

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Livia Mandarinino de Sousa

**O narrador memorialístico: a escrita lacunar na *Trilogia do Adeus*, de João
Anzanello Carrascoza**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2020

Livia Mandarinino de Sousa

O narrador memorialístico: a escrita lacunar *na Trilogia do Adeus*, de João Anzanello Carrascoza

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Diana Navas

SÃO PAULO

2020

Livia Mandarinino de Sousa

O narrador memorialístico: a escrita lacunar *na Trilogia do Adeus*, de João Anzanello Carrascoza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Aprovada em: _____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana Navas
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Maurício Silva
Universidade Nove de Julho

Profa. Dra. Vera Bastazin
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Aos meus pais, por todo amor. Ao Daniel,
meu companheiro de aventuras. A Deus,
meu amigo e mestre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento
88887.308495/2018-00

AGRADECIMENTOS

Como os narradores do meu objeto de estudo que carregam em si as marcas de tantos outros, entendo que esta pesquisa de mestrado também traz pedaços dos meus. Da minha família que sempre me apoiou, professoras, amigos.

Gostaria de agradecer à profa. Dra. Diana Navas pelo tempo e suporte investidos em minha pesquisa. Pelas aulas ministradas que tanto agregaram ao resultado final deste trabalho e, por compartilhar o gosto pelos romances aqui estudados.

À todas as professoras que dedicaram seu tempo precioso na preparação e ministração de disciplinas: Cida Junqueira, Leila Darin, Beth Cardoso, Vera Bastazin. Graças a vocês, consigo ver o amadurecimento que alcancei neste período de estudos.

Não posso deixar de agradecer a Ana Albertina por toda orientação dedicada, e paciência em responder todas as minhas dúvidas.

Aos professores da banca, Vera Bastazin e Maurício Silva, pelas considerações que tanto complementaram esta pesquisa.

Aos amigos que o mestrado me agraciou, que foram importantes para mim em vários sentidos. Me sinto feliz por tantos aprendizados. Sem vocês, o mestrado não seria o mesmo. Um abraço em especial aos queridos: Ana Máximo, Ana Estaregui, Ju Mutafi, Priscila Caetano, Mariane Rodrigues, Bruno César, Lion Santiago, Cinthia Limongi.

À minha família, Silvio, Margarete, Gabriel, Bia, Natássia e Babi, pela paciência, respeito, suporte. Por acreditarem em mim.

Ao Daniel, meu maior incentivador. Te agradeço por me ouvir nos momentos difíceis, e se alegrar comigo nos momentos felizes. Você me inspira a ser melhor.

*“Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar”*

Belchior

*“Quero trazer à memória
Aquilo que me traz esperança”*

Lamentações 3:21

MANDARINO, Livia. **O narrador memorialístico: a escrita lacunar na *Trilogia do Adeus, de João Anzanello Carrascoza***. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 112 p.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa consiste em analisar como os narradores da *Trilogia do adeus* (2017) se articulam em seus relatos memorialísticos, e quais os efeitos de sentidos gerados por eles. Publicada por João Anzanello Carrascoza, a *Trilogia* compõe-se de *Caderno de um ausente* (2014), *Menina escrevendo com pai* (2017) e *A pele da terra* (2017). Formado por três narradores-protagonistas diferentes, pai e filhos, nota-se semelhanças nos romances que os aproximam, ao mesmo tempo em que se percebem particularidades que os singularizam, tornando-os vozes únicas. De caráter bibliográfico, exploratório e descritivo, o estudo partiu da hipótese de que a manifestação da memória interfere no discurso dos narradores, edificando narrativas fragmentadas e alineares, refletindo o próprio sujeito contemporâneo em sua composição. Para responder ao problema de pesquisa, recorreremos à teoria de Wayne Booth (1973) acerca do narrador, a fim de compreender seu papel e potencialidades na construção narrativa. Baseamo-nos, também, em Henri Bergson (1999) e Ecléa Bosi (2003) no intento de investigar a percepção da memória pelos protagonistas, e identificar como eles a exteriorizam no papel. Encontramos, também, nas reflexões de Walter Benjamin (2011) importante fonte para a fundamentação central desta pesquisa que considera o narrador oral como um criador não somente de histórias, mas de futuros narradores.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Narrador. Memória na literatura. *Trilogia do adeus*. João Anzanello Carrascoza.

MANDARINO, Livia. **The memorialist narrator: the fragmented writing in *Trilogia do Adeus*, by João Anzanello Carrascoza**. Master's thesis. Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2020. 112 p.

ABSTRACT

This research aims to analyse how the narrators of *Trilogia do Adeus* (2017) articulate their memorialistic narratives, and what are the effects generated by them. Published by João Anzanello Carrascoza, the trilogy is formed by *Caderno de um ausente* (2014), *Menina escrevendo com pai* (2017) and *A pele da terra* (2017). Composed by three different protagonist-narrators, father and siblings, it's possible to notice similarities in the novels that relate them, while it is possible to identify characteristics that distinguish each one, making them unique voices. Of bibliographic and exploratory-descriptive feature, this study has the hypothesis that the expression of the memory interferes on the speech of the narrators, who create fragmented and non-linear narratives, reflecting the contemporary subject in their composition. To answer to the research's problem, we used Wayne Booth's (1973) theory about the narrator, to comprehend its role and potential during their narrative construction. We based this study in Henri Bergson (199) and Ecléa Bosi (2003), in order to investigate the perception of the protagonists' memory, and to identify how they exteriorize it in their writing. We have also found, in Walter Benjamin (2011), a reliable source to the foundation of this research, which considers the oral narrator as a creator, not only of stories, but also of new narrators.

Key-words: Brazilian literature. Literary narrator. Memory in the Literature. *Trilogia do adeus*. João Anzanello Carrascoza.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Capa de <i>Caderno de um ausente</i>	865
Imagem 2 - Capa de <i>Menina escrevendo com pai</i>	876
Imagem 3 - Capa de <i>A pele da terra</i>	887
Imagem 4 - Caixa da <i>Trilogia do Adeus</i>	898

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	121
CAPÍTULO 1: O NARRADOR DE MEMÓRIAS NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO	154
1.1 João Anzanello Carrascoza, Encantador de Histórias	154
1.2 O Narrador Contemporâneo: Algumas Considerações.....	198
1.2.1 Adentrando nos Estudos de Wayne Booth.....	254
1.3 O Narrador e a Memória — A Escrita Fragmentada e Lacunar	398
CAPÍTULO 2 – TRILOGIA DO ADEUS: NARRATIVAS ENTRELAÇADAS	576
2.1 Apresentando uma Família de Narradores	576
2.2 A Materialização da Memória	643
2.3 As Narrativas como Herança, Resgate Humano	921
CONSIDERAÇÕES FINAIS	1065
REFERÊNCIAS	1098

INTRODUÇÃO

João Anzanello Carrascoza, escritor brasileiro, é autor de mais de 40 obras publicadas desde a década de 1990, início de sua carreira literária. Dedicando-se em paralelo à escrita de contos, romances, livros infantis e juvenis, Carrascoza é Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, onde hoje atua como professor, assim como na Escola Superior de Marketing e Propaganda (ESPM).

Demonstrando versatilidade, suas criações perpassam diferentes gêneros e atingem públicos diversos em função de sua temática e escritura poética. Resultado disso está nos prêmios ganhados por Carrascoza, entre eles os tradicionais Prêmio Jabuti, o Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, e o internacional *White Ravens*.

Os temas considerados rotineiros constituem-se como os preferidos do autor, o qual mostra beleza na simplicidade das relações familiares e cotidianas. Para isso, a memória se faz significativa na produção de Carrascoza: seus narradores recorrem às memórias para refletirem -e agirem - sobre o presente.

Com exceção de João, narrador de *Caderno de um ausente* (2014), as personagens Beatriz e Mateus deslocam-se da posição de personagens secundárias para os de narradores, possuindo como alicerce uma memória familiar compartilhada entre eles. Dessa forma, o corpus desta pesquisa é composto pelas obras *Caderno de um ausente* (2014), *Menina escrevendo com pai* (2017), narrado por Beatriz, e finalizada por Mateus em *A pele da terra* (2017), formando a *Trilogia do Adeus* (2017).

Tendo em vista as particularidades que compõem os protagonistas, pretende-se investigar nesta pesquisa como os narradores do *corpus* se articulam nos romances, e quais recursos empregam na construção de seus relatos memorialísticos. Almeja-se analisar os efeitos gerados por esses narradores quando relatam lembranças íntimas e pessoais, as quais, entretanto, geram identificação com quem os lê.

Caderno de um ausente (2014) se debruça sobre as apreensões de um homem mais velho quando descobre que será pai novamente. Prevendo pouco tempo de convivência com a criança ao longo de seu crescimento, o narrador João encarna junto ao nascimento da filha, iniciando seu relato com este episódio marcante ao novo - velho pai. A vinda de uma criança coloca o homem em uma posição vulnerável de contemplação por vezes negativa acerca do passado, o qual, por meio da escrita,

eterniza sua perspectiva sobre a vida, em tentativa de ajudar a filha a não cometer os mesmos erros que ele.

Menina escrevendo com pai (2017) é a sequência, constituindo-se como a resposta aos anseios do narrador João, sendo escrito pela filha, cerca de vinte anos após ter contato com seu caderno. Beatriz assume a escrita de um novo romance, desta vez, o seu. De personagem à narradora. Contudo, desta vez, temos também um narrador que deseja retornar ao passado para registrar lembranças afetivas e momentos significativos.

A jovem já conhece todas as histórias que seu pai contava, porém, após seu falecimento, a leitura de seus escritos aviva na personagem a vontade em fazer o mesmo, em documentar a própria voz, enquanto relembra as palavras de João.

Em *A pele da terra* (2017), o meio-irmão de Bia se apodera da caneta para registrar uma viagem ao Caminho de Santiago que faz com o filho, o qual recebe o nome do avô. No tempo da narrativa, Mateus já não é mais casado com Gisele, e anseia os momentos que pode passar com seu filho. A solitária peregrinação ao roteiro espanhol dá a chance de pai e filho se reaproximarem.

Mateus, então, não direciona seus escritos às experiências que viveu com seu pai, mas o narrador pensa sobre ele enquanto reflete sobre a própria vida e sobre a relação que possui com o menino. Mateus finaliza a narração memorialística da *Trilogia do Adeus* (2017), iniciada anos antes por seu pai, unindo-se aos outros narradores pelo resgate da memória na escrita.

Esta pesquisa, de caráter bibliográfico, exploratório e descritivo, parte da hipótese de que a memória desempenha um papel relevante na elaboração e perpetuação das narrativas. Os narradores da obra em questão não possuem carreira na literatura e sequer são escritores, porém, isto não os impedem de narrar sobre o que conhecem e têm domínio como mais ninguém: a própria memória.

Os protagonistas Bia e Mateus dão continuidade à escrita antes iniciada por João, e, desenvolvendo-se como narradores, se ressignificam como indivíduos, a partir de recordações passadas. Entendemos que a narração partilhada de pai para filhos não faz parte unicamente desta família de narradores, mas da essência do ser humano como um contador de histórias.

Apesar da extensa publicação literária do autor, a fortuna crítica acerca de suas obras tem aparecido com maior vigor recentemente, com a publicação de alguns artigos e dissertações de temas diversos. Dentre eles, destacamos a pesquisa de

mestrado de Caetano (2017), a qual analisa *Caderno de um ausente* (2014) e *Menina escrevendo com pai* (2017) por meio de teorias metaficcionalis, caracterizando tais romances como narrativas autorreflexivas. Martini (2019), em sua dissertação, empreende a leitura dos romances aproximando-os a partir da perspectiva da alteridade e escritas de si.

Oliveira (2020), por seu turno, assume a *Trilogia do Adeus* (2017) como objeto de estudo, realizando a análise das personagens em conexão com a morte. A memória é também alvo de investigação na pesquisa de Vieira (2018), que propõe a leitura do romance *Aos 7 e aos 40* (2013), buscando identificar os espaços da obra como agentes da memória e da subjetividade para a personagem principal. No artigo de Carrijo e Paula (2015), as pesquisadoras analisam a ação da memória como formadora de identidade, por meio da leitura de *O homem que lia as pessoas* (2007).

A presente pesquisa organiza-se em dois capítulos. No primeiro, apresentamos brevemente a carreira literária de Carrascoza e algumas de suas obras infantis e juvenis, destacando contos e romances. Em seguida, fazemos um levantamento de estudos teóricos que investigam o narrador tradicional e o contemporâneo, como forma de entender em que posição estão os narradores do *corpus*.

No segundo capítulo, recorreremos à teoria de Wayne Booth (1973) para analisar os modos como os narradores podem se apresentar na narrativa. As considerações de Walter Benjamin (2011) acerca do narrador clássico são também aqui centrais, haja vista que, após a narração da personagem João, outras duas histórias foram criadas desta primeira, fazendo com que os escritos desta família sobreviva. Também neste capítulo, empreendemos uma investigação sobre as propriedades da memória, e como a narração memorialística constitui-se pelas lembranças afetivas e, também, pelo esquecimento.

Este capítulo propõe uma análise aprofundada dos romances da *Trilogia do Adeus* (2017), com ênfase na construção de cada narrador. Sendo os três parte da mesma família, há uma memória coletiva partilhada entre eles, a qual se revela a partir da memória individual dos narradores, e de acordo com suas perspectivas sobre os fatos. Tendo a memória como elemento comum, a forma como as narrativas se constituem apresentam algumas semelhanças, mas, também, singularidades, as quais são, então, evidenciadas, de modo a nos possibilitar discutir os efeitos de sentido gerados no processo de aproximação com o leitor.

CAPÍTULO 1: O NARRADOR DE MEMÓRIAS NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Este capítulo inicial apresenta a trajetória literária de Carrascoza e algumas de suas principais obras. Nota-se uma preferência do autor por narradores autodiegéticos, que se debruçam sobre os labirintos da memória. Em razão disso, o primeiro item propõe a apresentação de romances que se assemelham neste quesito ao *corpus* selecionado.

Na sequência, apresentamos algumas teorias acerca da articulação do narrador contemporâneo no relato memorialístico, como forma de sustentar as análises presentes do Capítulo 2.

1.1 João Anzanello Carrascoza, encantador de histórias

João Anzanello Carrascoza é um escritor brasileiro, nascido em Cravinhos, interior do estado de São Paulo, em 1962. Formado em publicidade e propaganda, Carrascoza é Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), com Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua como professor de Comunicação Social, desde 1993, na Universidade de São Paulo, e na Escola Superior de Propaganda e Marketing desde 2004. Ao longo de sua carreira, atuou como redator em agências de publicidade, porém, hoje se dedica à docência e à escrita literária.

Tendo iniciado sua carreira literária na década de 1990, Carrascoza não se dedica integralmente à literatura; entretanto o gosto pela leitura chegou cedo ao escritor, quando lia os livros que encontrava em sua casa. Após concluir a leitura das obras da pequena biblioteca de sua mãe, o voraz leitor, não satisfeito, também leu todos os livros disponíveis na biblioteca de sua escola. Desde criança, mantém o hábito de ler todo tipo de literatura.

O apreço pelas narrativas não surgiu unicamente com a ajuda dos livros, mas dentro de casa. Por ter tido um grande convívio com as mulheres de sua família quando criança, prestava atenção em suas conversas e narrativas. O autor também se encantava ao ouvir as histórias que seu pai, vendedor de cereais, contava à ele.

Muitas dessas histórias eram compartilhadas de pai para filho em viagens a trabalho, quando o menino era convidado a acompanhá-lo.

Foi apenas quando adulto que Carrascoza surpreendeu-se ao perceber que as histórias que ouvia quando menino eram, na realidade, inventadas por seu pai, seja para auxiliá-lo nas vendas, seja pelo puro prazer de narrar. Seu pai não era um homem culto, professor universitário, tampouco escritor, mas sabia moldar a palavra a seu favor.

Por meio da afeição nutrida pela leitura e por uma boa narrativa, o autor se aventurou a tentar escrever seus próprios textos quando adolescente, fossem eles semelhantes ou não com as obras que lia. Começou escrevendo poemas, no entanto, não chegou a publicar nenhum livro de poesias. Foi por meio da criação de contos que Carrascoza encontrou sua voz narrativa particular.

Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, o autor afirma: “Minha narrativa tem a função de ser como o verso. Ela ecoa também feito verso. A poesia é a partilha de uma certa vivência, de um certo ‘eu’. E se consigo fazer isso, me encanta mais” (2015).

Aos 17 anos, deixou sua cidade natal e mudou-se para São Paulo a fim de iniciar os estudos em Publicidade. Antes de se tornar professor universitário, Carrascoza trabalhou em agências de publicidade como redator, construindo pequenas histórias para a televisão, ou seja, as propagandas publicitárias. Em extensões diferentes, a habilidade de encantar pessoas por meio de histórias é compartilhada entre Carrascoza e seu pai, e este é um legado que o autor divide com seus leitores em suas obras literárias.

Em 1991, publica seu primeiro romance, o livro juvenil *As flores do lado de baixo*, da Editora Melhoramentos. No ano seguinte, publica sua segunda obra, também de caráter juvenil, *De papo com a noite* (1992), pela Editora Scipione. É comum encontrar nas mídias, a informação de que sua primeira publicação foi uma coletânea de oito contos, intitulada *Hotel Solidão*, de 1994, descaracterizando suas obras lançadas anteriormente talvez por se tratarem de temas considerados infantis.

Do mesmo modo, a afirmação de que o primeiro romance do autor é o livro *Aos 7 e aos 40*, de 2013, mostra-se incoerente, em vista dos diversos romances publicados anteriormente por ele ao longo de sua carreira.

Nesta pesquisa, entende-se que uma obra literária de qualidade é destinada a todos os leitores, de todas as idades, pois são obras que priorizam o trabalho com a palavra e com a construção do enredo, tornando-se acessível a qualquer faixa etária.

Uma história bem construída e bem contada pode agradar a todos os públicos, por isso, considera-se aqui que o primeiro livro e romance de Carrascoza é *As flores do lado de baixo* (1991).

Após o lançamento de *Aos 7 e aos 40*, romance que traz a narração simultânea de um homem em dois momentos de sua vida, quando criança e depois já adulto, Carrascoza ganha maior destaque e reconhecimento pelo seu trabalho no cenário literário brasileiro. No ano seguinte, *Caderno de um ausente* (2014) é publicado pela Editora Cosac Naify, romance esse que tem como enredo a narração de João, um homem de cerca de 50 anos, que escreve para sua filha recém-nascida.

Caderno de um ausente garante ao escritor o segundo lugar no concorrido Prêmio Jabuti, abrindo espaço para a criação de dois novos livros, continuações para a história que o protagonista João iniciou. Sua filha Beatriz é a narradora de *Menina escrevendo com pai*, e seu filho Mateus, fruto de outro casamento, conta sua história em *A pele da terra*. Os dois novos romances foram publicados em 2017, pela Editora Alfaguara, juntamente com o relançamento de *Caderno de um ausente*, por esta nova editora, selo da Companhia das Letras.

No mesmo ano, em parceria com sua esposa, a fotógrafa Juliana Monteiro Carrascoza, o casal publicou *Catálogo de Perdas* (2017), obra de difícil categorização em termos de gênero, visto que contém o entrelaçamento de contos e fotografias que dialogam intimamente com o texto escrito. Um diálogo bem construído por meio da prosa e de fotos antigas, resgatadas da família da própria fotógrafa.

A última obra lançada pelo autor, até o momento, é o romance *Conto para uma só voz* (2020), que relata o luto de um pai que acabou de perder um filho pequeno.

Nesse percurso de quase trinta anos, o autor publicou mais de quarenta livros, seja sozinho ou em parceria com outros artistas, recebendo em sua carreira literária diversos prêmios relevantes, como o Jabuti, com o 2º e 3º lugar; o da Fundação Biblioteca Nacional; Fundação Nacional do livro infantil e juvenil; Troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA; *White Ravens*, entre outros. O reconhecimento de seu trabalho, apesar de tardio, posiciona o autor ao lado de grandes escritores e escritoras brasileiros, como Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato, Conceição Evaristo, Noemi Jaffe, Maria Valéria Rezende, Chico Buarque.

Além de fundir prosa e poesia em sua escrita, Carrascoza tem um olhar voltado não somente para o texto verbal, mas para a construção holística de suas obras, ao valorizar em seus livros ilustrações e um projeto gráfico capazes de expandir sentidos.

Exemplo disso é o romance *Aos 7 e aos 40*, da Editora Cosac Naify. O enredo consiste no (des)velar de um personagem em dois momentos de sua vida. A narração aos 7 anos é escrita na primeira pessoa, e revela as alegrias e descobertas de um menino ansioso em viver e crescer.

A narração do adulto, ao contrário, é feita na terceira pessoa, demonstrando um distanciamento da personagem em relação aos acontecimentos que narra, quando tenta reencontrar o menino que fora um dia. As narrações dos pontos de vista são intercalados e graficamente diferenciados pela cor e posicionamento na página, duas escolhas que não são aleatórias e que auxiliam na definição do tom de cada relato.

Enquanto a narração do menino é feita no topo da página, com o uso de um verde jovial e esperançoso, a escrita do homem é posicionada na parte inferior das páginas, em um verde quase sombrio, demonstrando o lado negativo da vida adulta. As tonalidades da cor verde escolhidas para expressar os pontos de vista da personagem, inominada, refletem uma característica imutável do ser humano: a de rememorar.

As lembranças relatadas pela personagem em épocas diferentes são ressignificadas pelo uso das duas cores na página, e pelo espaço em que cada narrativa é posicionada. Novas sensações e sentidos são oferecidos ao leitor com esses recursos, revelando a preocupação do escritor em ampliar o significado de seus livros por meio do diálogo entre diferentes linguagens.

Na versão da Editora Cosac Naify de *Caderno de um Ausente*, a preocupação com a cor também se faz presente. A capa do livro e as páginas estão em um tom bege, meio alaranjado, que podem fazer referência à melancolia, ao estado de um ser nostálgico e saudoso. No texto, a memória da personagem é caracterizada pelos espaços em branco encontrados na narrativa, às vezes entre palavras ou em frases inteiras, demonstrando a correção que o narrador faz enquanto escreve, por meio do similar emprego de canetas de correção.

O tema da memória é central nos últimos romances de Carrascoza, sendo empregado de maneiras distintas em suas obras. Nota-se, entretanto, uma similaridade na construção dos enredos desses romances ao privilegiarem narradores que se voltam ao passado enquanto refletem sobre seus processos de escrita. Nas narrativas memorialísticas, as recordações da infância e de outros tempos são evocadas pelos protagonistas, os quais, com um olhar distante ao que se passou, conseguem valorizar os detalhes de suas experiências.

Lembranças ínfimas do cotidiano, porém significativas a ponto de serem incluídas nos escritos da personagem que reflete. Assim se constituem os enredos dos romances, por meio da narração do dia a dia, do que é habitual em relacionamentos familiares e cotidianos. A propensão a narrar os detalhes não diminui as obras de Carrascoza, já que sua escrita, embalada entre a poesia e a prosa, eleva as narrativas. Entende-se que a escolha por um narrador reflexivo seja de igual importância nos romances, pois encaminha o leitor à emoção e à identificação com o que se lê.

1.2 O narrador contemporâneo: algumas considerações

Nesta pesquisa busca-se adentrar o *corpus* analisando os narradores da *Trilogia do Adeus* (2017). Por que, no entanto, instiga-nos investigar uma obra pelo viés do narrador?

Ao pensar sobre o narrador uma série de dúvidas surgem, seja acerca de sua identidade, seja com relação aos modos possíveis que existem para narrar. Quem é esta pessoa que fala no romance, e por que se dá importância a ela? Existe ficção sem um narrador? De que ângulo narrar a história? Contar algo vivido, observado ou inventado? Como contar algo memorável para o leitor?

A identidade ontológica do narrador, apesar de ser um estudo relevante para se entender a ficção, não será o foco deste estudo. Interessa-nos, aqui, entender a forma que se escolhe para conduzir a narração e os efeitos produzidos por tal escolha nas três obras que compõem o *corpus* selecionado.

Na obra *Dicionário de estudos narrativos* (2018), o professor português Carlos Reis define o narrador como “[...] a entidade ficcional que relata a *história* (v.), enunciando uma *narração* (v.), balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida história” (p. 287). Neste sentido, o ser que narra não pode ser confundido com o autor empírico, já que sua existência se dá unicamente no âmbito textual.

Além disso, de acordo com a explicação de Reis (2018), esta entidade ficcional está inserida em um tempo pré-estabelecido na narrativa, fator importante a se

pensar, sobretudo ao levarmos em consideração os textos e romances pós-modernos, os quais percorrem diferentes temporalidades.

A definição de Reis (2018), apesar de clara, mostra-se concisa — e mesmo insuficiente — frente à variedade de aberturas que a categoria do narrador pode gerar. O narrador é, de fato, um ser ficcional e literário, criado por um escritor para contar uma história. Como essa história constrói-se, como a narrativa se desenvolve, e como o narrador se articula no tempo, são questões a serem estudadas de forma particular, assim como os resultados gerados a partir de dada forma de narração.

Em *O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (2011), Walter Benjamin reflete sobre as narrativas de Leskov, escritor russo do século XIX. Segundo o autor, as melhores histórias são aquelas contadas oralmente, sobre as experiências vividas por seu narrador. Essas histórias são as mais surpreendentes, as que ficam marcadas na memória do ouvinte, possibilitando-o recontar o que ouviu. Ao reproduzir uma narrativa ouvida anteriormente, o ouvinte se torna um falante, um novo narrador e, com isso, as histórias são mantidas na memória social e popular.

O autor reforça a permanência das narrativas ao afirmar que: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2011, p. 198). Histórias são recontadas pelo efeito que elas geram no ouvinte, uma necessidade de transmitir para outros o fascínio experimentado. As narrativas orais, para serem recontadas, não necessitam identificar seu criador, ou contexto de criação, pois se bastam em si. O processo é então facilitado, já que não dependem da autorização de nenhum falante para reproduzir os relatos.

Os contos de fadas são exemplo disso. Há indícios de que sua criação remonta ao século II (a. E. C.), via tradição oral, sendo compartilhados entre as comunidades como forma de descrever as dificuldades humanas que os cercavam. Os contos possuíam teor alarmista, no sentido de conservar os jovens de perigos. As primeiras versões escritas desses contos surgiram apenas no século XVII, no entanto, já com temática modificada, assemelhando-se aos livros e filmes infantis que até os dias de hoje fazem sucesso pelo mundo.

Na reprodução de um enredo, o novo narrador tem a liberdade de recriar o que se dispõe a narrar, podendo acrescentar ou retirar detalhes e informações da narrativa anterior, modificando-a conforme seu gosto, como a princesa Sherazade, em *As mil e uma noites* (2015), que garante sua sobrevivência por meio da contação de narrativas maravilhosas ao rei Shariar.

Para Benjamin, as histórias que tomam como base as experiências do indivíduo se aproximam do narrador clássico: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 2011, p. 201). Este narrador clássico possui um senso prático intrínseco, de passar um ensinamento ao seu ouvinte, considerando, para isso, o conhecimento decorrente de suas experiências prévias. Neste sentido, podemos conceber o narrador como um ser sábio, mais experiente de quem o ouve, com uma bagagem que o torna apto a transmitir conhecimento (BENJAMIN, 2011).

