

A CONSTRUÇÃO (DES)CORPORIFICADA DO NARRADOR UMA LEITURA DA OBRA *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS* DE CARLOS DE BRITO E MELLO¹

Vera LOPES²

RESUMO: Este artigo trata da construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009). Para esta reflexão, consideram-se certas estratégias estéticas expressivas que revelam esse momento histórico e se revelam nele, especialmente a construção de um diálogo entre vozes, quais sejam autor, narrador, personagem e leitor. Ficcionalmente, essas categorias se imbricam e assim se configuram como fatos literários, como efeitos de sentido produzidos no e pelo texto, pondo em relevo especialmente o sujeito ficcional narrador. Este, no exercício dos outros papéis, constitui-se permeado de reflexões acerca do fazer literário. Dessa forma, nessa obra objeto de reflexões, desenha-se uma proposta de evidenciar a construção literária como algo passível de contradição, pois, em seus capítulos, se manifesta um singular enquadramento dos sujeitos literários: a desconsolidação dessas figuras, em fuga do exercício de suas funções e um desconforto em relação a essa atitude de fuga da responsabilidade de decidir quanto ao papel a ser exercido. Esses dois movimentos servem à discussão sobre os estatutos do escritor e do narrador. Para tratar da relação entre essas categorias, tomaremos algumas considerações de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa Oliveira.

PALAVRAS-CHAVE: Fazer literário. Autor. Narrador. Estratégias estéticas.

THE (UN)CORPORIFIED CONSTRUCTION OF THE NARRATOR: READING THE WORK *A PASSAGEM TENSA DOS CORPOS*, BY CARLOS DE BRITO E MELLO

ABSTRACT: This article discusses the construction of voices in the contemporary fictional Brazilian work *A passagem tensa dos corpos*, by Carlos de Brito e Mello (2009). For this analysis, certain expressive aesthetic strategies are considered to reveal this historic moment and are revealed in it, specially the construction of a dialogue between voices, namely: author, narrator, character and

¹ Este artigo é adaptado de capítulo de tese de doutorado defendida em 2016.

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Docente na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MINAS). Endereço eletrônico: <verasesamo@gmail.com>.

reader. Fictionally, these categories are imbricated and thus are configured as literary facts, as effects of meaning produced in the and by the text, highlighting specially the fictional narrator. This narrator, exercising other roles, is constituted of reflections about the literary writing process. In this way, this work and object of reflections, a proposition to show the literary construction as something liable to contradiction, since, in its chapters, a unique framing of the literary beings is manifested: in it, these figures are deconsolidated, escaping their functions and, along with it, a discomfort towards that attitude of escaping the responsibility of deciding in the role to be exercised is seen. These two movements serve the discussion about the stature of the writer and the narrator. To analyze the relation between these categories, we will take some considerations by Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa Oliveira.

KEYWORDS: Writing process. Writer. Narrator. Aesthetic strategies.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa a construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009), tendo como fim demonstrar como certas estratégias estéticas expressivas revelam a elaboração de um diálogo entre vozes constituído de reflexões acerca do fazer literário.

Jaime Ginzburg, em seu artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, considera a hipótese de que a contemporaneidade é um período “[...] em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras.” (GINZBURG, 2012, p. 201), ilustrada por “[...] obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.” (GINZBURG, 2012, p. 199): o confinamento no espaço prisional brasileiro, a vulnerabilidade paterna, a escravidão sob uma perspectiva não eurocêntrica, a homoafetividade, o fazer literário, etc.

Torna-se provocativo, então, estudar uma obra produzida nos tempos atuais, cuja composição se faria por elementos promotores de uma nova estética. Como um dos pressupostos para que uma narrativa seja assim considerada é que apresente, em sua composição, vozes capazes de instaurar um enredo, e este estudo optou por buscar, nessas

vozes, seus aspectos peculiares, em especial, a voz do sujeito ficcional narrador, em suas relações com autoria e personagem.

Assim, são caras a este estudo sobre a obra de Brito e Mello questões relativas a autoria, narrador e personagem, que, ficcionalmente, se imbricam e se configuram como fatos literários, feitos de sentido produzidos no e pelo texto.

Para tratar dessas categorias, tomaremos algumas considerações de autores específicos: Theodor Adorno, em *Notas de Literatura I*, coletânea de ensaios publicadas a partir de 1958, especialmente o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”; Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira, em *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à teoria da literatura, edição de 2001; e Antonio Candido e outros, em *A personagem de ficção*, edição de 1981.

Usufruindo, então, desses estudiosos, a composição deste trabalho se dá por uma divisão assim manifesta: este primeiro segmento, introdutório; um segundo, que traz a leitura da obra, quando se trata de elucidar suas estratégias estéticas; e um terceiro, no qual se alinhavam as ideias em reflexões finais.

A CONSTRUÇÃO TENSA DO NARRADOR

Mas regresso devagar ao mundo que me rodeia.

Sei que há uma fome quase criminosa no meu gesto, mas que importa?

(Lúcio Cardoso)

Os estudos sobre narrador ganham especial configuração na obra *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009), entre outros motivos, porque é uma figura apresentada — e que atua — de uma forma singular, como parte de um corpo, uma língua. Essa impactante construção metonímica instaura-se, conforme teoriza Adorno (2003) sobre a

categoria, como um dos elementos da construção estrutural da obra, configurando a impossibilidade de narrar.

Ao fazer a anotação, o filósofo dialoga com Walter Benjamin, cujas reflexões, importantes para o seguimento de nossa análise, são aqui postas resumidamente, de forma a deflagrar aquelas feitas por Adorno.

