



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIA HUMANAS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JÉSSICA SOUZA PEREIRA MARQUES

MÚTIPLAS VOZES, UM NARRADOR: o jogo narrativo em *A Tirania Do Amor* de
Cristovão Tezza

São Luís

2024

JÉSSICA SOUZA PEREIRA MARQUES

MÚTIPLAS VOZES, UM NARRADOR: o jogo narrativo em *A Tirania Do Amor* de
Cristovão Tezza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como
requisito parcial para obtenção do título de Mestra em
Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Oliveira.

São Luís

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Marques, Jessica Souza Pereira.

Múltiplas Vozes, Um Narrador : O Jogo Narrativo Em "a Tirania do Amor" de Cristovão Tezza / Jessica Souza Pereira Marques. - 2024.

103 p.

Orientador(a): Rita de Cassia Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Narrador Contemporâneo. 2. Vozes Ficcionalis. 3. Foco Narrativo. 4. Literatura Brasileira. 5. . I. Oliveira, Rita de Cassia. II. Título.

JÉSSICA SOUZA PEREIRA MARQUES

MÚLTIPLAS VOZES, UM NARRADOR: o jogo narrativo em *A Tirania Do Amor* de
Cristovão Tezza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras (PG-LETRAS), da Universidade Federal do
Maranhão – UFMA, como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestrado em Letras.

Aprovada em: 28 /05 /2024

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Oliveira (Presidente - Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.^a Dr.^a Maria Aracy Bonfim Serra Pinto (Membro interno)

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (Membro externo)

Universidade do Estado do Mato Grosso do Sul – UNEMAT

Prof. Dr. Jose Dino Costa Cavalcante (Membro suplente)

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus que permitiu que eu vivesse esse momento tão importante, porque dEle, por meio dEle e para Ele são todas as coisas.

Ao meu marido, Samyr Marques, que me deu total apoio e está sempre comigo nessa caminhada do Mestrado, obrigada, amor, por me animar nas tentativas para o mestrado e que me encorajou a tentar na UFMA.

Aos meus pais, Marinalva Souza e José Ribamar Pereira, que sempre incentivam meus estudos, agradeço por serem tão persistentes em suas lutas, sei que herdei isso de vocês. As minhas irmãs, Thayanna e Gabriela, minhas melhores amigas, juntamente com meu sobrinho Arthur Benjamin, meus presentes de Deus. A minha tia Marilene, colega de profissão e minha referência para que eu ingressasse na carreira de professora e a toda minha família por seu apoio essencial.

As minhas amigas Ane Beatriz e Yamille Priscila, que desde que conheci são canal de bençãos na minha vida, muito obrigada a você, Mille, que me apresentou minha querida Bia, uma verdadeira amiga que me encorajou a persistir nas inscrições do mestrado e que hoje é minha conselheira, parceira de estudos e pesquisas, desabafo nos dias mais difíceis, obrigada, Bia! Agradeço muito a vocês duas.

A minha orientadora, professora Rita de Cássia, que me ajudou nos momentos mais difíceis da escrita e esteve comigo nessa caminhada do mestrado. Obrigada professora, por estar sempre ajudando de maneira gentil e cuidadosa. És inspiradora.

Ao corpo docente do PPGLetras, em especial os professores que me acompanharam nesses dois anos: professora Veraluce, professor Dino Cavalcante, professora Ana Lúcia e professora Maria Aracy, agradeço por terem me ajudado direta ou indiretamente na minha pesquisa, além da minha professora do estágio, Márcia Manir, uma referência como docente, sempre demonstrando gentileza e compromisso.

A minha turma do Mestrado de Letras de 2022, especialmente Danielle e Gabriela, foram grandes desafios, conversas e amizades formadas que ficarão para sempre em meu coração.

À UFMA, que se tornou como segunda casa para mim, lugar que tive oportunidade de crescer e ter mais conhecimento, lugar de professores maravilhosos que conheci e que me estimulou a ser uma boa acadêmica e profissional. A todos e todas que direta ou indiretamente me ajudaram nessa jornada, meu muito obrigada!

As Mãos que sustentam o universo
sustentam o meu coração.
A Voz que falou e tudo se formou:
me chama pelo nome. (João 1:1-5).

Filipe Hitzchk.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o papel do narrador e seus desdobramentos na obra contemporânea “A Tirania do Amor” (2018) de Cristóvão Tezza. Partimos da hipótese de que o narrador, na ficção contemporânea brasileira tem uma diversidade de características, a depender do romance que ele conduz, no qual é possível observar um jogo, uma disputa de vozes ficcionais que buscam sua legitimação na narrativa. Portanto, o narrador, por meio de múltiplas vozes e perspectivas, desempenha um papel essencial na configuração da narrativa e na compreensão dos personagens. Sugere-se que as técnicas narrativas e a articulação de vozes são fundamentais para a compreensão da complexidade dos enredos e da profundidade dos protagonistas, o que justifica seu estudo. Ao longo da pesquisa, estudaremos como narrador contemporâneo conduz a diegese, destacando a polifonia e o dialogismo das vozes que se entrelaçam e influenciam a narrativa. Assim, a pesquisa se envereda aos estudos do narrador contemporâneo, suas características e os papéis que assume diante do cenário da Literatura Contemporânea Brasileira. Investigaremos, assim, os aspectos de ponto de vista e voz na obra, enfatizando a diversidade de vozes dos seus sujeitos ficcionais na narrativa, uma vez que a construção dessas vozes e sua articulação no romance de Tezza serão fundamentais para compreender a profundidade e complexidade da história. Nesse sentido, analisaremos o jogo narrativo estruturado pelo narrador, sua articulação, no qual se busca refletir sobre o comprometimento e a influência do narrador sobre o leitor. Destarte, esta pesquisa busca explorar as interações aqui citadas, ao mesmo tempo que reflete as tendências da literatura contemporânea. Utiliza-se, principalmente, como suporte teórico Afrânio Coutinho (2015), Beatriz Resende (2008), Karl Schollhammer (2009), Jaime Ginzburg (2012), Regina Dalcastagnè (2012), Wayne C. Booth (2022), Gerard Genette (1979), Ligia Leite (1994), Paul Ricoeur (2010), Mikhail Bakhtin (2002) e Luís Alberto Santos e Silvana Oliveira (2001) que corroboram para o entendimento dos meios e modos de construção do narrador contemporâneo.

Palavras-chave: Narrador contemporâneo. Vozes Ficcionais. Foco narrativo. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This work aimed to study the role of the narrator and his progress in “*A Tirania do Amor*” (2018), a Cristóvão Tezza’s contemporary book. In this work, we assume the narrator, in contemporary Brazilian fiction, has a wide range of features, according the novel he’s conducting, which is possible to see a kind of game, a contest of fictional voices that seek for legitimacy in story. So, the narrator, using a lot of voices and perspectives, performs an essential role in narrative configuration and understanding of the characters. We suggest the storytelling techniques and articulating voices are essential to understand the complexity of the plots and the deepness of the protagonists, which justifies this study. During the research, we’ll study how the contemporary narrator conducts the diegesis, emphasizing the polyphony and the dialog of voices which interweave and influences the narrative. So, the work engages the contemporary narrator studies, his peculiarities and the roles that assumes before Contemporary Brazilian Literature. We’ll investigate also the aspects of point of views and voice in the book, study object, emphasizing the multiplicity of voices of its fictional subjects in the narrative since the building of these voices and its Tezza’s work connection will be essential to understand deepness and story complexity. In these terms, we’ll analyze the narrative game made by the narrator, his articulation in studied book, which we seek the thinking about the narrator’s commitment and his influence about the reader. In conclusion, this work seeks the interactions already quoted, while thinks about contemporary literature trends. As theoretical support we use specially Afrânio Coutinho (2015), Beatriz Resende (2008), Karl Schollhammer (2009), Jaime Ginzburg (2012), Regina Dalcastagnè (2012), Wayne C. Booth (2022), Gerard Genette (1979), Ligia Leite (1994), Paul Ricoeur (2010), Mikhail Bakhtin (2002), Luís Alberto Santos and Silvana Oliveira (2001) who confirm the understanding about means and modes of building of the contemporary narrator.

Keywords: Contemporary narrator. Fictional Voices. Narrative focus. Brazilian Literature.

1 INTRODUÇÃO	9
2 O NARRADOR NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	15
2.1 Quem é o narrador contemporâneo?	17
3 PONTO DE VISTA E A VOZ (OU AS VOZES) NO TEXTO: PANORAMAS E DESDOBRAMENTOS	31
3.1 Breves considerações sobre Foco Narrativo	31
3.2 Reflexões e tessituras das vozes nas narrativas ficcionais	41
4 O JOGO NARRATIVO EM A TIRANIA DO AMOR	52
4.1. A Tirania do amor: uma obra contemporânea	52
4.2 O narrador em A tirania do Amor: ponto de vista e voz	61
4.3 Conduzir-te-ei e me mostrarás quem és: a composição do personagem principal pelo narrador	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	96
ANEXOS	100
ENTREVISTA COM CRISTOVÃO TEZZA.....	101

1 INTRODUÇÃO

A Literatura Brasileira na contemporaneidade¹ é versada em obras que nos conduz a grandes reflexões. Entre o presente, o passado e mesmo para pensar o futuro, as histórias quase sempre decorrem das experiências pessoais dos autores, ou ainda utilizam da tela da vida, da realidade e transformam-na em ficção. Mas como limitar a ficção e a realidade? Já que é a realidade, as experiências, as vivências, a vida que refletem diretamente na Literatura? É sob o olhar interpretativo do artista que temos grandes obras na Literatura Brasileira. Assim, são com as mudanças sociais, econômicas, midiáticas e tantas outras que podemos verificar uma forte tendência na literatura pós 1960: a pluralidade, uma vez que os espaços de hoje em dia conferem ao autor uma inclusão maior, visto que, nos movimentos literários anteriores, autores negros, LGBTQIA+, autoras femininas eram minoria. É claro que neste sistema de editoração há ainda muitos percalços, mas pode-se comemorar a amplitude dada às vozes antes silenciadas pela sociedade. Logo, a pluralidade é marca dessa nova geração.

É dessa característica que podemos observar narradores que ultrapassam a barreira do comum, do tradicional² nas ficções contemporâneas³ brasileiras. O narrador não é mais aquele que apresenta o herói da história, tampouco é aquele que apenas observa. As estruturas narrativas lineares, com tempo e espaço apresentados de forma cronológica e específica, ficaram para trás nessa nova perspectiva literária.

Nesse contexto, sabe-se que algo comum recorre aos autores contemporâneos: a ruptura com a tradição literária brasileira. Essa ruptura põe fim ao narrador que determina e comanda a narrativa, o herói, branco, de classe média, heterossexual e de moral incorruptível, dá espaço aos personagens não tão confiáveis, loucos, desmemoriados, imigrantes, homossexuais, homens e mulheres negras que dão ao texto uma árdua tarefa ao leitor, assim como ao seu narrador.

Assim, as narrativas contemporâneas brasileiras dão espaço a personagens antes silenciados. Logo, em vez de um narrador que comanda uma história e saiba

¹ Consideramos aqui a contemporaneidade como tempo cronológico.

² O tradicional seria os narradores desde as grandes epopeias às narrativas oitocentistas, no qual figuravam as escolas literárias europeias que influenciavam também a Literatura Brasileira.

³ Contemporâneo e contemporaneidade são termos distintos. Sabemos que o contemporâneo não pode ser confundido como tempo cronológico, mas dado ao espaço que nos cabe, sugiro a leitura “**O que é o contemporâneo? E outros ensaios**” de Giorgio Agamben (2009) que explicita o termo como um experimento. Dado a ocasião, por vezes, utilizaremos o Contemporâneo como sinônimo de Contemporaneidade.

tudo sobre o que passa no interior da narrativa, tem-se personagens e narradores mais “reais” e “participativos”. Nessa ocasião, podemos citar o autor Cristovão Tezza, premiado romancista contemporâneo brasileiro, nascido em Santa Catarina, mas que viveu boa parte em Curitiba. Suas obras estão concentradas dentro dessa nova perspectiva, pois rompe com as narrativas tradicionais. E o grande ponto fundamental de sua obra é a figura do narrador. Esse é o fio condutor que guia suas obras.

Além de Tezza, na ficção contemporânea brasileira, temos grandes nomes que buscam uma identidade literária provocativa, intensa, geralmente, amparada em um certo negativismo, mas impactantes, por exemplo, a obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Jr. aborda a vida de duas irmãs unidas por uma tragédia que marcariam suas vidas para sempre, além falar de temas como o passado escravista, o preconceito, o direito às terras e a religião. É um romance de formação que ainda une o insólito à sua narrativa. As narradoras, as duas irmãs e depois a “encantada” Santa Rita Pescadeira são uma verdadeira ruptura ao passado literário machista e patriarcal, já que a leitura da obra é de um ponto de vista decolonial.⁴ Além de Itamar Vieira Jr., citamos Micheliny Verunschik⁵, que também parte da perspectiva decolonial. Ricardo Lísias, o próprio Tezza e Bernardo Carvalho⁶ possuem obras autoficcionais⁷ singulares, e ainda Luís Ruffato e Carla Madeira⁸ que possuem obras com narrativas pautadas no realismo. Em todos os autores citados, observa-se a ruptura e o *sui generis*.

Os narradores das obras dos autores citados possuem algo que o narrador comum não teria como desvendar, enriquecer, bastar, no sentido que esse não desempenharia com maestria o que se conta nas narrativas contemporâneas, logo surge um narrador contemporâneo⁹, um ser de papel que entra em um jogo dentro da diegese, às vezes, consciente de quem é, interpretando a história num foco narrativo

⁴ “A decolonialidade é considerado como caminho para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados durante todos esses anos, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.” (Avila, 2021, n.p).

⁵ “O som do rugido da onça” (2021) é a obra de Verunschik traz fatos e ficção ao colocar a narrativa do ponto de vista de uma menina índia raptada de sua aldeia e levada para Europa pelos naturalistas Spix e Martius no século XIX. Recomendo a leitura para mais informações.

⁶ “Divórcio” (2013); “O filho eterno” (2007) e “Nove noites” (2002), respectivamente de Lísias, Tezza e Carvalho reúnem também ficção e realidade, além de aspectos autobiográficos dos próprios autores.

⁷ “A autoficção é gênero que embaralha as categorias de autobiografia e de ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (Figueiredo, 2010, p. 91).

⁸ “O verão tardio” (2019) e “Tudo é rio” (2022), respectivamente de Ruffato e Madeira, caracterizam a identidade singular da Literatura Brasileira contemporânea. São narrativas pungentes e quase palpáveis.

⁹ Novamente, retomamos a questão sobre o “contemporâneo”, aqui utilizado não só para se ater ao tempo, mas também como um termo caracterizador desse narrador na Literatura do presente.

subvertido, múltiplo e notável. Podemos perceber isso a partir dos personagens, vozes ecoam pelas obras, e querem se legitimar, e os narradores tem a tarefa de escutar o leitor, e a sua retórica é compromissada com seu ponto de vista – ou não.

Nesse sentido, reside agora o narrador que toma partido dos seus personagens em que este, pode tentar negar a sua presença, em um jogo narrativo. O narrador, outrora conhecido como detentor de todo o saber, além de controlar toda obra, é desmistificado. Esse narrador toma partido dos personagens e investe no leitor, escoltando-o para uma trama de reflexões e mantém o leitor cativo na diegese ou o narrador é ambíguo, não tem interesse de “defender” seu personagem, mas julgá-lo como bem entender.

Portanto, o leitor da ficção contemporânea é apresentado a narradores que transcendem, especulam e julgam seus personagens, por vezes, há apresentação de um narrador confessional, suspeito ou mesmo parcial, assim como também há personagens elevados a fluxos de consciência e julgamentos de si e dos outros. Tempo e espaço também estão em constantes mudanças, às vezes, tornam-se fundamentais na construção da narrativa e do sujeito exposto a eles.

Diante das características múltiplas do narrador na Literatura Brasileira contemporânea, compreende-se que os espaços ficcionais merecem destaque além de toda a estrutura que forma a narrativa, pois se o narrador tem um certo pluralismo, como particularizá-lo na Literatura? É por meio do romance contemporâneo brasileiro que podemos analisá-lo de modo efetivo.

Dado esse contexto contemporâneo da Literatura Brasileira, assim como todas as características atinentes ao narrador, partiremos em uma pesquisa sobre essa figura que permeia a ficção na contemporaneidade a partir da obra *A tiranida do Amor* (2018) de Cristovão Tezza, uma vez que compreendemos que sendo um narrador cheio de facetas, só é possível estudá-lo, assim como observar seus desdobramentos, dentro de uma narrativa que possui as características aqui citadas.

Em *A tirania do amor* (2018), tem-se a apresentação de uma narrativa contemporânea - com fluxos dramáticos, reflexões e conflitos de relacionamentos, uma obra que não segue uma linearidade, mas é fragmentada em um dia único e esse dia se parte nas memórias, com idas e voltas, representando os conflitos do personagem. Desse modo, encontramos narrador e protagonista em um discurso complexo que estrutura toda a obra, em que percebemos um sujeito em uma em crise

de meia idade, em um infindável exame de si e dos outros, além de várias tentativas (frustradas) de sair dessa crise.

À vista disso, é necessário analisar o narrador a partir de teorias que fundamentem o seu relevante papel na ficção contemporânea, uma vez que sua identidade é construída a partir dessa narrativa. Nessa perspectiva, surgem questionamentos e embates, especialmente, no que diz respeito as antigas teorias sobre esse tema. Assim, há dúvidas recorrentes, como as novas possibilidades das narrativas contemporâneas, sobre a possibilidade de narrar nos tempos modernos e também sobre a confiabilidade do narrador, visto que há debates recentes em Psicanálise e Linguística (Ginzburg, 2012).

Outrossim, esta pesquisa envereda-se pelo estudo das vozes, a partir das teorias de polifonia e dialogismo, uma vez que observamos na obra *A tirania do amor* sujeitos ficcionais que buscam legitimar suas vozes, no qual é intrínseca à diegese contemporânea, especialmente a partir do protagonista e a voz do narrador. Diante disso, observaremos a movimentação dessas vozes entre as memórias, a possível onisciência e a não confiabilidade do narrador¹⁰.

Nesse cenário em que os narradores assumem identidades distintas, no qual se modificaram durante a história literária, ressalta-se a importância de estudá-los na obra de ficção. Sendo assim, sua condução na diegese contemporânea torna-se significativa, além considerar todos os desdobramentos do narrador: sua(s) identidade(s) e voz(es) do discurso, e de ampará-la dentro da estrutura narrativa que compõe a obra *A tirania do amor* (2018), que mostra a sua evolução numa perspectiva contemporânea.

O narrador contemporâneo possui uma grande responsabilidade nas narrativas, é um ser ficcional dotado de estratégias, que busca de legitimar sua verdade. Na contemporaneidade, isso pode ser observado com mais veemência, diante de suas múltiplas características, observamos que ele busca a aceitação do leitor e, portanto, confere a narrativa um jogo: são vozes, discursos, tempo e espaços para conferir-lhe o triunfo ou a perda nos desafios dos discursos ficcionais.

¹⁰ Os narradores não confiáveis estão na Literatura há bastante tempo, entretanto nessa abordagem das vozes narrativas, pensaremos na ação dessa voz, uma vez que a obra estabelece um vai e volta de lembranças, memórias na mente do protagonista, as vozes que percorrem nessas reminiscências do personagem.

O objetivo geral desta pesquisa é estudar o papel do narrador contemporâneo e seus desdobramentos a partir da obra *A tirania do amor* (2018), de Cristovão Tezza, no qual se pretende compreender o narrador dentro desse espaço, evidenciando suas características por meio da discussão já realizada sobre a Literatura contemporânea brasileira. Ademais, analisar os aspectos de ponto de vista e vozes do texto, especialmente dentro do contexto contemporâneo, revisitando as teorias de foco narrativo, polifonia e dialogismo, como meio para investigar a pluralidade do narrador no romance contemporâneo; além de explorar os aspectos da obra de Tezza, demonstrando suas características, enredo e forma, à luz das teorias sobre o contemporâneo e a Literatura brasileira atual. Em vista disso, investigaremos os aspectos do narrador contemporâneo no romance, averiguando o seu ponto de vista, vozes e seus desdobramentos e estratégias, como a articulação de vozes, sua polifonia e o dialogismo; e por fim, analisar o jogo narrativo estruturado pelo narrador na obra *A tirania do amor* (2018) e suas configurações, observando o desenvolvimento, especialmente no que concerne ao personagem principal, a partir de sua retórica ao escutar o leitor dentro da obra.

Dessa forma, no Capítulo 2, percorremos o estudo sobre narrador contemporâneo, suas características e o seu papel na Literatura Brasileira, desvelando sua identidade e sua transformação nas ficções atuais. No capítulo 3, o estudo enveredará sobre os panoramas do Foco Narrativo por meio das teorias clássicas, mas trazendo questionamentos à luz da contemporaneidade, uma vez que esses conceitos não podem ser totalmente descartados dos estudos gerais do narrador. Nossa intenção é considerar as teorias para compreender o modo de apresentação do narrador, os pontos de vista que ele se encarrega e conduz o leitor.