No mesmo artigo, Benjamin diferencia o narrador clássico — aquele que retira da própria experiência suas narrativas — do romancista, o escritor de obras literárias. O romancista pode ser comparado a um artesão em sua oficina, um ofício que o isola do mundo exterior e do convívio com outras pessoas. O romancista também difere do narrador clássico por não intencionar assumir um papel de conselheiro ao seu leitor, por não saber dar e por não querer receber conselhos (BENJAMIN, 2011).

Seu foco está no trabalho com a palavra, em transformar a folha branca do papel, ou da tela, em uma obra de arte. Por isso, o romance não pode ser originado das histórias orais, pois prevê o manuseio primoroso do artesão com sua matéria-prima, além de requerer um tempo de isolamento para sua produção.

A partir do século XV, com a difusão da imprensa, as narrativas orais perdem espaço para o romance e para a mídia jornalística. Em *Experiência e pobreza* (2011), Benjamin comenta e reforça sua visão sobre a dificuldade de encontrar pessoas que ainda dominassem a arte de narrar. O autor questiona: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (BENJAMIN, 2011, p. 114). Para ele, o valor da experiência sempre foi passado aos jovens por meio de histórias, provérbios, narrativas e ditos. Seja de forma mais realista ou de forma sutil, essas histórias eram transmitidas com o objetivo de compartilhar maturidade e sabedoria para quem ainda não tivesse experimentado a vida, ou seja, para evitar que se cometessem os mesmos erros de seus antecessores.

Como contar uma história de maneira eficiente, sem que se tenha passado por aquela experiência? Benjamin afirma que as pessoas estão pobres de boas experiências, por isso a impossibilidade de as narrá-las nos tempos atuais (BENJAMIN, 2011).

Se, com a invenção da imprensa, as narrativas orais se perderam, na contemporaneidade, não se pode dizer que houve melhoras nesse sentido, haja vista as opções de mídias existentes, as quais proporcionam conteúdo rápido e facilitado, distanciando o indivíduo da tradição oral. Atualmente, por meio das redes sociais, muitas histórias vêm contadas em formato de vídeos de curta ou longa extensão, por meio de fotos, ou até mesmo por meio de textos com limitação no uso de caracteres. São narrativas que não têm intenção de permanecer, ao contrário, visam a instantaneidade do meio em que são produzidas, segundo as condutas desses espaços *online*.

Na visão do estudioso, o ser humano moderno vê mais valor nas narrativas que buscam transformar a realidade do que em descrevê-la, falar sobre ela. A busca atual em entender o funcionamento das coisas modernizou aparelhos e trouxe novos recursos e facilidades ao cotidiano. Em decorrência disso, vive-se em função de aperfeiçoar a técnica, e deixa-se de lado uma sensibilidade em conhecer as coisas como são, em analisar sua interioridade.

Conforme esclarece Benjamin,

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar-se tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 2011, p. 118).

O fácil acesso às informações, disponíveis a qualquer momento a quem as procura, parece reforçar a dificuldade ou indisposição existente em se procurar vivenciar novas experiências.

O pesquisador alemão Anatol Rosenfeld, analisando o romance moderno em comparação com o teatro e a pintura, entende-o como uma

[...] tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 2015, p. 97).

Para Rosenfeld, o romance do século passado se mostrava ilusório, pois pintava uma imagem tradicional do mundo, e por vezes empregava na narrativa personagens dissimulados e incoerentes. A forma que se privilegiava contar histórias

era por meio de um narrador distante, onisciente, que não participava da trama, o qual, com sua perspectiva, tentava ao máximo enfatizar a verossimilhança do que relatava. A narrativa era formada via encadeamento de eventos cronológicos, os quais eram contados no tempo presente, com a intenção de eternizar um mundo atemporal. (ROSENFELD, 2015).

No empenho de caracterizar o ser humano contemporâneo, as narrativas intentam penetrar no psíquico dos sujeitos. Muitas vezes o fazem por meio de uma análise interna do próprio narrador da história, e não das personagens que compõem a obra.

Marcel Proust, com os volumes de *Em busca do tempo perdido*, lançados em 1913, é o primeiro a aprofundar-se na mente do narrador-protagonista, por meio da descrição de lembranças antigas. Com isso, tempo e espaço são tratados como relativos (e não absolutos), distanciando-se a narrativa da linearidade da ordem cronológica, e unindo passado, presente e futuro. A relativização do tempo acontece, assim, na estrutura do romance moderno, e não apenas de forma temática (ROSENFELD, 2015).

Pensando na condição do indivíduo contemporâneo, Silvano Santiago parte da ideia de que o narrador atual escreve sobre o que observa das experiências de outras pessoas, e não somente sobre as próprias vivências, como preferia Benjamin. Santiago, em *O narrador pós-moderno* (2013), levanta questões acerca da melhor forma de se narrar: uma história é melhor contada por alguém que a vivencia ou que a observa?

O autor dá o exemplo de um jogador de futebol: ele poderia contar de forma proficiente uma história sobre a partida em que participou? Para o teórico, o romance deste narrador contemporâneo se constitui a partir do aprendizado de erros e acertos de experiências alheias (SANTIAGO, 2013). Neste sentido, este narrador é mais possuidor de técnica do que de sabedoria, pelo fato de conseguir transformar em literário as vivências que não são particulares a ele. Sob esta perspectiva, um espectador de uma partida de futebol teria mais sucesso em reproduzir as cenas do jogo, do que um dos jogadores atuantes da situação:

A narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas esta não advém do narrador: é apreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar — o jovem. A sabedoria apresenta-se, pois, de

modo invertido. Há uma desvalorização da ação em si (SANTIAGO, 2013, p. 125).

Santiago propõe uma visão sobre o narrador como um indivíduo inexperiente, incapaz de narrar as próprias experiências e de transmitir sabedoria ao leitor por meio da própria ação. Diferentemente do narrador clássico de Benjamin (2011), que retira das próprias vivências o conteúdo de suas narrativas, entende-se o narrador pós-moderno como semelhante ao narrador romancista, o qual se posiciona como espectador, e não como o atuante de uma peça.

Afirma Santiago: “A vivência do mais experiente é de pouca valia. Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra” (2013, p. 126). No entanto, apesar de não conseguir narrar as próprias vivências, o narrador romancista focaliza seus esforços não na ação em si, mas nas formas que encontra para descrevê-las, para torná-las literárias.

Faz-se necessário esclarecer que os termos “pós-moderno” ou “pós-modernidade” empregados aqui aludem ao que se refere à natureza do contemporâneo. Entende-se o homem atual como em constante autorreflexão e indagação acerca do funcionamento do que o cerca. Nesse sentido, a arte também seria um espaço que possibilitaria o questionamento que se tem acerca do mundo e de si própria.

De acordo com Linda Hutcheon (1991), o que a literatura pós-moderna se dedica a estudar não é uma nova modalidade ou novo gênero literário. A autora exemplifica esta questão mencionando *Dom Quixote* como exemplo, obra que apresenta traços como a autoconsciência metaficcional e historiográfica que o aproximariam de um texto pós-moderno. Na visão da pesquisadora, o pós-modernismo baseia-se em indagar as “verdades” antes consideradas como únicas ou indiscutíveis. Além disso, reforça que não é seu papel substituir os discursos que o antecederam, mas confrontá-los.

Afirma Hutcheon que:

O que seus debates demonstraram [o dos críticos culturais] é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural". Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (1991, p. 13).

Nesse sentido, compreende-se a literatura pós-moderna como de difícil definição, por não apresentar um produto concluído ao seu leitor, e sim seu processo de feitura (HUTCHEON, 1991), o que resulta em textos fragmentados, não-lineares, que colocam em xeque os limites entre o real e o ficcional. Entende-se, por este inacabamento característico que Hutcheon apresenta, que o conceito de pós-modernismo traz consigo uma conotação negativa, por meio do uso de termos como: “[...] descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (1991, p. 19). A afirmação de Santiago (2013) acerca da ação pós-moderna ser “jovem e inexperiente” (p. 126) baseia-se nesta inconclusão que demonstra estar a arte em constante aprimoramento, atualização e autoconhecimento acerca de si.

Retoma-se aqui, então, a pergunta inicial deste capítulo: como contar uma história memorável ao leitor contemporâneo? De que artifícios utilizar para encantar esse leitor, acostumado a acessar o que quiser, em questão de segundos, e a receber em mãos qualquer tipo de conteúdo?

Em *A arte do romance - Antologia de prefácios* (2003), há a seguinte afirmação de Henry James, comentada pelo tradutor Marcelo Pen:

As formas como ele [o escritor] é livre para tentar atingir esse resultado [de ser interessante] são surpreendentemente numerosas. [...] Não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas” (PEN apud JAMES, 2003, p. 59).

Para o teórico, a história contada precisa ser interessante, independente dos inúmeros modos pelos quais ela pode ser conduzida por seu criador.

Sobre as diferentes formas de se contar uma história, o crítico literário americano Wayne Booth, em *The rhetoric of fiction* (1973), discutirá algumas possibilidades, conforme será apresentado na sequência deste capítulo.

1.2.1 Adentrando nos estudos de Wayne Booth

Ao voltar-se para o questionamento sobre como narrar uma história, os séculos XIX e XX caracterizaram-se, majoritariamente, por uma preferência pela narração objetiva, que pouco revela de seu criador. Essa objetividade, de acordo com eles, garantiria à obra maior credibilidade, por aparentar neutralidade e não conter pontos de vista do artista, que poderiam enviesar a interpretação dos leitores.

Objetividade pode ser entendida como impessoalidade, neutralidade, distanciamento, desprendimento e, até mesmo, como falta de interesse do escritor, de acordo com Wayne Booth (1973). O romancista e crítico literário Henry James foi um grande defensor da narração objetiva, evidenciando sua predileção: “Quanto a mim, nem preciso defender a bela, correta e fecunda causa, na ordem e no lugar devidos, do postar-se ‘por trás’ [...]” (JAMES, 2003, p. 210). Em sua visão, este narrador teria um ponto de vista neutro frente aos acontecimentos que relata.

Quando o autor se coloca “por trás” da história, a narrativa é construída por meio da descrição de diálogos entre personagens e ações protagonizadas por eles, como se a narrativa se contasse sozinha. A presença de um narrador pode passar despercebida, pelo fato de a narração ocorrer na terceira pessoa, e por não transmitir, pelo menos de forma explícita, qualquer tipo de julgamento de valor de quem a escreve. Esta maneira de contar uma história é também conhecida como “*showing/show*”, traduzida como “mostrar” ou “descrever”. A trama é mostrada ao leitor, como se estivesse assistindo em tempo real a cena lida.

A técnica do “mostrar” pode ser exemplificada por meio dos livros - imagem, caracterizados pela ênfase na ilustração. Nesse tipo de história, o enredo é apresentado ao leitor com o uso de imagens, não necessitando do texto verbal para guiar ou explicar coisas. A técnica, entretanto, não é empregada apenas neste tipo de produção. Um diálogo entre personagens também pode ser entendido como o “mostrar”, pelo fato de o narrador não dar explicações sobre o que os falantes estão pensando, e por não destacar o seu próprio ponto de vista sobre a conversa. Em um diálogo, as falas estão dadas, cabendo ao leitor pensar sobre elas, e fazer as inferências que achar necessário.

Em oposição, o “*telling/tell*” demonstra ser o estilo mais tradicional de se “contar” ou “narrar” uma história. Realiza-se empregando na narração uma voz de caráter descritivo, que apresenta os cenários, as personagens da trama, seus sentimentos, o que falam. Este recurso comumente contém marcas mais aparentes do escritor no discurso, por permitir comentários e pensamentos acerca da obra. Foi

um estilo criticado pelos escritores que valorizavam a escrita objetiva, haja vista não ser considerado dramático o suficiente.

É importante salientar, no entanto, que ambos são empregados conjuntamente nos romances, sendo raras as obras que contenham apenas o “*show*” ou o “*tell*”. Do mesmo modo, entende-se que uma técnica não se sobrepõe à outra, mas que possuem papéis particulares para o objetivo de cada texto narrativo.

No livro *The rethoric of fiction* (1973), Booth questiona certa inconsistência dos autores em eliminar determinados traços do criador, e aceitar outros quando conveniente. Para o teórico, é necessário que haja coerência neste sentido, ou seja, ou aceitar a interferência do autor ou rejeitá-la: “Mas, se vamos contestar a isso, por que não dar o próximo passo e contestar todo tipo de interferência do autor, e não apenas aquelas que demandam uma mudança no ponto de vista”¹ (BOOTH, 1973, p. 17, tradução nossa).

O estudioso cita Gustave Flaubert quando se refere ao romance objetivo. Flaubert é um dos escritores que não aceita comentários diretos e imediatos do autor nas narrativas. Apesar desta preferência do romancista, Booth (1973) indaga o que pode ser considerado como comentário do autor, isto é, que tipo de interferência este pode fazer nas obras, e que tipo deve evitar. Booth (1973) exemplifica o que pode ser visualizado como interferência do autor quando se refere à Emma, a personagem principal de *Madame Bovary* (2003). No romance, há a seguinte afirmação: “[...] era incapaz de entender o que ela não vivenciou, ou de reconhecer qualquer coisa que não fosse expressada em termos convencionais”² (FLAUBERT apud BOOTH, 1973, p. 17, tradução nossa).

A afirmação sobre a protagonista Emma revela um julgamento, um juízo de valor acerca da personalidade da jovem, feito por um narrador que se mostra onisciente de todos os fatos da obra, e que, por este motivo, decide deixar claro ao leitor algumas convicções próprias. Entende-se aqui que a exposição de comentários, como o do exemplo acima, revela intenção e gera efeitos na narrativa, por mais que o autor não os considere como um traço subjetivo.

¹ “But if are to object to this, why not go to the next step and object to all inside views, not simply those that require a shift in point of view” (BOOTH, 1973, p. 17).

² “[...] was incapable of understanding what she didn’t experience, or of recognizing anything that wasn’t expressed in conventional terms” (BOOTH, 1973, p. 17).

Além de realizar intromissões na narrativa com o uso de comentários opinativos, outra forma de o autor demonstrar sua presença, de modo ainda mais explícito, é por meio de referências ao próprio nome. Um exemplo desta presença do autor pode ser encontrado em *Incidente em Antares* (1971), último romance de Érico Veríssimo. Ao ser questionada acerca de seus livros favoritos, Dona Quitéria, uma das personagens principais da obra, menciona diversos escritores estrangeiros (Charlotte Brontë, Alexandre Dumas, Tolstói, Gustave Flaubert). Quando o seu interlocutor pergunta: “E o nosso Érico Veríssimo?”, a personagem responde: “(...) é um inocente inútil” (VERÍSSIMO, 1971, p. 174).

Brincadeira parecida com esta de Veríssimo fez Miguel de Cervantes (2005) tempos antes, no século XVII, em *Dom Quixote de la Mancha*, ao dizer que Cervantes não é estudado em poesia, mas em desgraça. Nesses exemplos, a menção ao nome empírico dos autores os coloca como participantes da ficção criada por eles, ou seja, como personagens imaginários, e não mais como escritores literários. No entanto, esta estratégia não deixa de se distanciar do texto objetivo buscado pelos escritores citados por Booth (1973).

Pode-se perguntar até que ponto seria possível o autor retirar as características que o particularizam em seu trabalho com a linguagem. Como analisar uma obra como se ela fosse escrita por conta própria, sem o esforço e características de seu criador? Como pedir a um autor como José Saramago, por exemplo, que escreveu diversas obras literárias, que diminua no texto sua individualidade, tornando-se “neutro”?

Como defende Booth: “(...) não devemos nunca esquecer que apesar de o autor conseguir, de certa forma, escolher seus disfarces, ele nunca pode escolher desaparecer”³ (BOOTH, 1973, p. 20, tradução nossa). Saramago poderia mudar, por exemplo, seu estilo literário e substituir o discurso indireto pelo direto em seus romances. Mesmo neste caso, em que talvez a marca mais importante do autor seja trocada, ainda assim seria possível identificar marcas que o denunciariam, fator que não diminuiria a potência de suas obras.

Estas pontuações acerca da interferência do autor são relevantes para os propósitos deste estudo, pois os narradores que constituem a *Trilogia do adeus*, *corpus* deste estudo, podem ser confundidos pelo leitor com o escritor empírico dos

³ “(...) we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear” (BOOTH, 1973, p. 20).

romances. Entende-se ser tênue a linha que separa o criador de seu narrador e personagens, empregada muitas vezes intencionalmente pelos autores pós-modernos.

O autor empírico não consegue apagar completamente sua presença de sua criação, mesmo que tente e, por mais que faça esforço para se manter objetivo na narrativa: “o autor está presente em todo discurso dado, por qualquer personagem a qual foi conferido, independente da maneira, o distintivo de confiabilidade”⁴ (BOOTH, 1973, p. 18, tradução nossa). Mesmo ao tentar se manter distante, esta opção já pode ser considerada pessoal e ideológica por parte do criador, pois entende-se existir uma impossibilidade de ser imparcial em relação ao que se escreve. Pode-se notar a individualidade do homem em suas ações, em especial em seu discurso, do qual não consegue se manter distante. Seja na forma como se identifica, como trabalha, como fala e pensa, as particularidades do sujeito são reveladas pela sua fala.

Em seus estudos, Booth (1973) defende a ideia da existência de um autor implícito (também conhecido como implicado) nos romances; um “segundo eu” do escritor, o qual demonstra ser uma imagem do autor na narrativa. Dessa forma, para Booth, este “eu” pode ser entendido como a individualidade, a técnica, e o estilo empregado por cada romancista, ou seja, pode ser entendido como a particularidade de cada um, afastando novamente o conceito de que o escritor deve ser subjetivo em seu processo de criação.

Atuando como a versão ficcional do escritor, o autor implícito se apresenta de formas variadas em suas obras, escolhendo se mostrará a si mais ou menos no texto. Como percebe-se não ser possível o autor desaparecer completamente de sua criação, cria-se uma imagem, uma voz narrativa que o represente nos papéis do narrador e do autor implícito. Pensando diferentemente de Booth, o teórico Wolfgang Kayser (1958) entende o narrador não como implícito, mas como participante do enredo, como um personagem de ficção metamorfoseado do autor.

Como o *corpus* desta pesquisa compõe-se de três romances, faz-se relevante uma análise sobre como este autor implicado neles se (re)vela, tendo em vista que cada obra apresenta um narrador próprio, com características diferentes, escritos em tempos variados.

⁴ “The author is present in every speech given by any character who has had conferred upon him, in whatever manner, the badge of reliability” (BOOTH, 1973, p. 18).

Nos romances contemporâneos, o experimentalismo com a palavra mostra-se característico e constante e, enquanto anteriormente, evitava-se a todo custo não deixar transparecer o autor de uma obra, a literatura atual aparenta extrapolar este aspecto, mostrando intencionalmente cada vez mais seu criador e o processo de criação.

Entende-se existir uma valorização da subjetividade não apenas pelo uso da narrativa em primeira pessoa, mas por uma liberdade dos autores em se misturar à história contada, em adicionar na obra fatos de sua vida pessoal, (con)fundindo realidade e ficção, e levando o leitor a crer que se encontra frente a uma literatura autobiográfica. Ainda que a autoficção não seja alvo desta pesquisa, faz-se necessário, ainda que muito brevemente, compreendê-la, uma vez que, nas obras selecionadas, é possível encontrar similaridades entre autor e narrador ou personagem, com a realidade e o imaginário tendo seus limites (con)fundidos.

Percebe-se, na arte contemporânea, um desejo em se exprimir o “eu”, em exteriorizar ao mundo algo valoroso e único: a própria individualidade. Todavia, faz-se necessário diferenciar obras autoficcionais e autobiográficas, pois, apesar de se aproximarem em certos aspectos, distanciam-se em outros. A autoficção se distingue da autobiografia por não possuir um contrato com a verdade, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés (2016).

Na obra autobiográfica, o escritor procura manter-se fiel aos fatos como aconteceram, e fiel na descrição dos participantes de sua história e suas falas. Entende-se que este tipo de texto segue uma linearidade cronológica em sua retrospectiva, como forma de preservar a autenticidade da narrativa, relatando os acontecimentos na ordem em que aconteceram. Percebe-se o gênero autobiográfico como mais destinado às pessoas públicas, as quais desejam partilhar detalhes desconhecidos de suas vidas a seus seguidores.

Perrone-Moisés afirma que “A autoficção pertence a uma longa e respeitável tradição, não sendo [...] um gênero novo, apenas uma variante moderna de um gênero antigo” (2016, p. 206), podendo, assim, ser enquadrada nos estudos pós-modernos como questionamento ao gênero autobiográfico. No texto autoficcional, o escritor não possui compromisso com a veracidade dos eventos que narra, mesmo ao misturar fatos de sua vida ao ficcional.

Na autoficção, dados reais do autor podem ser relevantes para o conjunto da obra, no entanto, o trabalho estético com a escrita evidencia este texto como literário,

podendo-o destacar como uma obra de qualidade, por revelar uma manipulação da palavra pelo autor, levando o leitor a crer que se trata de um romance autobiográfico. Com isso, o escritor conduz a narrativa obscurecendo intencionalmente as fronteiras entre o real e o ficcional, os quais se mantêm em constante tensão. A título de exemplo, no romance *Caderno de um ausente*, o leitor pode se deparar com detalhes da vida de João Carrascoza que o assemelham ao narrador e protagonista João, a começar pelo nome e profissão que ambos compartilham.

Outros textos que se conservam no limiar entre o real e o ficcional são os testemunhos, diários, cartas, memórias. Assim como na autoficção, esses gêneros permitem a liberdade do autor em criar, em refazer eventos, em modificá-los à maneira que preferir, já que a veracidade do que escreve não é essencial na constituição da obra.

A expressão do “eu” talvez não seja uma necessidade exclusiva do escritor, mas do indivíduo contemporâneo. Os programas de televisão chamados “*reality shows*”, as fotos “*selfies*” postadas diariamente, os canais do *YouTube* que mostram o dia a dia de influenciadores e celebridades, são exemplos de uma possível busca por identidade, neste mundo fragmentado e muitas vezes egocêntrico. Retoma-se aqui a declaração de Walter Benjamin (2011) acerca da pobreza de experiência do ser humano. Em face da brevidade das novas mídias de comunicação, o indivíduo carece de vivências significativas e duradouras no mundo real, fora do conceito *online* vivenciado por todos.

No capítulo *A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea* (2016), Karl Erik Schøllhammer reflete sobre essa questão:

Somos inundados por “realidades” representadas pela mídia em tempo real, e nossa própria identidade é cada vez mais dependente da circulação nessa esfera de mídia social, em que dificilmente se distingue o real do ficcional (2016, p. 26).

Para Schøllhammer, o autor, na contemporaneidade, reencontrou-se com seu narrador e personagem, porém não como uma forma de adoração do “eu”, mas como uma tentativa de aproximar o mundo “real” do ficcional (SCHØLLHAMMER, 2016). A literatura centrada no “eu”, que se baseia em fatos autobiográficos do escritor, tenta unir a arte à vida, aproximando o leitor da história contada, e possibilitando-o a recontar o que leu, perpetuando as narrativas.

O teórico alemão Theodor Adorno, no artigo *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), aproxima a peça teatral do romance tradicional. Na visão do autor, ao subirem as cortinas do palco, o espectador (leitor contemporâneo) não mais se mantém sentado em sua cadeira, mas se levanta e é convidado a atuar na peça. Assim acontece no romance moderno, no qual o narrador convida o leitor a entrar na história contada, e participar dela de forma ativa, da maneira que conseguir (ADORNO, 2003).

Para Adorno, o narrador que convida seu leitor a tomar uma posição ativa na narrativa não pode ser percebido como um narrador objetivo, uma vez que rompe com as barreiras (ou cortinas) que o separavam do receptor da obra:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva (ADORNO, 2003, p. 60).

A perspectiva do narrador demonstra ser inevitável na obra, conforme afirma Adorno (2003) e Booth (1973). O narrador contemporâneo retira as cortinas do palco da representação, e mostra o desejo em suprimir a distância de seu ouvinte ou leitor, por meio de comentários acerca do próprio processo de criação literária. Além dos comentários, o narrador muitas vezes convida quem o lê a participar deste processo, tomando-o pela mão e mostrando o passo a passo da forma como escreve, das ideias que teve, das edições e decisões tomadas na feitura da obra.

Adorno explica que a distância estética entre narrador e leitor, fixa no romance tradicional, torna-se instável na narrativa contemporânea (ADORNO, 2003). O autor pode escolher a posição que toma de seu leitor, aproximando-se, distanciando-se, estabilizando-se em algum ponto por alguns momentos, e assim por diante. O leitor, acostumado com o texto distante e seguro de contemplação, se desestabiliza ao perceber que não sabe para onde será levado, ao longo da leitura, pelo narrador.

A literatura metaficcional se aproxima do descortinar citado por Adorno, pois compartilha com o leitor seu processo de construção, conforme afirma Linda Hutcheon (1980). De acordo com a autora, o termo “metaficção” refere-se à ficção que fala sobre a ficção, ou seja, à obra literária que permite comentários acerca da própria narrativa e que evidencia sua identidade linguística (HUTCHEON, 1980).

Neste descortinar, a autora acentua um novo papel ao leitor: o de co-criar as narrativas. Antes apreciador das obras, este novo leitor participa ativamente de sua criação, vivenciando as histórias como se fosse um personagem no tempo da narrativa. Conforme experimenta as tramas, o escritor vai mostrando ao leitor seu processo de escrita, explicando como ou o porquê tomou determinada decisão narrativa.

O romance metaficcional não busca imitar o mundo real como ele é, porém intenta representar o discurso pelo qual é construído, compartilhando este processo com o leitor. Mesmo ciente de que está diante de uma obra ficcional, este acompanha o autor no desenrolar de sua criação, o qual permanece questionando as divisas entre o real e o imaginário, sendo isso possível por meio do manuseio da linguagem, a qual é continuamente evidenciada como matéria-prima do texto literário. Dentre as estratégias metafissionais, cita-se aqui a intertextualidade e a paródia.

O revelar do processo de escrita permite uma flexibilidade ao narrador de se aproximar ou distanciar do leitor quando quiser, e tirá-lo de uma posição de contemplação, gerando obras que podem desconcertar ou surpreender seu espectador, como Cervantes fez séculos atrás.

Exemplo de obra que se distancia de uma leitura passiva, e que coloca o leitor em uma posição desconfortável, questionando-o, é *A obscena Senhora D* (2016), de Hilda Hilst. No romance, a protagonista e narradora Hillé narra um momento de luto em que vive, por meio de questionamentos internos que possui. A honestidade com que a narradora descreve seus pensamentos leva-a a ser entendida como obscena, vulgar:

hehe Luzia, teu traseiro também assusta muita gente
 teu cu também, tua faccia
 tua boca repelente sem dente também
 credo a vizinha endoidou
 olha a freira passando
 olha o doutor com a madama dele
 olha o cuzaço da madama do doutor (HILST, 2016, p. 17-18).

Apreciar uma obra como a de Hilst pode não ser fácil, pois trata de temas considerados sensíveis. A escrita poética e crua da autora empregada ao abordar as lembranças da protagonista, que beiram à loucura, desautomatiza a leitura e torna-a

um trabalho árduo para o leitor. A literatura torna-se um lugar seguro para expor questões como essas.