Benjamin trata sobre a impossibilidade de narrar manifesta no gênero romance, produção vinculada ao mundo burguês, pelo que a autoria se coaduna à de um produtor, alguém inserido nos meios de produção.

Em seu artigo “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin discute sobre como se conjugam modos de narrar e configurações sociais. Nessa análise, usa o termo narrativa para referir-se à tradição oral, e o termo narrador a fim de, paralelamente, referir-se ao contador de histórias da tradição oral. Essa narrativa e esse narrador foram, segundo o estudioso, construídos por uma sociedade agrária e comunitária e com ela comungam. Sendo assim, o objeto da narrativa não é o próprio narrador, mas a experiência vivida, posta objetivamente pelo narrador diante do leitor. Como, ainda de acordo com o teórico, a sociedade capitalista, burguesa, em seu perfil individualista e desumanizador, desfaz essa comunhão que constitui a sociedade agrária, “[...] a experiência da arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Isso se daria porque as ações da experiência estariam em baixa, o que significa que a faculdade de as intercambiar estaria em processo de morte, e “[...] o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno.” (BENJAMIN, 1987, p. 201), que se materializa no formato livro, possível graças à invenção da imprensa. Percebe-se que aqui a nomenclatura dada à voz que se manifesta no romance não é a que se presta à voz que se manifesta na narrativa oral — o narrador. Tendo isso em vista, no romance, há a morte do narrador, para

que tenha lugar um porta-voz que convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida e que se encontra em profunda solidão, pois não tem a companhia do narrador, o qual trataria do mesmo destino do leitor, destinos conservados pelo que é narrado, sobre os quais há interesse de conservação, constituindo-se, portanto, como uma tradição.

Sendo assim, Benjamin aprecia o narrador clássico, “[...] aquele imbuído da capacidade de intercambiar com o leitor uma experiência, interessado em conservar o que foi narrado.” (BENJAMIN, 1987, p. 210), por meio da memória, “[...] a mais épica de todas as faculdades.” (BENJAMIN, 1987, p. 210), voz discursiva validada pela autoridade do saber que vem de longe, porque traz ensinamentos ao ouvinte, uma função utilitária. Coerente com essa posição, o filósofo, de certa maneira, desaprecia o narrador do romance, o qual, tomado de subjetividade, não consegue fazer o intercâmbio, porque não mantém distância suficiente do objeto narrado, entremeando-o com suas impressões que tiram dele a legitimidade e o impedem de ter a autoridade suficiente para transmitir sabedoria. Na mesma direção, o teórico deprecia também o narrador que é o jornalista. Este, até então, não havia influenciado a forma épica de narrar, mas passa a exercer grande influência sobre o *status* da narrativa. Entretanto, faz isso, exercendo seu discurso de forma muito estranha ao narrado, inclusive ameaçando esse *status*, porque narra acontecimentos muito próximos do leitor. Faz perder, portanto, a autoridade que seria inerente ao narrador, pois o narrado, além de dever ser plausível, é passível de verificação imediata: “Nisso, ela [a informação] é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Vê-se que a posição do teórico se vincula a reflexões sobre as forças produtivas, geradoras de problematizações inexistentes nas obras clássicas, nas quais se localizaria a arte, veiculada por um narrador que perenizava uma experiência.

Ginzburg (2012) esclarece sobre essa nomenclatura benjaminiana, em *O narrador na literatura contemporânea*, apontando para a diferença de nomeação dessa categoria em Adorno, para quem o narrador é um dos elementos da construção estrutural da ficção e não um elemento da narrativa oral ao qual estaria condicionada a potencialidade realista e qualificadora da obra. Assim, o também filósofo alemão discute algo semelhante ao que defende Benjamin no que se refere à impossibilidade de narrar, mas não o faz sob o prisma da narrativa oral, porém sob a ótica da condição da ficção escrita, no gênero romanesco, em que essa impossibilidade seria mais conflitante porque “[...] a forma do romance exige narração.” (ADORNO, 2003, p. 55), e, como fazê-la, sem uma voz discursiva que nela proceda? Esse paradoxo se explicita na correlação entre romance e subjetivismo (estranha ao caráter épico da narrativa, objetivamente vinculada à representação de uma dada realidade), materializada no discurso do narrador, ao qual cabe transformar a realidade sob sua condição de narrador. Portanto, sob seu olhar e existência que, emancipando-se do objeto, condena-o à observação e sensação dessa voz discursiva, postas, então, em sua forma de linguagem de subjetivação.

Ora, em um mundo onde há “[...] a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria.” (ADORNO, 2003, p. 57), o romancista é impedido de potencializar seu narrador para narrar sua relação com a realidade. Aqui, Adorno, tendo refletido sobre o pensamento benjaminiano, debruça-se com novo olhar para o romance, do que usufruímos para delimitar papéis importantes para nossos estudos: o do autor e o do narrador. Para ilustrar sua afirmação, ele cita Proust, cuja obra pertence à tradição do romance realista e psicológico em que, “[...] quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.” (ADORNO, 2003, p. 58-59). Esse “como se” traduz a impossibilidade de narrar tratada por Adorno: trata-se dessa

dificuldade enfrentada pelo autor de promover condições a seu narrador de assumir realisticamente a narrativa.