Outrossim, trataremos nesse capítulo a questão das vozes ficcionais, considerando a linguagem e os sujeitos pertencentes a essas vozes, além de averiguar suas construções, diferenciando alguns conceitos e expondo as teorias de Polifonia e Dialogismo. Assim, refletiremos as tessituras dessas vozes na Literatura Brasileira, além de pensá-las em sua legitimação e multiplicidade, construção e configuração por meio do narrador contemporâneo, especialmente na obra de Tezza.

Por fim, no Capítulo 4, faremos a análise da obra *A tirania do amor* (2018), a partir das teorias abordadas e coadunadas ao texto literário. Portanto, apresentaremos o motivo da obra de Tezza ser referenciada como contemporânea, adentrando em um contexto histórico e discutindo seu enredo.

Neste mesmo capítulo, analisaremos na obra a presença do narrador, o ponto de vista e as vozes ficcionais. Nesse sentido, estudaremos o jogo narrativo estruturado pelo narrador, sua integração na obra desenvolvida, buscando reflexão sobre o envolvimento e a influência do narrador no leitor, especialmente a partir do protagonista, observando sua condução na narrativa.

Sendo assim, esta dissertação se dedica ao estudo do narrador contemporâneo como uma figura a ser revisitada pelas teorias, compreendendo que esse ser é a alma das obras ficcionais, no qual intrinsecamente é múltiplo a partir da obra que ele vive.

2 O NARRADOR NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

O narrador é a figura que determina, conduz, vivencia (ou não) os aspectos de um texto narrativo, é um dos elementos que compõe a narrativa e imprescindível na ficção. Como peça fundamental nos textos narrativos, seu papel e seus desdobramentos são o ponto de partida para esse estudo.

A escolha do tipo de narrador pelo autor¹¹ torna-se o fio condutor do desenrolar da diegese, esse ponto de partida, ou seja, o ponto de vista na obra, revela parte desses desdobramentos o qual somos conduzidos pela história contada. Destarte, a construção do narrador pelo autor desenvolve uma quebra, uma separação¹² entre essas duas figuras. A função do narrador configura uma distância estética entre ele e o autor, logo, o narrador seria a figura que tem uma identidade própria, que pode se desdobrar em um narrador-personagem, ou um narrador-observador e ainda um narrador onisciente. Porém, essa classificação didática dos narradores não é suficiente para entender seu papel, suas máscaras e o seu jogo na narrativa.

Para tanto, antes de abordar sobre quem é o narrador contemporâneo, faremos um breve parâmetro sobre os aspectos das narrativas ficcionais, além de compreender, de forma resumida, que o autor não é o narrador, mas há uma conexão com ele, uma vez que é o autor quem cria o narrador.

Desse modo, entendemos que a narrativa, o contar histórias, sempre foi essencial para vida humana, é parte de quem somos e nos tornamos narradores de nossas experiências, de nossas vidas. Nos textos narrativos ficcionais, é a imaginação que toma de conta, criam-se obras, modelam-se e formam-se personagens, tempo e espaço. Então, pode-se dizer que: “A essência da ficção é, pois, a narrativa. É a espinha dorsal, correspondendo ao velho instinto humano de contar e ouvir estórias, uma das mais rudimentares e populares formas de entretenimento.” (Coutinho, 2015, p. 49). Entretanto, o valor artístico não é atribuído a todo tipo de narrativa. É necessário que haja “uma técnica de arranjos e apresentação, que comunicará à narrativa beleza de forma, estrutura e unidade de efeito.” (Coutinho, 2015, p. 49).

¹¹ Sabemos que a figura do autor é parte importantíssima da Literatura Contemporânea. Há muitos estudos sobre ele e como sua presença pode ser discutida na Literatura. Entretanto, as discussões sobre o autor nos levariam a uma extensão desta dissertação, o que não nos cabe agora por ser o narrador o foco desta pesquisa. Assim, os apontamentos sobre essa categoria serão apenas sintéticos e no que cabe a relacioná-lo ao narrador.

¹² A questão de identidade, separação dessas figuras, é apenas uma ilustração de como os dois são categorias diferentes. As menções ao autor serão sempre para trazer explicações em relação ao narrador.

Logo, compreendemos que o alinhamento do narrador aos outros elementos narrativos da ficção esteja em perfeita harmonia para que se aconteça a arte da palavra. Segundo Coutinho (2015, p. 50):

A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório.

Se da imaginação, o autor concebe a sua arte, assim também ele traz seu narrador. O narrador na ficção se transformou em objeto de estudo de inúmeros teóricos. Logo, sua função é ser a voz que conduz o leitor na narrativa. Ele se desdobra em inúmeras concepções, é quem escolta o leitor. Ele pode ser onisciente, personagem ou apenas observador, assim como pode interferir com suas opiniões e participar da obra narrada, a partir do discurso indireto livre. O papel do narrador em obras ficcionais é nos escoltar a essa trama imagética do autor¹³.

Na tradição literária, o narrador era a figura de maior confiabilidade do leitor. Para quem ele dava voz e vez, isto é, o seu foco narrativo, o leitor não contestava a sua verdade, pois se vemos a palavra “romance”, sabe-se que essa obra de arte é a mimese da vida real. Com esse pensamento, Terry Eagleton (2019, p. 87) em *Como ler literatura*, diz o seguinte:

Curva-se a autoridade do narrador, porém, não é muito arriscado, pois não estamos apostando grande coisa. [...] Seria mais correto dizer que estão nos pedindo para fazer de conta. Tendo visto a palavra “Romance” ou simplesmente sabendo que trata de um texto de ficção, sabemos também que o autor não está tentando nos enganar e nos fazer crer que aquilo aconteceu realmente.

A partir disso, nascem as inquietações do leitor, pois nos curvamos a essa autoridade, sabendo que o texto é ficcional. Segundo Coutinho (2015, p. 50, grifos meus), “A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, **uma reinterpretação, uma revisão**. É o espetáculo da vida **através do olhar interpretativo do artista**, a interpretação artística da realidade.” Se ele, o autor, reinterpreta a realidade, e traz um olhar interpretativo dessa, logo, pensa-se no sentido construtivo do narrador que ele mesmo cria, que traz a visão dessa reinvenção. Afinal, devemos pensar que nem sempre o autor é aquele

¹³ Em relação a função do autor, as obras de Barthes (2004) e Foucault (1969), respectivamente “A morte do autor” e “O que é um autor” abordam o apagamento do autor e a função do autor mediante o seu apagamento. Entretanto, no contexto contemporâneo essa teoria se esvai, contudo é importante esses apontamentos para compreender o “retorno” do autor.

personagem ou narrador, ele é a figura que interpreta as ações e vozes dos personagens.

Nessa perspectiva, é válido trazer sobre as confusões de identidade¹⁴ entre narrador e autor, assim, o escritor José Saramago disse:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa **entidade que está por lá e que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu.** Eu iria talvez mais longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, firmaria 'Narrador não sei quem é.' Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular é como se eu tivesse a dizer ao leitor: 'vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro.' Leva uma história das personagens, leva a tese, leva a filosofia, enfim tudo o que se quiser encontrar lá (Saramago, 1998, p. 132-133, grifos meus).

Considera-se essa ponderação de Saramago (1998) atinente às pesquisas feitas para este estudo, tendo em vista que a caracterização do narrador, identidade, voz e foco estão amarrados à matéria narrativa. As perspectivas proporcionadas pelo narrador se sobrepõem aqui neste estudo, uma vez que são seus desdobramentos que se sobressaem na ficção. A voz (ou vozes) da obra será a do narrador que levará o leitor a interpretá-la de acordo com seu entendimento, e ainda, é o narrador que o leva a fazer a interpretação daquilo que não foi dito, ou seja, refletir sobre as entrelinhas, a ausência.

Portanto, nesta seção focaremos no caráter do narrador do contemporâneo, a partir de que momento ele surge, qual seu papel, sua função e se realmente é uma nova categoria que surgiu juntamente com o caráter plural da Literatura Brasileira Contemporânea.

2.1 Quem é o narrador contemporâneo?

Quando o conforto de acreditar na solidez das palavras do narrador se esfacelou, restou para o leitor adentrar nas armadilhas de um discurso que aos poucos foi se transformando, e tornou-se um verdadeiro jogo. Ao longo dos anos, o narrador teve sua autoridade contestada, especialmente nos espaços contemporâneos. Entretanto, ele não perdeu sua força, pois ainda que não se confie mais nessa figura, seu caminho se expandiu e o narrador contemporâneo é aquele que tem a responsabilidade de conduzir o leitor.

¹⁴ Queremos deixar claro aqui que o narrador, foco desta pesquisa, tem certa conexão com o autor, já que é o autor que o cria. Todavia, sendo o foco apenas o narrador, especialmente o narrador contemporâneo, na seção 2.1 será abordado de forma mais explicativa o papel dessa figura.

Os narradores contemporâneos são figuras que tomam um espaço significativo dentro da literatura. O seu caráter transformou-se, uma vez que o narrador tradicional, que comandava e tinha autoridade na narrativa, é visto com certo desgaste. Portanto, na contemporaneidade, não há espaço para um narrador impositivo – especialmente os heteronormativos, homens, brancos, machistas – e sim para um narrador multifacetado, ou com uma voz – vozes – que alcance os mais diversos indivíduos, que acompanhe a transformação social e se revele mais realista, trazendo ao leitor reflexões, desconfianças, juízos e até cismas. Dessa forma, cabe aos pesquisadores trazerem novos estudos sobre o narrador na contemporaneidade, uma vez que o narrador clássico não obtém mais o mesmo impacto nas narrativas contemporâneas, uma vez que “a pessoa¹⁵ não é um bloco único, ela se compõe de várias pessoas superpostas [...]” (Figueiredo, 2014, p. 192 *apud* Proust, 1954, p. 169).

Desse modo, pergunta-se: quem é o narrador contemporâneo? Para chegarmos a uma resposta, inicialmente traremos um contexto que versa a Literatura Brasileira nos espaços de 1960 a 2000, para que se possa compreender esse caráter metamórfico do narrador, uma vez que compreendemos que sua mudança começou principalmente a partir dessas décadas, até chegar a esse pluralismo, o qual defendemos nesta dissertação, em breves linhas, percorremos as circunstâncias que modificaram e personificam o narrador contemporâneo.

No Brasil, as pautas literárias trazem à discussão temas sensíveis e pouco discutidos. Logo, o narrador é o responsável de relatar aquilo que antes era condenado ao silêncio, como encobrir os ideais políticos e trazer apenas ao que era aceitável socialmente. Portanto, o narrador contemporâneo brasileiro tem a árdua tarefa de dá voz aos oprimidos pela sociedade. Assim, podemos observar que desde a metade do século XX, escritores, influenciados pelo meio, tornavam seus narradores cada vez mais responsáveis em relação a realidade social. Com as grandes mudanças nos cenários político, econômico, social e cultural houve uma preferência (e ainda há) de retratar sobre “as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência.” (Schollhammer, 2009, p. 22.). Em consequência disso, a literatura nos moldes europeus esfacelava-se; e nascia uma literatura compromissada

¹⁵ O narrador surge de um sujeito, ele mesmo é um, mesmo que ficcional. A complexidade e o paradoxo sobre *ser* em relação a ficção torna-se uma problemática intrigante. De fato, abordaremos de forma breve nesta dissertação a partir do capítulo 3.

em promover movimentos de resistência e crítica, além de estar mais urbanizada, de acordo com o crescimento das cidades.

Vista assim, a década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção criativa no conto curto. Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico (Schollhammer, 2009, p.22).

Compreende-se que após o golpe de 64, a arte em si, em todos os seus meios e formas, foi despertada para agir contra o sistema ditatorial, acumulando grandes obras literárias que até hoje ainda trazem essa temática, no qual essas narrativas são atribuídas a um narrador que precisa estar apto a esses movimentos, que tenha a capacidade de falar (usar sua voz ou vozes) as problemáticas e as questões que circundam o Brasil contemporâneo ao leitor atual. Assim, foi abandonada as questões utópicas e temas nacionais clássicos, além de um otimismo exacerbado e a industrialização (Schollhammer, 2009).

Entretanto, não só de resistência viveu os anos 60 e 70, de acordo com Schollhammer (2009, p. 24-25), “Não basta, entretanto, descrever a geração de 1970 como ligada a um novo realismo urbano, embora tenha sido uma característica dos contistas e dos adeptos do romance-reportagem¹⁶. [...]”, uma vez que a “A Literatura autobiográfica da década de 1970 foi profundamente marcada pelo memorialismo.”. Dessa forma, observamos que esses narradores já se caracterizavam por uma postura heterogênea, indo entre os silêncios até aos ímpetos que ocasionam os temas da ficção brasileira contemporânea, abordando sobre memórias e autobiografias.

Ressalta-se também os trabalhos dos autores consagrados do movimento Modernista, na década de 60 e 70, que iam na contramão da chamada *literatura verdade e literatura eu*¹⁷, no qual Clarice Lispector é sua representante, por meio de sua prosa mais existencial e intimista, reveladas nas obras de “A paixão segundo G.H” (1964) ao “Água viva” (1973). “Clarice morreu em 1977, mas foi uma forte presença

¹⁶ De acordo com Schollhammer (2009, p. 25): “forma de realismo documentário inspirado no jornalismo e no *new journalism* americano, ou, ainda, o romance-ensaio, que permite um entrecruzamento importante entre criação e crítica literária”. Podemos afirmar que essa preferência a textos híbridos repercute até os dias de hoje.

¹⁷ Os nomes dados por Flora Süssekind, encontrados na obra “Ficção brasileira contemporânea” de Schollhammer (2009), aborda o que ela chama de *literatura verdade* as obras que misturavam a reportagem com literatura, dado o movimento contra o AI-5 promovido pela Ditadura militar e *literatura do eu* que era promovida pela “Geração Mimeógrafo”. Indicamos a leitura da obra de Schollhammer e de Süssekind “Literatura e vida literária” (1985) para maior compreensão dos termos.

para os escritores que se iniciaram na década de 1970, assim como os poetas mestres Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto continuaram sendo as referências principais.” (Schollhammer, 2009, p.26).

Ainda nessa mesma trajetória, de acordo Schollhammer (2009, p. 26):

Há ainda, nesses anos, alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um trabalho experimental de linguagem, como o caso de Raduan Nassar com *Lavoura arcaica*, de 1975 e *Um copo de cólera*, de 1978, e Osman Lins com *Avalovara* de 1973, que passaram pela década e deixaram uma herança de importância ainda reconhecida.

Os narradores dessas obras citadas já demonstravam peculiaridades quanto ao seu modo narrativo, assim, reiteramos a heterogeneidade da Literatura Brasileira que já nessa época exerciam um papel transformador refletido nas vozes do texto.

Após a Ditadura que vigorou no Brasil, as obras que figuraram após esse cenário são de uma subjetividade em crise, ao mesmo tempo que essa se aprofundava em outros autores, como em Caio Fernando Abreu:

Com a abertura política, e durante o processo de retorno à democracia, surge uma escrita mais psicológica que configura uma subjetividade em crise, como ocorre, por exemplo, em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, de 1974, em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, de 1976, e no *Cabeça de papel*, de 1977, do jornalista Paulo Francis. Nesse mesmo impulso, o lastro subjetivo se aprofunda nos contos de Caio Fernando Abreu, em *Morangos mofados*, de 1982, por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário (Schollhammer, 2009, p.26 e 27).

As narrativas estavam em oscilações constantes, era o primeiro vislumbre da atual Literatura Contemporânea Brasileira. A particularidade que unia a literatura dos autores dos anos 60 e 70 foi diminuindo, e assim podemos observar uma pluralidade. Devemos afirmar também que isso afetou os narradores, uma vez que esses também foram se modificando. Antonio Candido observa que essa “Nova literatura”, termo cunhado pelo próprio, é:

Pelo dito, vê-se que estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (Candido, 1989, p. 216).

Candido (1989) fala especificamente das obras surgidas entre os anos 70 a 80, no qual ele ainda menciona que “Estas tendências podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes

favoreceram um movimento duplo de negação e superação” (Candido, 1989, p.216). Esse momento define melhor o que dizemos sobre o narrador comum não estar mais apto às obras que foram surgindo nos cenários políticos e sociais da segunda metade do século XX no Brasil. Como abordar questões “mais brutais” do ser humano de maneira ‘oniscientizada’? Diante desse espaço, nos anos 80, o *Brutalismo* é destaque, no qual seu precursor é o autor Rubem Fonseca. “Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos.” (Schollhammer, 2009, p.27). Com uma leitura mais impactante e grotesca, o narrador tem uma responsabilidade que não tinha antes, como já dito, de oferecer a palavra a personagens díspares, no qual podemos perceber a importância desse narrador.

De acordo com Antonio Candido (1989, p.216):

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual¹⁸, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.

O uso da primeira pessoa poderia ser o que mais se aproximaria daquilo que deveria ser transmitido ao leitor, fazendo com que o ritmo da narrativa fosse ininterrupto. Há ainda a questão da proximidade que fazia com que o autor pudesse se manifestar em suas próprias linhas, uma vez que “O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular.” (Candido, 1989, p.217).

Retomando o caminho histórico que impactou diretamente o narrador na Literatura Brasileira, em meados dos anos 80, o cenário econômico impactou a produção literária brasileira, e assim surgiram romances que: “combinam as qualidades de best-sellers com as narrativas épicas clássicas, retomando aos clássicos mitos de fundação, como em *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado, e em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro.” (Schollhammer, 2009, p. 29). Nesse contexto, ainda de acordo com Schollhammer (2009), havia também a metaficção histórica, no qual se podia observar em obras como a de Ana Miranda

¹⁸ O atual que Candido se refere é da época da escrita do livro “A Educação Pela Noite & Outros Ensaio” São Paulo: Ática, 1989.

(1989) “Boca do Inferno”¹⁹. O uso da metaficção foi amplamente difundido, trazendo reflexões sobre a construção da literatura, uma vez que é exatamente disso que se trata, quando a literatura fala da própria literatura. Essa técnica é até hoje utilizada por muitos autores, o próprio Tezza faz isso em algumas de suas obras, o autor sempre busca de alguma forma discutir a literatura nas linhas dos seus livros, no qual podemos exemplificar na própria obra, objeto de estudo desta dissertação, quando o personagem principal discute literatura com a filha e sobre a obra que este escreveu em seu tempo como aluno de doutorado.

Ainda nessa década, podemos observar o hibridismo na Literatura Brasileira, uma vez que houve uma interação muito grande entre as obras e outros meios de comunicação, e dessa forma, trouxe o que Schollhammer (2009) chama de “espetacularização da sociedade midiática”. Com os movimentos de outras artes, especialmente o cinema, foi possível ver um crescente *boom* às técnicas que são próprias da filmografia e do teatro, e diante disso: “arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas.” (Schollhammer, 2009, p. 31-32). Essas características na Literatura Brasileira dos anos 80 refletem o que os grandes cânones literários deixaram, um exemplo é a própria Clarice Lispector, que deixou o legado da literatura existencialista, no qual escritores trouxeram também essa mesma perspectiva na época citada e até hoje.

Surge nessa época o movimento de pós-modernismo, que segundo Schollhammer (2009, p. 31) “a definição do pós-moderno depende, principalmente, de uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto.”. Essa particularidade se juntou ao hibridismo literário, que conversava com outras artes, no qual nos deparamos novamente com uma certa heterogeneidade narrativa, muito ativa nos anos 80. O narrador passa ter muitas faces, é autoconsciente de si, os personagens sabem que são personagens, e a distinção entre o real e o ficcional torna-se ambíguo, oblíquo.

¹⁹ “Trata-se de uma ficcionalização da vida do poeta barroco Gregório de Matos combinada a um complexo enredo policial, no estilo do romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*, de 1983, no qual uma vasta documentação histórica embasa uma narrativa satírica que flerta abertamente com o grande público leitor.” (Schollhammer, 2009, p.29). Com essa informação, é possível entender o que era a metaficção historiográfica.

Desse modo, não há um meio ao qual todos se dirigem, mas há uma ambivalência que se move desordenadamente, no qual sugerimos que forma esse caráter pessimista e negativo do narrador a partir do que Schollhammer (2009) diz ser o pós-modernismo²⁰. Portanto, as questões que tematizam a Literatura Brasileira são muito diversas, especialmente sobre questões de personalidade, crises existenciais, social e sexual (Schollhammer, 2009). Entramos, então, em um espaço que o objeto literário é as adversidades humanas, o interior, as relações, e tudo sobre o que mais se puder ser abordado de maneira pujante.

Para exemplificar esse caráter literário, identificado como pós-moderno, Schollhammer (2009, p. 32) usa as obras de João Gilberto Noll que:

nos romances *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Hotel Atlântico* (1989), *Rastos do verão* (1990), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) até *A céu aberto* (1996), Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo.