Adorno explica: “Por meio de choques ele [neste caso, Franz Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (2003, p. 61). A ficção contemporânea que emprega o subjetivismo tem uma tendência de não só revelar o mundo “real”, mas de questioná-lo. A “mentira da representação”, conforme afirma Adorno (2003, p. 60), está no entendimento de que não é possível representar, na literatura ou em qualquer outra arte, o indivíduo e o mundo como são. Por isso o desconforto gerado em determinadas leituras.

O *corpus* desta pesquisa não provoca um incômodo como o romance de Hilst, porém sua leitura não é a de mera contemplação, pois, assim como em *Obscena Senhora D*, as obras da *Trilogia do Adeus* conseguem tirar o leitor de sua zona de conforto, provocando-o e levando-o à reflexão sobre si próprio, e sobre o mundo que o cerca.

Em direção aparentemente distinta a de Adorno (2003) acerca da distância estética, Mikhail Bakhtin (2013), ao investigar as obras de Fiódor Dostoiévski, afirma que o autor precisa ser objetivo e se posicionar o mais distante possível (*vnenokhodímst*) de suas personagens e tramas. No entanto, um distanciamento não com a intenção de retirar do texto suas marcas pessoais, mas para permitir que os discursos dos personagens se sobressaíam na narrativa.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin declara que “O universo dostoiévskiano é profundamente personalista” (2013, p. 8). As histórias contadas são, em boa parte, sobre o homem, sobre personagens que refletem esse ser real, e sobre o próprio autor e toda a bagagem que ele traz em sua escrita. Nesse sentido, o distanciamento que o escritor assume frente ao que narra não exclui sua ideologia e estilo característicos.

A personalização mencionada acima pode parecer errônea ao se pensar na multiplicidade de vozes presentes nos romances de Dostoiévski, criador do romance polifônico. A aparência caótica das narrativas do autor, devido à quantidade de consciências presentes, revela o indivíduo moderno, que se mostra fragmentado e multifacetado. Dessa forma, os estudos de Bakhtin acerca da polifonia mantêm estreito diálogo com a época em que viveu o escritor.

Como o *corpus* desta pesquisa se debruça sobre o narrador contemporâneo, faz-se relevante examinar as análises de Bakhtin sobre as questões de dialogismo e polifonia, por meio das criações de Dostoiévski.

Em termos gerais, polifonia se refere às vozes independentes e seus respectivos mundos que compõem uma narrativa, as quais podem se manifestar de diferentes formas (BAKHTIN, 2013). Vozes dos diálogos das personagens, do contexto social em que estão inseridas, dos seus pensamentos, ideologias, vozes do autor que cria os discursos, podem se mostrar explicitamente ou não, por isso até os textos monológicos podem ser considerados polifônicos.

Entende-se o gênero romance como algo em constante mutação, assim como as personagens que o constituem, e a própria sociedade da qual fazem parte. Da mesma forma, o romance polifônico demonstra inacabamento, aperfeiçoamento das personagens e possibilidade de diálogo. No romance monológico, ao contrário, pressupõe-se uma finitude e impossibilidade de se realizar novas aberturas interpretativas ao texto e aos seres que falam. Está fechado em si.

Fazendo parte do romance polifônico está o dialogismo, que se refere às interações que acontecem entre as personagens e seus discursos. De acordo com Bakhtin, essas interações devem ser lidas sempre considerando-se o outro:

Em Dostoiévski, a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem, é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem (2013, p. 36).

O objeto do dialogismo é “o homem no homem” (BAKHTIN, 2013, p. 35), que se constitui por meio de um vínculo de interdependência com o próximo. Conforme afirma o autor, a fala do homem está repleta da fala de outras pessoas, sendo transmitida e reinterpretada constantemente. Não há, dessa forma, nenhum texto que seja inaugural ou mesmo neutro, por inevitavelmente transmitir-se conteúdo do discurso de muitos outros. As relações com a palavra inserem o homem em contextos sociais e históricos, tornando-o múltiplo na sociedade, e nunca isolado em si mesmo.

Entender esta rede dialógica requer ir além do significado do termo intertextualidade proposto por Julia Kristeva em vista dos estudos de Bakhtin: “Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de

intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

De nada inapropriado, cada falante é um reproduzidor de uma fala já dita, a qual é assimilada e modificada por um novo falante, antes de ser retransmitida. Este processo de intertextualidade não precisa acontecer tendo em vista um outrem, fator pelo qual pode ser diferenciado do dialogismo, que se constitui somente em função de um próximo.

Percebe-se acontecer nas obras de Carrascoza, contudo, o emprego de uma estratégia intertextual por meio da qual as personagens transitam em diferentes obras. Denominado como autotextualidade, Lucien Dallenbach compreende este recurso como “reduplicação interna” da obra, e, como as “relações possíveis de um texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52). O termo pode ser entendido ao se encontrar uma repetição de personagens e temas em mais de uma obra, do mesmo autor, demonstrando um processo de autorreferenciação.

No *corpus* em análise, os três narradores aparecem como personagens secundárias nos outros romances da trilogia, enquadrando-se nesta estratégia autotextual. Igualmente, nota-se uma recorrência nos temas empregados por Carrascoza, seja nos romances da *Trilogia do Adeus* ou nas obras do autor como um todo: temas como o da memória, das atividades cotidianas e das relações familiares perpassam reiteradamente a sua produção sem, no entanto, serem esgotados em virtude do cuidadoso trabalho do autor com o texto literário.

Em *Caderno de um ausente*, João inicia seu relato direcionando-se à Bia quando descreve seu nascimento e o fato de ele ter conseguido filmar o parto. O protagonista já explica para a filha que ela possui um meio-irmão (Mateus), e que, quando ele nasceu, os pais podiam apenas fotografar, e não filmar tal evento. Neste primeiro parágrafo, já nos deparamos com o protagonista, e a menção às outras personagens. Nos outros romances, o mesmo acontece, porém com a troca de narrador.

Bakhtin percebe as personagens de Dostoiévski como independentes, posicionando-as no mesmo patamar do próprio autor: “[...] capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2013, p. 4). Não são apenas criações do escritor e não se sujeitam a ele: são formadores do próprio discurso. São seres ficcionais que possuem consciência e liberdade em seus discursos, ideologias e mundos singulares. Personagens que não

são criadas para serem um *alter-ego* do escritor, mas para existirem em alteridade com ele, com os outros seres ficcionais, e seus leitores (BAKHTIN, 2013).

Empregando como base os romances do escritor russo, entende-se que Bakhtin realiza uma leitura apropriada do ser humano contemporâneo, caracterizado pela incompletude, que necessita de um outro para ser, e para fazer sentido. E essa necessidade humana traduz-se na ficção por meio da escrita, que também se mostra inconclusa. A alteridade pode não se qualificar como a identidade, porém, por meio dela, o sujeito se constitui como único em sua relação com o que o cerca.

Por meio do conceito de polifonia de Bakhtin (2013), entende-se ser frequente nos romances contemporâneos a espera de um outro para completar a leitura e a escrita. O leitor invariavelmente cumpre este papel enquanto lê, contudo, no próprio texto, os personagens e narradores recorrem às vozes de outros participantes da história para complementar o que narram. Até mesmo em um texto autobiográfico ou de memórias, o narrador nunca está só no que escreve, e essa ideia traz significado e beleza à literatura, e é de grande valia quando refletimos acerca das obras de Carrascoza.

Citou-se muito aqui o papel do narrador do romance, porém pouco do papel do leitor como receptor da mensagem que se quer transmitir. Da mesma forma como Bakhtin compreende as obras literárias como polifônicas e dialógicas, assim demonstram ser as relações entre o narrador, a obra e seu leitor, construídas em associações. Conforme afirma Wolfgang Kayser (1963), para se arquitetar uma narrativa de qualidade, faz-se necessário construir um acontecimento central, um público a quem a história se destina e um intermediário responsável em narrar os eventos ao destinatário. É por meio do intermediário que o criador pode materializar ao seu público a narrativa desejada. Kayser exemplifica essa técnica de maneira simples: “[...] o autor oculta-se então atrás de um outro narrador na boca do qual põe a narração” (1963, p. 310).

É interessante notar que Kayser (1963) não focaliza os elementos básicos da narrativa, porém enfatiza o enredo, leitor e narrador como os três componentes essenciais para se realizar a “arte narrativa”. O autor aproxima o texto literário do teatro e, ao refletir inicialmente acerca do narrador, o compreende como o ser que influencia sua plateia a sentir o desejado durante o espetáculo, neste caso, durante a leitura.

De acordo com Kayser, existe um “espectador ideal” (1963, p. 312), o qual, analisando-o pelo viés da literatura, é o leitor, que vivencia as situações narradas junto com as personagens, experimentando no mundo “real” o que acontece nas possibilidades da ficção. É o leitor que, além de se identificar com os seres narrados, também exterioriza as sensações que tem enquanto lê. Fazendo uma relação com Benjamin (2011), entende-se este espectador ideal como o ouvinte que, após se encantar com as histórias que ouve, quase vivenciando-as na pele, compartilha-as com outros, propagando e eternizando-as. Nesse sentido, o narrador cumpriu seu papel de influenciar o público.

Kayser (1963) afirma existir uma atitude narrativa da parte do autor para com o narrador e seu leitor, e o enredo construído. Essa atitude aparenta estar intrinsecamente relacionada com o estilo escolhido pelo autor perante cada narrativa, o qual pode variar a cada criação. Assim, na perspectiva do teórico, as marcas do autor demonstram estar presentes começando pela postura que toma frente aos seus leitores, e essa técnica associa-se à construção do enredo, ou seja, na forma determinada para contar uma história: na primeira ou terceira pessoa, com um narrador participante ou espectador da trama, distante ou próximo do leitor, por meio de fluxo de consciência, entre outras formas.

Do leitor de poesia demanda-se uma leitura diferente daquela feita pelo leitor de prosa. Da mesma forma, o leitor infantil terá gostos e interesses específicos para sua idade, que precisam ser atendidos. O leitor de histórias em quadrinhos também tem suas expectativas, por isso a necessidade de sensibilidade por parte do autor no processo de criação para agradar seu público. No entanto, apesar da relevância da atitude narrativa, compreende-se não existir uma literatura destinada exclusivamente a cada leitor, o qual pode percorrer gêneros e textos variados. Da mesma maneira, não existe uma leitura certa para cada idade, pois a obra literária de qualidade destina-se a todos.

Independentemente do modo escolhido para se conduzir a narração, entende-se ser pertinente a postura consciente do autor frente ao “espectador ideal” proposto por Kayser (1963). Não que a atitude narrativa do público deva ser a única ou a mais importante, porém, sem o leitor para consumir o conteúdo produzido, os autores estariam fadados à inutilidade. O autor não escreve para si, mas para ser lido e ter sua história eternizada. Tendo em mente o sujeito contemporâneo, que é inundado de informações novas o tempo todo, as obras literárias poderiam, sem dificuldades, ser

esquecidas, caso não impactassem seus leitores. Nesse sentido, a literatura poderia desaparecer caso não evoluísse ou se modificasse ao longo do tempo, acompanhando as mudanças que acontecem com o ser humano.

Observando brevemente o *corpus* desta pesquisa, notamos que, após o protagonista João escrever o primeiro romance da trilogia, *Caderno de um ausente*, as personagens Bia e Mateus, antes de se assumirem como contadores das próprias histórias, foram antes, leitores das reflexões deixadas por seu pai. Talvez, se o caderno do protagonista não tivesse afetado os filhos, ou não tivesse sido significativo o suficiente para eles, a história de João teria terminado ali mesmo, e os leitores não conheceriam as narrativas que o sucedem.

1.3 O narrador e a memória — a escrita fragmentada e lacunar

Nesta pesquisa, que tem como objetivo analisar os narradores da *Trilogia do Adeus*, entende-se ser relevante investigar, além da categoria narrador, o papel da memória na construção dos discursos dos protagonistas, os quais não se mostram lineares, mas entrecortados, por meio da presença dos *flashbacks*, — idas e vindas do presente para o passado — e interrupções frequentes, como forma de comentar eventos ocorridos. Muitas dessas movimentações acontecem na narrativa sem aviso prévio ao leitor, aspecto frequente nos romances contemporâneo.

O homem constitui-se de passado. Com exceção dos breves instantes em que se perdura o presente, os momentos que permanecem na experiência são os que já se sucederam. Ainda assim, falar sobre a memória demonstra ser uma tarefa árdua, devido à subjetividade que caracteriza as lembranças e recordações. Muitos evitam lembrar de fatos do passado individual por dificuldades em reviver situações; outros vivem tão somente em nostalgia.

Pensando em uma memória social, há quem afirme que situações como os campos de concentração e as ditaduras sul-americanas não aconteceram de fato. Além de se evitar que determinados eventos da história sejam lembrados pelos que a viveram (ou sobreviveram), há também tentativas de apagamento da memória coletiva, como forma de controlar as gerações que a sucedem.

Até mesmo a forma como as sociedades vivem e se distinguem umas das outras é decorrente de como seus antepassados viveram no passado, e do modo como ele é construído em cada local. Sem uma memória coletiva, o presente revelaria ser praticamente insustentável, pois o contemporâneo caracteriza-se por meio de um entendimento sobre ele, e sobre a consciência da efemeridade do tempo e das coisas que o cercam. Se as pessoas não fossem capazes de memorizar acontecimentos e vivessem apenas com os instantes da atualidade, dificilmente conseguiriam aprender com as falhas que os antigos cometeram e, também, com seus acertos. Assim, busca-se neste tópico refletir sobre a memória em sua relação com o passado, a qual se caracteriza por seu caráter fragmentário, lacunar e fictício.

Henri Bergson (1999), filósofo francês, foi o precursor na análise do tempo e da memória como duração, como algo efetivo, apesar de transitório. Até então, o tempo estudado pelos filósofos e cientistas era considerado como fictício e espacial, separado dos eventos psicológicos do ser humano.

No contexto da narrativa, o tempo espacial compreenderia relatar os fatos e acontecimentos dos indivíduos como causais, ou seja, haveria uma explicação lógica de causa e efeito para tudo que se sucedesse na trama, removendo os fatos surpreendentes para o leitor, e tornando a leitura mais previsível. Ao entender a imprevisibilidade do tempo, Bergson (1999) caracteriza-o por sua sucessão e continuidade de episódios, os quais não podem ser previstos por não obedecerem à uma ordem de causalidade.

Em *Matéria e memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1999), o autor diferencia a matéria (corpo, cérebro) e o espírito (consciência e memória se confundem, se identificam). Ambos poderiam ser entendidos como incompatíveis, no entanto, o autor relaciona-os no processo de criação da memória. Nesse sentido, a função que o corpo assume sempre se volta para a ação, ou seja, em armazenar o passado e selecionar lembranças (dentre uma grande variedade) quando preciso. A entrada que o corpo tem ao espírito, contudo, acontece invariavelmente de maneira incompleta, portanto as lembranças acessadas se mostram muitas vezes fragmentadas.

Para que as lembranças permaneçam, há o caminho natural que o corpo realiza na memorização, porém há também a ação da consciência em se voltar ao passado e trazer ao presente as imagens necessárias para representar determinadas situações do indivíduo, por meio de lembranças independentes.

Apesar de trabalhar em prol da memória no armazenamento de imagens passadas, o ato instintivo do corpo seria a do movimento, ou seja, de dificultar este ponto de contato com a consciência, tornando as lembranças “escorregadias”, difíceis de serem mantidas sob controle do Homem. No entanto, o resultado que se chega quando corpo e espírito se tornam interdependentes é o seguinte:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver (BERGSON, 1999, p. 90).

Bergson afirma existir duas memórias: uma que se assemelha ao aprendizado de uma lição, somente assimilada por meio de repetições da mesma atividade. Não é repentina ao Homem, mas aparece sobre sua vontade. Para o autor, não é propriamente memória, é “hábito esclarecido pela memória” (1999, p. 91). Sempre voltada para a ação, que busca um resultado, realiza-se no presente tendo em vista o futuro, além do fato de apenas encenar o passado vivido.

A segunda é, para Bergson, a perfeita: a lembrança espontânea, que está gravada na memória, e que não se forma pelo hábito ou repetição. Não é o aprendizado de uma lição, mas sua lembrança. Entende-se que o tempo não a modifica, mesmo contendo uma abundância de detalhes, e que, em vez de imitar o passado, a lembrança espontânea o representa. Esta memória, por ser independente e espontânea, “[...] é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar” (1999, p. 97).

A primeira lembrança, por ser apreendida via repetição, pode ser acionada pelo Homem quando necessário, por isso vê-se mais importância nela, em oposição à lembrança espontânea. Entende-se ser por meio de uma recorrência da ativação da memória a sua preservação. De forma similar demonstram ser as histórias contadas pelo narrador benjaminiano, as quais podem ser mantidas por um coletivo quando contadas e recontadas continuamente.

Apesar das diferenças, ambas as lembranças explicadas por Bergson andam paralelamente e se auxiliam: “Essa lembrança espontânea, que se oculta certamente

atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária” (BERGSON, 1999, p. 96).

A novidade que Bergson traz aos estudos da memória está em classificá-la como um ponto de aproximação entre a matéria e o espírito. O autor compreende o tempo passado como uma imagem do que já se sucedeu, que se apresenta ao indivíduo como uma sensação, a qual pode se prolongar ou não na memória, de forma voluntária ou submetida. O presente, por outro lado, é definido pelo autor como uma forma de consciência do próprio corpo, de se entender as atividades que o cercam, e agir sobre elas. O futuro, também corporal como o presente, revela-se como ação e movimento frente ao porvir. (BERGSON, 1999).

Quando o passado se torna imagem, ele se apresenta na consciência como uma lembrança útil, a qual, conforme vai se determinando, age também sobre o presente. Dessa forma, pode-se entender o papel da memória na relação entre o corpo e o espírito: “Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação” (BERGSON, 1999, p. 161).

Nesse entrecruzamento de passado, presente e futuro, a memória age como esclarecedora do tempo atual. A memória pura, a que permanece no espírito, intervém sobre o presente do indivíduo, por isso sua importância em se movimentar sobre o que se viveu, para que se atue sobre a brevidade que demonstra ser o contemporâneo, sempre à espera de um amanhã. Mesmo originando-se do passado, a memória, ligada à movimentação corporal da matéria, demonstra não conseguir manter-se imóvel neste tempo. Desloca-se, assim, ao presente e futuro do indivíduo, auxiliando-o a agir sobre eles, a tomar decisões.

Além de esclarecer a relevância da memória em sua ligação com a matéria, Bergson explica como, dentre uma variedade de lembranças, apenas uma é selecionada à consciência.

Em primeiro lugar, entende-se que elas não estão “soltas”, dispostas sem uma organização interna, as quais se fundem e misturam ao acaso, como se supunha. Ao contrário, a consciência se expande ou se contrai, para mostrar mais ou menos o conteúdo de lembranças que possui armazenadas (BERGSON, 1999).

O teórico afirma que:

Será suficiente assinalar que tais sistemas não são formados de lembranças justapostas à maneira de átomos. Há sempre algumas lembranças dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Esses pontos brilhantes multiplicam-se à medida que se dilata nossa memória. O processo de localização de uma lembrança no passado, por exemplo, não consiste de maneira alguma, como já se falou, em penetrar na massa de nossas lembranças como num saco, para retirar daí lembranças cada vez mais aproximadas, entre as quais irá aparecer a lembrança a localizar. Por que feliz acaso colocaríamos a mão justamente sobre um número crescente de lembranças intercalares? O trabalho de localização consiste, em realidade, num esforço crescente de expansão, através do qual a memória, sempre presente por inteiro nela mesma, estende suas lembranças sobre uma superfície cada vez mais ampla e acaba por distinguir assim, num amontoado até então confuso, a lembrança que não encontrava seu lugar (BERGSON, 1999, p. 200-201).

Nessa dupla movimentação, as lembranças que aparentam ser mais simples, rotineiras, surgem à mente quando a consciência se contrai e, quando acontece uma dilatação, as lembranças mais íntimas podem ser encontradas. A localização de experiências passadas é, na realidade, um esforço de expansão, por isso a impossibilidade de serem selecionadas ao acaso. A consciência, para Bergson se mostra irreduzível frente aos processos experienciados pelo corpo. Nos estudos sobre a memória, matéria e espírito desempenham papéis de armazenamento e seleção, trabalhando juntos de forma criativa.

Para se pensar a ação da memória na literatura, entende-se ser necessário uma reflexão acerca da questão do tempo na narrativa, apesar de sua difícil definição.

Retoma-se aqui, então, os estudos de Anatol Rosenfeld mencionados anteriormente acerca da temporalidade da obra de arte. O autor declara que “[...] os relógios foram destruídos” (2015, p. 80) e continua: “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico” (2015, p. 82).

Rosenfeld completa com a afirmação de que a existência humana não se pauta pela mecanicidade dos ponteiros de relógio, que não se atrasam e seguem uma cadência perfeita em sua marcação. Ao contrário, como acena Bergson, o tempo do homem caracteriza-se pelos momentos e instantes que vive, em sua relação com o passado e a expectativa com um futuro próximo. O tempo (e o espaço) demonstram ser, portanto, formas relativas e subjetivas da consciência individual.

Santo Agostinho, ao refletir sobre o tempo, entende-o como subjetivo ao indivíduo em sua finitude, após concluir acerca da impossibilidade de defini-lo pela

sua natureza ontológica. Um entendimento humano que tenta significar e expressar em linguagem os fatos passados, futuros, e os que acontecem no momento atual. Para o filósofo, não há quem consiga definir ou sequer explicar este conceito, a não ser o próprio ser em sua individualidade, e isso apenas levando em consideração suas experiências pessoais (AGOSTINHO, 1987). Nesse sentido, o tempo poderia ser entendido apenas introspectivamente, conforme as expectativas, vivências e lembranças de cada um.

Para analisar a manifestação do tempo na literatura, Benedito Nunes (1995) separa o tempo do campo do real, do campo do imaginário. O real, como sucessivo, episódico e marcado por breves momentos. O imaginário, ficcional, como tentativa de representar a realidade, e aberto a possibilidades que o primeiro demonstra não ser capaz de suprir.

O tempo, por sua intangibilidade, revela-se de difícil definição para os pensadores. Entende-se ser uma construção social e cultural da experiência humana, sendo que as sociedades se organizam em torno dele. Além disso, entende-se que o tempo se encontra em constante medição: o número de minutos em uma hora, as horas para um dia, os dias para uma semana e assim por diante. Em um contexto ampliado, conta-se, pensando no futuro, os meses para uma viagem, os anos para a graduação, os dias para um casamento. Igualmente, contabiliza-se a quantidade de tempo em que algo se sucedeu, como a quantidade de anos de uma mudança de cidade, ou os minutos que se levou esperando alguém chegar. Na contemporaneidade, ou talvez na natureza humana, o tempo acaba tornando-se um mero medidor, em vez de ser aproveitado como experiência.

Nesse sentido, Nunes se afasta da afirmação de Rosenfeld (2015) no que se refere à ação humana não se pautar pelos ponteiros de um relógio, porém amplia a noção do tempo na literatura. O autor classifica o tempo imaginário de mais de uma forma, podendo ser físico, psicológico, cronológico, histórico ou linguístico (NUNES, 1995).

O tempo físico é objetivo e calculado por meio da causalidade, ou seja, via causa e efeito dos eventos. Em termos narrativos, personagens e situações receberiam motivações pré-estabelecidas para seus comportamentos e resultados. Como exemplo, pode-se afirmar que o personagem X nasceu em um lar tradicional e rico de São Paulo, e é herdeiro do comércio dos pais (causa). Quando os pais de X morrem, ele assume os negócios e é tão bem sucedido quanto eles (efeito). O tempo

físico, além de ser irreversível, assume uma direção a ser seguida na narrativa, por isso os fatos da trama são consecutivos e pouco previsíveis, já que obedecem a um norte. Percebe-se não existir abertura para surpresas ou situações inesperadas na trama, contribuindo para uma leitura mais segura.

Para Nunes, é no tempo psicológico (também chamado de tempo vivido ou duração interior), que se consegue analisar o caráter interno das personagens, isto é, suas percepções, lembranças, pensamentos. Caracterizado pela subjetividade, o tempo psicológico não pode ser generalizado ou medido categoricamente como se pode fazer no físico, por variar de acordo com o indivíduo a ser analisado: “O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 1995, p. 18).

Da mesma forma, esse tempo se mostra impreciso, por relatar um transitar da mente entre o presente e o passado, aproximando-os ou conectando-os: “[...] a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (NUNES, 1995, p. 18-19).

Há também na narrativa o tempo linguístico, ou seja, o tempo do discurso. Caracteriza-se por ser o presente da fala das personagens, o qual prevê enunciações passadas que o precederam, e enunciações que ainda virão. Esses discursos situam-se na narrativa por meio de expressões temporais, como “hoje”, “amanhã”, “agora”, “depois” (NUNES, 1995). Em sua narração, Mateus relembra sobre um momento da viagem quando observava o filho: “[...] e eu nada disse, apenas pensei — e digo agora — o quanto havia de sua mãe em você [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 55). O “agora” é o tempo presente da narração, o tempo em que o narrador escreve. Mateus não compartilha com o filho no passado seu pensamento acerca da semelhança que o jovem possui com a mãe. É ao leitor, no “agora”, que ele o faz.

Os tempos descritos podem ser empregados em uma mesma narrativa, assim como podem ser vistos separadamente. O tempo na ficção pode muitas vezes ser imprevisível e desigual do tempo real, com eventos que não seguem causalidade, cronologia ou consecução. A ficção pode iniciar com um fato do futuro e voltar ao presente para contar os fatos. Ou pode, como visto acima, transitar sem aviso entre presente, passado e futuro. Também pode acontecer inteiramente pela representação dos pensamentos e lembranças de uma personagem.

Um dos efeitos narrativos do tempo psicológico que pode ser apresentado na obra está na fala das personagens, representada de maneira fragmentada e lacunar, por vezes dificultando o entendimento do leitor. Assim demonstra atuar a memória e a consciência dos homens, sem regras e de uma forma pessoal, podendo receber lembranças aleatoriamente no presente, e buscando em seu interior por vivências do passado, enquanto arquiteta o porvir.

Pode não ser possível ver ou apresentar uma definição única e fechada acerca do tempo, no entanto, sua natureza se revela questionada pelo ser humano, seja no mundo real ou ficcional. Em suas indagações, Santo Agostinho afirma não saber explicar tal fenômeno, porém entende que frequentemente fala-se sobre o tempo: “É que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam” (1987, p. 218).

No *corpus*, pode-se presenciar os narradores refletindo acerca do tempo, cada um à sua maneira. Nota-se que a bagagem de vida e suas experiências modificam a maneira como os narradores percebem o tempo. Em *Caderno de um ausente*, a título de exemplo, João se utiliza de uma citação de Santo Agostinho, antes mesmo de iniciar a narrativa: “De que modo ensinai as coisas futuras, ó Senhor, para quem não há futuro?” (CARRASCOZA, 2014, p. 7).

Apesar de o tempo se manifestar de forma igual para todos, a percepção que se tem sobre ele pode ser distinta entre os homens, assim como a maneira como é comunicado ou percebido. Um período de tempo pode passar rapidamente para determinada pessoa, ao passo que, para outra, passa lentamente, a depender do momento em que se vive ou da situação que se experimenta.