Ainda de acordo com o teórico, a negação dessa capacidade se dá esteticamente, como “[...] um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo.” (ADORNO, 2003, p. 61-62), conforme, ainda segundo ele, faz Proust, ao constituir sua obra de um monólogo interior, estratégia avassaladora para o leitor, porque o coloca em um redemoinho de sensações intimistas, subjetivas, do qual não consegue sair, porque o narrador também não o consegue. Assim, o narrador, denominado, nessa conferência, sujeito literário,

[...] quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. (ADORNO, 2003, p. 62)

Sob a condução dessas reflexões de Adorno sobre o ato de narrar em Proust, sobre o problema que se dá na relação objetividade e subjetividade, pode-se inferir a diferenciação feita entre o autor — aquele que assume a escrita do romance — e o narrador — uma voz discursiva que é um elemento estético que traduz a linguagem da subjetividade e nela se traduz, coordenando toda a condição narrativa — personagens, tempo e espaço.

Orientando-nos por essas considerações de Adorno, tomamos a obra *A passagem tensa dos corpos*, observando que ela abre suas cortinas com a epígrafe de Lúcio Cardoso: “Mas regresso devagar ao mundo que me rodeia. Sei que há uma fome quase criminosa no meu gesto, mas que importa?”.

Pistas do estranhamento que fará a composição do romance são dadas por essa voz principiadora: 1) alguém regressa; o uso da palavra “regresso” permite deduzir que alguém estava fora; no entanto, esse que regressa está no mundo que o rodeia; 2) o gesto de regressar é associado à fome; 3) essa fome é adjetivada: *quase criminosa*; 4) não importa que o regresso seja um ato quase criminoso.

Ao adentrar na obra, quando então se depara com um enredo carregado de estranhamentos esteticamente postos e que vão ao encontro da epígrafe, o leitor toma contato com um narrador que é um ser quase incorpóreo. Ele almeja retornar (regressar) à vida, e, para isso, há uma condição, que não se sabe imposta por quem (por si mesmo?): tomar para si a tarefa de contabilizar os mortos de Minas Gerais. Um último registro de um óbito dará a ele a corporeidade almejada, o que significa que deixará de ser um narrador, cuja função — maldita, uma condenação, segundo Adorno (2003), — é a de transformar a realidade sob sua condição de narrador, portanto, sob seu olhar e existência, emancipando-se do objeto. Ele teme assumir para sempre essa função, conforme, em certa ocasião, avisa a um personagem: “Mais um pouco de reclusão e abstinência de alimento, e você estará condenado a se tornar um narrador.” (BRITO E MELLO, 2009, p. 101).

A descrição dessa voz discursiva quase incorpórea deve-se, de início, ao fato de que ela se constitui de apenas uma língua, forma metonímica que lhe permite, como única ação, a emissão da fala: “Eu reuni os mortos em uma longa listagem que, por inaptidão minha, não foi à página. Sou impedido de escrever. Oral, minha listagem mantém o registro de todas as mortes que acompanhei.” (BRITO E MELLO, 2009, p. 20). O depoimento implica a existência de alguém que se nega a potencializar o narrador para narrar sua relação com a realidade, que o impede, como afirma o próprio narrador, de escrever. Conforme trata Adorno, a negação dessa capacidade se dá pela categoria autor, que o faz esteticamente, como “[...] um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e

expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo.” (ADORNO, 2003, p. 61-62). Temos aqui anunciado o propósito da obra — narrar a impotência de instrumentalizar o narrador para assumir as coordenadas da obra —, cuja encenação se dá pela configuração de uma narrativa à revelia da autoria e do próprio narrador, conforme passamos a ver.

Essa estética vai aparelhando os vários capítulos, como os que se constituem dos registros que o narrador arrola, na forma de uma composição oral, conforme ele nos conta no trecho acima destacado. São anotações curtas e adequadas à oralidade pertinente a um ser que é apenas uma língua — tão curtas quanto se faz necessário para o cumprimento da função de apenas registrar; e estrategicamente tão curtas, a ponto de colocarem em evidência a fuga do ato de narrar, função que exerce, mas que é por ele tão rejeitada e temida. Por isso, os registros se apresentam sem detalhes que se estendam no tempo e no espaço, tentativa por parte do narrador de não dar substância a personagens e, conseqüentemente, não levar a cabo uma narrativa, tentando também assim não se substanciar na função de narrador: “Em Monte Santo de Minas, uma construção desabou sobre seus surpreendidos ocupantes, que sofreram lesões múltiplas no tórax e no crânio.” (BRITO E MELLO, 2009, p. 27). “Em Ervália, um funcionário da prefeitura morreu com fratura na coluna cervical.” (BRITO E MELLO, 2009, p. 45). Nessas informações, há imprecisões e indefinições, nada que coloque personagens, por exemplo, o funcionário da prefeitura, apenas citado, em uma trama, nada que lhes dê enredos. Também o plural, em “surpreendidos ocupantes”, e o artigo indefinido, na própria expressão “um funcionário”, ilustram essa generalização.

Na mesma esteira, ou seja, dentro de uma construção oral e para refutar a possibilidade de se tornar definitivamente um narrador, permanecendo para sempre um ser de papel, a voz discursiva não se dispõe a construir formalmente uma única trama. Por vezes, vários registros de mortes com pouco detalhamento se acumulam em um só capítulo, demonstrando sua ansiedade para apenas alcançar o número de mortes necessário, sem



associar os nomes arrolados, colocando-os em diálogo com discursos e experiências. A falta de entrecruzamento se ajusta à intenção do narrador de não querer se estender no ato de narrar para não se comprometer com esse exercício, a exemplo do capítulo 69:

Mortes por adoecimento de variados órgãos ocorreram em Alvorada de Minas, Baependi, Cachoeira Dourada, Engenheiro Caldas, Ferros, Inconfidentes, Itamarati de Minas, Lagoa Formosa, Poços de Caldas, Santana de Cataguases, Santana do Jacaré, São João do Paraíso, São Miguel do Anta, Senador Firmino, Tapiraí e Unaporanga.