Podemos afirmar que essas particularidades que envolvem as narrativas pós-modernas são vistas até os dias de hoje, tanto que é chamado de “descentrado” pelo pesquisador e professor Jaime Ginzburg (2012, p. 201) o narrador contemporâneo, no qual “O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.” Dessa forma, compreendemos que as narrativas contemporâneas buscam se distanciar dos preconceitos que abarcam a sociedade brasileira atual.

Quando se chega aos anos 90, as narrativas não se distanciam das mesmas características que sondavam as obras dos anos 80, logo, era possível observar: “narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle.” (Schollhammer, 2009, p.33). Um exemplo desse tipo de narrativa é do autor Bernardo Carvalho, já citado nesta Dissertação, uma vez que este utiliza de narrativas complexas em que personagens incansavelmente estão na busca de compreender seu eu, imersos em crises e fazem do texto literário uma

²⁰ Não queremos trazer dúvidas quanto ao que é o pós-moderno e o contemporâneo, uma vez que acreditamos que os dois são sinônimos. Especialmente, no que abrange a Literatura Brasileira de 1960 até os dias atuais.

investigação, no qual todo território da obra se torna um lugar de conversa, um eco das vozes que se desdobram, por vezes em um único narrador, especialmente na obra “As iniciais” (1999).

Dos anos 90 até hoje, podemos perceber que não existe uma “escola literária” bem definida, algo que possa unificar os escritores em um mesmo caminho, pois muitos deles abordam temas diversos, assim, o papel do narrador é mais pluralizado. “Parece que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora, a não ser pelo foco temático voltada para a sociedade e a cultura contemporâneas, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto.” (Schollhammer, 2009, p.35). Além disso, acrescentamos que não só abordar o que é contemporâneo, mas trazer uma visão não eurocêntrica para a Literatura Brasileira, recontar histórias num espaço longínquo que utilize de vozes anteriormente sentenciadas ao silêncio. Um exemplo é a obra *Som do rugido da onça* (2021) de Verunschik, já citada aqui nesta pesquisa, atribuída a decolonialidade.

Podemos observar que desde da década de 60 os estilos literários trouxeram uma gama de temas abordados pelos autores brasileiros, no qual podemos constatar que sobrevivem até hoje, um exemplo é o realismo regionalista, citamos aqui como exemplo a obra *Torto Arado* (2019) de Itamar Viera Jr., que também utilizou da decolonialidade para dar voz a protagonistas negras e descendentes de escravizados. Portanto, há muitos autores que tomam como referência os escritos entre os anos 30 a 80 para tornar a Literatura Brasileira muito mais extensiva, colaborando para que o narrador contemporâneo tomasse várias formas de acordo com o texto literário em questão.

Dessa forma, dada essa contextualização da transformação que passou o narrador desde o modernismo, compreendemos o porquê o narrador contemporâneo ter uma distinção do narrador tradicional, uma vez que o ambiente que o circunda também mudou. Assim, era necessária essa mudança dada as novas interpretações e concepções daquele que o cria, o autor extrai, absorve tudo aquilo que o cerca, pois aquilo que imagina “não é um simples retrato da realidade [...]é uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade.” (Coutinho, 2015, p. 50).

Nessa reflexão, devemos então pensar em qual será o papel do narrador diante do cenário contemporâneo, uma vez que os críticos do século XIX e XX trouxeram muita descrição e classificação para essa figura. Contudo, havia valiosas teorias

propostas por Walter Benjamin (1985) e Theodor Adorno (1980) sobre essa figura, que afirmaram que a narrativa estava em declínio. Ressaltamos que, quanto ao texto de Benjamin sobre o narrador, as interpretações devem ir ao campo da oralidade²¹, já que esse aborda sobre a tradição oral, em declínio pós Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, essa visão pessimista sugerida pelas hipóteses tanto de Adorno (1980) quanto de Benjamin (1985) em relação a morte de narrar, é o contrário do que acontece na Literatura Brasileira.

As proposições dos autores Adorno e Benjamin são citadas por Jaime Ginzburg (2012), especialmente para se compreender a questão das configurações sociais e relações entre formas de narração, o que auxilia no entendimento do narrador contemporâneo, ainda que estejam na contramão do pensamento de Ginzburg. Logo:

O texto de Adorno, crucial para o pós-guerra, evoca a questão: como construir uma memória do passado, em tempo de ruínas?
Nesse sentido, é importante a presença, desde os anos 60, de obras literárias calcadas na negatividade constitutiva do sujeito. É possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica (Ginzburg, 2012, p. 203).

Assim, ao narrador contemporâneo, cabe o papel de confrontar essas ruínas trazidas pelo passado histórico vexante. Sua voz sai do que era padrão para se tornar a voz não só de um, mas de todos no contexto brasileiro. Assim, o rumo literário que forjou a Literatura Contemporânea é também focado em um compromisso de trazer a presença de personagens e narradores no qual não era possível antes se pensar, vozes múltiplas.

Ressaltamos que, de acordo com Ginzburg (2012, p. 203), “Narrativa fragmentária existe há muito tempo, e em parte foi voltada para um experimentalismo sem horizonte de questionamento social ou político. Imagens de mulheres, negros e pobres não são novidade.” É possível interpretar na contemporaneidade que esse passo foi muito mais largo, e trouxe uma maior resistência, desse modo, a luta pelos preconceitos precisa persistir. Diante disso, o fato é que a arte da palavra alcançou e precisa chegar a diversas camadas sociais.

²¹ “O texto de Walter Benjamin tem sido comentado, constantemente, de modos equivocados. As proposições do complexo ensaio são frequentemente reduzidas a uma fórmula estética e histórica. No extremo, o texto é considerado como uma reflexão sobre a morte do ato de narrar. [...]O que o ensaio de fato discute é uma relação entre modos de narrar e configurações sociais.” (Ginzburg, 2012, p. 203).

Nessa questão, é necessário rever o papel dos narradores, que de acordo com Ginzburg (2012, p. 204) precisa ir para além do campo artístico literário, observando também as teorias versadas sobre essa figura. Assim:

A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais.

Como dito pelo próprio Ginzburg (2012), de fato é desafiador atribuir novas perspectivas e teorias sobre o narrador contemporâneo. Nesta dissertação, propõe-se a discutir o seu papel, especialmente no objeto de estudo: a obra literária. Aqui, não discutiremos tudo que mudou em relação ao narrador clássico, mas focaremos no que já afirmamos dada a seguinte hipótese: o narrador contemporâneo é plural, metamórfico e se alinha de acordo com as vozes que ecoam na obra contemporânea brasileira. E como isso se realizaria? A partir de inúmeras estratégias que o narrador se propõe no enredo, que será aprofundada na última parte desta dissertação.

Outra questão que se apresenta é a partir do campo filosófico e psicanalítico, uma vez que estamos percorrendo as atribuições do sujeito. O sujeito aqui, na figura do narrador ou do personagem, é formado a partir de uma interpretação de outro (o autor), logo, podemos investigar esse papel a partir também desses focos, trazendo uma reflexão às narrativas contemporâneas, especialmente as de Tezza, que se sobressaem nesse campo de refletir sobre o eu, sobre identidade, memória, trauma e fragmentação.

Dessa forma, podemos entender que um dos papéis do narrador na ficção contemporânea é dar voz aos que antes estavam fadados ao silenciamento, sendo assim podemos ver e ouvir por meio de quem, na literatura, não se olhava e não se ouvia, um ponto de vista diferente do que a Literatura Brasileira tradicional trazia, um assombro de sentimentos, emoções e até falhas das várias camadas que compõe o indivíduo. A Literatura tem a árdua tarefa de nos fazer enxergar e refletir sobre questões muito mais profundas. E, portanto: “A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis (Ginzburg, 2012, p. 205)”. Posto isso, compreende-

se que a leitura dessas personagens amplia e não se deixa na mudez dos preconceitos.

Em vista disso:

Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social (Ginzburg, 2012, p. 205).

Assim, temos um narrador focado em abordar diversas questões humanas no intuito de aproximar ainda mais o leitor, utilizando-se de critérios que possam sensibilizar o leitor a partir das vozes que estão no enredo da obra. Nessa ocasião, suscita-se não só a questão do compromisso do narrador em trazer questões antes pouco debatidas, mas como esse narrador também pode manipular as verdades escondidas na obra. Os pontos de vista centralizadores, não são de todos os que se apresentam na obra. Os focos e vozes são ecos que se desdobram para as entrelinhas e cabe ao leitor desarticular algumas das artimanhas feitas pelo narrador.

Nessa perspectiva, compreende-se que o narrador pode, a partir da sua pluralidade, ambivalência e descentramento ser altamente controverso, não confiável, pois ele pode estar comprometido em valer seu discurso, focando apenas em escoltar o leitor às suas verdades, às suas convicções. Desse modo, fica evidente a heterogeneidade do narrador contemporâneo.

Para atestar essa questão, podemos exemplificar a partir dos narradores de Renato Tapajós e Raduan Nassar, nas obras *Em câmera lenta* (1977) e *Lavoura arcaica* (1975), respectivamente. Abordaremos aqui de modo bem sucinto, a partir dos estudos de Ginzburg (2012). A obra de Tapajós traz um narrador em terceira pessoa, com descrições muito excruciantes do enredo, trazendo imagens a todo tempo, especialmente em um trecho de tortura de policias a uma mulher, vítima da época da ditadura militar de 1964. Ginzburg (2012, p. 207) traz à discussão sobre o narrador:

Um narrador centrado em um princípio de objetividade, alheio à perspectiva de sofrimento da mulher, não seria adequado ao alcance crítico de Renato Tapajós. A valorização da obra pode ser incentivada tendo no horizonte preocupações de caráter ético, levando em conta a concepção psicanalítica de um sujeito que não se constitui, e a importância da estética do choque. O livro permite um movimento crítico de reavaliação das percepções habituais da violência brasileira.

Essas afirmações atestam sobre o papel do narrador não ser apenas de um intermediário entre o narrado e leitor, mas de uma figura que precisa alcançar as

expectativas e as interpretações de Tapajós para sua obra, acentuando tudo aquilo que poderia ser descrito como “inenarrável”, no qual a transposição da tortura e execução dessa mulher se torna de fato cognoscível ao leitor, modificando sua visão e impacto sobre o cenário violento à época do Golpe Militar de 1964.

Já na narrativa de Nassar, podemos ver um narrador-personagem, André, no qual o seu ponto de vista é ambíguo. Entretanto, busca por meio do seu discurso a acepção do leitor, fazendo com que confira apenas a ele a verdade, ainda que haja a informação de que André é epilético, que este mesmo trouxe em seu discurso. Assim sendo, Ginzburg (2012, p. 207) diz:

Nassar situa sua narrativa em um ponto limite. Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance.

De acordo com esse excerto, compreende-se que o narrador pode também usar do seu papel para adquirir a adesão do leitor por meio de uma retórica com base naquilo que ele considera a sua verdade, na tentativa de legitimar seu discurso, opondo-se as outras vozes que aparecem na trama. Sendo assim “A confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse (Ginzburg, 2012, p. 208).

Nessas considerações, afirmamos que o narrador se transforma à medida que as obras literárias contemporâneas brasileiras também mudam, e que a partir do olhar conceutivo do autor, podemos nos deparar com essa instabilidade, esse antagonismo citado por Ginzburg (2012), o que desperta a curiosidade de desbravar esse movimento da Literatura no Brasil, um movimento mais emancipatório e com uma identidade que depreende um certo fascínio ao leitor e ao crítico.

Dessa maneira, em relação à ficção contemporânea, a narração é mediada pelas vozes encontradas nos textos, uma vez que há identidades distintas na diegese. Exemplificando, pode-se observar um deslocamento das vozes de um mesmo personagem, os pensamentos, as memórias formam uma polifonia na trama.

Nesse contexto, Dalcastagnè (2001) expõe que entre os leitores e o narrado existe um intermediário, mais de um, talvez. Sendo assim, somos apresentados a um narrador com vários desdobramentos, ou com discursos intrincados, um narrador que assume ou pode assumir várias faces, ou negar-se conscientemente.

Diante dessas informações, Dalcastagnè (2001, p.116) afirma que:

O espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Assim, o leitor pode estar sendo levado por essas armadilhas diante desse espaço que traz a instabilidade para narração, não é como um autor-deus que expõe o herói, no qual conscientemente o leitor adere a este e se rende a moral extraordinária do personagem já escolhido pelo autor como alguém por quem se deve “torcer”. A escolha no espaço literário contemporâneo é inconsciente, adere-se aquele que sabe se articular, ele é quem ganha o jogo, e pode-se encontrar diversos exemplos desse narrador na ficção contemporânea brasileira.

Dentro dessa perspectiva, temos à disposição vários tipos de narradores, que utilizam da estrutura narrativa contemporânea seu palco particular de performance, o seu jogo. Muitas vezes, utiliza da “voz” de personagens ou se embrenham no discurso direto livre para mostrar suas intenções. Essa forma de narrativa também ajuda a compreender melhor o narrador (ou narradores) da obra, uma vez que demonstra sua identidade por meio de discursos, inclusive do personagem de ficção. Cabe ainda dizer que no interior desses discursos existe um “campo de batalha” em que narradores, personagens e escritores disputam entre si a sua legitimidade da fala (Dalcastagnè, 2001).

Além disso, dentro da obra, nesse campo de batalha para narradores e personagens, vemos o constante esforço destes de conseguir o domínio da sua presença, “que parece diluir-se em meio ao emaranhado de discursos” (Dalcastagnè, 2001, p.118).

Ressalta-se como esse narrador domina a narrativa de forma a preencher aquilo que um narrador mais objetivo não poderia mais satisfazer, e assim simboliza uma nova forma de enxergar a literatura brasileira.

Diante desses fatos apresentados nesta seção, o narrador expõe inúmeros desdobramentos, no qual nos provoca a analisar em detalhes sua exibição. Dessa forma, é necessário também estudá-lo à luz das teorias de ponto de vista ou foco

narrativo, além de trazer as concepções de voz que materializam de maneira mais nítida sobre o caráter do narrador contemporâneo e o jogo narrativo. Portanto, na seção seguinte serão discutidas essas questões, elucidando os desdobramentos e o papel do narrador na Literatura.

3 PONTO DE VISTA E A VOZ (OU AS VOZES) NO TEXTO: Panoramas e Desdobramentos

No capítulo anterior, abordamos a questão do narrador contemporâneo, no qual foi possível compreender a pluralização do narrador em obras contemporâneas no decorrer das décadas, além de trazer o seu caráter polimórfico como sujeito ficcional dos romances brasileiros.

Nesta seção, abordaremos as concepções e as direções das teorias do ponto de vista, observando e analisando resumidamente os aspectos que circundam esse tema, além de relacioná-lo nas formas de narrar contemporâneas. Além disso, compreende-se que o estudo de foco narrativo baseado na visão não compreende por completo as obras e os narradores da Literatura brasileira contemporânea e, para isso, é necessário discutir as vozes no texto e, de acordo com a pluralidade narrativa contemporânea, a sua polifonia e multiplicidade, além do dialogismo como parte de suas características.

Diante disso, nesta seção, o objetivo é abordar sobre o foco narrativo e as vozes no texto, uma vez que é necessário distinguir o foco narrativo, baseado na visão ou posição do narrador, de voz narrativa, que busca saber *quem* fala, quem é esse narrador, além das outras vozes encontradas no texto, no qual analisaremos a questão da polifonia e dialogismo e como as vozes são construídas na obra.

As teorias percorridas, em primeira análise, são de natureza narratológica, com intuito de introduzir e compreender sobre as definições que abarcam o narrador. Nosso propósito é fazer uma introdução de modo mais factual em relação a parte teórica para chegar à questão das vozes do texto, que englobaria a linguagem e a parte filosófica da narrativa. Por conseguinte, não só saber “quem”, de modo mais estrutural e conceitual, ou mesmo classificatório, mas também decifrar esse “quem” a partir da análise do sujeito, em uma reflexão mais subjetiva das vozes ficcionais.

3.1 Breves considerações sobre Foco Narrativo

Em relação ao Foco Narrativo²², é necessário trazermos algumas considerações sobre esse tema, revisitando algumas teorias, visto que essa questão se mostra sempre como um problema em boa parte dos estudos abordados.

²² Ou ponto de vista. Utilizaremos ambos os nomes como sinônimos.

A partir do surgimento do romance, as formas de narrar foram se modificando, primeiro houve o narrador-deus, onisciente, que se caracteriza por saber tudo o que se passa dentro da narrativa, no qual reside uma questão psicológica e filosófica profunda. Pois, se um romance queria passar o real, como haveria alguém que pudesse saber de coisas que na vida real não seriam possíveis?

A questão psicológica que se coloca é pensar que se uma obra literária traz pessoas (personagens) vivendo uma ação e conflitos narrados em um texto, ela deixa de ser real, pois estão sendo narrados por outro ser e que é impossível se pensar na realidade, visto que na vida real, não há alguém descrevendo cada acontecimento de nossas vidas, dizendo o que passa na mente e no coração de uma pessoa.

Portanto, entra a questão filosófica: traduzindo que, se temos um romance, uma obra ficcional, logo, temos um mundo totalmente diferente do que se chama de “real”. É o mundo literário, pessoas e narradores “de papel” que somente fazem parte desse mundo, assim, entra a questão do *imitar*. Dessa forma, pensando apenas na perspectiva do mundo literário aqui proposto, pensemos nas teorias de ponto de vista (ou foco narrativo), como ele é visto e estudado diante da Literatura na contemporaneidade e qual a sua conjuntura nesse espaço.

Os estudos sobre Foco narrativo são muitos e, antes de adentrar nas categorias sugeridas pelos teóricos aqui estudados, é importante trazer algumas outras pesquisas acerca do ponto de vista, que foram postulados em primeira mão por Henry James e depois trazidas por Lubbock (1921) – por meio da obra de Ligia Leite: *O foco narrativo* (1994). É de forma resumida que abordaremos essas teorias, uma vez que muitas delas trazem categorias engessadas sobre essa questão, e aqui acreditamos que o narrador contemporâneo está para além de classificações, de que não há um modo “certo” de trazê-lo nas ficções contemporâneas brasileiras.

Dada essas primeiras impressões, a escolha do autor para a posição do seu narrador é fundamental na obra ficcional, é o seu posto que delimitará a visão²³ que o leitor terá da obra, o método utilizado decretará também a qualidade da narrativa. “Deve, por isso, ser bem escolhido o ponto de vista da narração, pois há amiúde necessidade de complicadas diferenciações na narrativa de um evento, de modo a

²³ É importante ressaltar que os teóricos trazidos por Ligia Leite (1994) focam muito na questão de Visão. Todavia, nosso objetivo são as vozes dos textos coadunadas ao narrador. Trataremos a questão de Visão de forma a exemplificar as teorias mais clássicas sobre essa temática, com um meio de contextualizar o que de fato vamos discorrer: as vozes no texto.

exigir do narrador a colocação em diferentes ângulos de visão.” (Coutinho, 2015, p. 66). Nessa perspectiva, coloca-se a narração de um evento a partir de determinada personagem, pois se criança, a visão é uma, se adulto é outra, além de desenvolver em que posição se estará esse narrador: dentro do conflito, fora dele ou apenas aquele que relembra (utiliza da memória) e conta para uma segunda pessoa etc. Além disso, não se pode esquecer quando há um narrador-personagem, que apesar de visão limitada, é o contador da história.

Coutinho (2015) ainda traz mais duas variedades em relação ao narrador: um ponto de vista limitado, representado pelo narrador em terceira pessoa e uma restrita, que pode ser interpretado pelo narrador observador, trazendo o que se chama de maneira “dramática, teatral ou visual (não mental) [...]” (Coutinho, 2015, p. 67). Essas variações que Coutinho (2015) traz ainda são limitadas, como veremos a seguir, já que dentro dessas 3 perspectivas: onisciente, limitado e restrito, poderá haver várias outras maneiras de se conduzir o leitor.

A partir dessa contextualização, abordaremos aqui a questão do ponto de vista (ou foco narrativo) a partir das observações feitas por Ligia Chiappini Moraes Leite, com a obra *O Foco Narrativo* (1994), que traz resumidamente alguns autores desse tema, como Pouillon (1974) e Lefebvre (1974), além de Norman Friedman (2022) e de Wayne Booth (1960).

Pouillon (1974) em *O tempo no romance* aborda a questão da *Visão*, no qual se interessava a respeito do tempo e o problema psicológico da compreensão do romance relacionado a ele. Logo, essas categorias postuladas por esse teórico embasam praticamente as questões de temporalidade na narrativa.

Para ele, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a VISÃO COM, a VISÃO POR TRÁS e a VISÃO DE FORA. Na VISÃO POR TRÁS, O narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade. [...] Na VISÃO COM, o NARRADOR limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, sartrianamente, assumir o nada para ser. [...] Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos nos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens [...] (Leite, 1994, p. 20-21, grifos da autora).

Essas categorias trazidas por Pouillon (1974) e resenhadas por Leite (1994) trazem a ideia do foco narrativo como uma posição de um “ser” (trazida como o narrador) ficcional *fora* da história. Supõe-se que o foco narrativo deve ou é único, a subjetividade fica sem lugar nessas visões e não se aborda a questão de quando o personagem é o narrador. Essas categorias ainda não alcançam os desdobramentos do narrador contemporâneo e quando não analisadas dentro da obra literária fica sem justificção.