O campo do imaginário permite expandir o entendimento que se tem acerca das questões temporais por meio do experimentalismo com a palavra, já que possibilita o que no mundo real não seria possível. Compreende-se que o tempo se encontra no limiar entre o real e o ficcional, tendo em vista sua aparente indefinição e brevidade. Um momento do presente, quando finalizado, deixa sua condição de atual e transforma-se em passado, tão rapidamente como o acontecimento do próprio fato. Como evento passado, tal experiência pode agora ser considerada como parte do imaginário, pois, ao entrar para o campo da memória, não se sabe se sua lembrança será acessada pelo indivíduo alguma vez, ou, caso seja, se estará de acordo com os fatos como aconteceram.

Entende-se o real como uma projeção do mundo das ideias, ou seja, a concretização de conceitos abstratos. O que existe no real já preexistiu anteriormente como uma ideia, feita realidade pela ação humana. Da mesma forma, o real torna-se inspiração para a arte, a qual imita em sua criação vestígios desses dois mundos que o precedem.

Em *A República* (2006), Platão defende uma sociedade incorruptível, formada por um modelo perfeito proveniente do mundo das ideias. A arte, para o filósofo, não auxilia na formação desta sociedade, por não possuir uma finalidade prática para ela, como a preparação de um alimento ou a confecção de roupas para proteção contra o frio. Além de não possuir um propósito útil, a finalidade da arte estaria apenas em imitar a realidade, o que dificultaria o engenho desta sociedade perfeita, sendo que o resultado do processo de imitação estaria sempre aquém de seu protótipo.

Aristóteles (2008), no entanto, defende a imitação ao caracterizá-la como uma repetição de algo que já existe e, desta forma, como fonte de aprendizagem humana. Nesse sentido, Bergson (1999) relaciona o aprendizado de uma lição por meio da repetição com a conservação da memória. Aristóteles ressignifica os estudos de seu professor ao entender que a arte não é mera cópia ou substituição do real, e sim sua transformação, a qual agrega novos valores ao que se dispõe a recriar. Compreende-se a arte como manifestação da natureza inquieta do ser humano frente à realidade, o qual, ao longo de sua evolução, explora as potencialidades que esta oferece, inovando-se incessantemente.

No campo do literário, real e ficcional demonstram não ser mundos distantes, pois ambos se constroem com o auxílio da linguagem. Na ficção, a descrição de um objeto o traz à existência, e isso de forma aproximada, pois entende-se que o real não pode ser representado da maneira como existe. Contudo, o literário pode representar seus discursos, e questioná-los, criando possibilidades que não seriam verossímeis no real.

Tendo em vista a tensão existente entre o real e o ficcional, pode-se afirmar que a memória também transita entre esses dois planos, ou seja, entre fatos considerados concretos, e suposições que a mente deposita no indivíduo. Por meio da ação do tempo imposta sobre o ser humano, a memória caracteriza-se por sua condição contestável, por vezes duvidosa. Tirando os recursos *online* e midiáticos que auxiliam na conservação da memória, não há como atestar a autenticidade das

lembranças, principalmente as mais antigas, pois, com o tempo, ampliam-se suas falhas e fragmentos.

Apesar deste caráter incerto da memória, o Homem não cessa de se lembrar, de voltar seus pensamentos ao passado. Talvez, quanto mais passe o tempo, e mais experiências se acumulem, aumente-se igualmente o desejo de se resgatar a memória. Nesse sentido, percebe-se o tempo em sua ação perduradora de vivências, de lembranças irrompendo, de recordações, as quais podem encaminhar o sujeito a um amadurecimento, ou a uma rememoração infundável.

Da mesma forma, o ato de rememorar age como um prolongamento do tempo passado, uma forma de retorno ao que se passou, para que se possa reviver as lembranças, e não apenas recordá-las. Nos romances da *Trilogia do Adeus*, os narradores demonstram fazer este movimento ao passado, possuindo em comum o fato de registrarem no papel as experiências que revivem.

Ecléa Bosi, psicóloga e professora brasileira, alude aos estudos de Bergson no livro de ensaios *O tempo vivo da memória* (2004) e em *Memória e sociedade - Lembranças de velhos* (2003). Nesse último, publicado pela primeira vez em 1994, a pesquisadora documenta fotos e relatos orais de diversos idosos, os quais tinham em comum a idade avançada e o fato de terem nascido e crescido em São Paulo. A autora explica que o estudo dela não é sobre a memória, mas sobre a memória de velhos, como ela afirma (2004). Ou seja, refletir sobre a memória da faixa etária por muitos considerada ociosa. Antes pessoas ocupadas, importantes, relevantes, uma das funções relegada aos idosos é o da rememoração.

Entendemos que as obras de Bosi podem auxiliar na análise do *corpus* desta pesquisa, tendo em vista a temática proposta por ela, e as pertinentes observações feitas acerca da memória.

Bosi (2004) retoma Bergson quando relaciona o papel corporal e ativo da percepção com o da memória, que acontece devido à ação do tempo presente. A percepção difere-se da memória pura explicada pelo autor, porém deixa de ser apenas um contato breve do espírito com as imagens a serem recordadas ao se absorver inteiramente de lembranças.

É na percepção que se localizam as lembranças escondidas da memória individual. Para Bosi (2004), o valor da teoria de Bergson está em entender a transição da percepção de mera imagem para lembrança evocada com a ajuda do ambiente exterior e as coisas que o compõem, como cheiros, sons, lugares, objetos. Como no

fluxo de recordações do protagonista de Marcel Proust (2013) ao morder uma *madeleine*, assim são as lembranças recuperadas de uma memória que poderia se manter enclausurada em si, caso não tivesse entrado em contato com as situações a qual é exposta. Por mais breve que seja este contato, se faz suficiente para gerar um longo fluir de lembranças, como no caso da personagem, ao dar apenas uma mordida em um bolinho francês, o qual automaticamente o posiciona no passado, fazendo-o se perder por um longo tempo em recordações de infância.

Esta imersão no passado pode acontecer com qualquer um, de diversas maneiras: ao reencontrar uma pessoa há muito não vista, ao sentir o cheiro de perfume de um conhecido, ao assistir na televisão a propaganda de um brinquedo de infância. Qualquer breve exposição ao objeto (ou similar) a ser rememorado é suficiente para que as lembranças espontâneas surjam.

Não há receita, tempo ou regra estabelecida para a forma como uma lembrança pode irromper na consciência, e é nesse propósito que os estudos de Bosi se baseiam. Nas documentações feitas com os entrevistados, a pesquisadora registra que, em momentos de pausa da entrevista, na hora do café ou de ir embora, a lembrança espontânea dos entrevistados surgia com fatos de que, até então, eles não haviam se recordado durante a conversa. Para a autora, “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 2003, p. 39), isto é, tem-se guardado experiências de vida de todos os tipos, ocorridas da infância à velhice. No entanto, a percepção não trabalha sobre direção da consciência, fazendo surgir lembranças até então esquecidas, e quando menos se espera.

Como explicitado, não há como controlar o irromper de lembranças, contudo, faz-se possível identificar a forma como cada indivíduo percebe-as. Na fala de duas irmãs pôde-se distinguir que as recordações de uma eram mais intimistas, de acontecimentos experienciados em ambiente familiar. Em sua juventude, organizava eventos que unissem a família para ver fotos antigas e ouvir os mais velhos.

Já para a outra irmã, o passado familiar não fazia parte de seu discurso, mas era pautado por lembranças que envolvessem fatos sociais, como o fim da última Guerra Mundial, por exemplo. Ambas cresceram na mesma casa e vivenciaram os mesmos eventos; ainda assim, a percepção que cada uma tem dos mesmos eventos se mostra por vezes divergente, sempre subjetiva, e dependente de suas personalidades (BOSI, 2003).

No caso dos entrevistados, seria inapropriado afirmar que o tempo passado entre os acontecimentos e suas lembranças tenha afetado suas perspectivas sobre os fatos em função de serem idosos. A ação do tempo pode, de fato, comprometer o entendimento sobre como os eventos se sucederam, todavia, essa fragmentação das lembranças pode ser compreendida como fator comum a todos, que percebemos as recordações de maneira única.

Nota-se, de qualquer forma, em dado contexto social, que existiu uma certa desconfiança na narração oral de lembranças, em oposição à chamada “história oficial”, a qual se baseia em documentos que a legitimam. De acordo com Beatriz Sarlo (2007), o acesso à informação levou à crença de que o presente se sobressairia ao passado, apagando aos poucos seus rastros; por isso, na década de 1980, houve o que a autora chama de “guinada subjetiva” (2007, p. 18), isto é, esforços identitários sociais, históricos e artísticos, que privilegiaram uma exposição do “eu”.

Sarlo (2007) analisa como o testemunho oral auxiliou na reconstrução de uma memória coletiva pós crimes como os das ditaduras militares impostas na América do Sul. De acordo com a pesquisadora, a partir do momento que a afirmação do “eu” é autenticada, em se tratando da memória oral, os discursos dos considerados como minoria no país são validados, fazendo surgir narrativas dos que eram constantemente silenciados: mulheres, idosos, negros e trabalhadores.

O testemunho oral, antes considerado ilegítimo caso fosse fonte única de provas na elaboração de uma memória, foi nessa época reconhecido como recurso autêntico. Textos memorialísticos (cartas, orações, conselhos, recordações) auxiliaram nesse processo de reconstituição da memória local.

Afirma Sarlo: “Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, p. 19).

Retorna-se aqui ao início deste tópico, à reflexão sobre como lidar com o passado. Se traumático, deve ser esquecido? É possível aprender com os erros dos antepassados? Eventos como as ditaduras devem ser omitidos nas escolas para evitar que aconteçam novamente?

Sarlo (2007) responde a esta questão, ao explicar que sua investigação acerca dos testemunhos orais não possui um objetivo moralizante, porém o de busca por uma Verdade:

Se há três ou quatro décadas o “eu” despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar. É disso que se trata, e não de questionar o testemunho em primeira pessoa como instrumento jurídico, como modalidade de escrita ou como fonte da história, à qual em muitos casos ele é indispensável, embora crie o problema de como exercer a crítica que normalmente se exerce sobre outras fontes (SARLO, 2007, p. 21).

Apesar da validação do testemunho oral, independente de que evento se trata ou de quando é coletado, a autora reforça que ele não deve ser aceito prontamente, porém, sem o desprezar, deve-se fazer uma investigação e uma análise crítica sobre o que se é relatado.

Na forma introspectiva que o relato de memórias pode assumir, Sarlo (2007) relembra a mudez dos sobreviventes do Holocausto ao voltarem para casa, conforme apresentado por Walter Benjamin (2011) no capítulo *O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. As experiências a que foram obrigados a passar poderiam não ser aceitas como verdadeiras pelos que não viveram os mesmos acontecimentos, tamanha sua natureza subumana e inimaginável, por isso muitos que experienciaram a guerra se calam quando esta terminou. Nem sempre os testemunhos orais podem parecer verídicos, por isso necessitam de comprovação de fora para serem validados (Sarlo, 2007).

Anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a publicação de livros sobre o fato, a história contida neles não aparenta ser a mesma das narrativas orais pelos quais os sobreviventes fariam uso em suas comunidades quando voltassem para casa. A autora entende a narrativa oral elucidada por Benjamin como utópica nos dias atuais, pois o narrador contemporâneo que fala já não mais relata a própria experiência, e seu ouvinte nem sempre está em uma posição próxima do falante, da mesma forma como nem sempre o escuta com o encantamento de um aprendiz que presencia uma história bem contada pela primeira vez. No tempo do narrador sábio, “o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive” (SARLO, 2007, p. 27).

Como compreender o que os narradores tentam relatar, sendo que várias delas foram traumatizantes e forçadas por outros? É possível ouvir um testemunho oral como os dos sobreviventes do Holocausto e entender a forma degradante como eles

foram obrigados a viver? É possível ouvir um testemunho com a mesma perspectiva de seu narrador?

Para se encantar com as histórias do contador, por mais distante que estejam de sua realidade, talvez seja preciso um olhar e uma escuta ativa empática. Voltar ao passado junto com o narrador, para vivenciarem juntos ao menos uma parte, um fragmento do que se está tentando lembrar.

É frequente a menção à Benjamin ao se falar sobre o relato de experiência, por sua contribuição aos estudos narrativos. Contudo, devido ao estranhamento que se tem atualmente acerca da contação de histórias passada de pessoa à pessoa, parece difícil de se assimilar a corporeidade e a voz que a narração exige em sua realização, as quais presentificam a experiência para o ouvinte.

Fala-se, como citado, sobre os que voltaram do Holocausto e dos que vivenciaram uma ditadura com um distanciamento incapaz de se conceber o que essas pessoas passaram e, nesse sentido, entende-se como os apagamentos de fatos históricos são possíveis, já que não se cria um vínculo ao longo do tempo entre os narradores e suas narrativas. Também pode-se concluir que os casos de apagamentos históricos não são acidentais, mas incentivados pelos governos ou interessados.

Talvez não seja possível o ouvinte contemporâneo sentir empatia por um testemunho de décadas atrás, pelo tempo, cultura e ideologias que os separam. No entanto, entende-se que para a conservação das memórias individuais e coletivas é necessário que elas sejam compartilhadas. E, para que isto aconteça, Bosi declara que “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem” (2003, p. 56). Apenas por meio da palavra, que se mostra plural e diversa, é que se pode alcançar o outro em alteridade, auxiliando-o a completar os fragmentos de sua memória lacunar. Entende-se que a memória não necessita ser vivenciada por um outro para que seja compartilhada.

Sarlo relaciona a experiência vivida com sua futura lembrança, sendo materializada por meio do ato narrativo. Da mesma forma como o narrador precisa de um leitor para completar a leitura, as vivências do homem se perdem e são esquecidas caso não sejam transmitidas:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem

experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum* (SARLO, 2007, p. 24-25).

O indivíduo, conforme afirma a autora, precisa voltar ao local e tempo da experiência vivida para então conseguir organizá-la em linguagem articulada. Por se mostrar anacrônica, a narrativa de memórias permite este deslocamento temporal do presente ao passado, assim como permite que se inverta a ordem dos fatos ou até mesmo que os mescle. Parecida com a memória é a narrativa literária, a qual, por sua ficcionalidade, também possibilita que suas personagens transitem pelo tempo enquanto falantes ou narradores. Anatol Rosenfeld (2015) afirma que esta característica literária de ser anacrônica e de não se render à linearidade faz parte da estrutura do romance moderno.

Assim como Sarlo, Bosi (2003) declara a importância do sujeito em se posicionar no tempo da lembrança para ser capaz de narrá-la de forma apropriada. A autora também afirma, todavia, que o homem precisa não apenas reviver a vivência a ser narrada, mas refazê-la por meio da linguagem. Além disso, a articulação da memória para a fala articulada prevê sempre um receptor, conforme mencionado anteriormente, ao se falar sobre Bakhtin e Kayser. Ouvinte e narrador em uma relação de dependência um do outro, ambos necessários para se construir o caminho da experiência vivida, muitas vezes incompleta e fragmentada para o tempo atual.

Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. [...] O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz. Tira segredos e lições que estavam dentro das coisas, faz uma sopa deliciosa das pedras do chão, como no conto da Carochinha. A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana (BOSI, 2003, p. 90).

Seja a relação entre narrador e receptor realizada de maneira tranquila ou complexa, afastada ou relacional, Bosi entende que “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (2003, p. 68). Nesse sentido, por mais distante que se posicione o ouvinte ou leitor do narrador, seja devido à diferença de idade, de cultura ou de tempo que os

separam, o testemunho memorialístico pode causar impacto ao seu receptor, por seu conteúdo possuir um caráter íntimo.

A narrativa memorialística literária, por outro lado, já que nem sempre é autobiográfica, exige do escritor técnica para convencer seu espectador acerca das lembranças narradas ficcionalmente por meio da palavra. Mesmo se todas as obras memorialísticas fossem autobiográficas, ainda assim poderiam ser consideradas ficcionais, pois seriam apenas uma interpretação do autor sobre os fatos, e representação do mundo real para o literário.

A recordação é como uma pedra bruta que exige lapidação para se tornar preciosa, e que sem o trabalho da consciência sobre ela, seria apenas uma imagem fragmentada do passado (BOSI, 2003). Para o escritor de memórias, a lapidação do material bruto acontece de forma parecida, porém entre a palavra e as imagens experienciadas pelo indivíduo. Ambas inacabadas, necessitam do artífice para aperfeiçoá-las e torná-las leitura de qualidade para o leitor, levando-o muitas vezes a crer que as lembranças relatadas pertencem ao próprio criador, em vez de entender que fazem parte do mundo do imaginário.

Nos romances selecionados para investigação, entende-se o autor empírico como este contador de histórias que retira da própria experiência, e da de outros, a pedra bruta para construir as narrativas memorialísticas. É possível aproximar características do narrador João daquelas de seu criador (a começar pelo nome), por exemplo. Entende-se serem naturais ao leitor essas tentativas de aproximar o autor da obra com algum personagem na leitura literária.

Apesar da interdependência que o contador de histórias e seu ouvinte possuem na perpetuação de narrativas orais, nos tempos atuais a prática de rememoração coletiva não aparenta ser comum nas sociedades, a começar pela rotina familiar. O homem contemporâneo demonstra pouca dedicação para essa prática social, ocupando-se mais com as tarefas do presente, do que no ofício da memória, talvez por considerá-la uma atividade de pouco uso, destinada aos idosos.

Por quais motivos os homens deixaram de se encantar pela memória, e conseqüentemente, pelas histórias orais? Uma das respostas pode estar no fato de que não se vê mais valor na sabedoria que os mais velhos antes ofereciam. Com a chegada do rádio, da televisão, computador, internet e das novas tecnologias, há ainda quem se sente para ouvir as gerações precedentes, como se fazia?

O fácil acesso a qualquer tipo de informação inibe o ser humano de buscar conhecimento nos outros, distanciando-o deste contato relacional. A informação pode ser relevante no momento em que é disponibilizada, mas se esvazia e é esquecida tão logo uma nova notícia apareça. O papel da memória para o indivíduo contemporâneo está em organizar fatos históricos, perdendo seu caráter de unificador social.

Sem a função de instruir os mais novos por meio dos relatos orais, o idoso fica condenado a uma tarefa considerada menor, à rememoração do passado, sem conseguir muitas vezes passá-lo adiante, fazendo com que histórias se percam quando as experiências não são compartilhadas.

A narrativa memorialística, seja oral ou escrita, pode sujeitar o leitor a se deparar com informações fragmentadas ou até mesmo com a falta delas, assim como saltos no tempo para o passado ou ao futuro. E isso graças à falta de ordenação que a memória tem, o que, no caso do texto literário, pode se tornar uma qualidade estética, se bem empregada pelo seu narrador.

Bosi (2003) assemelha os relatos dos entrevistados com a narrativa clássica a que se referiu Benjamin (2011), já citado nesta pesquisa. A autora também reflete os testemunhos dos idosos posicionando-os na memória coletiva de um local, neste caso específico, da cidade de São Paulo. Muitas das histórias recordadas no livro citam as mudanças que ocorreram no local em que cresceram, dessa forma, a cidade acompanha e faz parte de uma memória antes considerada individual.

Sobre a relevância dos mais velhos na conservação da memória, a autora afirma:

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participaram então de nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar (BOSI, 2003, p. 74).

No caso do narrador João, de *Caderno de um ausente*, seu desejo em escrever surge a partir do nascimento da filha, ao perceber que, frente ao princípio de uma vida, há sempre uma outra que se prepara para ir embora. A personagem se percebe como

velho e, neste sentido, preparado para compartilhar tudo o que percebe relevante sobre a vida.

Se as gerações mais velhas são responsáveis por compartilhar a sabedoria que acumularam ao longo dos anos, um dos papéis dos mais jovens pode estar em ouvir o que é relatado e assimilar para si as vivências dos próximos, em um processo de complementação, possibilitando aos ouvintes reproduzir as narrativas significativas para eles.

Nota-se uma diferença entre a narrativa dos mais velhos com a dos jovens. A perspectiva do idoso pode se demonstrar pessimista frente à vida, e o que resta para se ter um pouco de alegria no presente são as idas ao passado, à rememoração de momentos felizes. A percepção da criança em face das primeiras experiências, ao contrário, traz um ar de novidade e de esperança que os mais velhos vão perdendo ao longo do tempo, devido às responsabilidades, decepções e problemas que a vida adulta impõe.

Seja para a criança, o adulto ou para o idoso, a memória não deixa de se demonstrar como fragmentada, o que não acontece de forma diferente na narrativa literária. As lembranças podem surgir com o desejo do sujeito, mas muitas, talvez as melhores, surgem espontaneamente.

Compreende-se que para fazer uma leitura proficiente do *corpus*, os estudos sobre o narrador e a memória apresentados se fazem relevantes. O ato de contar histórias, seja oralmente ou por escrito, se mostra inerente ao ser humano, e as lembranças importantes a ele demonstram ser um material acessível para lapidação do narrador.

CAPÍTULO 2 – *TRILOGIA DO ADEUS*: NARRATIVAS ENTRELAÇADAS

A *Trilogia do adeus* (2017) compõe-se de três romances interdependentes, os quais se elevam em significação quando relacionados. É possível lê-los de maneira autônoma, mas a experiência de leitura será incompleta, em vista da potência que alcançam quando suas narrativas são entrelaçadas. Cada obra tem um protagonista como narrador, que se dedica a escrever lembranças passadas e sua perspectiva sobre os fatos. Por meio da narração de memórias, os romances possuem teor psicológico, mostrando-se fragmentados e alineares.

Apresentaremos, inicialmente, o enredo de cada romance, para, em seguida, analisar as três obras em sua totalidade, com o auxílio das teorias apresentadas acerca do narrador e da memória. Ainda neste capítulo, evidenciaremos que efeitos estéticos são gerados por estes narradores de memórias.

2.1 Apresentando uma família de narradores

A narração memorialística é uma das técnicas empregadas nos romances carrascozianos. O olhar do homem que se volta ao passado aparenta ter uma sensibilidade que as narrativas em terceira pessoa nem sempre demonstram possuir: uma valorização das miudezas do presente, dos detalhes do cotidiano.

Em *Caderno de um ausente*, deparamo-nos com a narração de João, um professor universitário na faixa dos 50 anos de idade. No tempo da narrativa, João possui um filho de quinze anos chamado Mateus, de outro casamento. O livro não apresenta maiores detalhes sobre o protagonista, como sobrenome, cidade em que mora ou profissão. Entende-se, no entanto, que tais elementos não são necessários para a compreensão da obra, a qual focaliza as questões introspectivas do narrador.

A narrativa inicia-se quando o protagonista decide escrever um caderno para Beatriz, sua filha recém-nascida, imaginando que os dois não teriam muito tempo juntos, em vista de sua idade. Com o nascimento de Bia, “nasce” também o narrador, o qual, ao longo da narrativa, mostrará para a filha que o processo de escrita pode ser

comparado ao próprio fluxo da vida e às dificuldades e alegrias que se encontra ao longo do caminho.

No caderno, o narrador escreve o essencial que ele gostaria de dizer à ela ao longo de seu crescimento com a mãe. João relata como foi seu nascimento, características e curiosidades de sua esposa Juliana, a história de seus parentes, bem como lembranças que possui com eles. Apesar de a narrativa possuir teor íntimo e relacional, a escritura do personagem não se assemelha à linguagem oral empregada no dia a dia. Ao contrário, é apresentada de maneira poética, como um tesouro a ser presenteado, e não simplesmente como um diário ou caderno de memórias a ser esquecido em uma gaveta.

Além de reviver as histórias de seus familiares, o caderno de João mostra-se repleto de conselhos sobre a vida, sobre dificuldades e felicidades que Bia poderá encontrar eventualmente. Com esses ensinamentos, a personagem não intenciona poupar a filha de situações que podem lhe causar dor, porém, tenta prepará-la para quando elas chegarem, com base em suas próprias experiências. Um dos primeiros sofrimentos que ele entende que a menina terá que enfrentar é a sua morte: “[...] por isso eu te peço perdão, filha, por não ser o anfitrião ideal, por te recepcionar com estas palavras rascantes, mas não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida” (CARRASCOZA, 2014, p. 14).

Ao se deparar com a chegada de uma nova vida, o narrador se percebe velho, e tendo vivido suficientemente para repartir com Bia tudo o que aprendeu. A rememoração permite que ele reflita sobre passado, e sobre os próprios erros antes de registrá-los no papel. O caderno se torna, para João, uma maneira de garantir que ao menos um pouco de sua experiência será apreendida pela menina, e uma forma de ela poder revisitá-lo sempre que necessário, suprimindo a saudade de sua futura ausência. Ao mesmo tempo, entende-se a escrita como capaz de apaziguar os anseios do protagonista frente à sua própria morte vindoura. Nesse sentido, o narrador escreve para a filha e, de certa forma, para si mesmo.

Apesar de o futuro se apresentar obscuro ao narrador, a obra é concluída com a surpresa de que, a partir daquele momento, seria apenas João e Bia a viverem juntos, e não a mãe e a menina, como se supunha. Juliana não estaria mais presente, pois, sua fraca saúde a impediu de acompanhar o crescimento de sua filha, levando-a ao óbito quando Bia tinha um ano de idade. A escrita do caderno é interrompida com esta notícia, como se seu conteúdo não fosse mais necessário, já que João estaria

presente com a menina por vinte anos para contar diretamente a ela o que havia registrado anteriormente em seu caderno, e mais.

Pai e filha conviveram juntos neste período. Faz-se interessante enfatizar este fato, tendo em vista que, na sociedade atual, cabe à mulher se responsabilizar pela criação dos filhos, muitas vezes sem auxílio paterno ou com pouca ajuda. No caso de *Caderno de um ausente*, o que dizer deste pai contemporâneo, casado duas vezes, viúvo, de mais de cinquenta anos, criando uma criança por conta própria?

Em entrevistas, Carrascoza explica que, um tempo depois de concluir este primeiro romance, o autor percebeu que precisava dar voz a dois novos narradores, para que continuassem o legado de escritura que João havia iniciado em seu caderno: surge então *Menina escrevendo com pai*, com a narradora Bia, e *A pele da terra*, com Mateus como narrador. Antes personagens de *Caderno de um ausente*, tornam-se agora protagonistas e narradores da própria história. João apresenta os filhos em sua escrita, e com isso o leitor constrói uma imagem deles pela visão do narrador. A leitura altera-se quando temos as outras personagens como narradores, pois deparamo-nos com suas perspectivas sobre os fatos, assim como com o estilo narrativo de cada um deles.

Ao elevar as personagens Bia e Mateus ao papel de narradores em seus romances, e ao trazê-los como personagens secundárias das outras obras, presenciamos a autotextualidade em cena. Da mesma forma, João é deslocado da posição de narrador para a de personagem das outras histórias. Sendo um recurso intertextual, entende-se essa transição de personagens nos romances como uma estratégia intencional do autor na construção deste mundo familiar, em uma constante autorreferenciação (DALLENBACH, 1979). Como mencionado, cada romance necessita do outro para fazer sentido. Desse modo, as narrativas ressignificam-se após a leitura do romance seguinte, pois percebe-se que as personagens não são apenas citadas nas outras narrações, mas que suas participações engrandecem e ampliam o entendimento das outras obras.

A cada romance lido, sabe-se mais sobre as personagens e narradores, sobre seus estilos narrativos e motivações que os levaram a escrever. Os pontos de vistas dos protagonistas e os capítulos de seus romances assemelham-se a pedaços de um quebra-cabeça, os quais vão mostrando uma fotografia a ser revelada pelo leitor peça após peça. Com isso, o romance que principiou os seguintes, ascende em significância, visto que se pode notar fragmentos de *Caderno de um ausente* e do

narrador - pai nas outras obras, a começar pela escrita memorialística e estilo de narrar dos protagonistas.

