrativa, com base em Monika Fludernik (1993) e Brian Richardson (2006); depois, iremos brevemente verificar a configuração e os efeitos dessa escolha da narrativa em “Aura”; por fim, leremos sob esse enfoque o conto de Paulliny Tort.

Palavras-chave: Teoria da narrativa; narrativa em segunda pessoa; Paulliny Tort; Carlos Fuentes.

Pouco se encontra na literatura de teoria narratológica sobre o narrador em segunda pessoa, em especial se comparado com as narrativas em primeira ou terceira pessoa. Tal fato, claro, é um reflexo das próprias narrativas, uma vez que textos literários que fazem uso de um narrador em segunda pessoa, ainda que parcialmente, são, também, escassos.

A título de exemplo, um dos principais artigos utilizados para se compreender a figura do narrador é o texto “O ponto de vista na ficção”, de Norman Friedman (2002), publicado originalmente em 1955. Friedman procura definir diferentes modos de narrativa encontrados na ficção, detalhando os vários pontos de vista que um autor, na condição de organizador do narrador, pode adotar, dividindo-os em oito categorias¹. Friedman enfatiza que essas categorias não são rígidas, e que uma obra de ficção pode alternar entre os pontos de vista. Apesar disso, a distinção proposta pelo norte-americano, que pode ser resumida “entre ‘contar’

¹ Em paráfrase e resumo nosso: Autor Onisciente Intruso: O narrador sabe tudo e comenta livremente sobre personagens e eventos, às vezes interagindo com o leitor. Narrador Onisciente Neutro: Similar ao primeiro, mas sem comentários ou interação direta com o leitor. “Eu” como Testemunha: Narrado por um personagem que observa os eventos, mas não é o protagonista. Narrador-Protagonista: O protagonista narra sua própria história. Onisciência Seletiva Múltipla: Acesso aos pensamentos e sentimentos de vários personagens, mas um de cada vez. Onisciência Seletiva: Semelhante ao anterior, mas focado em apenas um personagem. O Modo Dramático: A história é contada através de ação e diálogo, sem acesso aos pensamentos dos personagens. A Câmera: Uma narração objetiva e descritiva, como se uma câmera estivesse registrando os eventos. (FRIEDMAN, 2002).

e ‘mostrar’” (FRIEDMAN, 2002, p. 172), que são, respectivamente, terceira e primeira pessoa, não aborda a possibilidade de narração em segunda pessoa. O mesmo acaba sendo reverberado, posteriormente, por Gérard Genette, que introduz em 1972 os termos “homodiegético”, para o narrador em primeira pessoa, e “heterodiegético”, para o narrador em terceira pessoa (GENETTE, 1979), termos amplamente replicados até hoje; entretanto, o francês também não desenvolve a possibilidade de se narrar na segunda pessoa. Para nós, resta aproveitar a noção desenvolvida pelos autores de que a leitura da obra literária pela perspectiva do foco narrativo é fundamental para a análise e compreensão da fatura estética como um todo.

Uma das primeiras pessoas a se debruçar pelo tema na narração em segunda pessoa foi a professora austríaca Monika Fludernik, que publicou em 1993 o texto *Second person fiction*, onde buscou desenvolver quase que uma tipologia de tal categoria narrativa. Partindo das noções de *histoire* e *discours* de Genette², Fludernik dirá que ambas, bem como as noções de narrativas homodiegéticas ou heterodiegéticas, passam apenas pela identificação da presença ou da ausência do narrador no plano da *histoire*. Embora assuma que essa distinção pode começar a elucidar algo sobre a narrativa em segunda pessoa, também acredita que esta pode tornar mais nebulosa a linha que cinde o plano narrativo do plano da história:

A crucial distinção narratológica entre o plano narrativo enunciativo e aquele do narrado, a história, pode ser utilizada em grande medida na discussão e explicação das peculiaridades da ficção em segunda pessoa, mas veremos mais tarde como a ficção em segunda pessoa vem sendo cada vez mais usada para enfraquecer a separação entre esses dois níveis (FLUDERNIK, 1993, p. 220, tradução nossa)³

2 Com base em Genette (1979), podemos resumir, para fins instrumentais de leitura do trabalho de Fludernik, o conceito de *histoire* como os eventos ocorridos no mundo da narrativa, e *discours* como a organização, pelo autor, dos elementos dessa narrativa. Noutras palavras, *histoire* é o “o quê” da narrativa; *discours* é o “como”.

3 The crucial narratological distinction between the narrational enunciatory plane and that of the narrated, the story, can be utilized to much effect in the discussion and explication of the peculiarities of second person fiction, too, but we will see later on how second person fiction is being used increasingly to undermine the separation of these two levels.