Quando Pouillon (1974) traz a questão da *Visão por trás*, que se refere ao narrador onisciente, retoma ao narrador primitivo, sem os desdobramentos desse próprio narrador, além de não pensar no próprio autor. Em relação a esse contexto, Eagleton (2019, p. 88) aborda:

Os narradores oniscientes são vozes sem corpo, e não personagens específicos. À sua maneira anônima e identificável, agem como a mente da própria obra. Apesar disso, não devemos supor que eles expressam os pensamentos e os sentimentos do autor real.

Nessa primeira categoria de Pouillon (1974), falta abordar quando o narrador, mesmo onisciente, ignora certos fatos da história, assim, nem sempre ele poderia saber de “tudo”. “[...] há algumas exceções à regra. Um narrador, por exemplo, pode simular ignorância de algo no relato” (Eagleton, 2019, p. 90).

Nas *Visão com* e *Visão de fora*, pode-se inferir um foco narrativo único no primeiro, aludindo aos monólogos interiores e fluxos de consciência, e o último a um narrador observador imparcial, no qual é o leitor que deve supor o caráter dos personagens que rodam a diegese. Aqui, novamente, compreendemos que essas categorias podem auxiliar na definição do foco narrativo de uma história, entretanto, categorizá-la num sentido único é quase impossível.

Essas visões foram revisitadas por Maurice-Jean Lefebve (1974), em que Leite (1994, p.22, grifos da autora) trouxe alguns apontamentos: “Maurice-Jean Lefebve, no seu livro *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, ao tratar desta, tenta reler Jean Pouillon e reaproveitar as suas categorias da VISÃO, à luz de uma distinção clara entre DIEGESE (OU HISTÓRIA) e DISCURSO (ou NARRATIVA).” A partir disso, exemplifica as categorias juntamente com as obras romanescas do século XIX e XX. Além disso, ressalta-se a distinção entre Diegese e Discurso nesse contexto:

a VISÃO POR DETRÁS seria típica do ROMANCE clássico, especialmente o do século XIX; nele, DIEGESE e DISCURSO estão equilibrados. No ROMANCE de VISÃO COM, típico de certa linha dos romances do século XX, em primeira pessoa, que usam MONÓLOGO INTERIOR e o FLUXO DE CONSCIÊNCIA e também típico do

romance epistolar do século XVIII, haveria a predominância da NARRAÇÃO sobre a DIEGESE. Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que Lefebve aponta uma influência do cinema, característica, portanto, do século XX [...] em que haveria o predomínio da DIEGESE sobre a NARRAÇÃO (embora, neste caso, esse predomínio seja, a meu ver, discutível) (Leite, 1994, p. 22-23, grifos da autora).

Lefebve (1974) situa as características das visões atribuídas a essas duas categorias (História ou narrativa) ao narrador. Logo, pode-se ver as primeiras discussões sobre os desdobramentos do narrador, no qual se ver a perda do seu caráter confiável e que deixa os primeiros indícios de que, em uma ficção, o terreno é heterogêneo e camufla-se as suas verdadeiras intenções.

Pode-se considerar que essas Visões postuladas por Pouillon (1974) e redefinidas por Lefebvre (1974) abarcam os movimentos literários europeus de forma histórica, dada as preferências dos autores de cada época. Dessarte: “Lefebvre nos alerta para os silêncios da narração, as elipses, as indeterminações, os brancos, o que a narrativa omite, a começar por tudo aquilo que ela faz supor ter acontecido antes de ela se iniciar.” (Leite, 1994, p. 23). Inferimos, então, que esses autores começam a ver todas as articulações que o autor (e narrador) propõe em seu discurso, e, portanto, dar lugar a um narrador não confiável.

Essa separação proposta pelo teórico entre Discurso e Diegese também se compreende como possibilidades de entrelaçamento entre ambas e ainda a impossibilidade de vê-las totalmente separadas, uma vez que: “a DIEGESE acaba se confundindo com o ENUNCIADO, e este só TEM existência pela ENUNCIÇÃO, que, por sua vez, só se manifesta concretamente através daquele.” (Leite, 1994, p. 24, grifos da autora). Assim, às categorias de *Visão* de Jean Pouillon (1974) faltaram a esse pensamento filosófico dos textos literários, já que estes apresentam uma resolução subjetiva.

Dada as considerações dos teóricos mencionados, Norman Friedman discute *O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), texto publicado originalmente em 1967. Um dos objetivos de Friedman (2002) para o artigo que propôs era delinear e exemplificar os princípios básicos do Ponto de vista, sendo que o autor também relaciona a técnica a um problema.

Friedman (2002) faz a introdução e a primeira parte do seu artigo sobre como se iniciou a preocupação de estudar as teorias do narrador, trazendo desde Platão e Aristóteles, com a *narração simples* e a *imitação* até aos teóricos sobre o

desaparecimento do autor. Além disso, também resenhou os estudos de James (1907-1909), Lubbock (1921) entre outros teóricos para contextualizar os estudos de Ponto de vista na ficção, com o *telling* e *showing*, contar e mostrar, respectivamente. Logo, o autor relaciona a sua sistematização com as já advindas de teóricos anteriores.

Nesse contexto, o desenvolvimento feito por Friedman (2002), na segunda parte do texto, traz as conceituações sobre o ponto de vista, no qual discute sobre as seguintes questões:

Norman Friedman começa levantar as principais questões a que é preciso responder para tratar do NARRADOR: 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (Leite, 1994, p.26, grifos da autora).

Novamente, podemos observar que assim como os autores anteriores, Friedman (2002) trata sobre *posição* do narrador, trazendo assim uma inflexibilidade, classificações que não abarcam todos os desdobramentos desse.

Nesse sentido, é necessário trazer as considerações de Wayne C. Booth na obra *A retórica da ficção*, originalmente publicada em 1961. Nessa obra, o autor traz o tema do ponto de vista por meio da retórica, desenvolvendo um texto macro sobre o foco narrativo²⁴ na ficção.

Na obra, Booth (1980), primeiramente, observa a autoridade artificial do contador de histórias, ultrapassando os limites do real, logo, a partir de um breve trecho bíblico e também da obra de Homero, ele traz um narrador primitivo. “Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da acção, de modo **a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem**” (Booth, 1980, p.21, grifos meus).

Destarte, compreendemos que, primeiro, somos apresentados a um narrador que tudo sabe e sua presença é indiscutível nas primeiras narrativas (epopeias), sua

²⁴ Além disso, Booth explora a natureza da ficção e a relação entre o autor, o narrador e o leitor. Ele traz o argumento de que a ficção é uma forma de retórica, um meio de persuasão, e examina como os escritores convencem os leitores a aceitar as histórias que contam. Ademais, o autor explora a questão da confiabilidade do narrador e como a ambiguidade pode desempenhar um papel crucial na experiência do leitor.

onisciência atravessa as fronteiras do real. Booth (1980) comenta que essa forma traz informações tão particulares, íntimas sobre determinado personagem, que se sabe ser impossível na vida real. Assim, ao leitor, cabe aceitar a informação sem muitos questionamentos para se ter compreensão da história que será contada.

Segundo Booth (1980, p.24), essa retórica autoritária nunca desapareceu por completo na ficção. Entretanto, o autor diz que nos textos modernos essa forma já não está tão presente. De acordo com o autor (1980, p. 25), muitos escritores modernos renunciaram “ao privilégio de intervenção direta, retirou-se para os bastidores e deixou os personagens no palco resolvendo os seus próprios destinos.” (Booth, 1980, p.25).

Entretanto, o autor não acredita totalmente que o autor²⁵ se dissipa de sua obra. “Booth é contra o mito do desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva defendida por Lubbock, porque, segundo ele, o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa.” (Leite, 1994, p.12-13). A ideia de máscara aparece constantemente na Literatura, especialmente na Literatura Contemporânea, no qual podemos observar esse jogo das vozes narrativas.

Assim, entende-se que essa autoridade artificial se deve ao *contar*, que é encerrada, segundo Booth (1980), a partir de Flaubert, quando este e muitos outros autores partiram para *mostrar* mais as ações dos personagens do que apenas contar o que ocorria na narrativa.

A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração objetivos, impessoais ou dramáticos são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno (Booth, 1980, p.26).

Ademais, Booth (1980, p. 38) diz que “tudo quanto mostra serve para contar; a linha entre mostrar e contar é sempre, em certa medida, arbitrária”. Nesse sentido, percebe-se a linha tênue entre esses dois conceitos, uma vez que é necessário refletir, como o próprio teórico faz: mostrar sempre será a melhor forma de estruturar um romance?

Segundo Adorno (2003, p. 60):

²⁵ Booth menciona o que ele chama de “Autor implícito”, de acordo com ele, em sua obra “A Retórica da Ficção” (1961), o autor implícito refere-se à noção de que há uma entidade criada a partir do texto, **uma voz por trás da narrativa que sugere uma consciência autoral que se manifesta através das escolhas narrativas**, estilo, pontos de vista, entre outros elementos presentes na obra. Este autor implícito não é necessariamente o autor real da obra, mas uma projeção ou persona que parece emergir da narrativa e influencia a forma como os leitores interpretam e compreendem o texto.

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso.

Entendemos a questão do “palco italiano”, que diz Adorno (2003), como sugestão da artificialidade proposta pelos autores que Booth (1980) traz no “contar”. E aos leitores, como meros espectadores, submetem-se a fala do narrador. Já o *mostrar* torna a trama dramatizada, fazendo com que personagens e narradores tenham mais profundidade no que concerne sua visão.

É importante ressaltar que Booth (1980) não apenas sugere classificações normativas, como fez Lubbock (1921), mas justamente traz críticas ao trabalho desse teórico, uma vez que a ficção está em desenvolvimento. Segundo Leite (1994, p.17 *apud* Forster, s.d.), os pontos de vista que vão se alternando na narrativa “é válido, desde que corresponda a uma necessidade do tema e do efeito que se quer obter”.

Em vista disso, o que se segue nas teorias de Booth (1980) é que existia uma objetividade retratada por autores oitocentistas, centrados na busca da realidade, e depois a incerteza dessa objetividade diante da criação de narradores que fugiam dessa expectativa, além de se inferir uma aproximação entre autor e narrador, e não sua “morte”, mas na impossibilidade de o autor²⁶ se distanciar. A realidade é que a voz desse autor que Booth chama de *implícito* há que ser muito discutida, pois ainda não se chegou a um determinante sobre sua construção, até mesmo por ter a questão do real e do imaginário, algo citado aqui como o mundo real e o mundo literário. Entretanto, busca-se compreender a sua estrutura, especialmente dentro das obras ficcionais²⁷.

Nesse contexto, acerca disso, Booth (1980, p. 49) diz: “Tendo elaborado a definição de um certo tipo de *romance*, ou de *romance* como um certo tipo de *literatura*, ou de *literatura* como um certo tipo de *arte*, como podemos usar essa definição como padrão para fazer juízos sobre um dado romance?”. É evidente que o autor não considera suficiente apenas duas maneiras de “classificar” as narrativas, e que considerar uma certa e outra errada é uma generalização que não se concilia com a Literatura. Portanto, haverá também uma posição crítica tanto das escolas e movimentos literários quanto às obras de uma época anterior e a ordem e

²⁶ Implícito, segundo Booth (1980).

²⁷ Nesta pesquisa, queremos compreender todas as vozes, inclusive ligá-la possivelmente a esse autor implícito que Booth traz em *A tirania do amor*, de Cristovão Tezza.

sistematização dessas, no qual o autor diz ser artificial essas nomenclaturas e categorizações.

De acordo com Leite (1994, p. 12, grifos meus), Booth (1980) insiste que:

há inúmeras maneiras de contar uma HISTÓRIA e que a escolha desses modos vai depender não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o MÉTODO DRAMÁTICO²⁸ sobre o MÉTODO PICTÓRICO²⁹, nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, **mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear.**

O autor explora os conceitos de "método pictórico" e "método dramático" como estratégias narrativas ou abordagens utilizadas na escrita ficcional. Ele explora como esses métodos são usados pelos autores na ficção e como eles moldam a experiência do leitor, influenciando a maneira como os leitores interpretam e constroem significados a partir da narrativa.

Dessa maneira, Booth (1980, p. 88, grifos meus) traz o *autor implícito*³⁰ que: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um *homem em geral*, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de *si próprio*, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens.” Portanto, entra a questão da individualidade, uma obra de um determinado autor, não é como outra, mesmo se houver semelhanças; novamente, adentra-se a questão subjetiva e podemos citar que o estudo e análise de ponto de vista e suas vozes só é possível dentro da própria obra em questão.

Esse autor implícito pode ser uma máscara diante do texto ficcional. Se cheio de disfarces, esse autor não é caracterizado apenas por um aspecto, logo (Leite, 1994, p. 19 *apud* Dal Farra, 1978, p. 20):

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma de sua característica — sem dúvida a mais expressiva — a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta

²⁸ O "método dramático" envolve a apresentação de situações, diálogos e interações entre personagens que permitem ao leitor inferir, a partir dessas interações, o que está acontecendo na história. Este método confia mais na interação e diálogo entre personagens, permitindo que o leitor deduza a trama e os significados por meio das ações e falas dos personagens, em vez de fornecer uma explicação direta por parte do autor.

²⁹ Booth (1980) descreve o "método pictórico" como uma técnica narrativa na qual o autor apresenta uma cena ou situação de forma visual, sem necessariamente fornecer uma interpretação direta ou explícita. O autor oferece detalhes e elementos descritivos que permitem ao leitor "ver" a cena na mente, mas deixa mais espaço para a interpretação individual do leitor sobre o que está acontecendo. O método pictórico tende a confiar mais na descrição sensorial e na apresentação de detalhes visuais do que na explicação direta dos eventos ou situações.

³⁰ O próprio Booth revela que as conceituações de autor implícito podem gerar algumas problemáticas, uma vez que os autores, como já mencionado, pode utilizar de várias máscaras na sua narrativa.

personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

Diante dos apontamentos de Dal Farra (1978), compreendemos que a pluralidade e a intervenção de um autor (implícito) e narrador são o que compõe de maneira singular a literatura e sua arte. Nessas considerações, o próprio Booth (1980, p. 89) diz: “independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas [...]” logo, o autor: “assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra”.

É necessário ressaltar que autor implícito não é o narrador, mas uma espécie de método utilizado pelo autor, uma voz que ecoa na narrativa, além disso, o autor implícito não é o autor empírico, ou seja, o autor real. Assim, Leite (1994) chama de não se romper a ilusão de realidade.

Tendo isso em vista, na questão do Ponto de vista, é importante destacar o que traz Leite (1994, p. 19, grifos da autora) sobre as observações de Booth (1980):

Na verdade, ao deslocar a questão do PONTO DE VISTA, de uma abordagem crítica e normativa para a abordagem RETÓRICA (preocupada não em valorizar, mas em entender os recursos utilizados para estabelecer essa comunicação mediada pela autonomia do mundo de FICÇÃO criado), Booth está se aproximando de uma postura extremamente moderna que o chamado estruturalismo veio desenvolver e que considera a obra na sua MATERIALIDADE LINGUÍSTICA.

Sendo assim, o autor trouxe elucidações mais pertinentes à ficção, separando aqueles pertencentes apenas no mundo literário dos que vivem no mundo real. Booth (1980, p. 166) critica também a classificação mais geral que se faz dos narradores: “Dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante”, logo, o crítico sugere algumas postulações sobre dramatização, distanciamento estético e narradores confiáveis não confiáveis³¹.

Ressalta-se aqui, no entanto, que ainda que o Booth (1980) fosse contrário a tantas classificações engessadas às narrativas ficcionais, o crítico trouxe um esquema teórico muito propício a este estudo, logo, ele deixa claro que:

Mesmo que o romancista se tenha decidido por um narrador que caiba numa das classificações do crítico: onisciente, na primeira pessoa, objetivo, apagado, ou seja o que for, os seus problemas não ficam por aí. Não pode, pura e simplesmente, encontrar respostas para os seus problemas imediatos,

³¹ Booth (1980) possui uma larga teoria sobre os modos de se ler e fazer a Literatura. As relações entre autor, leitor e texto proporcionam um meio de como se fazer análises literárias. Suas postulações são muito válidas, entretanto, consideraremos para esse estudo, apenas a questão do autor implícito. Além do que já foi citado na obra sobre autoridade artificial de um narrador primitivo e sua crítica aos pontos de vista na narrativa.

precisos e práticos, reportando-se a declarações como 'onisciência é o método mais flexível' ou 'objetividade é o método mais rápido e nítido'. Generalizações a esse nível, por muito sólidas que sejam, não ajudam grande coisa no progresso do romance (Booth, 1980, p. 180).

O autor deixa isso claro ao longo de suas atribuições sobre autor e narrador, uma vez que ele não deixa sua convicção de que a narração é arte e não ciência (Booth, 1980).

Partimos, então, para próxima seção que abordará a questão das vozes no texto, uma vez que se compreende que estas nos oferecem uma abordagem mais ampla sobre o caráter do jogo narrativo proporcionado pelo narrador e suas múltiplas vozes.

3.2 Reflexões e tessituras das vozes nas narrativas ficcionais

No ato da fala, ouve-se primeiro a voz. Essa voz é a identidade de quem enuncia. Todavia, mais do que apenas a capacidade de produzir som, a voz reflete quem somos, nossas opiniões, personalidades, uma vez que a voz de cada pessoa é única. Existem muitos exemplos que corroboram com essa perspectiva, por meio da música, da literatura, de um discurso, uma conversa entre amigos, quando ouvimos alguém falar, a voz que enuncia se legitima ou busca legitimação do seu interlocutor. Essas vozes também nos permitem refletir sobre emoções e pensamentos, assim ela é a participação ativa, a influência e o processo de mostrar quem é. Portanto, diante desse fato, a voz pode ecoar através de séculos, pois podemos ouvir na própria escrita aquele que enunciou.

Para analisar as vozes no texto, primeiramente, sabe-se que na ação de falar ou escrever se produz a enunciação, e o resultado deste é o enunciado, os quais são inseparáveis. Assim, “não há como imaginar uma enunciação que não se faça através de enunciados – seria como imaginar uma voz que, ao cantar, não produzisse canção, ou um escritor que, ao escrever, não produzisse texto.” (Santos; Oliveira, 2001, p. 1). Dessa maneira, falamos aqui de ação e produto da ação, e de imediato, precisamos pensar no sujeito que enuncia e no sujeito do enunciado, pois quem enuncia, ou seja, o sujeito da enunciação é um, e o sujeito do enunciado é outro. Em um exemplo prático, esta dissertação é escrita por mim, a autora, enquanto, dentro desse texto há um sujeito interno, no qual podemos dizer que é o narrador – o sujeito do enunciado. Portanto, “o sujeito da enunciação é externo ao enunciado, enquanto o sujeito do enunciado é interno” (Santos; Oliveira, 2001, p. 2).

Fora da ficção, é possível identificar facilmente os sujeitos da enunciação e do enunciado, uma vez que, em um contexto real, em mensagens de texto, por exemplo, o discurso é atribuído a quem escreve, logo, o autor ou autora do texto. Mas, quando falamos de textos ficcionais, essa afirmação se esfacela. Em um texto ficcional, somos apresentados a discursos (enunciados) feitos pelo narrador (sujeito da enunciação) que não é o autor de fato, mas um ser de papel usado pelo autor real, uma voz ficcional. Assim, de acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 3), haveria dois níveis de enunciação, um ficcional da enunciação e outro não-ficcional, no ficcional podemos ter o narrador, e no não ficcional, o autor (real).

O narrador, portanto, não é quem efetivamente escreve o livro (é possível, porém, que o narrador *encene, simule* a ação de escrevê-lo). A voz do narrador *não* é a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. O narrador é uma *criação* do autor. A voz do narrador é *ficção de uma voz*. (Santos; Oliveira, 2001, p. 3, grifos dos autores).

Compreendemos que as vozes ficcionais são aquelas no interior do romance e que não pode ser confundida com a voz do autor, externa a narrativa ficcional. Desse modo, essa voz externa, apesar de criadora dessa voz interna, não pode corresponder as vozes do texto. Assim, a voz do autor, múltipla e agregadora, é aquela que articula as vozes do texto.

Os estudos sobre o narrador quase sempre priorizam a visão. Logo, podemos encontrar muitos textos que versam sobre a posição do narrador diante da narrativa analisada. Na seção anterior, tratamos justamente disso, pois identificamos a importância desses estudos para se compreender a questão da voz narrativa. Os estudos clássicos sobre a posição do narrador revelam que há o desejo de “destacar justamente um determinado modo de relacionamento com as coisas, a presença de um sujeito capaz de delimitar e controlar o seu campo perceptivo ao imprimir sua subjetividade na matéria narrada.” (Santos; Oliveira, 2001, p. 4).

Nesse sentido, os recursos narrativos utilizados pelo autor para delimitar o campo de visão do narrador e por conseguinte do leitor, escoltam-no para reconhecer o sujeito. Que sujeito? O personagem ali tratado, e assim, temos o ponto de vista do texto. Mas o que dizer sobre a voz?