Moradores de Divisa Nova, Morro do Pila e Piedade dos Gerais tiveram partes do corpo descarnadas. Moradores de Jacinto, Ladainha e Pimeyta tiveram os nervos desfiados com agulhas.

Mortes por desossa ocorreram em Açucena, Bela Vista de Minas, Monte Alegre de Minas, Santana do Riacho, Santo Antônio do Itambé, Serro e Turmalina. (BRITO E MELLO, 2009, p. 121)

Em outros momentos, o narrador acumula ritmicamente inúmeros registros de mortes, de forma a acelerar e dinamizar o rol de nomes, o que acentua mais uma vez e fortemente a representação da oralidade, sua única maneira de comunicação. Nesse caso, há certa uniformidade quanto ao teor do assentamento (mortes e causas das mortes), porém seu efeito é a mesma generalização já apontada. Às vezes, entretanto, há um detalhamento das circunstâncias em que se deram. Ocorre que esse detalhamento é apenas aparente, pois é desmentido pelo descuido na organização das informações espalhadas em linhas, quando deveriam estar na sequência de uma só; ou colocam-se afletivamente no mesmo parágrafo dados que deveriam estar regularmente distribuídos em dois ou mais. Dá-se, assim, mais uma vez, a garantia de uma recusa à elaboração de um enredo, conforme o capítulo 4:

Em Claro dos Poções, um poeta que cuidava da métrica de seu último verso foi perfurado nas costas por um instrumento de capinar, retendo-o nas vértebras enquanto rastejava pela rua principal.

Em Dores de Campos, dois namorados decidiram comemorar o reatamento copulando nas águas sensuais de uma cachoeira afogando-se em seguida. Em Santana do Garambéu um capataz morre por conta de uma infecção que lhe tomou as duas pernas.

Em Salto da Divisa, duas mulheres atearam fogo na pele. Uma auxiliar de enfermagem caiu do coreto em Luminárias, fraturando ossos diversos do tronco e morrendo. Em Turvolândia, o dono do armazém levou um tiro no esterno.

Uma senhora de Conceição da Aparecida morreu porque tinha muita maldade. Um senhor de São João Evangelista morreu porque tinha muito medo. Um jovem de Jesuânia morreu porque tinha muito amor. (BRITO E MELLO, 2009, p. 16-17)

Conjugadas, essas estratégias encenam o desejo de afastamento do exercício efetivo de dominar a construção da narrativa e denunciam também a febril necessidade do narrador de alcançar a aspiração de deixar de ser *somente* um narrador, parte de um corpo, *somente* uma língua, ambos sinônimos de morte:

Com meu trabalho de relatar óbitos, pretendo eu passar de morto a vivo. Concluindo-o, abandonarei a palavra narradora que tenho utilizado de modo obsessivo até agora e receberei o primeiro prêmio para meus esforços, a saber a eleição, o resgate e a consagração de minha carne até agora relegada a depositário de perda, carne desaparecida que poderá retornar, gloriosa, à maneira de homem. (BRITO E MELLO, 2009, p. 91)

Assim, ele procede à catalogação de mortes, e o inventário não se configura como uma narrativa, conforme mesmo a intenção do narrador. Todavia, ao realizar o procedimento, acaba

por narrar uma história, a própria história, aquela de alguém que já teve vida, um corpo animado, e, deixando de tê-la, deixa de ser um personagem da vida real e passa a ser apenas um narrador que registra óbitos oralmente. Entretanto, não se trata de algo à Brás Cubas, que, estando em uma situação pós-vida, em morte, confortavelmente, conta sua vida e atua, portanto, como um narrador que, distanciado, onisciente, domina a narrativa e se permite usufruir disso. Nosso narrador, diferentemente, é apenas uma língua, parte de um morto, desconfortado na posição que agora ocupa, ansioso por retomar a vida. Seu estado anterior, de vida, equivalia à realidade, de ser humano; seu estado atual, de morte, equivale a seu estado ficcional, de narrador. Narrar é, então, uma ação em estado de morte. Acentua-se, porém, a impotência do narrador e sua manutenção nesse estado indesejável, pois, negando-se a ser um narrador, é-lhe impossível deixar de exercer essa prática de papel. Paradoxalmente, impedido de narrar, é impelido a narrar, conflito sob a ótica da condição da ficção escrita romanesca, cuja forma, segundo Adorno, exige narração. (ADORNO, 2003).

Tem-se aí uma encenação para que seja posto em discussão um evento da literatura, o narrador, e, conseqüentemente, a própria literatura, a própria condição da criação literária: O que é a narrativa? O que é um narrador? Qual é a importância do narrador? O que é narrar? Narrar é motivo de temor? Qual é o valor da literatura? Qual é a pertinência da escrita? Tem existência quem se propõe a pegar da pena? Escrever é um ato de morte? O que é um autor? São perguntas reveladoras do desconforto ante a escrita.

Essas interrogações desconfortantes são exibidas esteticamente, em um mosaico de incongruências constituídas pela composição inédita do narrador, pois a diegese que chega até o leitor apresenta-se por meio do apassivamento do sujeito ficcional, no lugar do seu ativamento como tradicionalmente ocorre, quer ele esteja em primeira ou em terceira pessoa. Pode-se ver, então, uma atuação semelhante à de um Édipo que, a cada passo, na tentativa de fugir de seu próprio destino, vai ao encontro daquilo de que foge, vai, portanto, ao encontro

da morte. Daí estar anunciada sua morte, o fim de qualquer vestígio de um corpo vivo, pois, fugindo da narração, nela se estabelece. Ele será para sempre um ser de papel. Vejamos.