Essa cisão passa por uma inferência de que o uso do pronome *você* implica um falante, isto é, um narrador, e um destinatário de tal fala, um narratário, e isso ocorre a despeito da posição desse narrador/falante dentro da *histoire*:

Enquanto na narrativa em primeira pessoa o narratário é um mero “adendo” adicionado para motivar o narrador a contar a sua (própria) história, numa narrativa em segunda pessoa é a função do falante que pode ser tal apêndice, ainda que seja crucial para a configuração da narrativa na medida em que o *você* no nível comunicativo implica uma função de falante e portanto um narrador, ou um eu narrativo, independentemente de esse eu se envolver periféricamente no plano da história. (FLUDERNIK, p. 223, tradução nossa)⁴

Como efeito, isso gera uma intermitência de distância de quem lê para com a narrativa, isto é, o uso da narrativa em segunda pessoa oscila entre aproximar e distanciar o leitor da narrativa, e o uso do pronome *você* é o principal operador de tal situação:

O *você* narrativo tem como sua característica distintiva a proximidade com o *você* generalizado e o *você* de auto-referenciação, por isso, seu efeito inicial de distanciamento – ‘Isso é eu, o leitor? Ou é uma personagem?’ – pode se tornar um efeito de elevada empatia, com o *você* figurativo (particularmente em textos no presente) atingindo máxima identificação da parte do leitor. Como já apontado (...), a ficção em segunda pessoa surge na constatação pelo leitor de que o *você* fictício não pode ser lido como idêntico a si mesmo, o leitor real, empírico, nem o texto pode ser interpretado consistentemente como um de endereçamento contínuo. Essa descoberta está crucialmente relacionada ao acúmulo de detalhes verossímeis no texto, de tal forma que as informações obtidas sobre o *você* não podem mais ser aplicadas realisticamente às circunstâncias do leitor real, mesmo que estendidas à adoção voluntária de um papel de narratário (FLUDERNIK, 1993, p. 227, tradução nossa)⁵

4 Whereas in first person narrative the addressee is a mere ‘addendum,’ added to motivate the narrator’s urge to tell her (own) story, in second person narrative it is the speaker function that can be such an appendix, even though it is crucial to the narrative set-up in so far as the *you* on the communicative level entails an address function and therefore an addressor, or narrative /, whether or not that / gets involved peripherally on the storyplane.

5 Narrative *you* has as its distinguishing trait the closeness to generalizing *you* and the *you* of self-address, and for this reason its initial distancing effect - ‘Is this me, the reader? Or is this a character?’ - can develop into an increased empathy effect, with the figural *you* (particularly in present tense texts) achieving maximum identification on the reader’s part. As has variously been pointed out (e.g. Bonheim 1983: 72, Kacandes 1993: 139-145), second person fiction comes into being in the ultimate discovery on the part of the reader that the fictional *you* cannot be read as identical to oneself, the actual, empirical reader, nor can the text be interpreted consistently as one of continual address. This discovery is crucially related to the amassing of verisimilar detail in the text, such that the information gleaned about the *you* can no longer realistically be applied to the actual reader’s circumstances even if stretched to the willing assumption of a narratee role.

Portanto, num primeiro momento, o leitor parece se identificar com o protagonista, como se o pronome *você* quase servisse de vocativo deste interlocutor/leitor - ao longo do texto, à medida em que mais informações são apresentadas a quem lê, há um distanciamento, em razão da evidente impossibilidade de que os detalhes da história sejam iguais ao contexto do leitor, um fato que parece não obstar essa empatia imediata gerada pela escolha do foco narrativo.

Mais recentemente, o professor norte-americano Brian Richardson, verificando formas inusitadas de narrar, estuda, também, a narração em segunda pessoa. Richardson (2006, p. 17) nos dá o importante dado sobre a presença de narrativas que usam a segunda pessoa desde o século XIX; a mais antiga que cita é o conto “A Haunted Mind”, de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1835. Isso serve para demonstrar que a narratologia, como inevitavelmente ocorre também em teoria literária, discorre em atraso sobre uma narração em segunda pessoa já sendo utilizada muito antes pela literatura propriamente dita. Em todo caso, Richardson arrisca tecer uma definição de narrativa em segunda pessoa:

Podemos definir a narrativa em segunda pessoa como qualquer narrativa, exceto uma apóstrofe, que designa seu protagonista por via de um pronome de segunda pessoa. Esse protagonista normalmente será o único foco narrativo, e é frequentemente (mas não sempre) também o único narratário do trabalho. (RICHARDSON, 2006, p. 19, tradução nossa)⁶