Em relação a isso, o ponto de vista (ou foco narrativo) e a voz narrativa, muitas vezes, podem ser entendidos como sinônimos, entretanto, para a voz, designa-se a uma outra categoria, ainda que seja inseparável do foco narrativo. Enquanto discorre-se que o ponto de vista é “como lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de

uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu sujeito e capta-lhe os traços” (Ricoeur, 2010, p.166), a voz narrativa, atribuída ao narrador, é *quem* fala, não de *onde* se fala³², como voz, o narrador é “autor fictício do discurso” (Ricoeur, 2010, p.166). Destarte, entendemos que as vozes do texto representam o sujeito (ou sujeitos) fictícios da narração. E além disso, a mesma voz³³, como sujeito, pode se desdobrar em camadas, em tessituras que ecoam na diegese.

Em *Discurso da Narrativa* (1979), Gerard Genette discute um capítulo sobre a questão de voz, especialmente quando dentro do romance, avaliando as vozes que surgem durante o discurso ficcional e como é mais interessante a *quem* pertence e não de *onde* ela parte. Assim, de acordo com Genette (1979, p. 212), com base no sujeito que enuncia, afirma que “é aquele que relata (a ação), e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa”, ou seja, a voz (ou vozes) presente(s) na narrativa de ficção é de um sujeito ficcional que pode ser representado pelo narrador, voz fictícia da ação, que não só pratica ou sofre uma ação, mas *conta*, discursiva. Além disso, nas palavras do autor, é a: “voz que designa, ao mesmo tempo, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história. (Genette, 1995, 27-30).

A obra de Genette (1979) é construída a partir das leituras de obras de Marcel Proust, além de outros autores, como Balzac. Portanto, a partir da análise dessas obras lidas, Genette constrói a sua teoria, no qual focaremos na questão de voz. Em síntese, podemos dizer que a voz narrativa é a entidade que enuncia a história, o “eu” que fala no ato de narrar. Essa voz pode assumir diferentes formas, desde a primeira pessoa, na qual o narrador participa diretamente da história, até a terceira pessoa, onde há uma distância entre o narrador e os eventos narrados. Genette (1979) destaca que a voz narrativa é essencial para determinar a perspectiva e a focalização da narrativa.

Nesse sentido, no capítulo estudado, o autor desdobra o estudo de voz em instância narrativa, tempo de narração, níveis narrativos, funções do narrador e narratário. Esses estudos quase sempre com base na linguagem, em uma perspectiva quase gramatical. Entretanto, os estudos abordados de Genette (1979) demonstra

³² O ponto de vista é caracterizado pelo “onde se fala”.

³³ É importante ressaltar que, como dito no texto, as vozes pertencem a um sujeito. Logo, também é remetido a questão das vozes verbais: ativa, passiva e reflexiva. O próprio Genette (19??) aborda essa questão em sua obra. Esse conceito, apesar de não ser o foco da pesquisa sobre “voz”, será lembrado quase sempre quando pensarmos no sujeito da ação, seja ele agente, paciente ou ambos.

aquilo que o narrador contemporâneo pode ser: um ser ficcional ambíguo, não confiável que molda a narrativa por meio de sua voz e do seu ponto de vista, ou seja, naquilo que seja de seu interesse mostrar e falar, o que atribui a busca pela aderência de seu narratário³⁴, isto é, do leitor.

De modo geral, o autor aborda, na questão de voz, sobre a instância narrativa que, por sua vez, refere-se à posição do narrador em relação à história e ao discurso. Genette (1979) distingue entre o narrador homodiegético, que é uma personagem da história, e o narrador heterodiegético, que está fora da narrativa. Essa classificação contribui para a compreensão da participação do narrador na trama e na elaboração do discurso narrativo, são níveis que a narração apresenta, segundo o autor.

O foco narrativo, último elemento discutido por Genette, está relacionado ao conhecimento que o narrador possui em relação à história. Ele introduz as noções de focalização zero, quando o narrador possui conhecimento absoluto, e focalização interna, quando o narrador compartilha o conhecimento das personagens. Essa análise oferece uma perspectiva sobre a distribuição do saber dentro da narrativa, influenciando a maneira como a história é percebida pelo leitor. Nessa questão confere a questão interna e externa, isto é: a extradiegética e a intradiegética.

Essas classificações e conceitos que o autor traz podem sugerir uma certa inflexibilidade, tanto que o próprio Genette diz: “Num campo habitualmente concedido à intuição e ao empirismo, a proliferação nocional e terminológica terá sem dúvida irritado mais de um leitor” (Genette, 2017, p. 345). Contudo, o estudo trouxe elucidaciones que abarcam a questão de voz, pensando não só no onde, no qual se configura o foco narrativo, mas também em quem, que é observado a voz.

A partir daí, Genette, no restante do livro [...], elabora uma prodigiosa malha de noções e termos para deslindar todos os possíveis elementos na construção de todas as narrativas possíveis, tomando como mostuário de exemplos quase que exclusivamente a obra magna de Proust. Duas características ressaltam em “Discurso da narrativa”: sua extrema originalidade e, paradoxalmente, sua simplicidade. [...] (Winck, 2022, p.122).

O estudo narratológico de Genette contribuiu muito ao entendimento das estruturas narrativas, especialmente ao trazer os níveis de narração. Para uma análise literária, esse aprofundamento trazido pelo autor foi de grande valia às tramas narrativas ficcionais. Portanto:

³⁴ Mesmo sendo um estudo narratológico, entendemos a importância de contextualizar a voz a partir das teorias de Genette (1979), pois acreditamos que o autor trouxe elucidaciones importantes em relação à subjetividade do narrador.

Nesse sentido, Genette foi o principal responsável pelo célebre amadurecimento dessa vertente da narratologia, que passou em seguida a se confundir com ela própria, embora, como já o advertimos, nunca tenha estado em suas preocupações o estabelecimento de uma “gramática *normativa*” da narrativa ou o desvelamento de seus elementos mitológicos, tarefa esta que sempre seduziu e não raro estorvou a pesquisa de seus colegas fascinados por Lévi-Strauss. De repente intuições e descobertas suas e de outros, dispersas em vários estudos, são reunidas, e junto a outras, novas, vertebradas num vasto e imbricado sistema conceitual-descritivo (Winck, 2022, p.122).

Outro autor que discute a questão de voz, é Wayne Booth (2022). O teórico, já citado nesta dissertação, traz a abordagem do autor implícito, como a voz mascarada do autor na obra. Como já citado na seção anterior, a voz que Booth traz na sua obra contraria o que na época chamava de “morte do autor”, uma vez que o teórico acreditava que o autor não se apagava completamente das obras. Dessa forma, ele acreditava que esse “apagamento” defendido pelos teóricos não se sustentava. Nesse sentido, trouxe a discussão sobre objetividade, imparcialidade, neutralidade do autor (ainda que frustradas³⁵) em regras gerais que envolveram a literatura entre os séculos XVI ao XIX até aos tipos de narração.

A preocupação de Booth (2022, p. 35) não era de investigar os vestígios do autor na obra, mas de compreender que essa voz era permanente na ficção, “em suma, o julgamento do autor está sempre presente, sempre evidente para quem sabe procurá-lo”. Booth (2022) então destaca que, se essas impressões autorais podem ou não ser prejudiciais a narrativa, é uma questão complexa. Embora, nosso estudo encarrega-se do papel do narrador, a discussão sobre o papel do autor na obra não pode ser totalmente distanciada, principalmente porque estamos tratando de ponto de vista e voz. Quem é que escolhe, escolta e desloca o ponto de vista do personagem se não o autor? Quem escolhe “quem” fala? Há uma voz que se sobrepõe a outra, e podemos considerar essa voz como do autor, e com base nas questões do discurso, sabemos que há uma enunciação externa a do mundo literário. Entretanto, não podemos dizer que essa voz é totalmente do autor, mas dele implícito, que segundo Booth (2022, p. 35) “[...] nunca devemos esquecer que, embora o autor possa, até certo ponto, escolher seus disfarces, ele nunca pode escolher desaparecer.”.

Essa questão, ainda que Booth (2022) estivesse enfatizando sua argumentação contra a teoria da morte do autor, remete-nos a uma “segunda” pessoa,

³⁵ Frustradas porque Booth (2022), em sua teoria, destacava que nenhum autor conseguiria ser totalmente objetivo e imparcial a sua narrativa.

ou persona, uma máscara que se utiliza o autor, um **outro** sujeito ficcional dentro da narrativa. Assim, é algo muito natural que o leitor pense no autor real da obra, às vezes, pensando se algo daquela trama foi vivenciada por ele, e agora, na contemporaneidade, especialmente com obras autoficcionais, o rosto que o leitor ver pode ser do autor. Ou mesmo se perguntar: “será isso verdade? O que é real e o que é ficcional nessa obra?” Portanto, pensemos então nesse “segundo eu” como alguém comprometido com sua narrativa.

Nosso problema atual é a intrincada relação do chamado autor real com suas várias versões oficiais de si mesmo. Devemos dizer várias versões, pois por mais sincero que um autor possa tentar ser, suas diferentes obras implicarão diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas (Booth, 2022, p. 83).

Essas versões que Booth (2022) menciona são facilmente encontradas na Literatura Brasileira contemporânea, muitos autores usam a autoficção e em seguida, em outras obras, não. E, a esse autor, vemos outra versão de si mesmo, outra máscara construída para aquela narrativa.

Esse jogo ficcional a partir das vozes do texto retrata que na criação literária o autor pode de fato desdobrar-se e já ter noção de que assim como outros romances, não é possível silenciar as vozes que vão dentro do livro. Tezza (2021, p. 44) diz que:

A voz dos outros já está presente na palavra antes mesmo que ela seja escrita no papel: escrever é estabelecer, desde o primeiro sopro, alguma relação com uma voz intrusa. Pode ser um pacto de adesão. Ou uma guerra sem tréguas. Ou, mais uma vez, como tudo na vida real, um gradiente de gradações e nuances infinitas.

Até então, as contribuições de Genette (1979) para esse estudo foram de natureza narratológica, além das pesquisas de Booth (2022) sobre o autor implícito. Embora não seja o foco principal o estudo do autor, a abordagem de Booth (2022) nos trouxe a possibilidade de uma segunda voz (um desdobramento do autor), uma máscara ficcional, surgir nas narrativas, especialmente as contemporâneas, o que certifica a multiplicidade de vozes que permeiam a literatura, ainda que Booth (2022) acredite que exista apenas uma voz que ecoa nas narrativas (Ricoeur, 2010).

Nesse contexto, para investigar a multiplicidade de vozes nas narrativas contemporâneas, analisaremos os conceitos de romance polifônico e dialogismo trazido por Mikhail Bakhtin, também abordado pelo filósofo Paul Ricoeur.

A polifonia, conceito criado por Mikhail Bakhtin, é como uma sinfonia de vozes entrelaçadas que ressoam dentro das páginas de uma obra literária. É uma manifestação da multiplicidade de pontos de vista, discursos e vozes que coexistem

e interagem dentro de uma narrativa, criando uma riqueza de perspectivas e significados. Esse conceito surgiu com a leitura das obras de Dostoiévski, assim surgindo “Problemas da Poética de Dostoiévski”, publicado em 1920 pelo pensador russo.

Na polifonia, cada personagem, narrador ou elemento textual possui sua própria voz distintiva, com suas próprias crenças, valores e experiências. Essas vozes não estão subordinadas a uma voz autoritária ou dominante; ao contrário, todas elas têm o poder de influenciar e serem influenciadas umas pelas outras. Assim, a polifonia reflete a complexidade da experiência humana, no qual diferentes pontos de vista e ideologias coexistem e se confrontam.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes [N.T.: plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo] constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes [N.T.: consciências e vozes que participam do diálogo como as outras vozes em pé de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo] e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade (Bakhtin, 1981, p.2).

O romance polifônico, de acordo com Ricoeur (2010), foi criado por Dostoiévski, no qual Bakhtin (1981) foi o primeiro a constatar esse gênero, que rompeu com o princípio monológico dos romances europeus. De acordo com Ricoeur (2010, p. 167), “No romance monológico, é a voz do narrador-autor que se estabelece como voz solitária no ápice da pirâmide das vozes[...]”, ou seja, há uma voz autoritária que submete as outras vozes, se essas existem de fato. Nesse contexto, podem haver não um só monólogo, mas vários. Esses monólogos podem coexistir nas narrativas de maneira escalar, como uma pirâmide, tal como Ricoeur (2010) afirma. Portanto, nesses discursos há o monólogo principal, o do narrador. “Parece à primeira vista difícil que não seja assim, já que o narrador fala supostamente com uma única voz [...]” (Ricoeur, 2010, p. 168). Essa questão da voz dominante foi atestada pelo W. Booth na “Retórica da ficção”. Entretanto, compreende-se que essa “autoridade” do narrador foi contestada, e ainda é. Assim: “É, pois, uma revolução tanto na concepção do narrador e da voz do narrador como na do personagem que constitui a estranha originalidade do romance polifônico.” (Ricoeur, 2010, p. 168).

Nas palavras de Eduardo Guimarães (2002, p. 59, grifos do autor), a polifonia bakhtiniana:

aparece como uma coexistência de sujeitos na narrativa, que não se resolve por um subsumir os pontos vista dos demais. Nem mesmo o autor subsume a voz dos personagens. Eles convivem multiplamente, dialogicamente. Os personagens se constroem na medida em que se representam um diante do outro. O *Eu* se constrói construindo o *Eu* do outro e é por ele construído.

Diante disso, o herói da narrativa e a dos outros personagens possuem uma individualidade, logo, não só o romance é plurivocal, mas também os sujeitos ficcionais inseridos na diegese possuem uma independência, portanto há uma autonomia ideológica (Bakhtin, 1981). Bakhtin (1981) fez essa observação a partir dos romances de Dostoiévski, como já mencionado. Sendo assim, compreende-se que a partir da construção narrativa dos romances polifônicos, a voz do herói se estrutura da mesma maneira da voz do autor (Brait, 2009). Nesse contexto:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de duas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (Bakhtin, 1981, p. 3).

Nesta perspectiva, discutimos aqui outro ponto que vigora parte desta pesquisa. É a questão do dialogismo³⁶ pertencente a teoria do romance polifônico de Bakhtin (1981) que foi colocado da seguinte maneira por Ricoeur (2010, p. 168, grifos do autor e grifos meus):

A relação dialogal entre personagens é, com efeito, desenvolvida ao ponto de incluir a relação entre o narrador e seus personagens. **Desaparece a consciência autorial única.** Em seu lugar, surge um narrador que *conversa* com seus personagens e **torna-se ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irredutíveis a um denominador comum.**

Sendo assim, podemos afirmar que esse embasamento muito se coaduna ao princípio do narrador contemporâneo, a pluralidade de consciências ou movimento das vozes que estruturam a narrativa não pertence a uma voz autoritária que submete outras vozes, se caso houvesse, especialmente quando temos um romance polifônico. Logo, entende-se que desde o Modernismo podemos encontrar mais romances

³⁶ [O diálogo] Refere-se a qualquer forma de discurso, quer sejam as relações dialógicas que ocorrem no cotidiano, quer sejam textos artísticos ou literários. Bakhtin considera o diálogo como as relações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. Segundo Bakhtin, o dialogismo é constitutivo da linguagem, pois mesmo entre produções monológicas observamos sempre uma relação dialógica; portanto, todo gênero é dialógico (Rechdan, 2003, p. 2).

polifônicos e em uma escala menor durante o Romantismo e o Realismo. Segundo Ricoeur (2010, p.168), devemos dar atenção a essa questão, uma vez que “o princípio da estrutura dialógica do discurso, do pensamento e da consciência de si” alcançam o princípio estrutural da obra romanesca.

Além disso, é importante ressaltar que, para Bakhtin (1981), o romance é, em sua essência, polifônico, uma vez que vozes se encontram e se chocam durante a narrativa, trazendo pontos de vistas diferentes sobre determinado objeto ou circunstâncias. Entretanto, não só polifônico, mas também dialógico, pois “se debruça sobre o presente, e, ao mesmo tempo, dialoga com um tempo que não é seu (Brait, 2009, p. 117).

Dessa forma, compreendemos que Polifonia e Dialogismo são complementares, uma vez que “O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto.” (Bakhtin, 2002 *apud* Brait, 2009, p. 55-56). Esse contraponto também foi trazido por Ricoeur (2010), uma vez que para o filósofo essa questão apresenta a simultaneidade de vozes apresentadas no campo diegético. Portanto, entende-se que na polifonia “as personagens e suas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso” (Bakhtin, 2002, p. 4) e quanto ao dialogismo “a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos ‘eus’, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro” (Bakhtin, 1992, p. 15).

Entretanto, apesar de complementares, esses dois termos não podem ser confundidos:

O dialogismo não deve ser confundido com polifonia, porque aquele é o princípio dialógico constitutivo da linguagem e esta se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Há gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que domina as outras vozes) e gêneros dialógicos polifônicos (vozes polêmicas). (Rechdan, 2003, p. 2).

Nesse sentido, podemos dizer que na Literatura Contemporânea há uma gama maior de gêneros dialógicos polifônicos, já os dialógicos monofônicos referem-se mais aos textos não ficcionais. Portanto, os romances polifônicos tem esse caráter mais dialógico, uma vez que se ver *vozes polêmicas* no discurso.

Nesse contexto, as vozes da narrativa se tornam sujeitos reconhecíveis na mimesis da ação, no qual compreendemos que elas exercem uma particularidade entre o autor, o narrador e o leitor por meio do diálogo. Assim, se temos sujeitos e

ideologias diferentes há um desdobramento da questão da autoria, o retrato do outro. A construção do outro, tanto na teoria de Booth (2022), que assimila um autor implícito, como na de Bakhtin que verifica as vozes como independentes e conscientes na narrativa, também nos propõe a pensar sobre os sujeitos ficcionais dentro do jogo narrativo, em que tanto a voz do narrador quanto dos personagens são autônomas.

Os sujeitos ficcionais são aqueles que estão dentro das narrativas de ficção, podemos nomeá-los como o narrador e os personagens. Fora do romance, já compreendemos que a enunciação é feita primeiro pelo autor real, mas dentro da narrativa temos outro sujeito que tece as linhas do romance. Os discursos no interior da narrativa pertencem a uma ou várias vozes que leva o leitor pela teia desenvolvida pelo autor que, como sujeito, desdobra-se.

Retomando a autora Eurídice Figueiredo, segundo Proust (2014; 1954) “a pessoa não é um bloco único, ela se compõe de várias pessoas superpostas [...]”. É claro que pensamos “como pode ser algo que é ficcional?” Como pode existir algo que não existe? Essa resposta é dada por Antonio Candido (2014, p.55) quando observa a questão de a personagem só existir no meio ficcional:

[...] a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão de mais lídima verdade existencial. [...] portanto, o romance se baseia antes de mais nada num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício [...]

O conhecimento em relação a esses sujeitos na ficção parece sempre ser do mesmo modo que se enxerga os seres reais, de maneira fragmentada. Desde muito tempo na Literatura, as concepções dos seres nos enervam e quase sempre vemos pesquisas que buscam compreender a construção do sujeito em determinada obra, e podemos facilmente assimilar essa afirmação com o mundo real.

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente a nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (Candido, 2014, p.58).

Nesse sentido, aquilo que o autor nos entrega seja a partir de descrições, seja pelos discursos, começamos a formar uma ideia de quem é aquele que fala. Passando para o narrador, especialmente quando em terceira pessoa, é mais difícil formar uma ideia de sua identidade. Como sujeito, ele é o construto da imagem de outro.

Bakhtin (1981), em seus estudos, trouxe uma concepção sobre o sujeito, no qual este precisa do outro, pois é construído na linguagem. Assim:

Em Bakhtin, o sujeito tem um projeto de fala que não depende só de sua intenção, mas depende do “outro” (primeiro é o “outro” com quem fala; depois o “outro”, ideológico porque é tecido por outros discursos do contexto) e, ao mesmo tempo, o sujeito é corpo (são as outras vozes que o constituem) (Rechdan, 2003, p. 3).

Essas concepções de Sujeito e o discurso do outro abarcam justamente essa pluralidade que indicamos nesta pesquisa sobre as vozes no texto. A construção do sujeito ficcional é coerente com os estudos de Bakhtin (1981) justamente porque esse *ser* só se constitui a partir do outro, as vozes se manifestam a partir da linguagem de outro. “Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, através do outro e com a ajuda do outro.” (Todorov *apud* Brandão, 1995, p. 51). Logo, o texto ficcional é plural e o dialogismo constitui esse sentido (Rechdan, 2003).

O estudo sobre o discurso do outro e a construção do sujeito é extenso e nos traz outras problemáticas, entretanto, como nosso estudo neste capítulo é centralizado no ponto de vista e nas vozes, buscaremos mais detalhes a partir da análise da obra, uma vez que esta pesquisa pode se estender.