O relato é apresentado por uma voz que não aceita sua própria existência, que repele a si mesma no papel de narrador, que se recusa a construir uma narrativa, dispondo-se a apenas fazer registros de óbitos. Associa-se a isso sua constituição ser metaforizada em um ser quase incorpóreo, uma existência precária cuja única manifestação é oral, mantida, então, pela memória: “Dou uma volta pela rua. Enquanto isso, repasso meu acervo, repetindo para mim mesmo alguns dos óbitos já observados.” (BRITO E MELLO, 2009, p. 25). No entanto, uma narrativa vai sendo construída; um enredo, com personagens, postos em espaços e tempo, vai chegando ao leitor, por meio dessa língua, essa metonímia de um corpo, que tenta se estabelecer no campo da oralidade com apenas uma listagem, um gênero que dispensa as categorias que vão se apresentando.

O desconcerto se ilustra por essa voz não ter o domínio da narrativa, não conseguir assumir as rédeas pertinentes a esse exercício, algo odioso e, ao mesmo tempo, caro. Ocorre, assim, que, no lugar de estar à testa das ações das personagens, do movimento e do tempo dessas personagens, ele depende das decisões autônomas delas, que se negam a dar-lhe o almejado, comandando, assim, tanto a voz discursiva quanto o ritmo de uma narrativa que ele rejeita fazer, mas que acaba por fazer. A atuação da categoria personagem se sobrepõe esteticamente, de forma inédita, então, à função do narrador.

Santos e Oliveira (2001) definem as personagens como seres de ficção, produto puramente verbal que está “[...] subordinado à voz do narrador, é uma miragem projetada pelo olhar daquele que narra.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30). Sendo então um ser de papel, sua autonomia depende dessa outra voz discursiva, a do narrador, um ser também de papel, a quem cabe pôr em cena seu discurso de personagens, que, então, “vivem no enredo”, conforme palavras de Antonio Candido. (CANDIDO *et al.*, 1981, p. 53). Nessa vivência na

trama, vão se definindo pela distensão temporal do evento ou da ação, o que afirma Anatol Rosenfeld, ratificando que, com elas, “[...] a camada imaginária da ficção se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO *et al.*, 1981, p. 21).

Ocorre que o adensamento e a cristalização dos personagens em *A passagem tensa dos corpos* se dão desmedidamente, pois, invertidos os papéis entre eles e o narrador, ocorre a promoção de dois movimentos: a) as ações soberanas dos personagens são reveladas por meio do discurso do narrador, uma língua. Ele, impossibilitado de apenas registrar o óbito que a família se recusa a admitir, acaba por narrar essa impossibilidade, o que significa que ele acaba por narrar a si mesmo — sua história de impossibilidades; b) as ações soberanas dos personagens vão revelando aspectos e questões também pertinentes ao narrador, de forma que narrador e personagens espelham-se, então, sem que aquele dê conta disso.

Para refletir sobre essa forma de adensamento, usufruímos das considerações de Rosenfeld, referindo-se ao que ele denomina “grande obra de arte”, que esta é “[...] o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo).” (CANDIDO *et al.*, 1981, p. 45). Entretanto, no caso da obra de Brito e Mello, os personagens desconstroem essas situações, pois, atuando à revelia do narrador e alquebrando suas rédeas, apresentam-se num cenário de situações corriqueiras (conversas entre mãe e filha sobre preparos para um casamento) e grotescas (uma tagarelice diante do corpo morto do marido/pai, como se ele fosse um corpo vivo), sem atender aos interesses do processo narrativo. Dessa forma, passam a ser mais que meros personagens, tomando um adensamento que foge ao que se espera da categoria, um limite construído pela manipulação do narrador. Ocorre que se apresentam assim de forma a tornar evidente a experiência estética em que estão dispostos, uma metalinguagem, e, por seu discurso e ações, “[...] o valor estético suspende o peso real dos outros valores [...]; integra-os no reino lúdico da

ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo.” (CANDIDO *et al.*, 1981, p. 47), desta vez um certo papel autossuficiente, que despreza o narrador. Sendo assim, os personagens ilustram a constituição modelar da categoria, mas a convulsionam, deformando moldagens e problematizando-as. Fazem com que varie o campo perceptivo de impressão da subjetividade quanto à matéria narrada, de forma que, na:

[...] superfície de encontros e cruzamentos em que todas as vozes são simuladas — livres e nômades —, assiste-se à agonia da linguagem idealizada e à dissolução daquele que tem a pretensão de detê-la. Não são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz: a subjetividade é uma forma de imaginação. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 10)

Então, o narrador, que anseia por apenas registrar um último óbito (de alguém que parece ter sido assassinado, mas cuja família não faz um movimento sequer para dar conta ao mundo de tal fato), acaba por relatar não o que deseja — um breve registro de morte —, senão aquilo que os personagens lhe permitem:

O nome da cidade onde estou é feito de quatro termos e guarda nobreza. *Sou impedido*, por ora, de nomeá-la porque lhe faltam um corpo vestido de fúnebre, um velório e um sepultamento que confirmariam o desaparecimento como destino inevitável de nossas bobagens. (BRITO E MELLO, 2009, p. 25, *grifo nosso*)