O autor também irá separar a possibilidade de narrar em segunda pessoa em três categorias, a autotélica, a hipotética, e a padrão - só a última nos interessa, por ser, segundo o próprio autor, a que vemos utilizada em “Aura”, de Carlos Fuentes (RICHARDSON, p. 20), e por ser a que acreditamos ocorrer também em “Má Sorte”. Na forma padrão, “uma história é contada, normalmente no presente, sobre um único protagonista que é referido em segunda pessoa; o ‘você’ frequentemente designa o narrador e o narratário também” (RICHARDSON, p. 20,

⁶ We may define second person narrative as any narration other than an apostrophe that designates its protagonist by a second person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is often (but not always) the work’s principal narratee as well.

tradução nossa)⁷. De forma similar ao que é defendido por Fludernik, Richardson afirma que um dos efeitos do uso da segunda pessoa (ao menos nessa configuração que chamou de “padrão”) é a sensação de aproximação e distanciamento experienciada pelo leitor:

Algumas de suas características incluem ambiguidade acerca da identidade e do status do “você”: é, de início, um pronome epistemologicamente mais dúbio que os tradicionais “eu” ou “ela”, que normalmente não temos problemas para processar quando nos deparamos com um texto de ficção pela primeira vez. O “você” (...) também ameaça a estabilidade ontológica do leitor e do personagem central. Na forma padrão da ficção em segunda pessoa (ao contrário de outras formas de segunda pessoa), o protagonista/narratário é um tanto quanto diferente do leitor de fato ou implícito; mesmo assim, uma das mais perturbadoras características desse modo de narração é que essa distinção pode ser colapsada quando o “você” pode se referir tanto ao protagonista quanto ao leitor. (...) Uma contínua dialética de identificação e distanciamento acontece, na medida em que o leitor é intermitentemente aproximado e distanciado do protagonista. Esse você é inerentemente instável, constantemente ameaçando se fundir com o narratário, uma personagem, o leitor, ou mesmo com outra figura gramatical. (RICHARDSON, p. 20-21, tradução nossa)⁸

Até então, pudemos observar como o relativamente recente estudo da narrativa em segunda pessoa pode ter definições diversas, seja aquela pautada pela ruptura que provoca na clássica posição do narrador em relação à *histoire* e ao *discours*, isto é, tornando menos automático definir se o narrador é homodiegético por estar na história, ou heterodiegético, por estar fora dela, como defende Fludernik; seja aquela definida pelo mero fato de ser uma narrativa onde é feito

7 In it, a story is told, usually in the present tense, about a single protagonist who is referred to in the second person; the “you” often designates the narrator and the narratee as well, though as we will see there is considerable slippage in this unusual triumvirate.

8 Some of its characteristic features include ambiguity over the identity and status of the “you”: it is, at the out-set, epistemologically a more dubious pronoun than the traditional “I” or “she,” which we ordinarily have no trouble processing as we encounter a fictional text for the first time. The “you” (or in the case of Aichinger, “du”) also threatens the ontological stability of the fictional world insofar as it seems it could be addressing the reader as well as the central character. In standard second person fiction (unlike other second person forms), the protagonist/narratee is quite distinct from the actual or implied reader; nevertheless, one of the more unsettling features of this mode of narration is that this distinction can be collapsed whenever the “you” could refer to the reader as well as the protagonist. (...) A continuous dialectic of identification and distancing ensues, as the reader is alternately drawn closer to and further away from the protagonist. This you is inherently unstable, constantly threatening to merge with the narratee, a character, the reader, or even with another grammatical person.

uso de pronomes em segunda pessoa para se dirigir ao protagonista, como defende Richardson. Podemos ver, ainda, um ponto em comum nas duas definições: a sensação de imersão e pertencimento provocada no leitor, a qual, embora oscilante em razão de elementos de verossimilhança que vão diferenciando as personagens do leitor, segue presente durante a leitura, gerando empatia. Esse aspecto de identificação com o leitor parece ter sido bem explorado por Fuentes na obra “Aura”, sobre a qual passaremos a tratar.

“Aura” é uma novela escrita pelo mexicano Carlos Fuentes e publicada em 1962. Fuentes, nascido em 1928 e falecido em 2012, foi uma das figuras centrais no movimento literário latino-americano e muito trabalhou com o dito “realismo mágico”. A narrativa de “Aura” é distintiva pela sua utilização da segunda pessoa, criando uma atmosfera íntima e desconfortável que envolve diretamente o leitor na história. Esta escolha narrativa, vimos na teoria, bota em cheque a relação entre o narrador, o personagem e o leitor, isso efetivamente ocorre em “Aura”. A trama segue um jovem historiador chamado Felipe Montero, que é contratado por uma velha senhora, Consuelo Llorente, para traduzir e editar as memórias de seu falecido marido, General Llorente. Ao longo da novela, a personagem Aura começa a se fundir com a imagem da velha senhora, e o mesmo parece ocorrer entre Felipe Montero e o General Llorente. O uso da segunda pessoa serve para intensificar essa confusão de identidades, e conduz o leitor a um estado de desconforto e envolvimento, tornando-o parte integrante do enredo. Essa escolha de foco narrativo não é apenas uma escolha estilística; é fundamental para a estrutura e os temas da obra, e frequentemente vem sendo utilizada como fator de análise do texto.