Portanto, neste capítulo, podemos observar a distinção entre os dois temas aqui estudados, ponto de vista e voz. Vimos que a voz alcança várias outras camadas que seguem dentro da narrativa ficcional, especialmente como sujeito, já que de acordo com Ricoeur (2010, p. 172) “A voz responde à questão: quem fala aqui? [...] a voz narrativa é a fala muda que apresenta o mundo do texto ao leitor[...]”. Esse mundo que é cheio de seres que conversam não só entre si e com os respectivos narradores, mas também com os leitores que interpretam esses sujeitos construídos a partir das máscaras que se supõe ter o autor.

Por conseguinte, no próximo capítulo, discutiremos a figura do narrador e seus desdobramentos no jogo narrativo na obra *A tirania do amor* (2018) do autor Cristovão Tezza.

4 O JOGO NARRATIVO EM A TIRANIA DO AMOR

Como em um tabuleiro de um jogo, no qual lançam-se dados, ou em que se sobressai aquele com a melhor estratégia ou com a melhor sorte, os romances viram campo de batalha em sua narrativa. Há peões, cartas escondidas, o manipulador e o manipulável e esses podem ser o próprio leitor.

A Literatura contemporânea é um vasto campo para tantas armadilhas que podem propor o autor, intencionalmente ou não, é fato que distinguir as astúcias que enveredam os enredos na literatura hoje em dia pode ser dramático ou doloroso, instigante ou entediante, delicado ou severo... Tudo depende do que consome a mente humana. Portanto, é necessário analisar cada porção que forma os romances ficcionais da contemporaneidade, especialmente o brasileiro, uma vez que há uma liberdade de escrita, uma urgência em falar, e a arte da palavra traz voz para mentes que querem exteriorizar anseios, expectativas, sonhos, ou seja, dizer o não dito.

Neste capítulo, compete-nos analisar uma dessas formas que compõe o romance contemporâneo, aquele que é a cerne da Literatura: o narrador. Ainda que seja algo que esteve sempre presente desde do início das narrativas ficcionais, constata-se que ele mudou. Logo, esmiuçaremos um ser que não é de verdade, mas em seu mundo, é aquele que garante em seu discurso dar voz a outros seres, moldando a narrativa. É uma entidade de um mundo alternativo, talvez o grande jogador do tabuleiro, o que lança os dados e o que tem a maior sorte.

Destarte, para desvelar esse ser, é necessário recorrer a uma obra contemporânea, no qual investigaremos o narrador em seu campo de atuação: o romance ficcional.

4.1. A Tirania do amor: uma obra contemporânea

A obra *A tirania do amor* do autor Cristovão Tezza foi lançada em 2018 e possui um enredo peculiar: é a narrativa de um dia na vida de um homem em uma crise de idade e identidade. É provável que o tempo da obra seja o ano de 2014 quando foi deflagrada a Operação Lava Jato da Polícia Federal, pois a história conta com um personagem economista, Otávio Espinhosa, na cidade de São Paulo que trabalha em uma empresa de investimentos, que é alvo de investigações:

Ou a perda iminente do emprego? *Vamos conversar a sério amanhã*, disse-lhe o homem, sob o olhar carregado da pequena Cleópatra, o bloquinho na mão já certamente com todos os nomes a serem rifados no projeto de reestruturação completa da Price & Savings, desde que ela se meteu a

intermediar propinas e trabalhar com contas secretas. Vai explodir. (Tezza, 2018, p. 20).

O personagem principal centraliza todo o enredo em sua crise, fazendo reflexões sobre o rumo de sua vida, assim como rememorando eventos passados em um momento histórico e delicado para o seu país. Além de Otávio Espinhosa, há outros personagens que fazem parte dessa reflexão, como sua esposa, filhos, pai e ex-amantes.

Essa obra é diferente de obras anteriores de Tezza, uma vez que muitas obras do autor são situadas em Curitiba e os personagens quase sempre são envolvidos com as Letras. É o exemplo de sua obra mais conhecida *O filho eterno* (2007) que conta com um personagem escritor. Entretanto, apesar de fixar a história em um economista, Tezza consegue trazer a Literatura para sua obra por meio da filha de Otávio Espinhosa, e até mesmo pelo próprio, uma vez que o personagem aspirou a escrever livros de autoajuda, mas não conseguiu tanto sucesso.

A obra de Tezza traz um olhar de fora para dentro e de dentro para fora do protagonista, além dos fragmentos da vida de Otávio que permite ao leitor conhecer um pouco mais desse protagonista por meio de memórias. Esse personagem muitas vezes se diz racional, mas vemos ele ser consumido por seus pensamentos e sentimentos desde o primeiro parágrafo da obra: “Diante do sinal vermelho, que contemplou abstraído como alguém sob uma curta hipnose, decidiu (e ao mesmo tempo imaginou as perguntas: *Como assim? Você enlouqueceu?*) abdicar de sua vida sexual.” (Tezza, 2018, p. 5, grifos do autor).

Nesse contexto, no que o personagem acredita ser uma tomada de decisão muito racional, uma vez que ele quer definitivamente se “livrar” das mulheres, há a partir daí um amplo exercício de reflexões sobre as várias decisões e fases da vida que Otávio passou, tornando toda obra um bom apelo emocional para um leitor distraído, já que na realidade Otávio não tem uma epifania e nem se mostra arrependido de tantas ações e decisões que tomou o rumo de sua vida. Ele segue seu caminho sem mudanças.

Este é o enredo dessa obra contemporânea. Podemos dizer que Tezza arriscou um novo estilo, no qual, passando de obras mais confessionais e reflexivas para uma mais racional, entretanto, apenas a linguagem mudou. Consideramos esta obra de Tezza tanto reflexiva quanto confessional, dando voz a outro ser que abre parênteses

a todo momento para discutir o próprio pensamento ou fala do personagem. Sobre essa questão, veremos mais adiante.

Portanto, essa obra ainda faz parte desse mesmo estilo que Tezza possui em outras obras:

Tezza buscou uma latitude estética mais complexa, criando romances declaradamente reflexivos: *Um erro emocional* (2010), *O professor* (2014) e *A tradutora* (2016). [...] A evolução narrativa se dá no constante **recuo e retomada de tensões inconfessadas publicamente por seres com a vida privada em estado de desorganização** [...] O ápice desta fase da obra de Cristovão Tezza está em seu mais recente romance – *A tirania do amor*. (Sanchez Neto, 2018, n.p, grifos meus).

Os recuos e retomadas são exatamente o que acontece com o protagonista de *A tirania do amor* (2018), pois Otávio Espinhosa durante toda a narrativa reflete sobre fracassos, amores, profissão e vida acadêmica, num estado de idas e vindas: do passado ao presente, do presente ao passado.

Os acontecimentos na vida de Otávio Espinhosa acontecem logo depois de descobrir a traição de sua esposa, no qual o divórcio é iminente, além disso a empresa que trabalha está sendo investigada, no qual haverá uma futura demissão. No passado, ele relembra o fracasso de sua tese de doutorado, a publicação de um livro de autoajuda como Kelvin Oliva, além de antigas paixões. Em outro momento, o relacionamento conturbado com o pai.

A tirania do amor talvez fosse uma palavra mais exata. O que o levou, por um caminho torto, à ideia de obediência, o que, por sua vez, lhe trouxe instantaneamente de volta, como uma pancada na cabeça, o fracasso de sua tese, um fato que em definitivo mudou sua vida. *Você poderia ter tido uma belíssima carreira acadêmica*, disse-lhe Rachel, poucos anos depois, já mastigada pelo tédio (*agora* aquela observação gratuita, que no momento o chocou como uma pedrada, fez sentido – a corrosão começava ali); o inexplicável tom ofensivo de acusação (Tezza, 2018, p. 12, grifos do autor).

Diante disso, é dessa maneira que Otávio evidencia sua crise, em momentos da sua rotina tem gatilhos de memórias que o levam a perceber seus fracassos ou mostrando a deterioração do seu casamento, indo ao passado.

De volta ao presente, a manifestação do relacionamento ruim com o pai reflete em Daniel, filho de Espinhosa. Já Lucila, sua filha mais nova, é o único momento em que, no enredo todo, parece ser de grande importância ao protagonista, no qual se percebe uma boa relação. Há ainda a provável futura namorada, Débora, colega de trabalho a quem ele chama de “herdeira”.

Um desses pontos que ajudam na caracterização da obra é a questão da metalinguagem associada ao protagonista, um escritor numa obra de ficção, o que

reflete a ambiguidade da identidade e de sentimentos de Otávio e como já citado, algo que é presente nas obras de Tezza:

Do jovem gênio ao filho que recusa o pai desonesto, do pai esquivo ao amante de uma herdeira rica, do aluno de Harvard ao profissional medíocre, ele é sempre dois e ao mesmo tempo ninguém. Nada exprime melhor esta natureza cindida do que a dualidade de Espinhosa como Kelvin Oliva. [...] Este, o autor, sob pseudônimo, de um livro de autoajuda – apresentado falsamente como filósofo. A escrita de um livro por parte do personagem em conflito, justificativa para a existência, é tema recorrente na obra de Tezza, para marcar a vitória da vida autêntica sobre os engodos sociais que nos envolvem com suas promessas de alegria. Mas aqui o livro é mais um engodo, pois está dentro do mecanismo mercantil da produção editorial (Sanches Neto, 2018, n.p).

Há um caráter heterogêneo na obra, que está presente em muitas outras da Literatura contemporânea. As questões políticas, familiares e a tensão do dito e não dito nas memórias de Otávio são um desafio, além da linguagem que acompanha esse personagem, a “arte sem afetação” da matemática, totalmente subvertida ao teor literário.

A partir do próprio título da obra, podemos afirmar que as relações mais íntimas, do lar, sempre familiares apoderam-se das obras de Tezza. “Tiraniam do amor” reflete justamente as tensões que cercam os vínculos emocionais entre as pessoas. Otávio vive relacionamentos conturbados com a própria família o que provoca sua crise e o leva a refletir a sua relação com o próprio pai. O fato de o protagonista querer “abdicar da vida sexual” só demonstra quão caótica tornou-se a sua vida. E ao fim da obra, percebe-se que nas digressões de Otávio, e todas as tentativas de sair de sua crise, leva-o a exatamente onde estava no começo da narrativa: imóvel.

Tezza (*apud* Vila Cultural 2018, p. 8) diz que o título foi feito a partir de uma metáfora sobre o amor ser uma “prisão desejada”, uma relação com a realidade que aflige o ser humano, seja esse sentimento mútuo ou unilateral. Os sentimentos de Otávio surgem a partir desse pensamento, já que seu casamento está falido, portanto ele pensa, “estou imerso na vulgaridade” (Tezza, 2018, p. 6). Em entrevista, Tezza diz:

Para um racionalista obsessivo, vivendo num estado de permanente abstração, como o meu personagem, há sempre um toque de vulgaridade no mundo real. A percepção da vulgaridade – um conceito, afinal, de raiz aristocrática – é uma das consequências da internet, das fusões culturais contemporâneas e da luta permanente por se manter sistemas hierárquicos de valor cultural, eixos de referência, o que é uma compulsão absolutamente universal (Vila Cultural, 2018, p.9).

Diante disso, fora do mundo ficcional, na sociedade atual, de onde o autor utiliza como fonte de suas obras, podemos perceber como a arte contemporânea se

instala na literatura. O mundo contemporâneo serve de base para se descrever no mundo ficcional as relações sociais e íntimas, uma vez que há o desejo de os autores manifestar isso. Contudo, não só trazer questões do atual, como Tezza faz com a sua obra, trazendo situações reais que acontecem no Brasil, mas também compartilhar, manifestar e/ou denunciar o passado:

A Literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (Schollhammer, 2009, p.10).

Como arte, a literatura se empenha em evidenciar questões culturais, sociais e subjetivas, é voz para quem quer falar e precisa disso. Dessa forma, na contemporaneidade, é possível ver muitas vozes por meio da arte contemporânea. Bakhtin (1997, p. 203) diz que “[...] a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores”. Sendo assim, a arte não pode ser entendida apenas como objeto de estudo, uma “coisa”, mas sim uma ideia, um pensamento que chama à realidade aquelas ranhuras da história.

Nesse contexto, é evidente a questão da intertextualidade. As obras contemporâneas, não são só carregadas da metalinguagem, mas também se verifica muito mais o fenômeno da intertextualidade na Literatura. Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 95):

Embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX. Podemos atribuir essa prática à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, à qual corresponde um sujeito descentrado, múltiplo e dialógico. A proliferação desse tipo de obra na modernidade tardia indica o agravamento da crise ontológica.

Na obra estudada, é muito visível o gosto pela intertextualidade não só nessa, mas em outras obras do autor Cristovão Tezza. A primeira delas é a alusão ao próprio nome do protagonista “Espinhosa”, que o próprio diz ser “parente” de maneira irônica de Baruch Spinoza, um filósofo judaico-português, racionalista, muito conhecido pela obra “Ética”. O protagonista chega a usar frases de Spinoza para ajudá-lo a compreender o mundo:

Quando jovem, interessou-se por Spinoza, ambicionando ele também tornar-se parente do filósofo, como garantia o pai: *você é uma inteligência com*

pedigree. Comprou por impulso um volume da *Ética*, com que esbarrou na vitrine de um sebo, e foi para o apartamento com a firme decisão de estudar filosofia, a qual, nas mãos de seu velho antepassado judeu, lembrava um belíssimo jogo geométrico, e, portanto, matemático, *sem falhas*. As definições tão incrivelmente precisas! A partir da ideia de substância, o Deus que é em si e se concebe por si (e ele olhava para o alto espremendo os olhos, tentando desenhar a equação que se afirmava, *o conceito que não precisa de outro conceito do qual dependa, como começa e termina este argumento?*), chegava até a miudeza mais concreta da vida real – *a imagem do dinheiro ocupa a alma do homem vulgar o tempo todo, porque ele não pode imaginar nenhuma espécie de alegria senão pela via do dinheiro* (Tezza, 2018, p.27, grifos do autor).

O protagonista utiliza em tom irônico algumas frases, comparando-se ao próprio filósofo. Em vista disso, é possível constatar uma espécie de dualidade da personalidade de Otávio, uma tentativa de não se sentir tão deslocado do seu mundo.

Mais adiante na narrativa, a conversa com a filha mais nova torna-se também palco da intertextualidade, agora trazendo a literatura para o texto. A citação de obras e escritores como Eça de Queiroz, Dostoiévski, Tolstói e Júlio Verne é uma competição entre pai e filha para saber o porquê do pai não ler tantos romances, ou ainda, em tom mais lúdico ou mesmo melancólico, a constatação de que a esposa nunca leu *Crime e Castigo*, para achar defeitos em seu comportamento.

Perrone-moisés (2016, p.96) acredita que essas referências “à ficção e à poesia anteriores, na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia. [...] remete à questão do ‘fim da literatura’, que se tornou não apenas um tema acadêmico, mas também um tema literário.” Boa parte dos escritores brasileiros trazem essas obras como uma biblioteca, uma forma de refletir o passado, são então memórias, diante da crise da literatura atual, a falta de interesse pelos clássicos etc.

A presença da intertextualidade é constante nas obras de Tezza, uma espécie de marca do escritor, que também já foi professor da área de Letras. Essas referências deixam o romance mais significativo, afetando a profundidade do narrador e do protagonista, e suas relações com os demais personagens. É evidente que a obra vai buscar do leitor um prévio entendimento das referências descritas ali, ou incentivá-lo a entender e quem sabe ler essas grandes obras, até mesmo a leitura por si só, uma vez que Lucila, filha do protagonista fala que já leu Harry Potter duas vezes e também a versão original, em inglês.

Em nossa análise, o contemporâneo da obra, nosso objeto de estudo, não é só cronológico, mas também um experimento, pois suscita o intangível e nos traz à ideia

uma autêntica revolução, o de mudar o mundo. Sendo assim, é transbordante e “intempestivo” (Agamben, 2009).

Falar sobre contemporâneo e contemporaneidade pode suscitar muitas dúvidas, diante disso, aqui abordaremos de maneira objetiva o que é o contemporâneo, de acordo com Agamben (2009).

A modernidade e a pós-modernidade nos trouxe uma diversidade de obras literárias que facilmente são definidas como contemporâneas (não no tempo, mas como experimento), uma vez que muitos autores brasileiros recorreram a narrativas mais singulares, ainda que houvesse quem fizesse a classificação de tais obras. O fato é que desde o Brasil colonial, autores recorreram ao intempestivo em suas obras, especialmente a partir do século XIX, com Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Maria Firmina dos Reis, e alguns outros que fizeram de algumas de suas obras críticas, sátiras, revoluções aos ideais impostos pela sociedade. De acordo com Agamben (2009, p.59), o sujeito contemporâneo “é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo”. Nesse sentido, o contemporâneo não está relacionado apenas como tempo, mas também como uma característica daquele que se dispõe a narrar (ou denunciar) o que há de errado com seu próprio tempo. Portanto, nessa questão, há tantas leituras de séculos anteriores que fazem muito sentido nos dias atuais, não estamos na contemporaneidade deles, mas somos contemporâneos às suas publicações.

Compreende-se que o contemporâneo, na visão de Agamben (2009), é transcendente, não é um tempo cronológico, quantificável, é algo que ultrapassa os limites do tempo, é ver muito além do que está disposto na época que se vive, ressalvamos, portanto, escritores e escritoras do passado, que não são nossos contemporâneos hoje em dia, mas são contemporâneos na sua visão de mundo. Assim, entende-se que há uma descontinuidade e contradição às tendências afirmativas que logram aos movimentos literários.

Dessa forma, questiona-se: por que a obra *A tirania do amor* é contemporânea? Em primeira análise, devemos observar essa característica transformadora da Literatura na contemporaneidade. Pensando no lugar que a literatura ocupa, em seu “pós”, segundo Ludmer (2014, p.171), as configurações modificadas do objeto literário e a instituição literária “possibilita pensar a mudança nas escrituras dos últimos anos: o lugar do autor, os modos de ler, o regime de realidade ou de ficção e o regime do sentido.” O mercado literário sofreu uma grande transformação, entretanto, não vamos

abordar o quanto se ler hoje ou sobre a quantidade de obras que são publicadas atualmente, é necessário pois discutir o caráter qualitativo e estético das obras contemporâneas, e qual a característica que une as obras publicadas após os anos 2000. De acordo com Resende (2008), o que une os autores que publicam na atualidade é justamente a pluralidade.

É nessa obliquidade dos discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea: a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante, como continuaremos vendo (Resende, 2008, p.20).

Nesse pluralismo, nasce a experiência de ouvir várias vozes, ir além da superficialidade, adentrar no profundo, ir ao inacessível, íntimo, o inenarrável. É o que faz Tezza em *A tirania do amor* (2018) e tantos outros autores brasileiros que narram uma experiência pelo “acúmulo de manifestações diversas” (Resende, 2008, p.20).

Nessa perspectiva, relembramos as obras que trazem a decolonialidade para a arte literária, trazendo vozes, no qual, antes, só se ouvia um eco. As obras contemporâneas tem um compromisso de realizar isso, como citado, manifestar vozes, estabelecer uma fase de reflexão e destituir as amarras dos preconceitos, intolerâncias, perseguições e da repressão.

Postas lado a lado, as obras de escrita literária parecem mesmo se contradizer, opor a cada tese uma antítese. A controvérsia e a dessemelhança chegam mesmo a colocar autores do mesmo espaço e tempo, usando a mesma língua, em campos opostos.

É claro que essa não é uma característica exclusiva da literatura brasileira, é própria da arte contemporânea, radicalmente pluralista (Resende, *et al.* 2014, p.12).

Na era da multiplicidade, é comum ver as situações citadas por Resende (2008), uma vez que cresceu o número de autores que publicam, e hoje em dia, na era da internet, muitos deles publicam em blogs e plataformas de leitura.

Compreendemos que a Literatura contemporânea não quer deixar também de dialogar com o leitor, assim, percebemos que há um pacto que se constitui desde o primeiro parágrafo, apesar de sermos leitores mais desconfiados, há aqueles que conseguem enxergar juntamente com os seres e as vozes existentes dentro da obra àquilo que se quer anunciar, transmitir.

A tirania do amor (2018) concentra-se em mostrar o ser humano como ele é, alguém que pode perder a razão, ter crises, não se identificar com os que o rodeiam ou ainda desnudar todas as camadas que possam existir de si mesmo.

Diante disso, não é possível falar de Literatura Contemporânea sem falar do autor. Tezza é um dos muitos escritores que limitam entre a ficção e a realidade, trazendo para dentro de suas obras as reminiscências da própria vida ou até a completude dela. Diante disso, de acordo com Schollhammer (2009), o escritor se preocupa em criar sua própria presença: no sentido temporal, superficial e também a imposição enfática de sua presença performativa. É o caso de obras autoficcionais, a instituição de espetacularizar a própria intimidade, como fez o próprio Tezza em *Filho eterno*, e outros autores como Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho. Resende (2008) diz que muitos autores da contemporaneidade apresentam uma qualidade inovadora em seus escritos, buscando inspiração em autores do Modernismo e, portanto, possuem originalidade, imaginação e um repertório de qualidade nas suas obras.