Em *Menina escrevendo com pai*, a narradora - protagonista inicia a narrativa justamente após receber o caderno de João em mãos, cerca de vinte anos após o pai tê-lo escrito, e pouco tempo após seu falecimento. Sua avó Helena já havia tentado presentear a menina com esta herança de seu pai, porém João se mostrava resistente a este ato, já que ele mesmo pôde contar à menina tudo sobre a história de seu nascimento e sobre a sua mãe, ausência constante na vida da personagem.

A possibilidade de contar oralmente as histórias para a filha se mostra mais relevante do que o caderno documentado por ele, pela fala oral ser mais relacional na vida da menina do que a leitura de um texto. Nesse sentido, a presença física do pai durante os vinte anos de Bia não substitui o caderno deixado por ele; no entanto, recebê-lo após seu falecimento não deixa de ser um presente para a jovem, que terá a oportunidade de ler por conta própria a perspectiva sobre as histórias de João, no tempo de seu nascimento.

De certa forma, pode-se dizer que não há um propósito explícito para a jovem escrever, diferentemente de João, que registra sua narrativa ao pensar que não estaria presente para relatá-la pessoalmente. Todavia, é por meio da leitura do caderno que Bia decide seguir seus passos, empoderando-se da escrita e tornando-se narradora. É possível inferir que João, o narrador - pai, não tenha planejado que seus filhos seguissem seus passos na escrita. Possivelmente nem Bia ou Mateus tinham esta façanha como plano. Vê-se, portanto, o poder que as histórias podem causar aos e nos sujeitos, sejam elas orais ou escritas.

As recordações com o pai e as vivências que compartilharam são o foco de sua narração; por este motivo, há um diálogo entre as duas obras, como se pai e filha conversassem, em tempos distantes. Apesar de não estar presente, é como se João fosse o destinatário das narrativas de Bia, que revive e reinterpreta suas lembranças:

[...] mas deixa pra lá, é uma história que já passou, e, hoje, eu poderia dizer, toda história já passou, pai, aprendi com você, história não é o que está começando, nem no meio, história é o que acabou, por isso é que a contamos, ninguém escreve o que é, mas o que foi (CARRASCOZA, 2017, p. 10).

A personagem descreve a primeira lembrança que recorda ter, de quando era ainda um bebê, um passeio de bicicleta com seu pai. A cena é mostrada ao leitor por

meio do relato da narradora, em sua perspectiva infantil: “Meu pai me dá um beijo, e, de repente, sua face se altera, abre-se como a manhã, que eu não sei ainda que é a manhã, e essa mudança se chama sorriso, e eu agito as pernas, eufórica [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 11).

Os capítulos seguintes não seguem uma ordem cronológica, mas são narrados conforme permite a memória da protagonista. Entende-se que enquanto se mantém na posição de narradora, a personagem é, da mesma forma, leitora. Bia tem em mãos o caderno de seu pai, e é ao recebê-lo que o anseio pela escrita a alcança, assim como o desejo de seguir os passos de João. Por este motivo, supõe-se que alguns eventos que a jovem descreve são resgatados de uma leitura anterior, os quais permanecem não pela memória, que pode ser falha, mas tendo como apoio a escrita.

Assumindo como base os textos de João, a narrativa de Bia parece querer “aplicar” os conselhos por ele transmitidos. Não intenta, entretanto, copiar sua forma de escrever ou o conteúdo de seu caderno, pois a jovem demonstra ter o próprio estilo narrativo, e as próprias interpretações sobre os momentos que compartilharam.

No processo de escrita, a personagem percebe que a narração de suas lembranças está sujeita à ação do tempo e à força do esquecimento. Bia parece lutar para rememorar os fatos conforme aconteceram, assim como luta para distinguir uma lembrança da outra. Além de recordações com João, Bia também narra memórias significativas a ela, como o primeiro beijo, momentos com sua melhor amiga Catarina, e a formatura na Escola Serelepe. O registro da protagonista é finalizado com a narração do falecimento de João, fechando o ciclo de lembranças entre pai e filha. O olhar da narradora é subjetivo em relação ao que se propõe a contar, e demonstra, ao mesmo tempo, amadurecimento frente aos fatos, pois Bia relata as lembranças não necessariamente da forma como aconteceram, mas da forma como ela os recorda.

Ambas as obras não focam nas diferentes e subjetivas perspectivas que os narradores podem ter de um evento em comum. Cada romance, no entanto, oferece pormenores relevantes para se aprofundar no entendimento das duas histórias. Detalhes que o leitor pode reparar ao ler cada narrativa, como o gosto em andar de bicicleta que pai e filha compartilham, ou a característica que os três narradores possuem de serem pessoas quietas, introspectivas.

O mesmo acontece em *A pele da terra*, por exemplo, quando Mateus reflete acerca de seu filho João, que tantas características carrega de seus antecessores citados nos outros romances. De forma parecida, João e Bia narram o mesmo dia,

quando ficaram vendo fotos antigas da família. Nessas semelhanças narrativas, tem-se presente a autotextualidade citada, a qual reforça a presença das três personagens do *corpus* entrelaçadas nos outros enredos.

Esta última obra não está isolada das duas anteriores, mas se apresenta quase como uma ode a *Caderno de um ausente*, por trazer, em nova roupagem, os escritos de um pai ao seu filho. Desta vez, o narrador escreve não por se perceber velho ou por estar se aproximando de sua morte — como fez seu pai — mas narra para si mesmo, empreendendo uma retrospectiva de um mês de viagem em que pôde deleitar-se integralmente da presença do filho. A narrativa é desenvolvida enquanto pai e filho peregrinam pelo Caminho de Santiago, na Espanha. O local do enredo não é escolhido ao acaso, revelando-se, na narrativa, como metáfora do próprio caminho de construção e aprofundamento de um relacionamento afetivo, o qual, como qualquer peregrinação, terá momentos de seca, sede, fome, cansaço.

Quando escreve, Mateus está separado de Gisele e a personagem não mora mais com o filho, que se mostra ansioso para encontrá-lo aos finais de semana. No tempo da narrativa, pai e filho já fizeram o Caminho de Santiago anos antes, e é para este mês de viagem com João que o narrador se volta. Quando Mateus inicia a narrativa, ele e o filho estão em Santibáñez Valdeiglesias, em um albergue. O objetivo de ambos é chegar em Rabanal, parada localizada cerca de trinta quilômetros de onde estão hospedados, o que daria cerca de dois dias de caminhada aproximadamente.

O enredo é iniciado com Mateus respondendo ao filho que falta pouco para chegarem ao destino. Neste capítulo inicial, é tudo o que o leitor receberá de informação sobre a história: o local em que se encontram as personagens e o destino a que querem chegar. Até o fato de ser Mateus o narrador não fica claro no início da narrativa, visto ele não se identificar. Nos outros livros da *Trilogia*, a personagem tem papel coadjuvante e é pouco citada. De início, também não é possível saber se João perguntou ao pai quanto falta para chegarem, ou se ele apenas o informou sobre este fato. É apenas no último capítulo que o narrador retorna à sua fala inicial, quando, já fatigados pela viagem, João pergunta-lhe se ainda teriam muito que caminhar até chegar em Rabanal. Percebe-se, então, que a trama se desenvolve com a rememoração da viagem pelo Caminho de Santiago ocorrida anos antes.

Quando Mateus inicia a peregrinação, ele se vê como um copo vazio. Ao longo da viagem, a companhia do filho enche-o de água até suprir as incertezas e os erros que acumulou como pai. As mesmas águas que delinearam seu pai João e sua meia-

irmã Bia conforme mencionam em seus cadernos. O narrador não deixa de enfatizar o poder dessas águas que, mesmo em um cenário quase desértico, poderiam afogá-los de alegria. Apesar do cansaço da peregrinação, a aspiração de Mateus é continuar o caminho por mais tempo, e assim permanecer na companhia preciosa do filho.

A caminhada oferece aos personagens miudezas que engrandecem a viagem. Conforme andavam, as cenas do local os maravilhavam, gerando assunto para ambos. Mateus, acostumado com o silêncio, guiava o filho a observar mais, a passar mais tempo analisando os detalhes inesperados que os agraciavam. Ao passar tempo integral com João, o protagonista tem a chance de oferecer ao jovem sua experiência, e cumprir, de certa forma, seu papel de pai.

[...] você, *nunca vi um ninho assim*, e seguiríamos, satisfeitos, depois de parar e ver de perto aquele ninho, eu retendo o seu ímpeto de querer já retomar a trilha, eu dizendo, daquela maneira, que o caminho eram também as paradas, que a chegada está em nós no instante mesmo da partida, que no trajeto é que nasce o afeto, que são as pausas, como facas cortando o silêncio, que geram a música [...] (CARRASCOZA, 2017, p. 28).

Assim como em *Caderno de um ausente*, os escritos de *A pele da terra* possuem um tom instrutivo, sem, entretanto, valer-se de uma linguagem instrumental. Vê-se em Mateus o desejo de se comunicar com seu filho por meio de sua história, antes que se perceba velho, como aconteceu com João. De ensiná-lo que “o caminho eram também as paradas” (CARRASCOZA, 2017, p. 28), e que quanto mais se avança em uma direção, mais se conhece sobre ela, e mais fácil ele pode se revelar.

Ao mesmo tempo que Mateus ensina ao filho, ele também aprende fatos que não sabia sobre ele, como sua característica de não ser silencioso como o pai, mas conversador e extrovertido. Também descobriu que o filho faz amizades sem dificuldades, que gosta de tortilhas e de basquete. A separação com a esposa impôs sobre eles um distanciamento que não consegue ser remediado com as visitas aos finais de semana, pois pai e filho necessitam de mais, de poderem encher de água seus copos vazios. Nesse sentido, o relato de Mateus acerca da peregrinação poderia se assemelhar a um relato de seu próprio pai no relacionamento de ambos, os quais viveram separados após o divórcio de João com sua primeira esposa.

A pele da terra finaliza as escritas memorialísticas desta família de narradores. Iniciado por João em um relato sensível para a filha, o protagonista registra o que acha

relevante contar para que ela não se esquecesse do relato de seu nascimento, das histórias de sua mãe e de seus parentes, e de pensamentos sobre a vida como um todo. Bia cresceu ouvindo todas essas histórias de João, o narrador - pai, e quando enfim recebe seu caderno de presente, o desejo pela escrita é despertado na jovem, e futuramente, o mesmo acontece com Mateus. Uma narrativa pode demorar a produzir frutos, mas se for agradável a seu ouvinte, ele possivelmente a reproduzirá, seja em um formato novo, seja na criação de novas histórias paralelas ou apenas recontando-se a versão original.

2.2 A materialização da memória

Os romances da *Trilogia* apresentam cada um suas particularidades, já que foram escritos por três narradores, em diferentes períodos. Os protagonistas contaram suas histórias em épocas distantes, e cada um possui um ponto de vista e estilo narrativo único, sendo possível ao leitor distingui-los sem dificuldades. Pode-se, a princípio, encontrar uma similaridade mais visível entre as obras do *corpus*: o fato de os narradores voltarem-se ao passado para descreverem memórias pessoais. Pode ser que o leitor não tenha experienciado situações idênticas às das personagens, porém, por meio da leitura delas, entende-se ser possível recordar vivências parecidas por meio de uma memória espontânea.

Dessa forma, a narrativa memorialística dos romances da *Trilogia* gera identificação com seu público, por expandir de uma memória individual — que poderia se manter fechada em si mesma — para a coletiva, que não cessa de se difundir. Neste item, verificaremos como a memória se materializa na escrita dos três narradores.

João, de *Caderno de um ausente*, assemelha-se ao narrador clássico citado por Walter Benjamin (2011): o homem experiente, que recorre às próprias vivências como fonte de sua narração. Para Benjamin, o bom contador de histórias não precisa de técnica para deslumbrar seus ouvintes, mas precisa ser vivido, ter marcas do tempo e sabedoria.

Na primeira página de seu caderno, João já apresenta para a filha, ainda recém-nascida, sua primeira lição: “[...] vais descobrir por ti mesma que este é um

mundo de expiação, embora haja ocasionalmente umas alegrias, não há como negar — as verdadeiras vêm travestidas [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 9). Com o nascimento de uma filha inesperada, nasce também um narrador e o desejo de documentar lições preciosas, as quais não podem ser apagadas e não perdem seu valor com o passar do tempo.

Apesar de a personagem ter sido responsável pela criação de Bia e ter visto a menina crescer, ele não deixou de relatar para ela tudo o que havia escrito anteriormente. Assim, a narrativa oral, mais relacional, mostrou-se ser mais relevante no compartilhamento das histórias do protagonista, como suas memórias, fotos de família, aprendizados acumulados com o tempo.

Entende-se que João também possui características de outro tipo de contador de histórias: o romancista, o artesão que se apropria da palavra como ferramenta, moldando-a como desejar. É o escritor por si mesmo, que se isola em sua criação para construir algo de valor. Sobre este narrador, Benjamin afirma:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los (2011, p. 201).

Nota-se que foi por meio da leitura do caderno de João que Bia motivou-se a seguir seus passos, indicando como o texto escrito e a técnica do narrador foram fundamentais no despertar da personagem como nova narradora. Nesse sentido, os narradores da *Trilogia do Adeus* desempenham o papel de ouvintes (ou leitores) que propagam narrativas, dando continuidade a um ciclo de histórias e memórias. O caderno de João serviu como estímulo para que novos textos fossem escritos, afastando-se então do que antes seria apenas uma memória individual, para o âmbito da memória coletiva. Como afirma Bosi: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda” (2003, p. 411).

João escreve por perceber que não será um pai jovem, e não terá o vigor necessário para acompanhar o desenvolvimento da filha. Escreve por saber que o que pode oferecer de concreto para Bia é o seu conhecimento, suas vivências. Antes mesmo da narrativa ser iniciada, o leitor se depara com duas epígrafes, uma de Santo Agostinho, e a outra do autor brasileiro Raduan Nassar, de seu livro *Lavoura Arcaica* (1975): “... mas que doce amargura dizer as coisas...” (apud CARRASCOZA, 2014, p.

7). Pode ser uma tarefa difícil anunciar a realidade afóra para uma criança que mal chegou ao mundo, mas é o que o narrador se propõe a fazer como forma de amor, e como tentativa de certificar-se de que Bia não se esqueça de seus ensinamentos enquanto o pai não estiver mais presente.

Os narradores João e Mateus escrevem sobre o passado empregando por vezes um tom de instrução aos mais novos. O olhar do mais velho consegue englobar passado, presente e futuro quando rememoram. Ou seja, consegue voltar ao passado e enxergar nele as alegrias vivenciadas e falhas cometidas. Com este olhar crítico, consegue, quando possível, aplicar no presente seus aprendizados conquistados, já pensando no futuro próximo. O jovem, ao contrário, não possui ainda uma bagagem estabelecida e tende a ser imediatista, não relacionando a relevância que o passado possui para se viver o presente, assim como a iminência do futuro ao que se vive hoje. Seu olhar se mantém no momento presente, normalmente ansiando o porvir e suas surpresas.

A narrativa de Bia, comparada com a de seu pai e irmão, traz revigoração ao tom paternal e melancólico que as outras obras possuem. Os escritos da protagonista são um retrato sobre seu passado, sobre vivências inocentes de criança. Sua escrita demonstra avidez em reviver um pouco os momentos que compartilhou com seu pai em vida. E, a narradora o faz com frescor, com lembranças da infância e de sua juventude. Como ela não tem os anos de experiência de seu pai, e, também não pôde conviver com a mãe, as lições escritas deixadas por João servem como base para a jovem enquanto vive e comete os próprios erros e acertos. O caderno pode se parecer com um manual de instrução, o qual caberia a leitora segui-lo à risca ou não.

Nota-se, todavia, que as lembranças descritas pelos narradores não seguem uma ordem cronológica dos eventos como aconteceram. Ao contrário, percebe-se que são registradas conforme irrompem na memória de cada um. E, para isso, a leitura do caderno de João pode se apresentar como fonte de lembranças para os outros narradores, principalmente para Bia. Ao deparar-se com um evento do passado que foi pouco ou nunca acessado, o indivíduo encontra-se diante de um “cabedal infinito” de recordações, como afirma Ecléa Bosi (2003, p. 39), permitindo que uma diversidade de outras vivências sejam revividas.

Jeanne Marie Gagnebin, em *A criança no limiar do labirinto*, refere-se a esta memória involuntária como “dinâmica imprevisível do lembrar” (1999, p. 78), ao citar

os romances de Marcel Proust, autor que dedicou mais de dez anos de sua vida aos romances de *Em busca do tempo perdido*, publicados a partir de 1913.

Os extensos volumes de Proust apresentam ao leitor descrições detalhadas de lembranças de infância, as quais se encadeiam em novas recordações, assemelhando-se, assim, a um devaneio contínuo. Nesta ação de lembrar (*Erinnerung*), o indivíduo apega-se não apenas à tentativa de reviver o passado, mas de reconstruí-lo como foi um dia, enredando-se mais e mais em dobras de lembranças. Nota-se uma melancolia neste lembrar de Proust, como um esforço em substituir o presente por um passado que pode se apresentar como ilusório e melhor do que o tempo atual.

Em um capítulo dedicado à recapitulação de recordações, o narrador João acolhe as lembranças que rompem involuntariamente à consciência, ditando-as em seu caderno:

[...] eu nem sei por que me lembro de um dia, agachado, amarrando o tênis de teu irmão, ainda pequeno, e ele, de repente, se enlaçou em meu pescoço, e eu dei um passo, e outro, e comecei a andar, com ele em mim dependurado, a se divertir, às gargalhadas, e, então, eu me lembro do dia que conheci a tua mãe, Bia, uma das professoras substitutas [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 99-100).

E continua:

[...] mal abro a tramela do portão, te vejo, à luz ocre do entardecer, no colo de tua mãe, na varanda, ela sentada em quietude, ambas à minha espera, é verão, e no verão é bom desabotoar os cuidados e sair à porta da casa pra receber um afago da brisa, o céu já grávido da noite escurece lentamente [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 101).

O narrador chega a citar as famosas *madeleines* de Proust, neste mesmo capítulo, para explicar que não há explicação para o surgimento ininterrupto de lembranças: “[...] são mil *madeleines* que só servem à fome de minha memória, e vão recompondo a história rasurada que eu sou, Bia [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 100).

No estudo citado, Gagnebin (1999) resgata a obra autobiográfica de Walter Benjamin, intitulada *Infância berlinense: 1900*. Tradutor dos volumes de Proust, pode-se dizer que Benjamin conhecia profundamente e admirava as obras do escritor francês e, por este motivo, afasta-se intencionalmente da escrita proustiana em seu relato memorialístico. Busca, desta forma, um despertar deste fio perene de

lembranças involuntárias, como meio de agir sobre o presente e o real, porém sem deixar de esquecer-se no campo do imaginário quando necessário. Para o autor, a ação de rememorar (*Eingedenken*) seria um modo consciente do homem em ordenar suas lembranças e impedir que sigam em uma direção sem propósito, fora de si própria e infinita em seu próprio movimento, como acontece no ato de lembrar (GAGNEBIN, 1999).

Na rememoração, o homem pode sair da linearidade do tempo presente para transitar em um passado próximo ou longínquo, de forma autônoma. Busca-se recordar os fatos em seu modo aproximado oferecido pela memória, sem haver uma necessidade de exatidão dos fatos. Gagnebin afirma que:

A filosofia da história de Benjamin insiste nesses dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente (1999, p. 80).

Nesse sentido, essas “migalhas”, resquícios da memória, refletem na forma como o sujeito percebe suas lembranças, as quais se mostram na fala como fragmentos, apenas. Diferentemente das recordações que se apresentam quase como cenas de filmes, as quais ficam marcadas no indivíduo pela minúcia de detalhes, o processo de rememoração evoca conscientemente pedaços de experiências vividas, contentando-se com os pequenos quadros que consegue extrair da memória.

Em *A pele da terra*, a narração de Mateus é um retrospecto de uma viagem feita com o filho. Enquanto relata o caminho percorrido, também descreve lembranças que surgem em variados momentos da peregrinação: “Caminhamos e caminhamos e caminhamos, e a paisagem parecia a mesma, e, então, naquela tarde, entre um passo e outro, me lembrei de seu nascimento — você, a girar de mão em mão [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 95).

Neste excerto, o nascimento do recém-nascido é evocado pelo narrador, o qual não oferece muitos detalhes sobre este evento marcante. Além da emoção experienciada no dia. Mateus apenas narra o fato de João ter sido carregado por vários de seus familiares, passando de colo em colo. O capítulo anterior não se destina a relatar o fim da gravidez da esposa ou a ida ao hospital para o parto; narra outras lembranças do protagonista, revelando este aspecto da memória de vir em pequenas

porções ao indivíduo que rememora, sem a exigência de seguir uma sequência cronológica ou organizada.

Percebe-se, portanto, que a memória evocada não segue uma sucessividade de eventos. Pela linguagem, o homo sapiens tem a possibilidade de tentar organizá-la em blocos, cronologicamente ou não, conforme sua necessidade oral ou escrita. Entretanto, esta possibilidade demonstra ser imperfeita, no sentido de a memória sujeitar-se a falhas, imprecisões e ao caminho natural do esquecimento. Como uma criança tentando localizar-se em uma cidade nova, o sujeito enreda-se nos labirintos da memória, buscando por vestígios no passado que o encaminhem à ação do tempo presente, e que o auxiliem a antecipar o futuro. De acordo com Gagnebin (1999), o destino que o labirinto oferece é a procura interior do “eu” por si mesmo, o qual, neste processo, permite perder-se, pois assim tem a oportunidade de se reencontrar.

Acerca do ser que não teme perder-se nos labirintos da memória, a autora completa: “Um sujeito, podemos acrescentar, que não fala de si para garantir a permanência da sua identidade, mas que, ao contar sua história, desfaz de representações definitivas e ousa afirmar-se na incerteza” (GAGNEBIN, 1999, p. 90-91).

Desta forma, a escrita memorialística desenrola-se na afirmação de acontecimentos imprecisos, os quais não impedem que a história narrada perca seu valor, por esta imprecisão ser compartilhada por todos. O destino ou o ponto final do labirinto não se constitui como o mais importante na peregrinação pela memória, e sim, essa busca incessante por identidade, a qual, conforme explicado pela autora, caracteriza-se por sua mutabilidade e constante aperfeiçoamento.

Nos romances que compõem a *Trilogia*, nota-se, na fala dos protagonistas, esta incompletude e busca pelas partes que lhes faltam, como João caracterizou-se para Bia ao afirmar ser uma “história rasurada” (CARRASCOZA, 2014, p. 100). João reforça: “[...] e que possamos num feriado qualquer montar juntos um imenso quebra-cabeça de mil peças — pra que, sem te dares conta, comeces a entender o quanto somos feitos de fragmentos, o quanto somos desinteirados de nós mesmos [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 48). Pela sua idade e bagagem de vida, o protagonista não deixa de apresentar ensinamentos sobre a vida para Bia, para que, ao menos por meio de suas palavras, ela possa aprender acerca da própria incompletude. Essas lições não intentam proteger a menina contra o mundo real, mas prepará-la para ele, um mundo de expiação (CARRASCOZA, 2014, p. 9).

A fim de juntarem os pedaços que lhes faltam, os narradores utilizam-se da memória, em toda sua volubilidade, partindo de uma narração íntima para uma narração coletiva. Por meio dessa memória que os une, os protagonistas complementam-se, enquanto constroem, cada um, a sua própria história. Nesse sentido, se os narradores da *Trilogia* se entendem como fragmentados, e se seus relatos são entrelaçados por uma memória incerta, o que dizer, conseqüentemente, de suas narrativas?

Em um dia sozinha em casa, Bia está com medo de uma chuva forte que se demora a terminar, enquanto vê a noite chegando e o escuro avançando. O humor da menina acompanha a tempestade que se intensifica, e isso reflete em sua narração, a qual se manifesta neste capítulo de forma bastante fragmentada, quase confusa. São fatos e pedaços de lembranças que se embaralham na rememoração, enquanto a narradora tenta registrá-los como os recorda:

[...] e, de súbito, eu também estou triste, muito triste, mas não quero estar assim, essa tristeza é do dia, não minha, eu não posso sentir o que não é meu, o pai me ensinou, o pai professor, a mãe professora, João, Juliana, e eu não sei ensinar nada, eu tenho tanto a aprender, o pai não vai gostar, eu não vou agarrar a boneca-de-pano, não vou dar chance para o medo ----- medo, eu vou esperar, e eu espero, um tempão, eu espero, eu sozinha, no meu quarto, mas como se estivesse lá fora, no centro da tempestade, eu quieta, abraçada ao meu pequeno destino (CARRASCOZA, 2017, p. 48-49).

Como afirma Bergson (1999), o homem precisa abstrair-se do tempo presente para voltar-se ao passado e, neste movimento, percebe instabilidade nas lembranças que tenta evocar. Preservando-se de maneira “escorregadia”, as vivências do passado saltam à memória do indivíduo sem explicação ou organização, como podemos evidenciar neste excerto de Bia.

Para Ecléa Bosi, “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente [...] do lembrar, da memória” (2003, p. 68). Diferentemente da fala oral, que exige uma estruturação para que o ouvinte compreenda a mensagem transmitida, a escrita literária permite os relatos escorregadios da memória e da introspecção. Além disso, o texto escrito possibilita um tempo de leitura que extrapola as convenções da oralidade, dando liberdade ao leitor para interromper a obra lida, reler ou demorar-se em alguma parte que julgar necessário.

Apesar de escreverem sobre a própria vida, os narradores do *corpus* evidenciam a fragmentação de suas memórias, os quais, por conta disso, nem sempre podem ser considerados eloquentes em seus relatos, visto que o que recordam apresenta falhas naturais. A falta de detalhes aprofundados nos eventos que relatam não os impede de “rasurarem” a própria história, pois, como João esclarece, “A tua história, Bia, é o bem mais precioso que tens ainda que não venha a ser grandiosa [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 53).

O narrador continua:

[...] qualquer história, enquanto se desdobra, é um reino de possibilidades, uma história, quando a escrevemos, delinea aquilo que poderia ser, nunca o que foi nem o que é, porque a memória (o passado) só se revigora se a formulamos de novo (no presente) [...] (2014, p. 53).

O protagonista, além de ser professor universitário, demonstra possuir gostos culturais requintados, pois, em seus relatos (e nos de Bia), vê-se menções à pinturas e quadros, música clássica, escritores contemporâneos e clássicos. Esta erudição revela-se de forma mais contundente em seu tratamento com a obra de arte livro, ao qual, por meio do emprego de estratégias metaficcionalis, refere-se com frequência, bem como à sua construção narrativa. Bia e Mateus demonstram ter assimilado este ensinamento acerca da composição da própria história. Uma história vivida no real e no ficcional, pelas possibilidades que a folha branca do papel permite.

Os narradores não apenas entendem a vida como o bem mais importante que possuem, mas também colocam isso em prática por meio da escrita, relacionando o ato de escrever com a própria história, cada um à sua maneira. Ao apreenderem a vida como um texto a ser escrito, os narradores permitem-se errar, sabendo da possibilidade de rasurar algo já escrito ou reescrever um parágrafo iniciado. João aprende esta lição na prática, por meio dos enganos que os anos vividos lhe impuseram, por isso seu desejo em compartilhar com a filha (e conseqüentemente para o filho) este aprendizado.