Valdenir da Fonseca Gonçalves analisa em “Aura” a presença de uma ambiguidade entre libertação e aprisionamento proporcionada pela feitiçaria. Na dissertação “O universo da feitiçaria em Aura: entre o aprisionamento e a libertação (2005)”, Gonçalves aponta que o trajeto do protagonista Felipe Montero passa por rituais de feitiçaria os quais, conforme sua presença tradicional e quase

que canônica na cultura mundial, têm um aspecto de aprisionamento; entretanto, Gonçalves constata que o protagonista da novela passa pelo mesmo trajeto de heróis cujo destino é uma libertação - daí a ambiguidade. Tudo isso, para Gonçalves, passa pelo estabelecimento do fantástico na narrativa, um fantástico que é invariavelmente invocado também por intermédio do uso da segunda pessoa:

Esta utilização incomum na literatura [o foco narrativo em segunda pessoa] é empregada por Fuentes de maneira procedente e eficaz, uma vez que concomitantemente insere de maneira abrupta e explícita o leitor na narrativa, bem como instaura um clima de mistério e fantasia por meio desse tipo de focalização que dá à obra um tom hipnótico (indutivo e passivo). O leitor ao deparar-se com um “usted” identifica-se mais facilmente com o personagem invocado do que se fosse simplesmente a partir de um “yo” emissor do discurso (GONÇALVES, 2005, p. 41)

Gonçalves nota que a escolha narrativa de Fuentes acarreta no preenchimento de um dos requisitos para o estabelecimento do fantástico, conforme definidos por Tzvetan Todorov, qual seja, a possibilidade de identificação do leitor com o personagem:

Essa caracterização preenche um outro recurso do fantástico que possibilita a identificação entre leitor e personagem: a construção de um personagem “médio”. No texto de Todorov, esta característica será atribuída ao narrador que geralmente é com quem o leitor se identifica, entretanto, como aqui o narrador está na segunda pessoa do singular, é o protagonista que cumpre esse papel. Conforme o Autor [Todorov], “para facilitar a identificação, o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo do fantástico.” (GONÇALVES, 2005, p. 42-43).

Interessante notarmos como aquilo que Richardson chamou de ameaça à “estabilidade ontológica do leitor e do personagem central” (RICHARDSON, 2006, p. 20), provocado pelo uso da narrativa em segunda pessoa (para ele, na “forma padrão”) acaba sendo exatamente aquilo que Todorov define como um dos requisitos para o estabelecimento do fantástico. Temos, aqui, duas instâncias desse foco narrativo: primeiro, a identificação que provoca entre leitor/protagonista; segundo, a contribuição disso para o estabelecimento de uma narrativa fantástica. Para o conto “Má sorte”, veremos mais adiante, a primeira instância

também é utilizada, mas provocando efeito completamente diverso, já demonstrando a versatilidade de possibilidades derivadas do uso da narrativa em segunda pessoa do singular. Em todo caso, ao ler Gonçalves, parece-nos que o uso da segunda pessoa é preciso, necessário, não só para causar o efeito interno da história, que é da identificação do protagonista com o sujeito cujas memórias edita, mas para causar estranhamento no leitor que se vê direcionado, que se vê inserido na trama fantástica.

Enquanto Gonçalves foca no aspecto de feitiçaria em *Aura*, Camila Chaves Cardoso, em sua dissertação “As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*, obra fantástica de Carlos Fuentes” (2007), como o próprio título acusa, explora mais o foco narrativo e seus efeitos; em especial, explora a corrente noção de duplo, frequente em literatura fantástica, que vê presente em “*Aura*”:

A partir dessa ambigüidade primeira, acerca do emissor do texto, gera-se quase que instantaneamente uma segunda dúvida: a quem se dirige esse que não se sabe quem é? A partir da incerteza inicial acerca da instância da qual parte o texto, passa-se a um questionamento sobre a instância destinatária desse mesmo relato. Marcado textualmente por meio dos pronomes e terminações verbais em segunda pessoa, o leitor parece deixar sua posição “passiva” para tornar-se parte da trama. Essa peculiar instância narrativa permite-lhe interpretar que o narrador se refere a ele próprio como “leitor”, ao mesmo tempo em que se refere a Felipe Montero, personagem que detém o ponto de vista e que executa de fato as instruções do narrador. O leitor parece ser simultaneamente leitor e personagem, mais do que uma mera identificação entre ambos, ocorre uma duplicação: o leitor é o duplo de Felipe Montero e pode sentir na própria pele o que significa perder a identidade. (...) A narração em segunda pessoa parece deflagrar um efeito em cadeia na obra: a duplicação. (CARDOSO, 2007, p 45-46).