Ressaltamos ainda sobre essa demanda da presença, uma vez que se busca um efeito da experiência, trazendo uma linguagem e estilo mais enfáticos que se apropriem da realidade narrada, ou seja, na literatura brasileira pode se observar uma narrativa mais fragmentada e curta para se assemelhar mais ainda com o real. De acordo com Schollhammer (2009, p. 15), alguns autores especializam-se em reinventar o realismo, empenhando-se em impactar sobre alguma realidade social ou “refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo.” Já outros autores, no qual podemos encaixar o próprio Tezza, trazer essa presença é “sinônimo de **consciência subjetiva** e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, **o estofamento material da vida ordinária em seus detalhes mínimos.**” (Schollhammer, 2009, p. 15, grifos meus).

Destarte, ainda que pareçam temas distintos que autores optam por trazer aos seus romances, um não exclui o outro, uma vez que há possibilidade de abordar essas realidades sociais, ou sobre solidariedade de maneira íntima, confessional, usando do ensimesmamento.

Nesse contexto, apesar de tempos incertos em relação a leitura e pelos novos leitores mais digitalizados, além da massificação de publicações, é certo que a Literatura ainda resiste. Tezza (2018) observa que:

A literatura está se tornando quase um “nicho de mercado”, uma atividade “à margem”, mas ela continua imprescindível como modo único de reconhecimento das pessoas e do mundo. Sobre o Brasil... bem, sem escrita

e leitura consistentes, estaremos ainda mais perdidos do que já estamos. (Vila Cultural, 2018, p.9).

Nessa perspectiva, as obras literárias juntamente com seus autores permitem uma interação de grande valia para sociedade, trazendo luz às questões complexas, não com apenas resoluções, mas com reflexões sobre a vida.

As particularidades da obra *A tirania do amor* (2018) refletem justamente o que foi exposto aqui: a arte da palavra na contemporaneidade é um apanhado dos fragmentos formadores da Literatura do passado, os ecos que chegaram até aqui são na verdade os gritos formadores da Literatura Contemporânea. Houve um rompimento, mas em vez da seguridade de um movimento, de uma forma inflexível, dentro de uma bolha europeia, estabeleceu-se uma liberdade um pouco complexa. De acordo com Perrone-Moisés (2016, p. 37):

Ao longo do século passado, a ficção tentou libertar-se das convenções narrativas anteriores, com o “fluxo da consciência” (Virginia Woolf), a criação de uma nova linguagem baseada em trocadilhos e palavras-valise (Joyce), o estilo telegráfico (Oswald de Andrade) e a representação neutra do real (o *nouveau roman* francês). Todas essas experiências foram assimiladas pelos escritores contemporâneos, que ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo. E essa despreocupação é típica dos escritores contemporâneos, que colhem, tanto no passado como no presente, seus temas e modos de expressão.

Essa autonomia na escrita revela que essa transformação na Literatura foi benéfica para os novos escritores, assim, podemos afirmar que o passado, os movimentos literários, os cânones propiciaram um norte para a literatura hoje em dia. Além disso, essa urgência do relato trará novas significações para o futuro que possibilitará também uma significativa reflexão sobre o mundo.

Em síntese, as discussões sobre os temas, a estética e os modos da Literatura contemporânea são alvos de grandes questões, tanto pelo seu lugar quanto pelo seu estudo. Limitamos aqui as particularidades que nos cabe a obra estudada, uma vez que nosso estudo é voltado a prática teórica que envolve o narrador.

Na próxima seção, analisaremos a figura do narrador, sob a ótica do contemporâneo e da contemporaneidade, além das vozes que circundam a obra, especialmente sobre o jogo narrativo que se manifesta dentro da estrutura do romance “A tirania do amor”, trazendo essa pluralidade a partir dessa figura.

4.2 O narrador em *A tirania do Amor*: ponto de vista e voz

Para falar do narrador na obra de Cristovão Tezza, propõe-se refletir sobre o discurso ficcional – a narrativa ficcional. Na ficção, há uma verdade representada

naquilo que há no texto romanesco, ou seja, do senso comum de qualquer leitor, aquilo que há na obra é algo ficcional, mas há um pacto de verossimilhança. Sendo assim, os sujeitos dos discursos ficcionais pertencem a um mundo, onde compartilham sua verdade com quem se propõe a ler a obra de ficção. Todavia, como criação, há o seu criador, além de o enunciado e a enunciação que vem de dentro da obra e que são povoados de sujeitos que enunciam sobre o outro, sobre si mesmos. Portanto, entendemos que, como disse o filósofo Mikhail Bakhtin, romances são polifônicos por natureza, ou ainda, que exista sempre uma metalinguagem persistente nas linhas do discurso.

De acordo com Santos e Oliveira (2001), há níveis de enunciação, e dentro desses níveis, vozes estão contidas umas nas outras. Nesse sentido, podemos nos referir, na ficção, que na enunciação há sujeitos externos e internos, na obra *A tirania do amor* (2018), Cristovão Tezza é o sujeito que enuncia e Otávio Espinhosa, personagem principal da obra, é sujeito do seu enunciado, que profere uma enunciação. E nesse movimento de vozes há mais uma: a do narrador. Mas o narrador é sujeito em que? É sujeito da enunciação ou sujeito do enunciado?

Os conceitos de enunciação e enunciado foram trazidos também por Ricoeur (2010). O autor confere que esses termos são privilégios da narração, que se desdobram, além de fundamentá-los juntamente no jogo com o tempo das narrativas ficcionais. Abordaremos de maneira objetiva esse tema para prosseguir com a questão de ponto de vista na obra.

De acordo com Ricoeur (2010), a enunciação e o enunciado desempenham papéis cruciais na compreensão da narrativa ficcional. Segundo ele, a enunciação refere-se ao ato do autor em produzir o discurso, enquanto o enunciado é o próprio texto resultante desse ato. Na narrativa ficcional, essa distinção é fundamental, pois o autor não apenas cria um mundo fictício, mas também o comunica ao leitor através da enunciação do texto.

O tempo, de acordo com Ricoeur (2010), é uma dimensão central na narrativa, pois não apenas fornece a estrutura temporal dos eventos narrados, mas também influencia a enunciação e o enunciado. Dentro da narrativa ficcional, o tempo é frequentemente manipulado pelo autor para criar efeitos específicos, como suspense, desenvolvimento de personagens e exploração de temas. É o que podemos ver na obra de *A tirania do amor*, onde há constantes idas e vindas, utilizando da

temporalidade, memórias e lembranças do personagem, o que pode ocasionar até confusão pelo leitor, como no trecho:

[...] e ele continuou olhando a vitrine, resistindo aos cinquenta e três passos que faltavam para levá-lo ao prédio de todos os dias, se não esbarrasse em ninguém. *Rachel, eu tenho uma informação privilegiada. O método parece vulgar, reconheço, mas é juridicamente defensável, para falar sua linguagem. Você deixou aquilo ali* (Tezza, 2018, p.9, grifos do autor).

Entre o tempo narrado, no qual Otávio é o sujeito do enunciado, ao itálico, a enunciação passa para esse personagem, no qual o tempo é outro, um tempo imaginado – especificamente um pensamento que foi colocado em destaque para um leitor desatento, e Raquel passa a ser sujeito do enunciado e Otávio, agente da enunciação.

Nesse sentido, Ricoeur (2010) argumenta que a relação entre a enunciação e o enunciado é afetada pela temporalidade. O autor posiciona-se em um determinado momento no tempo ao criar a narrativa, enquanto os eventos narrados podem ocorrer em diferentes períodos. De acordo com Bakhtin (2002, p.118): “Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador.” Desse modo, entre a enunciação e o enunciado, permite-se ao autor criar complexidade e profundidade na narrativa.

Na obra, objeto de estudo, vemos muitos itálicos, parênteses ou nada para distinguir que o tempo já é outro. Parece que estamos diante de um diálogo incessante entre narrador e personagem, ou apenas um personagem que “brinca” com as vozes de sua cabeça; assim faremos uma análise do ponto de vista a partir do estudo de Ricoeur (2010), retomando também G. Genette (1995) e W. Booth (2022).

O ponto de vista

Em uma análise superficial da obra de Tezza (2018), já nas primeiras linhas poderíamos dizer que a obra possui um narrador em terceira pessoa: “O sinal vermelho em que **ele fixava** os olhos foi subitamente cortado por um ônibus trepidante que deixava para trás um passageiro irritado e esbaforido [...]” (Tezza, 2018, p.5, grifos meus). Entretanto, mais adiante deparamos com esse trecho:

“O que os seus filhos vão dizer? Era uma monótona divisão freudiana, um caso de cartilha (e de partilha, em breve, certamente) – Lucila **me defendendo**, Daniel defendendo a mãe, se fosse o caso de uma, digamos, guerra [...]” (Tezza, 2018, p.9, grifos meus).

O uso do discurso indireto livre é muito utilizado em toda narrativa. O seu uso faz com que a narrativa entre o narrador e personagem seja simultânea e assim o ângulo de visão do narrador fica sobreposto ao do personagem. Desse modo, no próprio discurso do narrador, surge o discurso do personagem de forma espontânea.

— E então, pai? Você mataria um mandarim?
 Eu mataria a minha mulher? É pouco provável, calculando todas as variáveis. De caso pensado – e ele parou, avaliando com alguma frieza a hipótese – jamais, não, nunca. A única possibilidade seria um gesto de violenta emoção, num momento de ofensas mútuas insuportáveis, um gesto errático numa discussão alucinada, uma faca surgida do acaso, uma cadeira na cabeça, um empurrão único sob azares intangíveis resultando num baque inacreditável na nuca e um silêncio eterno (Tezza, 2018, p.55).

A perspectiva de Otávio e do narrador se chocam, e nessa citação é possível avaliar que as visões são internas e externas, além de um pensamento fora da realidade, como a hipótese de matar a esposa, o que deixa evidente a onisciência do narrador – uma onisciência seletiva. Podemos afirmar que essa visão, segundo Ricoeur (2010), é que “o mundo narrado é o mundo do personagem e é narrado pelo narrador” (Ricoeur, 2010, p. 152), sendo assim, esse mundo que o narrador toma da visão de Otávio é de sua consciência, deixando livre também seus pensamentos e, por isso, o leitor tem a percepção do caráter de Otávio.

Nesse sentido, como mimesis da ação, temos também personagens que imitam também seres, portanto, pensam, agem, sentem, assim a ação se desloca para o personagem e dele para o seu discurso (Ricoeur, 2010).

Na narração, as experiências do personagem trazem a questão do duplo enunciado-enunciação, logo, de acordo com Ricoeur (2010, p. 152, grifos do autor):

[...] a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado torna-se discurso do personagem. A questão será então saber por que procedimentos narrativos especiais a narrativa se constitui em *discurso de um narrador narrando o discurso de seus personagens*.

Nesse sentido, analisaremos as estratégias que o narrador utiliza, além do discurso indireto livre, para expor o seu foco narrativo. Ressaltamos que essa é apenas uma parte que compõe o estudo do narrador, uma vez que, como já citado, o ponto de vista se preocupa mais com a visão dele, não sobre quem é essa figura.

Como visto anteriormente, a visão desse narrador pode gerar algumas dúvidas, uma vez que uma das características do discurso indireto livre é a falta de marcas para separar os discursos. De acordo Genette (1995), o narrador seria heterodiegético, ou seja, um narrador fora da história, ou mesmo um narrador em terceira pessoa.

Eu estou imerso na vulgaridade, ele pensou, uma frase que décadas atrás ele ouviu do pai, e que agora caía do nada sobre a sua cabeça, do mesmo modo que a decisão que lhe ocorrera há dois minutos, *abdicar da vida sexual*, e isso tinha a ver – e ele parou diante da banca de jornal, fixando a notícia avulsa com o olhar sonâmbulo, *Trump derruba a bolsa brasileira* [...] (Tezza, 2018, p.6, grifos do autor).

O uso de “ele pensou” indica um pouco mais do que um mero narrador que observa os fatos, desse modo, entra o que Genette (1995) chama de focalização, que aqui no trecho é interna. Além disso, há também a lembrança que Otávio tem do pai, o fato de “cair do nada” reflete bem a crise interna do personagem. Mais à frente tem a reflexão sobre o que Otávio pensou como sugestão de sair de sua crise: “abdicar da vida sexual”, e assim, depois, volta-se ao presente e a perspectiva de Otávio muda, voltando sua visão para o seu “agora”. Analisando a teoria narrativista de Genette (1995), essa escolha do foco ou ponto de vista narrativo é:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir (Genette, 1995, p.243).

Quanto a essa perspectiva na análise do ponto de vista na obra, encontra-se um narrador “oniscientizado”, uma vez que ele traz informações da mente do personagem. Essa atitude do narrador revela uma dualidade narrativa - o narrador conta de maneira oniscientizada, escolhendo os pontos de vista, conduzindo o leitor para aquilo que se quer mostrar, e tem-se como Otávio conta a história, no qual, em sua perspectiva, o leitor poderá ser convencido a aceitar aquilo que ele narra.

Mas a cabeça voltou para trás, ainda imaginando o próprio vulto à espera no sinal vermelho, alguma coisa tinha ficado lá, um fotograma que se atrasa – *abdicar da vida sexual* – e, numa sequência de pequenas equações mentais (como ele gostava de dizer, eu sou uma cadeia de equações mentais), sentiu uma epifania de liberdade, um surto misteriosamente feliz. *Fui banhado de liberdade*, ele se imaginou contando a alguém, alegre, quase com euforia (Tezza, 2018, p.6, grifos do autor).

Diante disso, as informações que o narrador traz de Otávio são de uma perspectiva interna e externa, como citado. Ao longo da narrativa, é possível observar que toda visão é baseada na do personagem principal. A posição que se encontra o narrador é por vezes emprestada para o personagem e, por isso, no grande tabuleiro da narração, fica a questão: quem narra? Personagem ou narrador?

A teoria de Genette que traz conceitos sobre o tipo de narrador e níveis de narração ainda não abarcam a narrativa de *A tirania do amor*, porque há uma

característica particular nessa obra: os parênteses que o narrador ou, às vezes, o personagem abrem para fazer algum comentário: “Diante do sinal vermelho, que contemplou abstraído como alguém sob uma curta hipnose, decidiu (e ao mesmo tempo imaginou as perguntas: *Como assim? Você enlouqueceu?*) abdicar de sua vida sexual.” (Tezza, 2018, p.5, grifos do autor). Nesse sistema “parentético”, Tezza usa nesse excerto o que parece ser a onisciência do narrador. Mas logo depois, na narrativa, tem-se: “[...]em vez de levá-lo a rir do absurdo, agora parecia verdadeiramente uma violência ética, *um erro de princípio* que passava a modificar a sua vida inteira por *nada*, e que, portanto, (como assim, *nada?!)*” (Tezza, 2018, p.5, grifos do autor). Nesse último, parece que a perspectiva passa de terceira pessoa, para primeira ou ainda que o narrador se trata do próprio Otávio, protagonista da obra.

No duplo de enunciação-enunciado, fica oblíquo quando tratamos da diegese de *A tirania do amor* (2018). Se pensarmos que a obra é narrada por Otávio, o personagem, podemos dizer então que é autodiegético (Genette, 1995).

Fantasias subalternas, estou cheio delas, ele pensou, que retornam – são os meus fantasmas companheiros, meu retorno à infância, o afeto que se perdeu, e enquanto esperava o café tentou reorganizar os passos desde o momento em que atravessou a rua (Tezza, 2018, p.8).

O jogo com o tempo e o uso entre primeira e terceira pessoa faz perceber que o seu uso é proposital. Nesse trecho não há parênteses e nem texto em itálico para assumir uma lembrança ou comentário, é pura narrativa, com uma perspectiva dupla, que faz com que o leitor tenha clareza do que acontece com Otávio. Entende-se assim que o narrador cede para o personagem o controle da narração, o que é visto e o que não é, uma escolha.

Em Ricoeur (2010), podemos ter parte da solução da perspectiva narrativa que se encontra o narrador em *A tirania do amor* (2018). Segundo o autor (2010, p. 154):

Uma excelente pedra de toque das técnicas narrativas de que a ficção dispõe para exprimir essa “transparência interior” é fornecida pela análise das maneiras de apresentar as palavras e os pensamentos dos sujeitos fictícios na terceira e na primeira pessoa. [...]. Tem a vantagem de respeitar ao mesmo tempo o paralelismo entre narrativas em terceira pessoa e narrativas em primeira pessoa e a extraordinária agilidade inventiva do romance moderno nesse domínio.

Ricoeur (2010) faz uma análise muito pertinente em relação a noção de ponto de vista, dialogando com teorias de outros autores. Nessa questão, utiliza-se de Käte Hamburger que aborda sobre o tema das consciências fictícias – no qual abordaremos mais adiante.

Nessa análise, foca-se mais na divisão de narrativas de primeira e terceira pessoa, no qual domina a última, assim, a ação de narrar se destaca: “é a narração direta dos pensamentos e dos sentimentos”, no qual o narrador pode utilizar um “outro fictício ou a si mesmo” (Ricoeur, 2010, p.155).

Sendo assim, vemos uma aproximação entre o narrador e o personagem que tem uma visão única. A posição deles é entrelaçada. Um exemplo é quando Otávio está à espera de um café numa fila e inúmeros pensamentos tomam conta de sua cabeça. Ele quer abdicar de sua vida sexual e começa a ter várias lembranças, além de refletir sobre sua decisão. Quem reflete com ele, é o próprio narrador:

[...] *abdicar voluntariamente*, porque afinal a sexualidade é um cavalo selvagem. Um ato de vontade, como o dos monges medievais, mas o paralelo o incomodou – não é isso. Nenhum papa, nenhum Deus acima de mim, pelo menos nesta escolha. Um ato *pessoal* de vontade, um gesto do indivíduo, não a subserviência a uma corporação moral, filosófica, política ou religiosa. Uma *escolha*, esse teorema difícil – e daí – os funcionários sentiam um certo prazer em bater com estridência metálica duas ou três vezes os cabos do café expresso e recolocá-los na máquina em torções exatas e barulhentas, como gerais de uma estação de trem engatando vagões com estardalhaço [...] (Tezza, 2018, p.9, grifos do autor).

O narrador parece ter uma visão ilimitada pelos pensamentos e sentimentos de Otávio, além de estar atento ao que acontece a sua volta. Novamente, acredita-se que essa narrativa tenha um narrador e personagem em uma fusão, no qual cabe mais de uma voz. Parece que uma se dirige diretamente ao leitor e outra ao próprio protagonista.

[...] e – os olhos fixos num colar de ouro que era uma obra-prima de filigranas, um colar ao mesmo tempo magnífico e discreto repousando sobre um torso de gesso, a plaqueta do preço dizendo *consulte-nos* – reviu-se nu na cama com Rachel (mas há quantos meses foi isso?) depois de um denso e prolongado e silencioso jogo de toques (falavam pouco durante o sexo, e isso agora lhe surgiu à cabeça como uma surpreendente novidade, uma atividade clandestina movida a sussurros) [...] (Tezza, 2018, p.6, grifos do autor).

O uso dos parênteses parece ter mais do que a função de apenas comentar ou falar dos pensamentos de Otávio, mas também funciona como uma espécie de diálogo aberto entre o próprio Otávio. Podemos observar que os ângulos que o leitor tem é paralelo a sua mente e depois ao lugar – no espaço - em que está o protagonista. Há ainda a lembranças que vão e vem nos pensamentos de Otávio e que promove uma nova visão, além de suas memórias.

Retomamos assim o uso do discurso indireto livre como apenas uma parte da estratégia do narrador, visto que há esses parênteses e itálicos que marcam lembranças, falas ou mesmo comentários do narrador ou mesmo do personagem.

O leitor então tem uma visão privilegiada da crise emocional e identitária de Otávio Espinhosa, o que ele sente quanto a traição de sua esposa, seus filhos, seu relacionamento com o pai, seu trabalho, ex-namoradas e colegas de trabalho. Ricoeur (2010, p.155) diz que o romancista confere todas as emoções e expressões apropriadas “aos pensamentos, os quais pode ler diretamente, porque os inventa [...]”.

Com essa análise de que o narrador e o personagem compartilham uma visão única, além de observar que o narrador e personagem escolhem as perspectivas a serem analisadas, conseguirmos distinguir cada figura presente, Ricoeur (2010, p.157) nos ajuda a desvelar o seguinte: “A primeira dicotomia coloca duas espécies de ficções: por um lado, as que narram a vida de seus personagens como as de um terceiro [...]; por outro, as que atribuem a seus personagens a pessoa gramatical do narrador”, ou seja, narrativas em terceira e primeira pessoa, respectivamente. “Mas uma outra dicotomia atravessa a precedente, conforme o discurso do narrador tenha ou não preeminência com relação ao discurso da personagem.” Essa última, mais fácil de encontrar nas narrativas de terceira pessoa, uma vez que persiste as diferenças dos discursos de narrador e personagem, além da “diferença gramatical e tempos do verbo” se mostra pertinente ao nosso estudo: são situações narrativas, no qual inúmeros teóricos tentam abordar, mas ainda não se constituem em sua completude.