Dessa forma, entende-se não serem acidentais, ou meramente referenciais, as menções que os narradores fazem ao ato de escrever. Ao contrário, suas vidas se constituem pela materialização do processo de escrita narrado ficcionalmente por eles. Mais do que pelo grau de parentesco, os narradores unem-se pelas histórias contadas por eles.

Bia, a destinatária dos escritos de João, assimila este ensinamento de seu pai, a princípio, em teoria, com a leitura do caderno. Contudo, percebe-se que apenas vivenciando o mundo afora a narradora compreende o significado real de escrever a própria história. Mesmo recebendo um caderno de instruções valiosas de seu pai, a jovem narradora e seu irmão Mateus não estão alheios às imprevisibilidades da vida real. Apesar disso, enquanto experimentam a vida, os narradores podem colocar no papel suas incertezas, seus erros, anseios e lembranças.

Logo nas primeiras folhas de seu caderno, João relaciona os cortes que uma folha de papel pode causar no homem, com o próprio sangrar que as palavras o podem causar. Pouco depois, evidenciando mais a escrita, o narrador afirma ter aprendido a ler diversas situações: desde o que dizem os detentores do poder até o rodapé de sua rotina diária (CARRASCOZA, 2014).

E, conforme avança na narrativa, João aprofunda sua relação com o ato de escrever, esquadrinhando cada vez mais suas possibilidades. Em paralelo, o protagonista também aprende a conhecer a filha, a dizer seu nome com propriedade, a contar-lhe relatos, demonstrando, mais uma vez, como vida e escrita (con)fundem-se nos romances. João não se limita apenas a aludir ao ato de escrever, ele ofereceu-o à Bia, como uma arte passada de pai para filho: “[...] a tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos a escrever, mas, daqui em diante, também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 16).

Bia é filha, destinatária e personagem dos escritos de seu pai, e, antes de tornar-se narradora do próprio texto, era leitora do caderno de João. Como pode ser visto no excerto, o narrador não se contenta apenas em narrar; convida a filha a dar continuidade na narrativa, a assumir o controle da história iniciada por ele e sua mãe Juliana. Dessa forma, o caderno de João passa a ser (re)escrito por quatro mãos: as do narrador e as de Bia.

O próprio título do romance revela, por meio de recurso metaficcional, que a narradora não escreve sozinha, mas com a colaboração de João, seja pelos momentos juntos de que se recorda, ou pelo próprio fato de sua narração ter origem em seu caderno. Bia diz: “Eu penso: quem tem um amor assim, nunca está só. Nome do quadro: Menina escrevendo com pai” (CARRASCOZA, 2014, p. 122).

Theodor Adorno (2003) defende que o narrador se encontra diante de um paradoxo, pois está ciente da impossibilidade de narrar no contemporâneo, mas, ao mesmo tempo, entende que o romance exige uma narração. O autor declara: “Pois

contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (2003, p. 56). Em busca de afirmar-se na instantaneidade do mundo atual, por meio da palavra, o narrador recorre ao recurso de modificar a participação do leitor na obra, envolvendo-o no processo de criação. Como resultado, a distância que antes os separava é encolhida, e o leitor torna-se mais atuante na narrativa. As leituras tranquilas, de contemplação, passam a perder espaço para obras que geram desconforto ou que são mais exigentes em seu processo de interpretação e (re)construção.

O teórico refere-se a Proust ao afirmar que o escritor se aprofunda em sua criação de tal forma, que mensurar o que é ficção e o que são os comentários do autor torna-se uma tarefa de difícil execução. Neste entrelaçamento entre o real e o ficcional, e na distância do narrador ao leitor, Adorno completa que:

No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas (2003, p. 61).

Nos romances da *Trilogia*, é possível verificar esta alternância no distanciamento que os narradores assumem frente ao leitor e ao próprio texto. Tem-se como papel do leitor preencher os espaços vazios da narrativa, o que o guiará no entendimento da obra como um todo. Um exemplo estaria em *Caderno de um ausente* no que se refere à futura ausência de Juliana. Os escritos do protagonista possuem um tom confessional e de despedida, conforme a própria maneira como constrói seu relato.

No encaminhar da leitura, João deixa pistas no texto que podem levar à interpretação de que sua esposa não estaria presente, como quando diz: “[...] uma mãe, cujo ventre tu rompestes em perigo, que, não obstante tenha desejado tanto a tua vinda, arriscou-se à perda dupla [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 60). O protagonista também dedica um capítulo de seu caderno centralizando Juliana em sua dor: “[...] eu te conto, Bia, que a gravidez de tua mãe foi de máximo risco [...]” (p. 72). Percebe-se o narrador aproximando-se do leitor ao narrar a debilidade de Juliana, e distanciando-se ao passar capítulos sem mencioná-la, até o momento em que declara o falecimento da esposa no final da obra.

De forma similar, Bia inicia um de seus capítulos explicando não saber qual recordação narrar, pois, em sua memória, uma variedade de fragmentos aparecem, confundindo-a: “Diante da folha em branco, não sei como dar corda hoje no passado, fatos se sobrepõem em meus olhos, fatias de tempo se embaralham [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 73). A narradora não havia, até o momento, demonstrado com tamanha evidência sua insegurança em ordenar determinadas lembranças, e ela o faz assim que inicia o capítulo citado, como que justificando uma dificuldade do processo de escrita.

Após relatar os fatos que surgem ininterruptamente, Bia escolhe um para descrever: sua formatura do ensino fundamental. Neste capítulo, a protagonista poderia ter narrado a lembrança da formatura sem revelar esta hesitação anterior. No entanto, algo a motiva a deslocar-se da posição de autora para aproximar-se do leitor e expressar esta fragilidade comum ao homem no ato de rememorar.

Na narração de Mateus, a distância mantida do leitor aparenta ser de afastamento, pois o protagonista não expressa com evidência sua consciência de narrador. Todavia, ela está presente em sua escrita: “Ali estávamos — e agora estamos de novo, na precariedade das minhas palavras —, ali estávamos, e estávamos tão vivos que nem percebíamos a vida resistindo à força dos abismos [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 41, grifo nosso).

Percebe-se, no excerto acima, que o narrador interrompe o fluxo de sua lembrança para fazer um comentário, o qual retira o narrador do tempo e espaço da recordação, e o traz para o presente da narrativa, enquanto o protagonista afirma que é por meio de suas precárias palavras que ele pode fazer este movimento de ir e voltar ao Caminho de Santiago.

A autoconsciência é uma das estratégias que caracterizam a narrativa metaficcional. Nela, o narrador torna visível ao leitor o processo de escrita, seja de maneira internalizada na narrativa ou de forma explícita. Quando os narradores se apresentam como autoconscientes da própria criação, eles evidenciam o questionamento acerca dos limites existentes entre o real e o ficcional. O romance, que faz parte do campo do imaginário, se escancara ao leitor quando compartilha seu processo de feitura. Ao revelar-se internamente, a obra se distancia do aspecto ficcional que a caracteriza, e se aproxima do mundo real. O leitor, por outro lado, é compelido a entender o romance como ficcional, mesmo ciente de sua ficcionalidade, e mesmo quando adentra seu processo de formação (HUTCHEON, 1980). Nesse

sentido, a leitura ficcional pode sempre surpreender o leitor em sua complexidade e variedade.

Assemelhando-se à própria narrativa a ser escrita, a memória revela em seu processo um lado ficcional. O que rememoramos já não faz mais parte do mundo real, por isso pode ser caracterizado como fictício, como construção criativa da consciência. Henri Bergson (1999) afirma que a memória é volúvel em sua reprodução e conservação, por isso, o homem pode se equivocar na interpretação de suas lembranças. Nos estudos sobre a memória, fala-se majoritariamente sobre o lembrar. Tem-se, contudo, o esquecimento como peça necessária, visto que, por meio de sua ação, o indivíduo que recorda já não é o mesmo do tempo da ação, e sua perspectiva sobre os fatos modifica-se com o passar dos anos.

Os romances da *Trilogia* caracterizam-se por este olhar distante do narrador frente ao tempo dos eventos que narram, os quais podem ter o esquecimento como agente. João compartilha eventos que acabaram de acontecer e estão “frescos” na memória, a maioria relacionados ao nascimento da filha, como o livro do bebê que sua esposa preenche, o dia em que a personagem conseguiu apropriar-se de seu nome, a saída da maternidade, entre outros. O narrador também relata lembranças antigas, como forma de registrar para a filha um pouco sobre sua vida, seu passado, seus parentes que já faleceram. Bia e Mateus, por outro lado, dedicam-se majoritariamente à narração de memórias antigas. Percebe-se, todavia, que a ação do tempo encaminha os narradores a empregarem uma visão subjetiva ao que relatam, com uma perspectiva amadurecida sobre os eventos que experimentaram, e seu impacto no presente.

Ao voltarem-se a um passado distante, os protagonistas narram as vivências que experimentaram como se recordam. Entende-se que a construção dessa memória está sujeita a se ficcionalizar, a fabricar momentos que não aconteceram, a confundir datas, a esquecer detalhes. No literário, este rememorar manifesta-se na fala dos narradores, quando empregam uma alternância de tempos nas lembranças que descrevem.

Tal estratégia permite que circulem do presente ao passado, e às vezes ao futuro, sem notificar o leitor, a fim de refazerem o caminho obscuro que a memória percorre, e completarem as peças faltantes que ela apresenta. Neste processo, nota-se a ausência de linearidade nas narrativas. Isto acontece na forma como os capítulos são ordenados, os quais não seguem uma ordem cronológica, assim como nos

próprios eventos descritos pelos narradores, que não se intimidam em ir e vir nos tempos.

Nos estudos de Bergson (1999), a ação do corpo e da mente resulta na possibilidade de se experimentar as sensações que a memória oferece, e de agir sobre ela nos tempos presente e futuro. Sem esta relação, o homem estaria fadado a esquecer completamente suas lembranças ou a tê-las como cenas ficcionais, deslocadas de significarem na atualidade ou no porvir.

No capítulo em que vê fotografias antigas para apresentar seus parentes à Bia, João realiza este deslocamento, indo do passado ao presente, para retornar ao passado. A personagem relembra a casa que seus pais construíram para, em seguida, mencionar no presente a existência de alguma foto dele com sua irmã no local. Logo depois, recorda anos antes, quando sua avó havia plantado um pé de romã no quintal, época em que ele próprio não sabia que, no futuro (tempo presente da narração), tornar-se-ia professor.

[...] que meus pais, eles mesmos, construíram e moraram até o fim, aqui deve ter uma foto dele lá comigo e com a minha irmã no quintal às brincadeiras, se bem me lembro, era um dia ensolarado, o pé de romã que minha avó Sara havia plantado anos antes todo florido, o ventre das frutas aberto, deixando entrever os grânulos de um vermelho intenso, um dia que era só sol, sol, sol, e eu nem imaginava que seria o professor que, em parte, me tornei [...] (CARRASCOZA, 2014. p. 39).

Em movimento parecido, Bia relembra uma viagem que fez com seu pai, pouco antes de seu falecimento. O capítulo é uma ode ao tempo, às possibilidades pelas quais permite se manifestar: quando quiser e da forma que escolher. Antes de narrar a lembrança, a jovem metaforiza o tempo como uma porta de vaivém, a qual traz e leva o homem do passado ao presente e vice-versa. Sem avisos ou destino, e sem uma chave para abrir ou fechar o irrompimento desenfreado das recordações. O que a narradora relata não é apenas uma viagem de carro para as montanhas, mas um entrelaçamento de tempos e, conseqüentemente, de momentos vividos por ela.

O relato é iniciado com pai e filha no carro, a caminho de uma pousada. João está dirigindo e Bia está deitada no banco de trás, olhando os pinheiros e o céu estrelado a passar. A personagem se recorda que, em determinado momento da viagem, ela se sentiria triste, se assustaria com seus sentimentos:

[...] então, eu me espanto, estou à beira de alguma coisa que vai me doer, e quero me afastar, o confuso mais confuso em mim, o claro menos claro, é um continuum eu escrevi, e lá, naquele agora, que lembro e conto, não no agora ----- agora que sou aqui, naquele agora, eu não uso essa palavra, eu falo do ontem com o meu hoje [...]
(CARRASCOZA, 2017, p. 78).

A narradora continua imersa em seu devaneio, até o momento em que a alternância de tempos é estagnada por meio de um cruzamento entre o passado e o presente: “[...] e aí eu igualo o passado ao presente, aí eu penso no pai, que bom seria se ele permanecesse um pouco mais, se ele não se apagasse logo [...]” (p. 78). Bia está dentro no carro, posicionada no passado, porém pensando sobre um futuro que já aconteceu para ela no tempo da narrativa. Ela reflete sobre como seria sua vida caso João não tivesse partido, ou tivesse vivido mais, algo que não seria possível de se realizar no mundo real, mas que se abre como possibilidade no literário.

Para entender esta alternância de tempos, em *A pele da terra*, Mateus reflete, em um breve capítulo, sobre a época em que ainda morava com a família, e podia pentear os cabelos de seu filho:

O tempo era tanto, em mim, que eu penteava seus cabelos na memória, e, então, fiquei quieto, → você também ficou quieto, como se falar consumisse nossas forças que se exauriam depois de sete horas de caminhada. Fiquei triste, como se fosse aquele pai penteando seus cabelos em criança e pensando, anos à frente, no momento ali, ao seu lado (CARRASCOZA, 2017, p. 71).

O narrador se coloca presencialmente na cena descrita, pensando que na época em que vivia com o filho, ele poderia pentear os seus cabelos, no entanto, era um período em que a personagem não era feliz, apesar da presença de João. Mateus se percebe então no passado, prevendo o tempo atual de peregrinação no Caminho de Santiago.

Nota-se, nos exemplos, uma narração contínua, com poucos pontos finais para finalizar um pensamento. As frases são, em boa parte, separadas por vírgulas, em uma fluência de recordações, como se os protagonistas mergulhassem no tempo da lembrança. Apesar disso, seus discursos não demonstram desordenação ou a aparência caótica como os do fluxo de consciência. Ao contrário, o rememorar pode se assemelhar à narrativa oral, que não é rebuscada, mas que se revela em sua necessidade de ser ouvida.

Nos excertos supracitados, percebe-se que os narradores não apenas revivem a experiência narrada, mas que a refazem, por meio da palavra (BOSI, 2003). Os anos que se passaram a cada evento permitem uma ressignificação da memória, e isto de forma inventiva, no sentido de o presente oferecer espaço para novas interpretações frente ao vivido. O João criança necessita voltar à antiga casa de seus pais para brincar no quintal com sua irmã. De modo similar, Bia retorna à posição de um momento feliz que passou com seu pai, ansiando para que tivessem mais tempo juntos.

Mateus realiza o mesmo quando deseja poder pentear novamente os cabelos de seu filho na rotina conjunta, antes de prever uma possível viagem juntos. Vemos na fala dos protagonistas a ressignificação de um tempo que já passou e que não voltará. As personagens são cientes da impossibilidade de contar uma vivência de anos atrás, por isso eles modificam seus discursos, expressando pela escrita ficcional este ir e vir temporal.

Os narradores da *Trilogia* demonstram estar habituados a refletir sobre o tempo. Nem sempre reviver uma lembrança será uma tarefa fácil, como vimos, porém os protagonistas não a rejeitam, por mais dolorosa que seja. Acerca disso, Beatriz Sarlo afirma: “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas uma captura do presente” (2007, p. 9). A fragmentação da memória impõe que se busque por pedaços que a completem, e este processo pode tanto libertar, como aprisionar o homem em um ciclo nostálgico. Iniciado por João no primeiro romance e continuado por seus filhos, a reflexão sobre o tempo se faz presente nas narrativas.

Dentre os romances, Bia demonstra ser a narradora que mais interrompe seu fluxo de lembranças para explicar ou comentar algo no tempo da narrativa. Como quando descreve seu primeiro beijo: “[...] eu já estou com os dois pés na alegria, quando o beijo acabar, *adianto aqui*, eu atingirei a glória, e então vou sair correndo, de repente, para surpresa do Danilo, vou sair correndo [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 113, grifo nosso). Em alguns momentos, Bia não consegue se manter no tempo da cena e contar a história como aconteceu, por isso a oração “*adianto aqui*” refere-se ao destacamento do passado para dar sua visão atual de narradora, de comentarista acerca da própria vivência. O entusiasmo da protagonista em relatar este fato é tamanho, que ela, em sua autoridade de narradora, não hesita em adiantar seus sentimentos ao leitor, reduzindo a distância que possui dele.

Pode-se perceber, no relato dos narradores, uma preferência em relatar a história vivida, quase como que se estivessem contando diretamente a alguém. É o “narrar/contar” (*telling*) explicado por Wayne Booth (1973). Por meio desta estratégia, um determinado falante pode contar em primeira pessoa fatos de sua vida, seja passada ou presente.

Em oposição a este estilo narrativo, estaria o “mostrar/descrever” (*showing*), no qual, diferentemente do primeiro, o autor não conta uma história ao leitor, mas mostra-a à ele, por meio de diálogos e descrições. Para o teórico, neste narrar dramatizado (“*dramatic telling*”) (1973, p. 26), a história se contaria por si própria, sem necessitar de uma intrusão do autor ou de seu narrador, em um processo subjetivo questionado por ele. O narrador não precisa explicar fatos sobre as personagens, o espaço da ação, o tempo, ou o enredo em que se passa, porque essas informações são apresentadas na narrativa.

No ensaio *Narrar ou descrever?*, Georg Lukács (1965) percebe o contar como o ponto de vista de um participante da história de maneira dramática, o qual, atuando na cena do acontecimento, consegue relatá-lo vividamente. Juntamente com o atuante da ação, estaria o leitor vivenciando-as, pela proximidade da escrita subjetiva. Os eventos narrados não são episódicos ou causais, como acontece na descrição. No *showing*, a trama é apresentada por meio de quadros de sensibilidade, os quais revelam exatidão em suas descrições, empregando um ponto de vista de algum espectador da cena.

Analisando *Madame Bovary*, Lukács percebe o descrever do enredo construído por essa exatidão de detalhes que compõem o espaço da obra, de tal forma que as personagens tendem a desaparecer na própria história. O leitor, assim como o narrador, é observador da ação. Na busca de representar a realidade como é, o autor pode perder-se em meras descrições de espaço, as quais nem sempre influenciam a construção do enredo. O autor afirma: “Persistirá o contraste por nós indicado mesmo onde se trata somente, na realidade, da representação de um cenário?” (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Para Booth (1973), a técnica do descrever seria a mais adequada para o gênero romanesco: “Além disso, é fácil provar que um episódio mostrado é mais efetivo que o mesmo episódio quando contado, conquanto que devemos escolher entre dois e

apenas entre dois extremos técnicos”⁵ (1973, p. 28, tradução nossa). Ou seja, o contar seria uma técnica considerada menor, por carecer de marcas aparentes do autor. Tendo que escolher entre as duas possibilidades, o teórico, valorizando a escrita objetiva, é enfático em sua escolha, apesar de perceber que cada estilo estaria em uma ponta oposta, o que dificultaria uma escolha veemente como esta.

Nesse sentido, Booth reforça que falar sobre um tema não é o mesmo que apresentá-lo, pois, no contar, o leitor estaria diante dos fatos conforme a perspectiva de um autor. Já apresentando a história, o leitor se depararia com os eventos de maneira aparentemente mais fiel e neutra, pois um narrador distante estaria descrevendo-os. O papel do autor estaria em escolher um ponto de vista narrativo e permanecer nele, isto é, decidir se estaria próximo ou distante da história, e nele permanecer. Para Booth, o autor ou o narrador não deveriam deslocar-se de posição na narrativa (1973).

Nesta pesquisa, entendemos que tanto o narrar quanto o contar são igualmente relevantes, e que cabe ao escritor definir qual deles empregar e em que momento da narrativa, já que ambos são encontrados em um mesmo texto.

Outrossim, Lukács (1965) pondera acerca da manifestação dessas estratégias narrativas em um mesmo texto. De acordo com o teórico, não existe um escritor que renuncie completamente de uma ou outra, e, por este motivo, o romance não será um “fenômeno puro” do narrar ou descrever (1965, p. 50).

No *corpus*, por falarem sobre a própria experiência, os narradores contam (*tell*) a história e as lembranças que desejam compartilhar. Entende-se que o relato memorialístico prevê uma certa proximidade com o leitor, no sentido de oferecer escopo para que se recorde de lembranças particulares. Como quando João inicia seu caderno relatando o nascimento de Bia: “Filha, acabas de nascer, mal eu te peguei no colo, e pronto, *já chega*, disse a enfermeira, e te recolheu de mim, foi apenas pra gravarmos uma cena, agora os pais assistem ao parto, e tudo é filmado, antes não havia nada disso [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 9). O narrador continua este capítulo inicial contando para a filha o que aconteceu antes e depois do seu nascimento, como os pais fazem aos filhos, ocasionalmente por mais de uma vez.

⁵ “What is more, it is easy to prove that an episode shown is more effective than the same episode told, so long as we must choose between two and only two technical extremes” (BOOTH, 1973, p. 28).

Os diálogos entre personagens caracterizam o estilo narrativo do mostrar (*show*) e, nos romances, pode-se encontrar alguns. No caso de *Caderno de um ausente*, as trocas entre as personagens acontecem por meio do discurso indireto, já que, apesar de o narrador destinar seus escritos à filha, ela é ainda bebê para poder responder ao que seu pai lhe diz.

Contudo, no relato memorialístico, o protagonista descreve alguns diálogos de modo direto, por meio do uso de itálico, e sem travessão para indicar uma fala: “[...] e, uma noite, o silêncio tão sufocante, de repente, me assustei, *Marisa, tô ouvindo o meu coração!*, e ela, *É assim mesmo, tenta dormir!*, e eu, *Mas tá batendo muito forte!*, *Não é nada, é só o silêncio [...]*” (2014, p. 65). Neste caso, a voz do narrador é abafada para que as vozes das personagens sejam destacadas e descritas tais como se recorda que sucederam. Por meio deste diálogo, pode-se visualizar os dois irmãos conversando juntos antes de dormir, e perceber a inocência no menino ao conseguir escutar o próprio coração pela primeira vez. Estas inferências e imagens da cena não foram ditadas pelo narrador, é o leitor que as realiza enquanto lê, e seria este o modo ideal de se narrar uma história de acordo com Booth (1973).

Fazendo parte do relato memorialístico, os narradores também compartilham os sentimentos e pensamentos que tiveram em determinadas situações do passado. No início de sua narrativa, Bia descreve seu primeiro dia na Escola Serelepe, e suas impressões de criança pequena:

Eu não sei direito o que sinto, na verdade não sei é dizer o que sinto, vou aprender mais adiante, minha mão pequena está sendo segurada por outra, maior, que me conduz, será o meu primeiro dia na Escola Serelepe, serelepe, gosto de pronunciar essa palavra, mas só vou me dar conta depois, Serelepe é pertinho de casa, tanto que vamos a pé, duas ou três quadras [...] (CARRASCOZA, 2017, p. 16).

Os fatos que narra sobre este dia apresentam-se nebulosos, incompletos, pela sua idade na época e distanciamento de tempo ao presente. A protagonista se recorda de chegar ao local, de ter alguém segurando sua mão, e que sua mochila era da cor verde. Neste dia, a personagem não consegue identificar ou expressar com propriedade seus sentimentos.

No entanto, no tempo da narrativa, ela percebe que apesar de tantas novidades que este dia na escola trouxeram, ela sabia de quem era a mão que estava guiando-a pelo caminho, a mão de seu pai. Em sua perspectiva de narradora, este fato mostra-

se suficiente para dar-lhe segurança. A narração de suas emoções auxilia a contextualizar os eventos descritos por ela. Dessa forma, no contar da narradora, o leitor não encontrará apenas a lembrança deste primeiro dia de aula, porém todos os sentimentos da menina na época, aprofundando o entendimento de seu relato, e facilitando o acesso para uma identificação pessoal.

No capítulo 15 de *A pele da terra*, Mateus relata quando seu filho João perguntou a ele sobre seu pai: “E como estávamos vivendo juntos os dias inteiros, abastecendo-nos ao máximo um do outro, talvez → você quisesse saber mais de mim, para, então, saber mais de si mesmo, e, por isso, perguntou, de repente, como era meu pai” (CARRASCOZA, 2017, p. 37-38). O leitor não sabe exatamente como a pergunta foi feita, e quais foram as palavras que o protagonista utilizou para responder ao filho, pois ele não deixa claro.

Ainda mais importante do que essas especificações, está a significância do questionamento feito, pois demonstra interesse do jovem em conhecer suas raízes, e entender que características de seu pai e avô ele herdou. Mateus também não descreve sua resposta exata, apenas menciona algumas informações sobre seu pai, formas como ele o enxerga, pois, em suas palavras: “Respondi, contando não fatos mas rastros dele em mim. [...] respondi, fazendo um resumo do que ele fora, porque de tudo o que se vive, só podemos mesmo dar, para os outros provarem, o sumo” (2017, p. 38). Mateus poderia passar horas descrevendo João ao seu filho, mesmo assim, o narrador entende que o menino assimilaria apenas uma porção desta descrição, por não ter conhecido o avô.

Apesar de não explicitar na narrativa a conversa exatamente como aconteceu, percebe-se que a personagem se impactou com a pergunta do filho, um fator que seria relevante para lembrar e registrar futuramente, no tempo atual. Entende-se essa característica de falar apenas o sumo, o principal acerca de algo, como elo comum entre os três narradores.

Em seus relatos, notamos a ação do tempo sobre os episódios que narram, os quais, em sua construção, revelam sua fragmentação e ficcionalização. Bia traduz as porções, os resquícios que carregam uns dos outros, pela figura de linguagem denominada metonímia: “Metonímia: o pai e eu. A parte pelo todo. O todo na parte. Ou as definições que se encontram por aí: nenhuma palavra é a coisa que ela, palavra, nomeia. Toda palavra é tão somente algo que substitui a coisa” (CARRASCOZA, 2017, p. 83). Os narradores podem dedicar-se a descrever com o maior número de

detalhes seus bens mais preciosos. Estariam, no entanto, a relatar o que acontece apenas no campo do imaginário, impossibilitando seu espectador de visualizar integralmente o objeto narrado.

Além das lacunas produzidas no recordar, as obras da *Trilogia* apresentam também as lacunas deixadas pelo silêncio dos narradores, que pode ser visto refletido em cada narração. João entende esta habilidade do não-dizer como a “língua oficial”, a “língua mãe” deles (CARRASCOZA, 2014, p. 110), ou seja, os protagonistas melhor se expressam por meio de uma linguagem que não exige explicações ou detalhamentos em sua realização. Ao contrário, “[...] pelo silêncio podíamos dizer tudo com exatidão, sem o risco de não sermos compreendidos [...]” (2014, p. 110).