Para Cardoso, esse efeito se desdobra em duas consequências: primeiro, o *você* como um feitiço, que remete à noção já defendida por Gonçalves de que se está operando, dentro da narrativa, algum tipo de ritual mágico (e o desfecho da obra sustenta essa noção); a segunda, o fato de o sujeito enunciativo coincidir com o protagonista permitir uma auto-análise do protagonista por ele próprio. Com base nessas duas consequências, Cardoso estuda a figura do duplo conforme configurada em “*Aura*”, e extrapola a noção para a relação do leitor com o

protagonista: “Como Felipe, o leitor de *Aura* não sabe ao certo que papel exato cabe-lhe no texto; por isso hesita, duvida e perde a identidade. Não sua identidade ‘empírica’ e ‘real’, mas sua identidade de leitor: torna-se duplo de Felipe.” (CARDOSO, 2007, p. 97). Notamos, novamente, o lugar-comum visto na teoria da narrativa em segunda pessoa: esse foco provoca a identificação entre leitor e personagem. Isso se verifica com clareza ao lermos as duas primeiras palavras da novela. “Você lê” (FUENTES, 2005). Felipe Montero e nós, leitores, lemos - ele, um anúncio de jornal, nós, uma novela. Ambos somos direcionados, invocados, envolvidos. Em “*Aura*”, então, isso opera o efeito estético de estabelecer o fantástico e de gerar empatia no leitor. Mas e no conto “*Má Sorte*”, de Paulliny Tort?

“*Má sorte*” está inserido no livro “*Erva Brava*”, publicado por Tort em 2021; trata-se de uma coletânea de contos, entretanto, não é um livro sem unidade, a começar pelo fato de todos os textos se passarem no centro ou no entorno da cidade fictícia de Buriti Pequeno. Como acusa a orelha do livro⁹, assinada pelo romancista Itamar Vieira Junior, as histórias se passam no cerrado brasileiro¹⁰. Todos os contos parecem se passar em um período próximo ao da publicação do livro, como indicam alguns elementos tecnológicos como caixas de som instaladas na praça em que se passa o conto “*Carne de paca*”, ou o título do conto “*Titan 125*”, referindo-se à motocicleta. Mais importante que isso são alguns marcadores sociais, como um aspecto epidêmico de uso de entorpecentes, destacado no primeiro conto, “*Ternura e crack*”. Em 06 de maio de 2023, tivemos a oportunidade de ouvir a autora falando sobre a obra na Livraria Arte & Letra, em Curitiba/PR, e convém, agora, replicar alguns elementos ditos por ela na ocasião, que ajudam a compreender o projeto estético por trás da obra como um todo, além de permitir verificar em que medida a escolha da segunda pessoa como foco narrativo em um dos contos apenas contribui para tal projeto.

⁹ Edição do Fósforo, de 2021.

¹⁰ Tivemos a oportunidade de coletar uma dedicatória com a autora, em que nos dedica “essas histórias do cerrado”.

De início, destacamos que Tort afirma escrever com base em histórias reais que escuta de pessoas reais. Isso não é o mesmo que dizer que as histórias são, então, transposições para uma prosa literária de conversas tidas pela autora; não, as histórias ouvidas são inspirações, e o que mais nos importa para compreender o projeto do livro é saber que são histórias de pessoas comuns que inspiram a autora, histórias que não parecem fazer parte de cânones literários. Importa mais, para ela, contar histórias dos de baixo, dos que não pertencem a centros urbanos, dos que não costumam ser ouvidos ou vistos em narrativas literárias. Deriva disso a escolha da forma conto. Na fala da autora em maio de 2023, há até uma ironia com essa preferência. Disse ser a crônica e o conto “primos pobres do romance, como se estivéssemos fazendo artesanato, e não literatura” - há, claro, um desdém jocoso com a “literatura” como instituição, que Tort procura subverter ao retratar quem não é, ali, comumente retratado, ao menos segundo a autora. Isso passa por escolhas estéticas precisas, como escolher tão somente para o conto “Santíssima” um narrador em primeira pessoa, em razão, como afirma a autora, de se tratar “de uma oração”. Há uma amarra precisa, então, entre as histórias que escuta e sua transformação em um artefato estético. O *como* narrar é, evidentemente, um processo consciente para Tort. Em todos os outros contos, exceto esse e “Má Sorte”, que é em segunda pessoa, a narrativa será em terceira pessoa.