A porta permanece fechada, mas eu tenho paciência de portas fechadas, de continuar postado junto à madeira, perscrutando o que lá dentro transcorre *de esperar* que os sinais sonoros resultantes das atividades secretas do rapaz *permitam-me* compreender o que se passa no isolamento. *Aguardo*. (BRITO E MELLO, 2009, p. 65-66, *grifo nosso*)

Como as cenas das quais ele necessita (clareza quanto ao assassinato, registro da morte, etc.) não se desenrolam, não têm sob suas rédeas sequência e rota, fica presente, de forma predominante, um discurso desfocado, voltado para a incapacidade, quase um

solilóquio, que dá lugar a outros discursos. Tal solidão discursiva é esteticamente representada pela ausência de progressão do enredo, repetição e circularidade de fatos. Trata-se de uma voz tateante, desesperadamente “in-existente”. Assim, ocupa-se de observar as ações fúteis, banais, da mãe e da filha, que, parece, propositalmente, não tomam atitudes que promovam aquilo que deseja o narrador e que acabam por promover o indesejado continuar de uma narrativa. Também se ocupa de tentar saber do filho, um ser sub-reptício, que desliza pela narrativa sem que o narrador consiga sequer identificá-lo: fica trancafiado por longo tempo em seu quarto, sai dali enquanto o narrador não está a vigiá-lo, retorna quando o narrador menos espera. Isso na expectativa de momentaneamente conseguir o registro almejado. Mas, submetido à vigilância, vai se submetendo a eles — mãe, filha e filho — que, sem palavra, imperam sobre o narrador, tripudiam dele, escancaram a existência de uma situação incongruente de alguém que se quer um ausente sujeito da enunciação e não o consegue, o que resulta na configuração de um elemento que fica dando voltas, perdido em um circuito fechado. Verifica-se, assim, uma impotência quanto à decisão de não narrar: ele quer isso, mas não consegue se desvencilhar da narração, preso a ela como única senha de libertação, uma posição paradoxal que ilustra a desintegração da experiência, “[...] a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria representação estética.” (ADORNO, 2003, p. 61).

Contribui para isso o fato de os personagens assumirem ares de realidade com autonomia. Suas ações apresentam-se como reais (conversam trivialidades, saem à rua, dormem...), revelam-nos seres sobre cuja vida não há domínio (decidem, à revelia do narrador, não registrar o óbito de um familiar), pois não atua sobre eles algum ser cuja função seja a sujeição desses seres à observação, à manipulação e à admissão da realidade da narrativa. Tudo isso compõe um cenário esdrúxulo, com um narrador inusitado, porque é impotente (não quer ser narrador, é uma língua, mas acaba por precisar ser narrador,

entretanto, não consegue nem tirar dos personagens aquilo que deseja, um óbito); e um grupo de personagens inusitados, porque têm potência (embora pareçam corriqueiros, vivam cenas que poderiam estar sob a égide de um narrador — estão em uma casa, exercem funções sociais corriqueiras de mãe, filha e filho — vivem coordenados por si mesmos, a ponto de conviverem com o corpo do pai, optando por não se darem conta de sua morte, sem atender à demanda do registro de óbito).

Essa mistura faz do narrador um ser desarvorado, ilustrando uma forma de discutir a função de narrar: é partícipe de um mundo ficcional que rejeita (pois é (seria) um narrador); deve alimentar uma lista com o registro de um óbito, transformada em uma narrativa (o que rejeita, mas no que se envolve, imbuído do desejo de deixar de ser um narrador e ganhar vida), para dela alimentar-se (sendo, então, um narrador, mas participando de algo que é a única chance de deixar de ser um narrador). Trata-se de um aflitivo enredamento do qual essa voz não consegue se desvencilhar. Ele se constrói, segundo as palavras de Adorno, em uma narrativa que é testemunha “[...] de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.” (ADORNO, 2003, p. 62).

Há, assim, um eu duplamente passivo: aquele que, não desejando ser o sujeito da enunciação, acaba por precisar exercer essa função, mas é impedido de realizá-la por força das personagens; esse eu condicionado pelas ações das personagens o leva à narrativa involuntária desse seu impedimento. Essa duplicidade o relega a um insólito papel de sujeito incorpóreo da enunciação.

O leitor, então, ao perceber a atuação em falta do narrador, depara-se com a produção de um enredo também faltoso.

Entretanto, essas faltas são dotadas de significado, o que promove uma leitura aderente. Trata-se de uma diegese que se mantém pelo suspense, porque o narrador está

suspenso, em suspense por uma ausência de trama da qual ele precisa (não porque a quer em si, pois deseja apenas o resultado dela — o registro de um óbito) e que, no entanto, lhe fornece força dramática. Assim, como o narrador não quer se reconhecer na sua própria produção, cabe ao leitor tomar certas rédeas (não da narrativa, mas da leitura), procurando decifrar esse narrador que não se decifra e se devora. Ele é movido, conforme Adorno em referência à obra de Kafka (2003), por choques que o submetem à inquietude contemplativa diante da coisa lida.

O ponto de partida para o deciframento são os personagens, pois deles parte a (alguma) direção para que se construa o perfil do narrador, em cuja função é manipulado pelos atores mãe, filha e filho, sujeitos do enunciado, que têm, como já se viu, certo controle sobre si mesmos e sobre o narrador, o que os coloca como seres construídos em corpos completos. Por meio de suas ações — mãe e filha, fúteis e banais, que desconsideram a presença de um morto à mesa; e um filho, fugitivo de si mesmo —, sabemos das limitações do narrador, pois seus passos são um enigma que prevalece sobre o narrador, e por esse mecanismo há o controle da existência dessa voz discursiva e de sua capacidade de determinar um sentido para a narrativa, para os personagens e para si mesma. Por isso, narrar é mesmo a morte, a encenação de alguém que não passa de um sujeito literário, subjugado pela “supremacia do mundo das coisas”, conforme enuncia Adorno (2003, p. 62).