Os protagonistas não só compartilham deste traço familiar, como refletem sobre ele em seus cadernos, demonstrando que o silêncio poderia ser um tema abordado entre eles. Em *Caderno de um ausente*, João dedica um capítulo inteiro ao silêncio, apesar de citá-lo em outros momentos da narrativa. Ao longo de sua reflexão, o narrador discorre sobre algumas lembranças que surgem, que não haviam sido mencionadas anteriormente, como o dia em que soube da gravidez de Juliana:

[...] foi através do silêncio que eu soube de tua vinda, eu cheguei em casa exausto aquela noite e, mal abri a porta, a tua mãe, que me esperava cochilando no sofá, ergueu-se lentamente, e eu soube que ela estava grávida, porque tudo o mais era quietude, não era preciso dizer o que nela já estava dito — em silêncio, Bia, pode-se ver claramente se uma mulher carrega um filho, mesmo que o seu ventre não o diga; [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 112).

Por meio de um momento de quietude, o protagonista descobriu a gravidez da esposa. Da mesma forma, toda a formação de Bia foi envolta pelo silêncio, já que tanto ele quanto Juliana são pessoas silenciosas, transmitindo esta particularidade a ela. João explica, neste capítulo, a relevância de se prestar atenção às miudezas que não são ditas, pois nelas podem estar experiências agradáveis, como o próprio ato da lembrança.

Em uma cultura que preza a informação constante e rápida, perde-se uma sensibilidade na apreciação do silêncio, ou nos instantes acarretados por ele, os quais, apesar de não serem verbais, não deixam de significar. O narrador percebe que é no silêncio e em silêncio que ele inicia a filha no mundo, por meio de sua escritura. João e seus filhos podem dividir traços de personalidade em comum, porém o fato de

serem silenciosos, e acolherem esta característica, é essencial para o entendimento de seus discursos.

Faz-se relevante notar como Bia e Mateus evidenciam este traço em seus textos. Assim que inicia sua narrativa, Bia menciona uma brincadeira ensinada pelo pai, de falar sem conectivos, deixando lacunas na fala. Por meio de um recurso metaficcional, a narradora reinventa, à própria maneira, os ensinamentos de João acerca deste falar, sem precisar enunciar algo. A escrita da jovem narradora é, desta forma, construída por esta brincadeira “[...] de falar sem conectivos, como se fosse o próprio pensamento a saltar de um assunto a outro — a minha preferida” (CARRASCOZA, 2017, p. 9). Sendo parte desta família de silenciosos, este jogo de falar somente o necessário, o relevante, é significativo para a menina, e refletido em seus relatos:

O tempo todo. Depois daquela noite, o carro subindo a serra, a sombra do pai no banco da frente, eu deitada no banco de trás, as estrelas no céu azul-escuro vazando entre os pinheiros, duas palavras se enlaçaram, o tempo todo, no nosso dia a dia, depois daquela noite: *já e ainda* (CARRASCOZA, 2017, p. 85).

Tendo assimilado sua lição favorita de João, Bia nomeia seu pai como “silêncio-pai” (2017, p. 21). O silêncio acompanha as personagens, caracterizando-as, e unindo-as como narradores da própria história. As experiências de cada um podem levá-los a caminhos diferentes, no entanto, a marca do silêncio será sempre parte deles.

Na peregrinação de Mateus, o protagonista metaforiza as distâncias caminhadas com o filho, com os percursos que a vida impõe. E, novamente, o silêncio faz parte da jornada: “Eu estava feliz por sentir que, de repente, estava feliz, e, para suportar a ferocidade de meu sentimento, permiti que o silêncio caminhasse em mim [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 51).

Enquanto pai e filho peregrinam, ambos vão se conhecendo melhor, se reconectando, após um período de tempo morando separados. Nos quilômetros que percorrem no Caminho de Santiago, entende-se que as personagens teriam uma variedade de momentos de conversas, assim como longos momentos de silêncio e, apesar de João aparentar não ser silencioso, ele respeita e acolhe esta característica de seu pai. Tendo o silêncio como “língua oficial”, Mateus também dizia muito ao filho, sem nada dizer, demonstrando familiaridade com as lições de seu pai João.

Em sua quietude, o narrador expressava tudo o que gostaria de compartilhar com o filho: “O meu silêncio me dizia que a dor nos cura as mentiras da alegria, que os erros, nós os cometemos para nos acertar, que não são as histórias que se repetem, nós é que nelas nos repetimos” (CARRASCOZA, 2017, p. 78). Assim como o protagonista viveu parte de sua infância em casas separadas de seu pai, o mesmo acontece entre ele e o filho, repetindo uma vivência dolorosa a ele, porém inevitável. Por meio de seu silêncio, Mateus tenta remediar as situações de dor que causou ao jovem, como quando a memória lhe trouxe a lembrança de um tapa dado no menino em um momento de irritação.

A percepção de que o silêncio pode expressar mais do que palavras soltas e supérfluas é a lição que Mateus tenta praticar enquanto peregrina. O protagonista aparenta se perceber impotente, em alguns momentos, com relação ao passado, à separação com o filho: “O meu silêncio dizia: também amamos por meio de lembranças que, embora agonizem, estão longe de morrer” (2017, p. 78). Não há como evitar o fluxo de recordações que se impõem ao ser humano.

Esta escrita silenciosa é a linguagem que os narradores repartem. Cada um significando o silêncio à sua maneira, e deixando marcas em suas narrações. Essas marcas são expressas explicitamente nas narrativas, indicando instantes que podem ser entendidos como pausas, reflexões das personagens, uma dificuldade em colocar em palavras os sentimentos que querem traduzir. Cada narrador significa este silêncio de uma forma: João, por meio de espaços em branco; Bia, empregando traçados, parecidos com reticências; Mateus, por meio de setas. Essas marcas acompanham cada protagonista em sua fala, encontradas antes mesmo do início da história, nas capas dos romances.

Em *Caderno de um ausente* (edição da Cosac Naify), a capa contém traços em branco que separam as palavras do título do livro, já antecipando esta estratégia de escrita localizada da narrativa. Os traços se assemelham ao corretivo líquido usado em cadernos, mas podem ser espaços de silêncio exigidos pelo protagonista. A capa revela esta apropriação do não-dizer que o narrador faz, tendo em vista que o título da obra designa sua ausência futura, ou seja, algo de difícil expressão.

Imagem 1 - Capa de *Caderno de um ausente*

Fonte: (CARRASCOZA, 2014)

Estes espaços, aparentemente sem nada a dizer, não estão ausentes de significação, e demonstram as vozes do falante. O narrador diz: “[...] não sei, Bia, quase nada de ti, mas sei que somente o silêncio pode cortar a língua das palavras; sei que muito [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 27). Neste capítulo, João antecipa o quanto sobre a filha ele não conhecerá: sua cor favorita, se gostará de agrião ou seu ascendente zodiacal. Como no excerto, o narrador realiza algumas pausas antes de continuar a narração, as quais podem ser entendidas como uma hesitação frente ao desconhecimento acerca do futuro da filha, e uma possível não participação neste futuro. João é ciente de sua ausência, mas no pouco tempo que aparenta ter, deseja ensinar para Bia o que sabe. Ao mesmo tempo, como registrar no papel seus conhecimentos de vida?

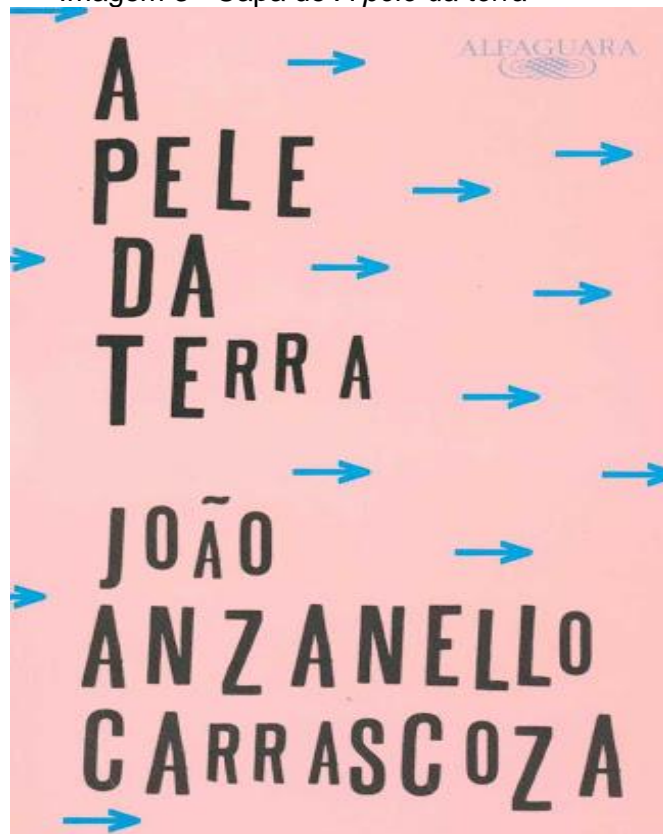
Em *Menina escrevendo com pai*, os sinais gráficos iniciados na capa são apresentados por cinco traços (ou pontilhados) em azul, lembrando as reticências. Como o primeiro, o título é entrecortado pelos traços, e indicam um diálogo entre ambos os romances, como se João estivesse fisicamente presente com a filha, guiando-a na escrita.

Imagem 2 - Capa de *Menina escrevendo com pai*

Fonte: (CARRASCOZA, 2017)

Nota-se o uso dos traços sobretudo quando a narradora descreve seu pai: “[...] mirando os seus cabelos que eu não sei ainda o quanto são ralos ----- e ----- grisalhos” (CARRASCOZA, 2017, p. 12). Ou quando diz: “Bonito ----- triste. Triste - ----- Bonito. Meu pai” (2017, p. 22). Essas marcas empregadas por Bia aparentam demonstrar a incerteza da protagonista no processo de rememoração. Os eventos narrados por ela aconteceram anos atrás, por isso entende-se como naturais as tentativas de relembrar fatos e hesitar sobre eles, para depois escrevê-los no papel. Entende-se esses sinais de silêncio como uma dificuldade que a narradora enfrenta em encontrar as palavras certas na expressão das emoções que possui pelo seu pai. As marcações dariam espaço para o leitor completá-las, de acordo com a narrativa.

Assim como nos outros romances, a narrativa de Mateus é preenchida com marcas, desta vez, setas apontando para frente. Essas setas, em azul, aparecem a partir da capa do livro, e demonstram ser empregadas como sinalizadores do caminho trilhado pelas personagens. Como uma lembrança a perseverarem na peregrinação, a não desistirem.

Imagem 3 - Capa de *A pele da terra*

Fonte: (CARRASCOZA, 2017).

No caminho da peregrinação, as setas indicam em que direção seguir. O caminhado duramente percorrido também se assemelha ao percurso pessoal do narrador, de debruçar-se à rememoração como um meio de agir sobre sua vida presente. O narrador afirma, no capítulo inicial: “Ouça e saiba que é bom estar aqui com → você, eu estou feliz” (CARRASCOZA, 2017, p. 9).

Os romances vêm em uma caixa azul, com todos os sinais gráficos presentes nos romances, reforçando a ideia de complementação das narrativas, e a impossibilidade de lê-los separadamente.

Imagem 4 - Caixa *Trilogia do Adeus*

Fonte: (CARRASCOZA, 2017)

Na *Trilogia*, compreende-se as marcas textuais mencionadas como possibilidades de leitura. Walter Benjamin sustenta que: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (2011, p. 203). Tem-se na literatura de qualidade um conteúdo necessário para o prazer da leitura, sem que se exagere em si mesma em dar esclarecimentos.

Nesse sentido, entende-se que a obra deve permitir que o leitor faça as próprias inferências, e que consiga preencher sozinho as lacunas deixadas pelo autor, para evitar que a leitura se torne simplificada e rasa. Talvez não seja possível desvendar tudo que o escritor planejava para a obra, a depender da dificuldade da leitura ou distanciamento de tempo, no entanto, o leitor pode construir entendimentos antes não imaginados ou explicado no texto.

Os sinais graficamente marcados nos romances do corpus não podem ser desprezados da leitura, pois carregam intenção dos protagonistas. Podem ser percebidos como marcas de silêncio, de reflexão, insegurança quanto ao que narrar, ou até mesmo de esquecimento dos narradores, já que boa parte do que escrevem são fragmentos da memória.

Ao empregarem essas marcas nas narrativas, os contadores de histórias expressam-se também por meio do silêncio, e por meio das pausas impostas por elas.

Em entrevista, Carrascoza declara: “Os não ditos também estão dizendo o tempo todo; o silêncio é constitutivo do dizer [...]” (JORNAL RASCUNHO, 2013). Esta característica de significar sem dizer nada demonstra ser uma habilidade do escritor, presente não apenas na *Trilogia*, mas na grande maioria de suas obras. Seus narradores conseguem expressar, seja pela quietude ou pela poesia, o que, por vezes, pode ser inexprimível de ser contado oralmente.

Pode-se caracterizar a expressão do silêncio como parte da individualidade do autor, uma particularidade que se reitera em seus textos. Cada escritor demonstra possuir uma técnica que o destaque, que o distingue na multidão. Este estilo característico é compreendido como um autor implícito, como um segundo “eu” do autor, ficcional, o qual dá o tom particular do criador na construção da obra. Como Wayne Booth (1973) reitera, não é possível que o escritor se esconda completamente de sua criação, mesmo que tente, e de certa forma, pode ser que sua técnica seja o que o eleve.

Além do uso dos sinais, podemos acenar outras duas estratégias do projeto gráfico que se destacam: a cor das capas, e o tamanho e formato dos livros. Na *Trilogia*, as capas dos livros podem chamar a atenção por apresentarem alguns fatores similares. Em *Caderno de um ausente*, a capa é de um tom alaranjado, o qual pode remeter à melancolia e seriedade nas mensagens de João à filha. As páginas internas do livro também seguem uma coloração parecida com a da capa, mostrando coerência com seu conteúdo narrativo, e conservando o tom melancólico apresentado previamente.

Independentemente de como o design das capas é apresentado, entende-se que a história já começa por elas, por isso sua importância no entendimento das obras. O primeiro contato de um leitor com seu livro é pela capa, por isso pode ser visualizada como uma porta de entrada para a história. No caso do corpus, tanto o tamanho dos livros como suas capas e títulos remetem à um caderno, endereçando o leitor a se preparar para uma possível leitura íntima, pessoal. O uso de um caderno não prevê uma escrita definitiva, mas em construção, permitindo que seja rabiscado, apagado, reescrito a qualquer momento.

O formato de *Caderno de um ausente* assemelha-se a um caderno de anotações, o qual, pelo seu tamanho (16,8 x 12 cm), pode ser facilmente transportado pelo seu portador. A versão da Editora Cosac Naify diferencia-se das edições da Alfaguara, pelo seu tamanho maior que a primeira (18,4 x 12,2 cm), e uma tipografia

diferenciada. Além disso, nos romances da Alfaguara, os cantos das páginas são arredondados, assemelhando-se a um caderno de notas.

Em *Menina escrevendo com pai*, a capa em verde claro remete ao frescor da juventude e à esperança que a narração de uma jovem pode conter. Entende-se ser uma cor apropriada para uma jovem narradora, a qual dialoga com o conteúdo narrativo, já que verde é a cor favorita de Bia. A escolha da cor não é aleatória: os olhos de seu pai eram verdes. Quando menina, escolhia objetos que fossem de sua cor preferida, como que para garantir que João estivesse com ela continuamente. A mochila de rodinha que ganhou de tia Marisa era verde, assim como o balão comprado por seu pai, significativo para a história e para Bia (CARRASCOZA, 2017).

Em *A Pele da terra*, a capa em rosa pode se aproximar da cor da pele das personagens e da terra em que caminharam. O tom em rosa remete também ao amor, neste caso, ao amor de um pai que anseia o momento de rever seu filho. Mateus reinicia com seus escritos o ciclo antes iniciado por João, ou seja, o de um pai escrevendo ao seu filho ou filha. A cor rosa demonstra ser uma escolha sensível para finalizar a *Trilogia*, para expressar as emoções e afetos que os narradores manifestaram por meio da palavra.

Nesta pesquisa, tem-se esses recursos como atuantes na leitura, os quais podem impactar a experiência do leitor. Nas criações de Carrascoza, nota-se um cuidado na construção holística de suas obras, ou seja, não apenas com o texto verbal, mas com o projeto gráfico, *design* e ilustrações (quando presentes). Algumas das produções de Carrascoza demonstram dialogar com outras artes, como é o caso de *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), e *Caleidoscópio de vidas* (2019). Nesse sentido, cada uma dessas linguagens presentes nos livros de Carrascoza desenvolvem-se não para elevarem o texto verbal, mas são construídas em conjunto com ele, no intuito de formar o livro em suas diversas possibilidades. Acerca disso, Julio Plaza afirma:

Se livros são objetos de sensibilidade, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implicar em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelas para uma leitura cinestésica com o leitor: dessa forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos (1982, p. 1-2).

Plaza (1982) entende o livro obra como obra de arte, expandindo, com isso, as maneiras que hoje o leitor pode entrar em contato com o objeto. Seja lendo, brincando, abrindo e fechando dobras, virando, torcendo, a configuração dos livros modificou-se. As ilustrações, colagens, os diferentes formatos, cores e texturas das páginas ampliam os sentidos gerados pelo objeto. Com isso, a leitura linear dos clássicos não perde sua significância, contudo, as obras que exigem uma leitura simultânea de artes têm surgido no mercado com maior frequência, modificando a maneira como se lê, e exigindo mais do leitor. O projeto gráfico do livro atua na composição da história narrada tanto quanto o texto verbal. O mesmo acontece com as ilustrações e as outras artes que o compõem.

Entende-se que, atualmente, o leitor necessita se adaptar às novas formas de leitura que o livro possibilita. As obras que privilegiam um projeto gráfico atuante transformam em autores outros participantes fundamentais em sua criação, os quais costumam ser relegados a segundo plano: *designers*, ilustradores, revisores, editores (e tantos outros que auxiliam na formação de um livro). Dessa forma, o escritor retira-se do papel de “personagem principal” e dá espaço para que outros artistas construam sentidos por meio de outras linguagens na obra.

Percebe-se as criações de Carrascoza em sua totalidade, ou seja, como unidade entre as linguagens que as compõem, as quais não podem ser lidas separadamente. Nesse sentido, uma leitura apenas do texto verbal dos romances da *Trilogia* demonstraria ser incompleta, já que há outras mídias e artes compondo-os, como as marcas nas narrações, o projeto gráfico, as cores das capas.

2.3 As narrativas como herança, resgate humano

Impelidos a reviverem experiências importantes do passado, os narradores da *Trilogia do Adeus* subordinam-se aos labirintos da memória para relatarem suas histórias. Escritos em períodos diferentes, com anos de separação de um para o outro, os narradores significam suas lembranças por meio de narrativas peculiares a cada um, de acordo com suas idades, características, bagagem de vida. Apesar das particularidades de narração existentes nos romances, nota-se uma essência em comum partilhada entre os enunciadores, procedentes do romance originário *Caderno*

de um ausente. Neste item, analisaremos que traços do *corpus* se originam de João, o primeiro narrador, e que efeitos de sentido, a partir dele, são produzidos nas narrativas.

Acerca das possibilidades da narrativa, Walter Benjamin (2011) afirma que seu propósito não está em propagar o âmago da história, como um relatório ao divulgar dados e resultados. Ao contrário, o autor defende que a narrativa não tem como função informar exhaustivamente ou oferecer explicações. Benjamin também percebe os traços pessoais do autor em sua criação: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (2011, p. 205).

Ainda que exista um distanciamento na fala de Benjamin e uma modernização dos processos de produção, entende-se que os esforços e rastros pessoais do artesão na matéria criada não a impede de ser compartilhada ou reformulada por outros. A afirmação de Benjamin desmistifica a predileção de teóricos como Wayne Booth (1973) acerca da objetividade no romance, quando reitera que os traços do autor são impressos no objeto criado, ou seja, quase como inconcebíveis de não serem vistos.

Seja por meio de uma narração objetiva ou subjetiva, percebe-se que o apelo por boas histórias não cessa no ser humano, atuando como uma força intrínseca à ele. Talvez o trabalho artesanal ou manual como o ofício da agricultura não esteja tão presente na vida das pessoas como antes, diferentemente da literatura, que persiste e se adapta às transformações do mundo. Um dos motivos apontados por Benjamin está na riqueza existente na arte de narrar, que não se esgota, e pode continuar prosperando, independente de quanto tempo foi já passado da sua formulação (2011).

Referindo-se a Heródoto como o primeiro contador de histórias entre os gregos, Benjamin reconhece o valor de sua narrativa, por evitar dar explicações: “Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão” (2011, p. 204). Portanto, entende-se que, para permanecer, a literatura deve oferecer conteúdo suficiente para a elucidação de sentidos sem se esgotar, dando espaço para que se continue realizando interpretações e reflexões ao longo do tempo.

Como citado no primeiro capítulo do presente estudo, acerca da permanência dos contos de fadas nos dias atuais, as narrativas de qualidade resistem à ação do tempo, e podem continuar maravilhando seus leitores e ouvintes. Como os contos de fadas, as histórias são reformuladas, reescritas e reinterpretadas, tendo em vistas as

mudanças que ocorrem nas sociedades. Ou seja, sobrevivem, pois há contadores de histórias agindo sobre elas, evitando seu esquecimento, e buscando novas maneiras de transmiti-las.

Seja por meio da oralidade, de novas traduções, menções intertextuais, interpretações, ou até mesmo por outras mídias como filmes ou programas de televisão, as narrativas de qualidade mantêm-se na memória coletiva, enquanto os contadores as reproduzem. Benjamin reforça que os relatos continuam gerando encantamento por sua similaridade com as sementes de trigo, as quais podem conservar-se adormecidas por anos antes de reproduzirem seus frutos: “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (2011, p. 204).

Atuando como o primeiro narrador de futuras histórias, João inicia um legado da escrita quando registra seu conhecimento e experiências em seu caderno. O narrador afirma: “Fomos costurados com a mesma linha fina, Bia, e por sermos organizados, assim, um órgão suturado ao outro, esse hemisfério a se fundir àquele, somos vulneráveis às perdas” (CARRASCOZA, 2014, p. 102). O caderno não fica guardado ou esquecido, porém o protagonista relata oralmente, aos filhos, as mesmas narrativas antes escritas por ele, revivendo-as. Cerca de vinte anos após a escritura de seu caderno, e após seu falecimento, Bia recomeça as histórias antes iniciada por seu pai. Como reitera João, pai e filha estão costurados pela mesma linha: a linha que forma a escrita, a qual dá início à contação de histórias.

De acordo com Benjamin (2011), as narrativas passadas informalmente entre os homens são aquelas nas quais se baseiam os narradores em suas criações. Ou seja, pode-se dizer que os relatos se constroem por meio de histórias já ouvidas ou vivenciadas pelo próprio falante. Entre os contadores, o teórico destaca o camponês sedentário — o trabalhador honesto que retira da própria terra seu sustento, e é conhecedor de suas tradições e cultura —, e o marinheiro comerciante, o homem que retorna para casa com novos conhecimentos acumulados de suas viagens. O contador de boas histórias seria o resultado de ambos esses trabalhadores, pois compreenderia o indivíduo que domina os relatos de sua comunidade e das gerações anteriores, com as narrativas de culturas diferentes as quais o viajante traz de fora. Agregado a essas características, está o aspecto educacional dos relatos desses contadores, os quais procuram compartilhar seus aprendizados a quem os ouve.

O protagonista João compartilha em sua escrita a característica desse contador de histórias múltiplo — o sedentário e o comerciante —, desejoso em compartilhar seus aprendizados. Faz-se importante notar que com a vinda do segundo filho, nasce em João a necessidade de documentar suas memórias, como uma herança passível de ser guardada e resgatada sempre que preciso. O personagem poderia ter comprado um presente para a filha que representasse seu amor, ou poderia ter-lhe dado como recordação algo que viesse de Juliana. Um presente possui valor em si mesmo, porém não germina frutos futuros, e com o tempo, pode ser perdido. O conteúdo de seu caderno, por outro lado, pode permanecer na memória de seus leitores, e suas histórias recuperadas sempre que quiserem. Deixar-lhe seu caderno pessoal também demonstra ser uma herança útil, já que possibilitou que outros enunciadore se apoderassem da escrita e dessem continuidade às suas narrativas.

Agindo como a semente de trigo citada por Benjamin (2011), o caderno deste “narrador-semente” levou alguns anos para frutificar, neste caso, até Bia iniciar sua escritura. Entende-se que os relatos de João tiveram origem de outras narrativas, de outras vozes, a iniciar pelos seus pais, avós, parentes, e de sua convivência com eles. Como o próprio protagonista afirma, ao lembrar de seu pai André:

[...] ele quem me ensinou que ela, as palavras, servem para abrir e fechar; se bem combinadas, estreitam latifúndios e alargam veredas —, o teu avô as degustava como a um vinho, antes de pronunciá-las, ele as inundava com saliva, quando não as besuntava de silêncio, e era por isso, certamente, igual se azeita uma fechadura, que as palavras dele nos abriam sorrisos, nos abriam os olhos, nos devassavam a memória de fora a fora, e era justamente por essa habilidade, que, na via contrária, não raras vezes, as suas palavras nos fechavam a boca, nos encarceravam no espanto [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 41-42).

O que João escreve para a filha não vem inteiramente de seu conhecimento particular, mas também revela experiências dos que o antecederam. O narrador afirma que seu pai “era da fala” (p. 41), um homem comunicador. Por se mostrar habituado com o uso da palavra, André sabia se comunicar também pelo silêncio, nos momentos certos, como pode ser visto neste excerto. Por esta razão, pode-se inferir que João herdou de seu pai o gosto em transmitir narrativas, porém à sua maneira, ou seja, pela escrita e por meio de sua característica de ser um homem de poucas palavras, silencioso. A cada novo contador de histórias que surge, este carrega diversos outros em seus relatos, seja no que se dispõe a narrar ou na forma escolhida.

Nesse sentido, os narradores Bia e Mateus trazem em suas narrativas influências, pedaços do discurso de João, este “narrador-semente” que inaugurou o legado da escrita na família. Por este motivo, pode-se perceber os narradores de cada romance pelas particularidades em suas vozes, que os distinguem uns dos outros.

Nessa variedade de vozes que compõem as narrativas das personagens, vê-se a polifonia de Bakhtin (2013) presente nos romances que compõem o *corpus*. Entende-se que em seu discurso, o narrador João carrega outras vozes, como a de seus pais, parentes e amigos. Da mesma forma, somado ao relato de Bia e Mateus, está a voz de João e de outros. Vozes implícitas, que foram trazidas de outros falantes, sem que se mostrem claramente, ou vozes que podem apresentar-se explicitamente, como a do primeiro narrador influenciando as narrativas dos que o procedem.

Quando os narradores Bia e Mateus reescrevem, a seu modo, falas e características de João, eles promovem uma interação entre as vozes, revelando o dialogismo proposto por Bakhtin (2013). Ou seja, há um diálogo ocorrendo nas narrativas da *Trilogia*, o qual reforça uma interdependência existente entre os participantes dos romances, uma alteridade viabilizada pela palavra. De acordo com Bakhtin (2013), o romance dialógico mantém-se aberto, permitindo as diversas interações entre as personagens, suas ações e discursos.

Este diálogo revela-se como uma bela imagem ao *corpus*, pois subentende que os narradores estão em constante troca. Mesmo após a morte de João, sua voz permanece viva, interagindo, e possibilitando que novas histórias sejam criadas. Apesar de se complementarem, cada relato é constituído de especificidades que os distinguem.