Outro elemento destacado pela autora na conversa, e que se pode verificar no livro, é a presença em comum de todos os contos de um “espectro” do agronegócio. Destacar as mazelas de tal tipo de industrialização da agricultura é o principal aspecto ético de “Erva Brava”, e a autora não hesita em afirmar, no episódio 122 do Podcast Página Cinco, da UOL, em que é entrevistada por Rodrigo Casarin, que “o agro é mais morte do que pop”. Como afirma Luiz Augusto Fischer (2021) em resenha do livro:

“O problema para a criação literária não é escolher o assunto, que sempre sobra: é encontrar a distância adequada entre ponto de vista e objeto e, ao mesmo tempo, alinhar a linguagem com tudo isso. Uma dimensão ética, outra estética. Depois tem todo o resto: escolher o tamanho certo do relato, forjar enredo, encontrar ritmo. “Erva Brava”, de Paulliny Tort, acerta em tudo isso” (FISCHER, 2021)

Ao menos em “Má Sorte”, é possível verificar como as escolhas estéticas estão coadunadas com as escolhas éticas, como afirma Fischer. Um dado: segundo Tort, em sua conversa na livraria Arte & Letra, “Má Sorte” foi o primeiro conto escrito pela autora para compor a coletânea. Apesar de os contos poderem ser lidos em separado, há, segundo ela própria (PODCAST PÁGINA CINCO 122), um “espírito do tempo” que os amarra. O que passaremos a defender é que a escolha do foco narrativo em segunda pessoa dá conta não só de contribuir à essa denúncia que a autora faz das consequências do agronegócio, mas de sensibilizar, de gerar empatia, ao nos colocar na pele de um protagonista que sofre tais consequências; ao fazer uso da segunda pessoa, então, Tort diz: “quem sofre com isso é *você*”. O enredo do conto é como segue: um protagonista, que ao final saberemos se chamar Ezequiel, narra como acorda e vai trabalhar desentupindo soja em um silo que a armazena. Ocorre que, durante o trabalho, o movimento da soja dentro do silo faz com que Ezequiel seja parcialmente soterrado, e passamos a conviver com sua angústia enquanto aguarda o próprio desfecho. Como dito acima, a narrativa não é uma invenção da autora - ela própria afirma ter tido a ideia para o conto ao ler uma reportagem da BBC Brasil sobre diversas mortes ocorridas exatamente da mesma maneira (FELLET, 2018). Segundo o autor da reportagem, as mortes são frequentemente evitáveis.

O conto começa com: “Você diz que é domingo. E domingo é bom porque ganha mais.” (TORT, 2021, p. 30). O texto inicia com o pronome “você”, estabelecendo, então, a empatia e a identificação do protagonista com o leitor. “Por onde passa, você vê a soja que desponta homogênea, cobrindo a terra como um tapete de silêncio”. O efeito segue sendo operado - quem vê a soja é *você*, que ali se refere ao protagonista Ezequiel, o narratário desse narrador, mas que segue sendo nós, leitores, que vemos a soja vista pelo protagonista.¹¹

Mais adiante, o protagonista aguarda para dar início a um trabalho, enquanto conversa com os colegas sobre um jogo de futebol visto por eles na televisão. Outra tônica do texto é a constante menção de um contraste entre a vida rural e a

¹¹ Não entraremos, aqui, no aspecto de que a soja que é vista é uma imagem literária, uma referência em forma artística/imagética de um referencial do mundo.

vida urbana. Tort, em entrevista, afirma notar com frequência nas pessoas que vivem em zonas rurais desejos que são mais facilmente atingidos pelas pessoas que estão na urbe, isto é, as pessoas que vivem em contextos rurais têm acesso a meios de comunicação que lhes apresentam um estilo de vida inobtivível para quem mora no contexto rural, e isso é constantemente refletido na obra da autora. Eventualmente, após breve espera, chega “o administrador”:

O administrador não é igual a vocês. Os óculos, o cinto, o branco da camisa dele, tudo brilha. Tudo exceto os sapatos, invariavelmente embaciados por uma camada fina de poeira. O que é pra fazer, doutor? O que é que vocês acham? Desentupir, porra! (TORT, 2021, p. 31)

Dois elementos chamam a atenção nesse trecho: primeiro, o uso da segunda pessoa no plural, *vocês*. Entendemos que, aqui, tal fato opera a identificação do leitor com toda uma categoria de pessoas, isto é, os trabalhadores que, como o protagonista, são diferentes desse administrador; parece haver uma demarcação de separação social no trecho, e o leitor é posto junto com os de baixo, os não-administradores, os trabalhadores, *vocês*; o segundo elemento é a presença de um discurso direto, a despeito de uma ausência de marcação com travessão, aspas ou afins. Primeiro, a pergunta “O que é para fazer, doutor?” parece ser feita por um dos *vocês* - pode ter sido feita, inclusive, pelo protagonista Ezequiel, entretanto, por não se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, não há um *eu* que emite um discurso de primeira ordem; há, como vimos com Fludernik (1993), um *eu* narrativo implícito que, nessa instância, pode ser *qualquer* um dos *vocês*. A abrupta resposta do administrador segue forte na demarcação da diferença social entre ele e os *vocês*.