Acompanhando o discurso dessa voz narrativa que se submete ao ritmo do discurso ou das ações das personagens, como havendo comunicação ventríloqua entre eles, o leitor caminha pela ficção, atendendo, de acordo com Tezza, “[...] a essa ideia absolutamente inescapável do romance, que é a do homem inacabado. Como Sherlock Holmes, temos apenas algumas pistas para interpretá-lo, pistas que a narrativa põe no caminho de quem lê e que não são um mero jogo de armar.” (TEZZA, 2012, p. 77), exigindo resposta e complementação. Assim, encontra cenas intrigantes tanto para si quanto para a voz que se



apresenta a ele (na verdade, porque as cenas são intrigantes para o narrador é que elas se tornam intrigantes para o leitor), o que deixa claro o sentimento de inadequação do narrador:

Em torno de C., a esposa e a filha terminaram de pôr comida em seu prato. Há mais uma cadeira à mesa pertencente a um integrante da família que não se apresentou à canja noturna. Terá fugido o filho ou prefere manter-se recluso em seu quarto? (BRITO E MELLO, 2009, p. 30)

A negligência da família durante a agonia de C. fora, sem dúvida, cruel. O que agora me perturba, entretanto, é que a morte foi seguida do hábito, e a manutenção do hábito diante do óbito cheira a dissimulação, e a dissimulação pode rapidamente transformar-se em uma recusa obsessiva, estúpida e inamovível em admitir que, a um envenenado, dá-se o título de cadáver. (BRITO E MELLO, 2009, p. 33)

O mesmo ocorre quando a intolerância vem à tona, revelando a impotência do narrador, que não tem como se desfazer dos personagens:

[...] Minha perturbação com a presença infame de C. justo quando já deveria estar em meio à geologia do cemitério de sua cidade, é somada ao incômodo que sinto agora com o barulho que vem da mastigação das mulheres. Não tolero arremedos de pocilga. (BRITO E MELLO, 2009, p. 35)

Essas situações atordoantes ainda se acentuam à medida que ocorrem espelhamentos entre o narrador e os personagens pai e filho, cujas ações desenham o perfil do primeiro, pondo em risco a sua já frágil personalidade. Por vezes, há ocorrências que põem em reflexo filho e narrador, intrincados em suas estranhezas, bem como pai e narrador, intrincados em seu estado de morte.

Quanto ao primeiro espelhamento, filho e narrador não têm rosto, andam entre si em círculos, como em um jogo de gato e rato, em um labirinto do qual não saem. Assemelham-se, portanto, conforme nos indicam os capítulos 23 e 36:

Fico só com o cadáver, mas o silêncio não é completo na casa. No terceiro quarto, ouve-se que alguém não repousa. [...]

O que faz esse filho em seu cômodo privado eu ainda não sei. Pelo que consigo ouvir, acredito que se mova com impaciência, acredito que não tenha paz. Acredito que esteja a dizer algo, secretamente e que seu segredo comece a se manifestar por meio de um sibilar de difícil escuta. Permaneço atento, mas as palavras que o filho diz eu não consigo entender. (BRITO E MELLO, 2009, p. 44)

Lembre-se de que, por força da morte de seu pai insepulto, você ainda carece de nome, respondendo, até este momento, como filho de C., e que somente a partir dessa condição é que posso mencioná-lo. Você não é mais que filho, e isso é pouco. (BRITO E MELLO, 2009, p. 70)

Os trechos ilustram a solidão, a impaciência, a falta de paz, um desejo de dizer algo não dizível e não dito, uma inabilidade para lidar com o mundo que o rodeia, aspectos comuns ao filho e ao narrador. Ambos se condenam e são condenados à reclusão; protegem-se contra convites para saírem de sua situação; negam-se a qualquer chamamento; tentam impedir qualquer invasão. Realça o emparelhamento de posturas o tom solidário e conivente do narrador:

Não nos enganemos em considerar que o filho de C. foi condenado ao quarto senão por uma condenação impetrada por ele mesmo. Todo recluso demora a ceder em sua reclusão. Ele a prefere e, quando abandona seu quarto, não o faz sem um pouco de melancolia, sem remorso, sem uma vontade irreprimível de retornar. A natureza de sua escolha pode ser doentia, talvez seja, mas é uma escolha amorosa. É com ela que o recluso se protege contra qualquer convite para sair, contra qualquer chamamento, contra qualquer procedimento que julgue ameaçador, contra qualquer tentativa de invasão. (BRITO E MELLO, 2009, p. 77)

O mistério em que se insere todo o (des)enredo faz dobrarem-se os espelhamentos, de tal modo que o narrador e o pai (um pedaço de corpo e um corpo morto) também são reflexos um do outro, porém, ao avesso, a ponto de serem assemelhados em seu estado de morte:

C. é meu vizinho, C. é meu colega inoportuno, meu repudiável avesso. Como eu, ele conhece a matéria e seu desfazimento, e o que dele se esvaiu com a ingestão do veneno eu desejo obter. Enquanto C. passa de um lado a outro da constituição tento passar eu também, com obstinação e com método. (BRITO E MELLO, 2009, p. 92)

Toda essa semelhança mais evidencia o desconforto da voz discursiva, pois traz à tona o estado de abandono do narrador, desolado em meio àquilo que narra:

Transcorre uma temporada de padecimentos, e os pássaros do céu podem voar até gelar o cu, que não me voltarei um só instante à contagem de seu curso sobre minha cabeça oca. Tenho pressa de acontecimentos de corpo visível, mas a casa que ocupo ficou, subitamente, abandonada agora somos os três ausentes que a habitam o pai morto, o filho recluso e o narrador.