No discurso de João, a narrativa mostra-se fluida e com poucas pausas por ponto final. O narrador emprega majoritariamente vírgulas para encadear as orações, aproximando seu relato da fala oral transmitida informalmente, como se o pai tentasse encurtar sua distância da filha recém nascida. Por outro lado, nota-se um manuseio poético com a palavra em seus escritos, demonstrando maior semelhança com a escrita literária, do que com o discurso oral. Mesmo na fluidez do texto, há na narrativa as pausas decorrentes dos espaços em brancos, revelando os momentos de silêncio do narrador ao contar sua história. Esses espaços de suspensão podem também revelar um não-saber de João, que não hesita, pela escrita, em demonstrar suas imperfeições, ou seu desconhecimento sobre as coisas: “ eu não sei um

universo inteiro de coisas, não sei e nem terei tempo de aprender [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 29).

Sua narrativa entremeia o que ele gostaria de contar e ensinar para a filha, com uma autorreflexão acerca de como poderia ter agido diferentemente em determinadas situações. Nesse sentido, seu relato torna-se, de certa forma paradoxal, já que o caderno destinado à filha possui um propósito de compartilhar ensinamentos e experiências, enquanto lhe apresenta determinadas lições que ele mesmo não aprendeu.

As idas à memória nem sempre se apresentam como um processo tranquilo, exigem esforço e enfrentamento do sujeito ao seu passado, o qual pode se mostrar desagradável de se lembrar. Como o protagonista afirma sobre si mesmo em seu capítulo inicial, ele percebe-se saudável para sua idade, apesar de ter cometido alguns excessos na vida (CARRASCOZA, 2014). Ecléa Bosi reitera que “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (2003, p. 55). As lembranças resgatadas na infância ou enquanto jovem podem se revelar mais aprazíveis ao indivíduo, diferentemente acontece no envelhecer, quando, dentre as experiências acumuladas, várias podem revelar-se aversivas.

Nos aprendizados que conservou ao longo da vida, um deles está no engrandecimento dos pequenos prazeres, das minúcias diárias que comumente são ignoradas. O narrador diz após uma pausa no discurso:

[...] e eu só sei, Bia, que, em breve, não estaremos mais aqui, e, enquanto estivermos, eu quero, humildemente, te ensinar umas artes que aprendi, colher a miudeza de cada instante, como se colhe o arroz nos campos, cozinhá-la em fogo brando, e, depois, fazer com ela um banquete (CARRASCOZA, 2014, p. 31).

Dentre as pequenezas está o aproveitar os breves momentos do presente, ou, como afirma, a “ninharia do instante”, (2014, p. 61) em sua efemeridade. Ao longo de sua narrativa, o protagonista apresenta para a filha miudezas pouco valorizadas, e o faz por meio de metáforas: “[...] provar, com mil exemplos, que se pode inventar metáforas em cores a partir de clichês cinzentos [...]” (2014, p. 32-33). O próprio manuseio com a palavra pode ser entendido como uma forma de elevar fatos simplórios do cotidiano, como forma de adicionar cor e vivacidade ao que se escreve,

pois, de certa forma, o presente e seus instantes apresenta-se como uma das poucas coisas — senão a única — concreta ao homem. O uso das metáforas no texto reforça o distanciamento do narrador com a fala oral e informal, e o aproxima do trabalho artesanal e solitário da escritura poética, ampliando as possibilidades de leitura.

Apesar de João indicar para a filha os privilégios de se viver os instantes do presente, percebe-se que a narrativa de Bia volta seu olhar às lembranças antigas, da convivência enquanto seu pai estava vivo. Após o capítulo introdutório de *Menina escrevendo com pai*, do seguinte em diante, a narradora centraliza seu relato em experiências passadas. É por isso que pouco se sabe de sua vida no tempo da narrativa, aos vinte anos de idade.

Embora aparentemente distanciando-se do ensinamento de seu pai acerca de viver os breves instantes, a narradora apresenta suas lembranças empregando o tempo presente, fazendo com que a duração dos momentos do passado seja alongada. Conforme aprofunda na escrita, a jovem enreda-se pelos caminhos da memória e depara-se com a manifestação de novas recordações, cada vez mais claras. A primeira lembrança descrita é a do passeio de bicicleta quando bebê, e em seguida a ela, relatos de quando era criança. Como se estivesse acompanhando o crescimento da menina, suas memórias vão se desenvolvendo conjuntamente a ela, e revelando-se por vezes complexas.

Em suas palavras, Bia diz: “[...] eu não sei se é outra manhã, ou a mesma manhã, o tempo está se alfabetizando em minha memória, eu sou apenas mais uma pessoa onde o tempo vai se escrever [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 13-14). O tempo presente pode tanto promover o apagamento de lembranças, como trazê-las à tona abruptamente. Conforme afirma Bergson (1999), tem-se o presente como uma conexão de sensações e movimentos, os quais prolongam a ação do homem na atualidade.

Nesse sentido, as experiências do passado não são renegadas, porém tornam-se úteis para reflexão e atuação no presente (1999). Enquanto se “alfabetiza” na própria memória, entende-se que a narradora reflete sobre os fatos que viveu ao lado de seu pai, agindo sobre eles e exteriorizando-os no papel por meio de uma interpretação atual acerca deles.

As recordações de Bia refeitas na atualidade parecem aplicar o conselho do “narrador-semente”, de valorizar os breves instantes da vida familiar. Lembranças simplórias, sejam elas agradáveis ou não, são o foco de sua narração: a primeira

queda no degrau da escada, o primeiro beijo, o primeiro dia de aula. Além das vivências inaugurais, outras são descritas sem diminuir sua importância: uma noite de natal, uma conversa na mesa do café, a partilha de uma refeição. Assemelhando-se à estratégia do “*show*” explicada por Wayne Booth (1973), alguns dos relatos da narradora são imagéticos, edificadas de maneira detalhada. A título de exemplo, um jantar compartilhado entre pai e filha:

É um dia de semana, terça ou quarta, não me recordo, tanto faz. Importa que eu estou com o pai, esquentamos a comida no microondas, vamos jantar. Algum assunto nos leva a conversar, é assim com todo mundo, a conversa é como o pão que acompanha a comida, às vezes são fatias generosas que passam de uma mão a outra, às vezes são migalhas. [...] eu olho o pai, eu olho meu prato, olho o garfo pegando o arroz, olho o rosto dele à minha frente, e, de súbito, para o meu assombro, eu não vejo o que sempre vejo, eu vejo algo que eu nunca havia percebido sob o comum do meu ver [...] (CARRASCOZA, 2017, p. 108-109).

No excerto, a personagem já está envelhecida, e a protagonista percebe a lentidão de seus movimentos, assim como a manifestação dos sintomas de uma idade avançada. Embora os indícios de sua partida mostrem-se mais claramente, a narradora se agarra à certeza de que tem seu pai ali naquele momento, naquele instante, em um jantar familiar. De tal maneira, a narrativa de Bia procura resgatar os resquícios, fragmentos dos breves instantes da convivência com seu pai, em tentativa de prolongá-los. Afinal, é apenas possível falar sobre a ausência de alguém que esteve muito presente.

A narrativa de Bia demonstra entremear tempos. Na visão de Santo Agostinho (1987), os eventos passados se foram definitivamente e não retornam. O tempo presente, por outro lado, revela-se instável a ponto de ao percebê-lo, já tornar-se passado, e o porvir aparenta ser distante, inalcançável. Essas dimensões se entrelaçam em determinadas situações, a ponto de confundirem-se, reforçando as indagações do filósofo acerca da impossibilidade de se definir o conceito de tempo.

Na recordação de Bia, pai e filha estão em pontas opostas da mesa, e, de certa forma, na vida: a jovem alcançando a maioridade, e o pai, esforçando-se para viver mais um dia. O tempo nessa lembrança pode ter passado rapidamente, mas com o registro no papel, ele é perpetuado no presente, e nos labirintos da memória. Mesmo originando-se do passado, é pela memória que os narradores conseguem intervir no tempo atual, e conseqüentemente no futuro. Da mesma forma, a escrita os auxilia

nesse processo de atuação no presente, pelo registro de vivências que poderiam ficar esquecidas.

Em *A pele da terra*, o protagonista também retorna ao passado para experimentar vivências antigas, confundindo, em alguns momentos, os tempos na narrativa: “[...] o você das minhas lembranças, se movia, dizendo, estou aqui e sempre estarei, embora o você à minha frente nem perceba que os dois, meu filho feito de passado e meu filho povoado de presente, se encontravam [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 19-20).

Em contrapartida, nota-se, no discurso de Mateus, uma melancolia frente aos fatos do passado, como se exigisse dele um grande esforço em revivê-los. Ao dedicar-se a lembrar a peregrinação com João, o narrador tem a chance de evocar vivências especiais, mais prazerosas de serem revisitadas. O narrador expressa o sentimento de felicidade por poder passar um mês inteiro com o filho, após anos vivendo em casas diferentes: “Eu feliz, apesar de sonolento, como havia anos não me sentia, e, para evitar que as velhas dores e culpas — no meu encaço — derretessem, num instante, o meu contentamento, eu me mantive quieto [...]” (CARRASCOZA, 2017, p. 14).

Nos capítulos iniciais da narração, e nos primeiros dias de viagem, Mateus demonstra possuir cicatrizes do passado assombrando-o, impedindo-o de seguir em frente, de valorizar o presente. O tempo de peregrinação revela-se significativo para o protagonista, no sentido de ser um período em que pôde esquecer da saudade e dores antigas, e apropriar-se da presença do filho como não fazia desde a separação com a esposa.

Conforme percorrem os quilômetros diários do Caminho de Santiago, lembranças invadem os pensamentos de Mateus, auxiliando-o a assimilar seus arrependimentos. Além de passarem este tempo juntos, a peregrinação possibilita que novas lembranças fossem formuladas entre pai e filho, estreitando seus laços, e distanciando-se de recordações infelizes. As lembranças sinalizam a simplicidade no olhar do protagonista, o qual tenta ver a beleza nas paisagens e situações compartilhadas com João, como a complexidade existente nas folhas de pinheiro, ou o breve momento do café da manhã. Percebe-se que o personagem tenta transmitir ao filho este olhar observador, e fazendo-o, consegue cumprir novamente seu papel de pai, impossibilitado pelos anos de ausência.

Conforme o avanço da caminhada, a companhia do filho demonstra ir restaurando seus arrependimentos e pesares. Na narrativa, Mateus relata esse processo de restauração empregando metáforas acerca da peregrinação:

[...] estaríamos aqui, eu dizendo a você o que digo, caminhando com as palavras nesse trecho inevitável de minha existência, tirando as cascas dos meus invernos, deixando no chão não apenas a pele velha mais recente, mas todas as outras, antigas (CARRASCOZA, 2017, p. 88).

Percebe-se que há no discurso de Mateus longos momentos de silêncio impostos pelas horas de caminhada, que não se revelam desconfortáveis aos personagens, mas naturais entre os peregrinos. Mateus não representa seu silêncio apenas por meio das marcas textuais (setas), mas majoritariamente falando sobre ele na narrativa. O narrador descreve suas lembranças em capítulos mais curtos, indicando uma fluidez maior na leitura, com poucas interrupções e pausas.

No entanto, o silêncio acompanha os personagens enquanto caminham, e nos pensamentos do protagonista: “Ficamos em silêncio, cada um consigo e com o outro, e eu podia sentir a minha e a sua satisfação por termos avançado tanto desde a madrugada” (CARRASCOZA, 2017, p. 100). Por meio desses instantes ao lado do filho sem nada dizer — tão significativos para ele — o narrador vai se curando das mágoas, das dores que o afetam. Maurice Blanchot afirma: “Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer — eis a única esperança de dizer tudo delas” (2011, p. 333).

Nas ocasiões em que nada conversavam, o silêncio dos personagens também era uma forma de comunicação entre eles, no sentido de a própria presença um com o outro já poder significar. A afirmação de Blanchot parece aplicar-se ao que Mateus vivencia com João, ao entender que nem sempre as palavras podem remediar as dores do passado. Na literatura, o silêncio pode empreender significados tão potentes quanto um texto carregado de poesia.

Ainda refletindo sobre a presença palpável do silêncio, Mateus afirma: “O meu silêncio me dizia que a dor nos cura as mentiras da alegria, que os erros, nós os cometemos para nos acertar, que não são as histórias que se repetem, nós é que nelas nos repetimos” (CARRASCOZA, 2017, p. 78). Como seu pai, Mateus também precisou distanciar-se de seu filho após a separação com Gisele. Assim como João

destinou seus escritos à filha, Mateus posteriormente fez o mesmo com seu filho. E a personagem Bia empodera-se da palavra após receber as memórias de seu pai.

As histórias não se repetem, e isto pelo fato de que as experiências são únicas, inconcebíveis de serem reproduzidas por outros, por mais semelhantes que aparentam ser. Esta fala é dita pelo “narrador-semente” João, reinterpretada por Bia e finalmente dita por Mateus. Bia afirma que “Ninguém pode ter o que é do outro. O que é nosso é só nosso. Até os defeitos. E essa é a minha história” (CARRASCOZA, 2017, p. 141). Expressando-se de maneiras singulares, Bia e Mateus trazem em seus escritos particularidades da fala de João, como uma herança deixada por ele a ser continuamente transmitida e transformada nesta família de narradores.

Esta tradição de narrar histórias pode ser entendida como um dos efeitos de sentido gerados pelo primeiro narrador João. Seus escritos poderiam ter sido lidos pela filha e engavetados, ou o diálogo entre as obras poderia manter-se restrito entre ambos, já que, de certa forma, um é destinatário do outro, em seus romances. Entretanto, ainda assim Mateus surge como um novo narrador, indicando que as narrativas dessa família podem continuar sendo reformuladas por outros membros.

Como afirma Benjamin (2011), a transmissão boca a boca de experiências é a fonte a que os contadores de histórias informais se utilizam na criação de narrativas. Diferentemente do romancista, que necessita de tempo e solitude na escritura, o contador apenas precisa de um espectador ao seu lado. O ouvinte, posicionando-se no mesmo tempo e espaço que o falante, dedica total atenção à história contada, em uma relação de interdependência. O compartilhamento de narrativas inicia-se nas próprias casas, no relacionamento conjugal e entre pais e filhos. A tradição da oralidade inicia-se no fim de tarde, quando todos se reúnem à mesa para contar os acontecimentos do dia; nas fábulas imaginativas das crianças; na rememoração de lembranças familiares. As histórias orais permanecem nos coletivos por não exigirem que o sujeito conheça teorias literárias ou técnicas de narração para as transmitir.

O necessário neste processo é que o conteúdo transmitido retrate a própria experiência, ou a de outros, como afirma Benjamin (2011). Aprofundando a afirmação do teórico, Bosi reitera que:

Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. [...] O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiaados pela sua voz. Tira segredos e

lições que estavam dentro das coisas, faz uma sopa deliciosa das pedras do chão, como no conto da Carochinha. A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador suas matérias, a vida humana (BOSI, 2003, p. 90).

Nesse sentido, a tradição oral perpetua-se por ser relacional, muitas vezes corporal. As técnicas literárias que a escrita demanda são substituídas pelo uso das mãos e corpo, expressões faciais, tom da voz apropriado para cada discurso, e outros recursos que o sujeito emprega. A experiência de ler uma narrativa revela-se distinta da oportunidade de se ouvir uma história do próprio contador.

Em *Menina escrevendo com pai*, Bia afirma que João era resistente em lhe dar seu caderno de memórias, já que ele mesmo pôde contar para ela tudo o que gostaria (CARRASCOZA, 2017). Não há como dizer que a oralidade se sobressai ao texto escrito, no entanto, no caso do *corpus*, a presença física de um pai com a filha, contando-lhe histórias familiares, revela-se significativa no relacionamento de ambos.

Talvez João não imaginasse que Bia daria continuidade à história iniciada por ele, apesar de o personagem continuamente valorizar o ato da escrita em seus textos. Como visto, pode-se entender que foi por meio da leitura do caderno de seu pai que a jovem se dedicou a escrever. Ao início de sua escritura, a narradora resgata um caráter intrínseco ao ser humano de contar histórias, caráter que poderia permanecer esquecido após o falecimento de João.

De acordo com Benjamin (2011), é no leito de morte que o contador desperta e compartilha com os ouvintes os anos de sabedoria acumulados. O narrador João se assemelha a este sujeito que transmite conhecimento em sua fala. Acerca disso, Benjamin afirma: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (2011, p. 208). Embora esteja na faixa dos cinquenta anos no tempo da narração, o nascimento da filha o estimula a cumprir seu papel paterno e registrar conselhos a ela, enquanto tivesse tempo e vigor.

Ou seja, a aproximação inevitável da morte pode ser um gatilho no despertamento do contador de histórias, assim como a chegada de uma nova vida. No caso de *Caderno de um ausente*, ambos acontecem ao personagem João: a iminência da morte, e as possibilidades e esperanças que a filha recém-nascida trazem.

Enquanto compartilha seus conselhos e história de vida para a destinatária de seu caderno, percebe-se que o narrador não impõe a ela seus valores e estilo de vida. Ao contrário, dentre os ensinamentos de João, um dos mais importantes é a ciência de que cada história vivida é única, por mais simples e normal que aparente ser (CARRASCOZA, 2014).

Como visto, as experiências transmitidas oralmente são as que os narradores informais se utilizam, as quais podem ser preservadas na memória popular. Relatar as próprias vivências demonstra ser uma tarefa mais viável e acessível do que ficcionalizar, inventar narrativas, ofício do romancista. Nesse sentido, os narradores da *Trilogia* ao relatarem suas experiências, conseguem resgatar e reviver, cada um à sua maneira, o ato natural ao ser humano de contar a própria história.

Aliado à preservação das histórias orais, está o fato de elas representarem experiências semelhantes entre os seres humanos, aproximando-os na relação ouvinte - autor. Entende-se que o relato memorialístico se revela, então, atrativo ao leitor, no sentido de oferecer a possibilidade de se associar as recordações narradas ficcionalmente com as próprias lembranças.

Da mesma forma, as autobiografias ou autoficções não perdem seu apelo, pois há no ser humano a curiosidade pelo outro, o desejo em se significar, ao ler as vivências pessoais de um terceiro. Também por este motivo Bia e Mateus escrevem, para se re-aproximarem de um passado querido à eles. E, no caso de Bia, para re-experimentar a presença de seu pai.

Em *Menina escrevendo com pai*, a jovem afirma, após o falecimento de João: “Aceitar a nossa história, que, depois de ler seu caderno, eu ressuscito aqui com meus inúmeros ----- defeitos” (CARRASCOZA, 2017, p. 140). O que a narradora “ressuscita” não são as mesmas histórias antes contadas por seu pai, porém recordações de momentos compartilhados entre eles. Ressuscitando, assim, também ao próprio João, revivendo, revisitando suas memórias de seu pai através da palavra escrita.

Apesar de dedicar a escrita de seu caderno à viagem ao Caminho de Santiago, Mateus não deixa de se lembrar da memória que tem de seu pai: “[...] eu a encontrar atrás das ramagens antigas o seu avô João, e eu, Mateus, a pensar na dádiva que é, às vezes, podermos esquecer, e eu, às vezes, a agradecer, como agora, o milagre de poder, detalhadamente, me lembrar” (CARRASCOZA, 2017, p. 30). Assim como os narradores da *Trilogia* revolvem ao passado para evocarem lembranças de pessoas

ou momentos significativos, entende-se que seus leitores também o fazem, no momento da leitura. O narrador Mateus afirma que as histórias não se repetem, mas que os homens se repetem nelas (CARRASCOZA, 2017). Por esta razão há identificação na leitura, pois o sujeito consegue se posicionar no tempo da história narrada, e retirar dela vivências pessoais parecidas com as do mundo ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar como os narradores da *Trilogia do adeus* (2017) estruturam seus relatos memorialísticos e de quais ferramentas narrativas se valem, com a finalidade de investigarmos os efeitos resultantes nos romances a partir do resgate da memória empreendido por cada um deles. Considerou-se, na análise das obras, as particularidades que compõem cada narrador, assim como um elo central que os une enquanto enunciadores e membros da mesma família: a memória.

Em busca de responder tais indagações, tecemos algumas ponderações acerca do sujeito contemporâneo, seu caráter fragmentário e sua busca pelas Verdades. Discutimos, também, o papel assumido pelo narrador e o resgatar da memória no intento de identificar como esses narradores — percebendo-se inacabados — dedicam-se à narração.

Percebemos nas obras de João Anzanello Carrascoza uma reincidência de narradores autodiegéticos que circulam nos labirintos da memória, com o propósito de, por meio do olhar ao passado, se reafirmarem como sujeitos do presente. Neste eterno retorno à lembranças antigas, o narrador João escreve o primeiro caderno desta família, uma herança para a filha, que em breve se mostrará apta a dar continuidade ao legado que seu pai iniciou.

As palavras de João não intentam poupar sua destinatária de compreender o lado brutal do mundo, porém também não deixa de lhe mostrar a beleza existente nas simplicidades do dia a dia. A narradora Bia, enquanto escritora, revela ao leitor recordações de momentos com seu pai, sejam eles felizes ou tristes. Há, por vezes, na narrativa da jovem, uma inocência frente aos fatos vividos, como se assumisse o ponto de vista de criança em relação ao que narra.

O relato de Mateus, o último a contar sua história, apresenta-se como uma nova chance de enxergar o passado de uma forma diferente, no sentido de conseguir remediar algumas dores guardadas pelo protagonista. A rememoração de uma viagem feita com seu filho finaliza o ciclo rememorativo desta família.

Podemos afirmar que os relatos dos narradores, por demonstrarem inacabamento, materializam uma memória também fragmentada, sempre a ser finalizada, bem como o ser humano em si – sempre em desenvolvimento – em transformação. Esta fragmentação permite que os narradores do *corpus* deem

continuidade à história do outro, por meio da reconstrução de uma memória familiar entre eles. Identificamos o caráter fragmentário da memória dos narradores por meio de algumas estratégias empregadas em seus discursos.

Na análise dos romances, concluímos que Bia e Mateus são influenciados pela narração de João, o “narrador-semente”. Como sementes de trigo a serem espalhadas pelo solo, a voz de João — sua história, lembranças, conselhos — germina nos terrenos de seus filhos, cada um a seu tempo. Por este motivo, não há apenas uma influência narrativa de *Caderno de um ausente* (2014) nos outros romances, e sim, pedaços que o compõem, os quais podem ser encontrados nas falas de Bia e Mateus.

As obras *Menina escrevendo com pai* (2017) e *A pele da terra* (2017) não tentam ser uma cópia do primeiro romance, mas possuem cada qual as suas próprias singularidades, transportando em seus textos as marcas do “narrador-semente”.

O discurso alinear é um dos recursos compartilhados entre os narradores. Percebe-se que na narração de lembranças, os capítulos não respeitam a ordem cronológica dos eventos como aconteceram, mas representam a ação involuntária da memória, que pode ir e vir, assim como pode silenciar-se. Da mesma forma, entendemos que, como a percepção pode transitar entre tempos, assim pode a escrita literária, e os narradores o fazem livremente, sem notificação prévia.

Entendemos que a ausência de linearidade dos relatos não compromete seu entendimento. Ao contrário, tem-se a memória dos protagonistas como uma construção e, nesse sentido, suas narrativas encaminham o leitor a participar dela, dando-lhe peças que o auxiliarão a entender cada romance como um todo. Por ser algo sempre a ser edificado, inferimos que a memória dos narradores pode ser entendida como ficcional, pelo fato de não garantir que os instantes narrados sejam completamente fiéis aos eventos do passado.

Na narração de memórias, os protagonistas exteriorizam um atributo compartilhado entre os três narradores, o de falarem pelo silêncio, pelos espaços vazios que a narrativa e a comunicação permitem. Iniciado pelo narrador João, Bia e Mateus revelam possuir a mesma característica, sendo expressa em cada obra de maneira particular. Os relatos silenciosos dos narradores não demonstram ser pausas sem significado; por meio delas, podemos ver outras vozes manifestando-se.

A herança de João deixada para Bia não foi seu caderno, pois ele mesmo não queria que lhe fosse entregue. Sua herança maior foi a própria presença ali com a

filha, por quase vinte anos, contando-lhe histórias orais. A exposição às narrativas de João, e em seguida ao seu caderno, permitiu que novos narradores surgissem, levando consigo fragmentos do “narrador-semente”.

Como resultado, podemos afirmar que as narrativas inauguradas por João em *Caderno de um ausente*, não cessarão após a narração de Mateus no romance *A pele da terra*. Por meio das análises feitas, concluímos que os narradores da *Trilogia* carregam em si um caráter inerente aos seres humanos de contar histórias, de se significarem mediante às possibilidades do uso da palavra, viabilizando que os relatos não sejam interrompidos.

Entendemos que os protagonistas não narram apenas a própria história, mas sim, trazem, em seus relatos, traços e particularidades das vidas que os antecederam, seus pais, avós, familiares. Por meio da memória de um outro, os protagonistas conseguem ressignificar a própria vida, em uma constante busca por identidade, por sentido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), 1987.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. São Paulo: Editora Textos Clássicos, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única - Infância berlinense: 1900**. Tradução: João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University Press, 1973.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade – Lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CAETANO, Priscila Miranda. **Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza: a escrita autorreflexiva**. 2017. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CÂMARA, Márwio. **Miudezas Poéticas**. Jornal Rascunho, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://rascunho.com.br/miudezas-poeticas>. Acesso em: 19 out. de 2019.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **As flores do lado de baixo**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

- _____, _____. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____, _____. **A pele da terra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- _____, _____. **Caderno de um ausente**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____, _____. **Caleidoscópio de vidas**. São Paulo: FTD, 2019.
- _____, _____. **Catálogo de perdas**. São Paulo: Sesi, 2017.
- _____, _____. **Conto para uma só voz**. São Paulo: Editora Nós, 2020.
- _____, _____. **De papo com a noite**. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____, _____. **Elegia do irmão**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- _____, _____. **Hotel solidão**. São Paulo: Scritta Brazil, 1994.
- _____, _____. **O homem que lia as pessoas**. São Paulo: Editora SM, Brazil, 2007.
- _____, _____. **Menina escrevendo com pai**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- _____, _____. **Trilogia do adeus**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa; PAULA, Fernanda Pires de. **O filho e o pai, o eu e o outro: textos que mutuamente se leem, memórias e identidades que de parilha se traçam**. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14335>. Acesso em: 20 jun. de 2020.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. eBooksBrasil: 2005. E-book.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almeida, 1979

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Saraiva, 2003.

GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2015.

JAMES, Henry. **A arte do romance – Antologia de prefácios**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HILST, Hilda. **A obscena Senhora D**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative - the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____, _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Coleção Stvdivm, 1958.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

MARTINI, Gabriela Colombari Drun. **Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de João Anzanello Carrascoza**. 2019. 69 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Loyola, 1999.

OLIVEIRA, Bruno. **O volume da ausência: sujeito, diálogo e morte em João Anzanello Carrascoza**. 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2020.

PAIOL literário. **Jornal Rascunho**, Curitiba, 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza>. Acesso em: 19 out. de 2019.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte**. Revista Arte em São Paulo. São Paulo, n. 6, 1982.

PLATÃO. **A República**. 1. ed. São Paulo: Politéia, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: Martins Fontes, 2013

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. São Paulo: Almedina, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das letras**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Câmara brasileiro do livro, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea. In: OLIVEIRA, M. R. D e PALO, M. J. (org). **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 2016.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Ednéia Minante. **Espaço e subjetividade no romance Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza**. 2018. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, Araraquara, 2018.