Os trabalhadores, então, descem no silo. O narrador em segunda pessoa volta a ter como principal narratário tão somente Ezequiel (e você, o leitor), que, ao trabalhar, parece se perder na automaticidade do trabalho e, como é comum se fazer, divaga, pensa em coisas distantes. “Em ritmo compassado, você continua a pisar os grãos, e pisa, e pisa” (TORT, 2021, p. 32), e, enquanto isso, o protagonista pensa, e pensa. Logo traz a si mesmo à realidade, “Mas melhor não pensar em

bisavó, danças, chocalhos, essas bobagens. É a soja que importa”. (TORT, 2021, p. 32.) Nesse momento de devaneio, o narrador parece se aproximar bastante do protagonista, quase tornando a narrativa similar a uma homodiegética, como se Ezequiel estivesse a narrar os próprios pensamentos. Alguma personagem faz uma piada, todos riem. “É nesse instante, nesse átimo de riso, que os grãos desaparecem sob seus pés. Não, não são os grãos que desaparecem. É você que funda, submerge no mar de soja feito um palito, só a cabeça fica de fora” (TORT, 2021, p. 32).

Nesse momento de angústia, a autora não perde o controle da narrativa: a partir daqui, as personagens todas parecem entrar e sair do silo; surgem bombeiros que buscam fazer o resgate, cujo discurso direto também surge - “Vamos abrir a parede” (TORT, 2021, p. 35), diz um bombeiro em determinado momento -, mas nada do que é narrado escapa do entorno desse protagonista. Qualquer movimento que tivesse sido feito pela autora a fim de demonstrar algo que não pudesse ser visto pelo protagonista demandaria um afastamento do narrador desse *você* que é Ezequiel, demandando, talvez, a quebra dessa ameaça ontológica, como disse Richardson, que se estabelece entre nós, leitores, e o protagonista. Isso não ocorre.

Não só isso, mas outro indicativo de como a autora domina o método narrativo que escolheu é que, à medida que o protagonista vai perdendo a consciência em razão de estar soterrado pela soja, também a organização de seus pensamentos vai ficando menos clara. Como define Richardson, via de regra, o protagonista é o único foco narrativo e, no caso de “Má Sorte”, é o único narratário. O narrador, então, se confunde também com o protagonista, que narra a si próprio seus pensamentos. É com se, nesse caso, uma experiência de proximidade com a morte fizesse o protagonista ver a própria vida de modo distante. Em determinado momento, é dito: “Os bombeiros vieram de longe, não há destacamento em Buriti Pequeno, e são sua única esperança de sair vivo daqui hoje. Eles sabem navegar no mar de soja, diz um homem cujo rosto você não vê. Terá mesmo dito isso?”

(TORT, 2021, p. 34). O protagonista, que está soterrado, duvida de um rosto que não vê e do que tal rosto diz. *Você*, então, leitor, como o *você* protagonista, sente as consequências físicas da soja soterrando - a narrativa que lemos é modulada pelo que sente o narratário/protagonista com que nos identificamos, um efeito operado, no caso, pela escolha da narrativa em segunda pessoa.

A narrativa volta a ficar mais coesa quando os bombeiros botam por sobre a face do protagonista uma máscara de oxigênio. Um administrador frustrado autoriza a ordem de explodir a parede do silo para que seja salvo esse protagonista. “E bum! Lá se vai o silo tão caro, a vida tão pequena, os bombeiros, os grãozinhos, e começa uma chateação para o dono da soja. Até que chega a paz”. (TORT, 2021, p. 35). Não sabemos, entretanto, se o resgate é bem-sucedido, o conto termina nos deixando em suspensão, em dúvida: “Você está longe, muito longe, mas olha para os bombeiros com uma gratidão desesperada, e quer rir e chorar, e não cabe mais nada nessa agora. Apenas reconhece seu nome quando dizem: Ezequiel, tá perto de acabar”. (TORT, 2021, p. 36). Aí, acaba o conto.