Lamentável tríade de faltosos em que o pai nada pode fazer o filho tudo faz apenas a si mesmo, em regime de privação e todo o meu fazer, embora rico de desejo e energia, não se realiza por meio de uma ação de corpo. Talvez devamos concluir, melancolicamente, que somos os três juntos tão inúteis quanto os pássaros do céu e que fazemos bem se decidirmos contá-los. Mas renunciarei a essa medida de derrota, estendendo minha permanência aqui crendo em meu projeto único e pessoal. (BRITO E MELLO, 2009, p. 72-73)

O que revelam ao leitor as estratégias que compõem o narrador na obra *A passagem tensa dos corpos*? Como entender a encenação de um narrador em forma de língua, que se sabe preso dentro de uma teia ficcional e que rejeita isso? Se toda essa cilada de estratégias é um conjunto de escolhas técnicas vinculadas à experiência humana concreta, se a voz do texto, conforme Tezza (2012), é a voz de alguém com quem o leitor negocia significados emocionalmente carregados, que significados estão em transação no passeio por esse des(enredo) de Brito e Mello?

Foi legado a seu interlocutor um discurso invertebrado, de alguém que, embora narrador, não consegue narrar algo factualmente coerente, pois está diante de uma cena inexplicável de um provável crime, sem indicação precisa do assassino, sem que alguém assuma a morte. Ocorre que o narrador não quer narrar a cena, mas ele precisa fazer isso, inclusive não se interessa pelos detalhes que esclareceriam o fato, pois só lhe vale o registro dessa morte.

REFLEXÕES FINAIS

A *passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009), estrutura-se em uma situação *nonsense*. Primeiramente, porque encena um consistente ceticismo em relação ao valor da escrita, algo a princípio irrelevante e principalmente rejeitável, comparativamente inferior ao necessário rol de óbitos a que deve se submeter o narrador. Em segundo lugar, porque encena também a escrita como algo inevitável, pois, por mais que se negue a ela, o narrador acaba por ficar-lhe preso. A arquitetura da obra põe em questão um corpo, o do sujeito que escreve, recusando a escrita e, ao mesmo tempo, necessitando dela, sem conseguir polarizá-la, provocando intensa sensação de desconforto, agravada pela estabilidade de que vai sendo revestida essa sensação.

Percebe-se isso, porque o enfrentamento da escrita é obstaculizado pela constante sensação de desbaratamento, refletido em questões fundamentais quanto à escritura: o que se narra quando se é impotente para narrar? Quem, que corpo, se narra quando se é impotente para narrar? Quem, que corpo, narra quando não há potência para narrar? Que enredo pode ser desenvolvido quando a própria escrita é negada? As respostas são, respectivamente: a impotência configurada na negação da composição inteira de um corpo; uma voz desgovernada; uma voz impelida à narração; o próprio discurso de impotência, uma impotência transformada em trama.

A obra se põe, então, como uma metáfora do processo de escritura, das incertezas e questionamentos quanto à condição narrativa, que os faz encenados na dificuldade do narrador ante a narração, do receio de se instalar nessa incômoda situação, com a peculiaridade de fazer do incômodo ante a escrita o cerne da narrativa, fazendo dele a própria trama, a ponto de revestir o narrador de um ser tensionado. Essa obra delineia esteticamente a falta de lugar da narrativa ilustrada desde uma língua fora de um corpo. Nela, o leitor não fica preso a uma narração na primeira ou na terceira pessoas, porque estas apresentam-se frágeis nessa posição sem corpo.

W. G. Sebald afirma a James Wood que, para ele, “[...] a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar.” O crítico achava inaceitável “[...] qualquer forma de escrita em que um narrador se estabelece como um operário, diretor, juiz e testamenteiro.” (SEBALD *apud* WOOD, 2012, p. 18). Pois bem, temos um narrador que não confia em si mesmo, não se ajusta sequer na posição de narrador pura e simplesmente. Não se trata de uma manobra em que o narrador nos avisa de sua inconfiabilidade, mas uma inconfiabilidade intrínseca, que não está apenas no *modus operandi* da construção narrativa, mas, sim, no cerne da construção da narrativa, na voz que se encarrega de levar adiante a empreitada de contar uma história, sendo apenas uma língua. No caso dessa voz, o leitor não tem como habitar a onisciência ou a parcialidade propositais. Diante de um narrador que não sabe do outro porque não sabe de si, resta ao leitor somente buscar compreender esse des-saber e, assim, assenhorar-se desse (des)conhecimento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BRITO E MELLO, Carlos de. *A passagem tensa dos corpos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2012.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. *Tintas*, Quaderni de letteratura iberiche er iberoameriane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em: 2 ago. 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução da edição de 1976, por Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1 e 2.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1981.



- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. Folha de São Paulo, 25 mar. 2012. *Caderno Ilustríssima*, p. 4-5.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 38-52.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Dialogismo e construção do sentido*. Organizado por Beth Brait. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001, p. 209-217.
- TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Envio: Setembro de 2020

Aceite: Novembro de 2020