Entendemos que, em “Má sorte”, a escolha da autora pelo foco narrativo em segunda pessoa opera o mesmo efeito que vimos previsto por Fludernik e por Richardson, isto é, nos coloca na pele do protagonista. O mesmo ocorre em “Aura”, de Carlos Fuentes, que abusa desse efeito para estabelecer o fantástico e para que esse aspecto de duplicidade, de ambiguidade, experimentado pelo protagonista Felipe Montero seja experimentado também por quem lê a narrativa. Apesar dessa identificação leitor/protagonista poder ser considerado um ponto em comum das duas obras, não é possível dizer que as consequências de tal escolha operam o mesmo efeito em “Má Sorte”. Claro - não há, no conto de Paulliny Tort, qualquer traço de literatura fantástica. Que efeito opera a segunda pessoa ali, então?

Como dito, parte do projeto estético de Tort em “Erva Brava” é demonstrar como o agronegócio impacta negativamente na vida de diversas pessoas. “Má Sorte”, o primeiro de todos os contos escritos para a obra, não é diferente, e narra

como pessoas comuns sofrem, correm risco de morte, e têm suas vidas contrastadas com o lucro do agronegócio o tempo todo; não raro, como se extrai da notícia que inspirou o conto, a balança tende a pender para o lucro, e não para a vida, algo replicado pelo aspecto dúbio do final do conto. Num livro de denúncia, num livro que busca apontar condições de vida precárias de uma parcela da população posta à margem, posta abaixo, gerar empatia é uma empreitada que catalisa o aspecto ético do texto. Entendemos que a escolha da narrativa em segunda pessoa reveste de modo estético o projeto ético, e dá cabo de criar essa identificação do leitor com o protagonista. Em outras palavras, a escolha de Tort é coesa com o projeto que a autora confessa ter tido na composição de “Erva Brava”, e, ainda que aos poucos ocorra de nós nos distanciarmos do protagonista, por vários momentos, também nós nos sentimos soterrados pela soja e prejudicados pelo agronegócio.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Camila Chaves. **As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*, obra fantástica de Carlos Fuentes**. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/Resultado/Listar?-guid=1691761262086>. Acesso em: 01 ago. 2023.

FELLET, João. As silenciosas mortes de brasileiros soterrados em armazéns de grãos. **Bbc News Brasil**. São Paulo, 28 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45213579>. Acesso em: 09 ago. 2023.

FISCHER, Luís Augusto. ‘Erva Brava’ forja narrativas brilhantes sobre gente derrotada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 nov. 2021. Folha Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/erva-brava-forja-narrativas-brilhantes-sobre-gente-derrotada.shtml>. Acesso em: 09 ago. 2023.

FLUDERNIK, Monika. Second person fiction: narrative you as addressee and/or protagonist. **AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik**, Tübinga, v. 18, n. 2, p. 217-247, jan. 1993. Disponível em: <https://d-nb.info/1123430284/34>. Acesso em: 01 ago. 2023.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista Usp**, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 166-182, mar. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 10 ago. 2023.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2005.

GONÇALVES, Valdenir da Fonseca. **O universo da feitiçaria em Aura**: entre o aprisionamento e a libertação. 2004. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24463>. Acesso em: 02 ago. 2023.

PODCAST PÁGINA CINCO 122: **Mundo agro: pop ou morte? Papo com Paulliny Tort**. Entrevistada: Paulliny Tort. Entrevistadores: Rodrigo Casarin /S. l./: UOL, mai. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/77xg2L18qesZmSJ2Vvox1g?si=0da9344886af4e4d>. Acesso em: 01 ago 2023.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural Voices**: extreme narration in modern and contemporary fiction. Athens: The Ohio State University Press, 2006. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/book/28066>. Acesso em: 09 ago. 2023.

TORT, Paulliny. **Erva brava**. Fósforo, 2021.

SOBRE A ORGANIZADORA

Gabriella Eldereti Machado

É Licenciada em Química pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha - IFFar - Campus Alegrete (2015) e Pedagoga pelo Centro Universitário Facvest - Unifacvest (2020). Especialista Educação Ambiental pela Universidade Federal de Santa Maria (2016), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (2018). Atualmente é Discente do Programa de Pós - Graduação em Educação - Doutorado em Educação na Universidade Federal de Santa Maria. Participou do Grupo de Estudo e pesquisa Feministas (UFSM); do Grupo de Estudos em Políticas e Gestão Educacional (IFar - Campus Alegrete); do Grupo de Agroecologia Terra Sul (UFSM). Atualmente participa do Núcleo de Pesquisa em Desenvolvimento Territorial do Pampa (IFar - Campus Alegrete) e atua como pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social - GEPEIS (UFSM). Trabalha na área da Educação, com ênfase na Formação de Professores e Imaginário Social.

www.terried.com



[@editora_terried](https://www.facebook.com/editora_terried)



[/editoraterried](https://www.instagram.com/editoraterried)



contato@terried.com