O romance *A tirania do amor* (2018) é marcado por uma complexidade no discurso, permitindo que o foco narrativo, estudado apenas com base nas tipologias narrativistas não seja completo. Em vista disso, o estudo que se seguiu, conseguimos apenas tratar de que narrador e personagem estão em uma relação polarizada, mas não contrárias uma à outra. Sendo assim, o narrador orienta o olhar de quem ver de fora, trazendo para dentro, é o fio condutor, além de trazer a perspectiva do personagem para os outros que configuram na diegese, ou seja, o que se ver de Rachel, Daniel e Lucila – os familiares de Otávio – é a visão do próprio, as características deles são limitadas a visão do personagem. Quem realiza a função de possibilitar – ainda que pouco – a visão dos outros personagens é o narrador, por meio da onisciência, uma vez que em alguns diálogos das memórias de Otávio, tem-se a perspectiva dos demais personagens.

No trecho a seguir, podemos observar essa complexidade da narrativa, no qual podemos observar um foco narrativo intrincado:

Tentou antecipar o que o Lerritta lhe diria depois de, ele mesmo, num gesto de cortesia e intimidade, lhe estender a xícara de café, trazida até eles pela jovem Cleópatra. *Você se tornou um pequeno dinossauro, Otavinho.* (Não;

isso sou eu que estou dizendo. Ele jamaisalaria assim. E jamais usaria o diminutivo. Meu senso de realidade sempre foi superior ao impulso da autoestima.) (Tezza, 2018, p.21, grifos do autor).

O que podemos observar é um jogo no discurso, no qual Ricoeur (2010, p.161) afirma ser de um “narrador narrando o discurso de personagens fictícios”, esse caráter é próprio de um narrador contemporâneo. Nesse excerto, os parênteses trazem o pensamento de Otávio como um diálogo ao leitor – no qual podemos sugerir: “Você realmente disse isso?”. Além disso, evidencia a imaginação de Otávio, o que explicita mais ainda sua crise.

Nesse sentido, há muitas possibilidades que concernem ao ponto de vista da obra, de acordo com Ricoeur (2010, p.163 e 164) é no plano ideológico que a noção de ponto de vista toma corpo, uma vez que é nesse campo que há a visão conceitual do mundo em parte ou em toda obra. Na narrativa, a concepção ideológica é de Otávio. Sua linguagem e visão de mundo é dominado pela matemática e racionalidade, mas até certo ponto.

Num plano que Ricoeur (2010, p.164) chama de fraseológico, os pontos de vistas que vão mudando se tornam vetores de construção da narrativa que relacionam os discursos do narrador e do personagem.

Compreende-se que:

A condução da narrativa não é possível sem uma combinação de perspectivas puramente perceptivas, implicando posição, ângulo de abertura [...]. O importante aqui é mais uma vez o grau de complexidade que resulta da composição entre perspectivas temporais múltiplas. O narrador pode caminhar ao passo de seus personagens, fazendo o presente da narração deles coincidir com o seu, aceitando assim seus limites e sua ignorância; pode, ao contrário, se mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado etc. (Ricoeur, 2010, p.164).

Ressalta-se então que o jogo temporal feito pelo narrador, antecipando movimentos ou trazendo de volta as memórias que Otávio tem estruturam a narrativa de forma que configura uma singularidade, fazendo com que a narração tenha um tom reflexivo e dramático. Em determinado ponto da narrativa, Otávio encontra-se com a filha horas mais tarde, após uma manhã no trabalho, mas o texto não revela o que aconteceu quando ele chegou no trabalho. O narrador traz essa parte como lembranças. “— Pai, por que você nunca lê romances? – e ele como que acordou da crise da empresa, o choque daquela manhã quando ele ainda estava otimista com a recuperação da Ibovespa e o dólar mantendo a linha-d’água em meio a Trump [...]”

(Tezza, 2018, p.42). O diálogo com a filha é acompanhado das lembranças da manhã com sua colega Débora.

— *Preciso falar com você*, ela disse. — *Com alguma urgência. Tenho de pegar uma coisa em casa, que esqueci. Que tal à tarde?* – e discretamente, como uma amiga de infância ou uma esposa tranquila, ajeitou-lhe a gravata, o sorriso prometendo alguma surpresa misteriosa. — *Você vai sair agora para almoçar?* (Tezza, 2018, p.42, grifos do autor).

As marcações em itálicos são para distinguir a temporalidade da fala de Débora ao tempo passado, então, o narrador situa o leitor, no qual se pode pensar que é um pensamento de Otávio, mas não é, pois, a sua resposta à filha sobre a leitura de romances é logo respondida: “— Romances?! – Sorriu para a filha que empunhava os hashis [...]”. Dessa maneira, não é uma digressão do personagem, mas uma forma de o narrador retomar entre um tempo e outro o que aconteceu com Otávio. Portanto, a leitura não é linear.

Diante das considerações abordadas, é necessário analisar de maneira mais aprofundada as características desse narrador. Em vista disso, investigaremos a questão das vozes presentes no texto e o caráter ficcional atinente a ela.

Vozes do texto

Para a análise de vozes do texto, consideraremos a linguagem. Assim, tanto no enunciado quanto na enunciação existem sujeitos. Em romances, esses sujeitos são ficcionais. É paradoxal dizer que “são”, visto que não é um “ser”. Mas se somos formados por camadas, logo, em nossa existência psíquica há muitos “eus” que podemos conhecer por meio do outro. O que se dirá então do romancista? É a partir desse limbo paradoxal que estendemos nossa pesquisa sobre as vozes no texto: quem são narradores e personagem a partir das vozes que tecem a narrativa?

Na teoria de Bakhtin (1981) sobre polifonia, as vozes no texto são consciências individuais, com ideologias, pensamentos que estão em igualdade com a voz do autor. Nesse sentido, na criação de Tezza, na obra *A tirania do amor*, temos um narrador e personagem que se multiplicam, desdobram-se. Sendo sujeitos do enunciado ou enunciação também possuem camadas, por mais paradoxal que pareça.

No romance de Tezza, os relatos da vida de Otávio estão constantemente mostrando o passado e o presente, além dos pensamentos de um personagem em crise. Além disso, podemos ver, por meio das memórias do protagonista, algumas outras vozes que pertencem a ele mesmo, como personas entre passado e futuro de

Otávio. Um exemplo é Kelvin Oliva, o alter ego filosófico do personagem, que publicou um livro de autoajuda, após o fracasso de sua Tese.

Eu já fui bom em conselhos. *Você acha que eu devo aceitar o convite deles e mudar de escritório?*, perguntou-lhe Rachel anos antes, olhando-o firme nos olhos como alguém que precisa interpretar algum segredo invisível – o velho mago, ou o especialista em autoajuda, e eles riam da brincadeira, estava cada vez mais inseguro de seus próprios passos. *Nunca mais vou escrever essas bobagens, nem com pseudônimo. O famoso Kelvin Oliva e seu best-seller A matemática da vida* (Tezza, 2018, p.16, grifos do autor).

A narrativa demonstra essa voz como um eco fraco, uma voz de quem Otávio mostra-se envergonhado – em seu presente. O “eu” bom de dar conselhos descreve essa outra voz – de Kelvin Oliva como alguém sábio, confiável, além de uma outra face: o antigo marido de Rachel que se “fantasiava” desse velho mago para ajudá-la. Nesse texto também é possível presenciar a voz do narrador que expõe sua insegurança.

Além de Kelvin Oliva, a narrativa proporciona ao leitor conhecer mais do Otávio como filho, pai, esposo. Outrossim, há o narrador como voz interpretativa desse personagem e os diálogos que permeiam e estruturam a narrativa, fazendo com que se reconheça essa voz como articuladora, revelando também uma consciência independente e imiscível (Bakhtin, 1981).

Nas primeiras páginas do romance, o narrador demonstra um pouco de sua atitude de dar juízos no desenrolar da narrativa: “O sinal vermelho em que ele fixava os olhos foi subitamente cortado por um ônibus trepidante que deixava para trás um passageiro irritado e esbaforido, **incapaz de chegar ao ponto a tempo [...]**” (Tezza, 2018, p.42, grifos meus). Coadunado a esses juízos, há também os diálogos que o narrador faz com Otávio assim como o uso dos parênteses que acompanha os pensamentos do protagonista, além das digressões e narração.

A estrutura que o narrador constrói faz com que percebamos vozes que se desdobram ao decorrer do texto, dialogando uma com as outras. Em Bakhtin (1995), o discurso é a linguagem em ação. O diálogo não é somente aquele face a face com o interlocutor, mas sim entre os discursos. O discurso do narrador e do personagem se entrelaçam nessa narrativa. De acordo com Fiorin (2006, p. 166) “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro”.

Nesse sentido, podemos ver também o narrador dando espaço, ou seja, emprestando sua voz para Otávio, como em um monólogo.

Eu não trabalho demais, ele pensou, contando as cabeças da fila diante dele: três agora, duas inclinadas à esquerda, uma à direita. Eu simplesmente não

tenho outro estado físico ou mental na vida – viver é isso que eu faço: contar cabeças, mas não sorriu da ideia que lhe surgira como um escape de humor; *estou perigosamente dispersivo*. Ou *cortar cabeças*, se eu estivesse no lugar da presidência da Price & Savings, à qual nunca cheguei e jamais chegarei (Tezza, 2018, p.24, grifos do autor).

Ricoeur (2010) afirma que essa técnica, que faz parte do discurso indireto livre, existente desde Flaubert e Austen, promove certa dificuldade para o leitor. No excerto acima, percebemos que Otávio fala no tempo presente, mas presente de um passado que ocorreu, já o narrador narra no passado da história. Ocorre que há um empréstimo de uma voz para outra, além do uso do itálico que é agora um pensamento presente (utilizando um verbo no passado), enquanto está na fila da cafeteria.

De acordo com Ricoeur (2010, p. 156) o texto se torna espinhoso quando:

em que nenhuma fronteira separa mais o discurso do narrador e o do personagem; a maravilhosa combinação da psiconarrativa com o monólogo narrado ao menos realiza a mais completa integração dos pensamentos e das falas do outro no tecido da narração: o discurso do narrador se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se curva ao tom do personagem.

Nessa análise, compreende-se que o uso do discurso indireto livre, que entrelaça as vozes narrativas, faz com que o narrador assuma o lugar do outro, expressando os sentimentos e pensamentos na narrativa. Como observado, isso gera uma imprecisão de quem realmente está falando. Entretanto, como foi observado anteriormente, outra estratégia do narrador é usar sua voz por meio dos parênteses.

Pensou no que havia escrito duas horas antes no relatório diário, automático como um zumbi (*a qualquer momento vão me chamar para me demitir*, ele pensava já quase como um desejo), diante dos indicadores econômicos do monitor, a memória de Rachel misturando se com o *pragmatismo bruto da vida* (ele pensou na frase): *O mercado espera com cautela o andamento da reforma da Previdência*. (Tezza, 2018, p.56, grifos do autor).

O uso de itálico para mostrar os pensamentos de Otávio, também são usados como reflexão, além de observar que o uso do discurso indireto livre é extrapolado, uma vez que em certos momentos o narrador usa dessa linguagem mais matemática e racional de Otávio. Pondera-se então que essa voz em terceira pessoa seria a do próprio Otávio, utilizando o narrador como máscara para seu discurso. “Mas o garçom depositou uma travessa de ferro com um *teppanyaki* fumegante diante deles, decorado com nove camarões, indivisíveis equanimemente por dois: *um terço para mim, dois terços para minha filha*, que sorria diante do prato maravilhoso.” (Tezza, 2018, p.60, grifos do autor).

A voz do narrador se assemelha ao do seu personagem, revelando um possível disfarce. Nesse sentido, o narrador é não confiável, uma voz que reflete a mesma frieza racional do seu personagem, a narrativa do que rodeia Otávio é superficial, nada além do relato de sua vida cotidiana. O que importa é apenas sua crise e seus problemas, o que o narrador corrobora. E assim, diante das poucas conversas, os parênteses e os itálicos que se apresentam sobre a vida de Otávio, sabe-se sobre sua personalidade através de seus diálogos com os familiares.

Em relação a polifonia do romance, podemos ver que para acompanhar a crise de Otávio, o narrador se desdobra e juntamente com ele o personagem inferindo várias camadas como ser também.

No trecho a seguir, é possível observar as vozes do texto entrecortando a estrutura narrativa, a partir do narrador:

[...] ele voltou à *abdicação sexual*, e à pergunta: onde está o sexo, afinal? Na cabeça? na alma? no caralho? na boceta? *Não diga isso*, sussurrou-lhe Rachel uma vez. Pelo menos não *durante* o sexo – pode dizer assim quando estiver furioso, *boceta cabeluda, cadê a porra do documento do carro que estava aqui, caralho?* E eles riram, pelados. E ele sorriu de novo, beatífico, lembrando. Mas, para fazer amor, explicava ela, os narizes se tocando sobre o travesseiro, não se fala assim. É feio. E eles riram de novo. Como é que eu vou matar uma mulher dessas? – e era quase como se ele conversasse com o companheiro da fila, que voltava a andar. Os ecos de uma manifestação de rua, uns *Fora isso!, Fora aquilo!*, chegaram abafados pela galeria, com sons roufenhos e incompreensíveis de altofalantes, gritos de *ãos e oras*, e ele se distraiu durante alguns segundos tentando decifrá-los, **menos por interesse** (tudo bem, **me interessa, sim**: os juro em queda no governo de passagem, a inflação contida e as consequências diretas para os investidores que confiam na Price & Savings) e mais como um exercício de acuidade auditiva (*depois dos cinquenta*, o médico disse, *é inexorável: a audição cai*, uma expressão que ele tentou imaginar graficamente com a graça de um cartum, a orelha no chão), até que as máquinas de café voltaram a se fazer ouvir, totens fumegantes, e ele apressou-se a reorganizar a cabeça, *sem mortes, por favor*.

O que parece ser um discurso solo, torna-se polifônico à medida que observamos a fala de Rachel entrando no discurso do narrador, além de observar que a linguagem matemática de Otávio é substituída. Outrossim, é trazido a memória do personagem essas vozes que o distrai. Quando o narrador diz “menos por interesse”, e logo em seguida abre parênteses que diz na verdade há sim interesse por parte de Otávio, novamente parece que o discurso é direcionado ao leitor.

Por conseguinte, ainda que haja um centro ideológico, podemos observar a multiplicidade de vozes sobrepostas no texto. Destarte, recai nessa narrativa o dialogismo que, de acordo com Bakhtin (1995), toda comunicação é essencialmente um diálogo, mesmo que não haja necessariamente duas pessoas envolvidas. Isso

significa que toda expressão verbal é uma resposta a algo que veio antes, seja uma resposta direta a uma fala anterior ou uma resposta implícita a um contexto cultural mais amplo. Assim, o dialogismo destaca a interação constante entre diferentes vozes e pontos de vista, especialmente no romance, no qual o próprio autor diz ser polifônico por natureza, como supracitado. A narrativa envolve pensamentos, imaginação, memórias, lembranças que envolvem narrador, personagem e leitor, os quais configuram o dialogismo consigo mesmo, é como entrar na mente do personagem e ver a confusão que está, com sua crise e seus anseios.

Quando Otávio relembra o pai, trazendo a memória o relacionamento que tinha com ele, podemos observar a polifonia juntamente com o dialogismo se concretizarem:

Você não é um menino qualquer, você merece o melhor, dizia-lhe o pai mais de quatro décadas antes, matriculando-o em escolas internacionais que depois não conseguia pagar, *vá aprendendo tudo, absorva o que puder, sabedoria não ocupa lugar, ninguém pode tirar de você o que você aprendeu*, e ele passou da infância à adolescência na angústia da humilhação permanente[...]. Diga aí: quanto é 842 x 903? *Não sei*. Então, uma conta mais fácil: 32 x 17. *E ele respondia, quase ouvindo a máquina girar na cabeça: 544*. Seguia-se a manzorra desmanchando-lhe feliz os cabelos cortadinhos à Paul McCartney, *meu filho é um índio inglês. Diga alguma coisa em inglês, filho*. Como eu gostaria de ouvir essas fitas novamente – nem é por sentimentalismo, defendeu-se; é para tocar com os dedos, por assim dizer, as coisas exatas como eram, inalteradas pela sujeira da memória, a nossa voz. *Dr. Espinhosa, Importação & Exportação*, estampava o cartão de visitas em duas cores. Havia algo permanentemente *antigo* no seu pai, ou *cafona*, como ele diria para si mesmo anos mais tarde (Tezza, 2018, p. 33 e 34, grifos do autor).

As combinações de vozes e os diálogos entre elas se tornam evidentes à medida que se observa os sentimentos de Otávio em sua juventude até em seus dias atuais, no qual tenta esconder o sentimentalismo ou comoção, e o narrador demonstra estar alheio a esses sentimentos, especialmente visto quando diz que há algo “cafona” no pai. Depois o diálogo muda, vai para um outro passado, um Otávio já adulto.

Essas deslocções de infância a fase adulta do personagem é como colocar as consciências que compõem a mente de Otávio. Portanto, entra o monólogo interior, que também compõe a narrativa. Esse diálogo interior constrói uma subjetividade em crise com conversas que quase nunca se concluem, como observamos a seguir:

E ele pensou em perguntar (mas a timidez, dessa vez, foi mais forte), *Você não quer aulas particulares de economia?*, uma ideia que lhe pareceu boa, também do ponto de vista *técnico*, um modo de ele organizar a própria cabeça diante da nova situação econômica e política brasileira, e ele sorriu com a lembrança, seria uma proposta rigorosamente *honestá* – o conferencista que estavam ouvindo era fraco, confuso, redundante e sem foco, *Você precisa ter foco*, ele disse ao filho há dois anos, como quem oferece a lâmpada de

Aladim, e Daniel respondeu agressivo, *Que porra de foco é esse? A vida não cabe em focos*, um pirralho escrevendo poemas e batendo as portas por onde passa. (Tezza, 2018, p. 33 e 34, grifos do autor).

Enquanto lembra da conversa do primeiro encontro com Raquel, ele também relembra de outra situação com seu filho Daniel anos mais tarde. Assim o leitor acompanha primeiro seu diálogo com Rachel, não concretizado e interrompido pela outra lembrança que teve, uma discussão com seu filho Daniel, e esse vem seguido de uma observação do narrador sobre o temperamento dele.

Sendo assim, no processo de construção da narrativa juntamente com suas vozes, percebemos como é evidente e constante a intensa interação da subjetividade com suas próprias vozes rememorativas e com as ações ao seu redor. Nessa obra, fica claro o uso do monólogo interior apenas como parte do que estrutura a obra de Tezza, ressaltando a interação e influência dos romances do modernismo.

Nesse sentido, o romance possui o que Bakhtin chama de vozes polêmicas, uma vez que se complementam ou respondem uma as outras. Dessarte, o narrador heterodiegético se une a uma composição autodiegética, como estratégia para estruturar o romance, que se desdobra nas múltiplas vozes do personagem principal, além de ceder a sua própria. Assim, ele manifesta sua voz em várias estratégias: seja de modo dramático, onisciente ou em um monólogo interior.

As vozes ficcionais refletem a maneira que se constrói o outro, ainda que os seres do mundo literário sejam abstratos, a função do narrador como voz condutora assimila aquilo já citado aqui “ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irreduzíveis a um denominador comum.” (Ricoeur, 2010, p. 168).

Tezza (2018) faz de *A tirania do amor* um complexo uso das consciências imiscíveis relatadas por Bakhtin (1995), o que sugere uma psiconarrativa, já supracitado, romances intimistas não são novidade e, portanto, tem-se na obra esse desvelo de sentimentos:

A intuição era boa, mas o adiantamento foi ridículo: três mil reais. **Dividiu** imediatamente pelo dólar do dia, 1,1612, o que dava 2583 dólares e uma dízima não periódica, 534274..., e achou tudo muito pouco. A nota biográfica da orelha do livro dizia apenas que Kelvin Oliva era “filósofo”, e mais nada. **Ele ficou preocupado:** como assim, “filósofo”? Ponha aí que eu sou... **eu sou o quê, mesmo?** O editor riu. *Não é “você” que é filósofo. É o Kelvin Oliva, esse gênio da orientação existencial.* O editor olhou o teto, pensando: *Aliás, que boa expressão: “orientação existencial”. Um upgrade sutil ao conceito bem mais vulgar de autoajuda. Vamos colocar isso na quarta capa: “orientação existencial”.* Era a ideia de usurpação de um papel que o incomodava – *talvez pela memória de seu pai*, disse-lhe uma vez Rachel. *Pelo que você me contou dele, ele foi tudo na vida, exceto ele mesmo. Usurpava papéis sociais para não se enfrentar. Vivía de máscaras. Não seria*

isso? Sim, exatamente isso – mas ouvir a verdade seca e objetiva sobre seu pai dos lábios de outra pessoa o machucou. Pessoas afetivamente próximas nunca são definíveis em duas lapadas. Resta sempre um imenso território cinza inexplorado (Tezza, 2018, p. 63, grifos do autor e grifos meus).

Nesse longo excerto, é possível ver com detalhes os desdobramentos de Otávio no qual o narrador o acompanha num jogo de vozes. Primeiro, o Otávio que tem a incrível habilidade de calcular como mágico, depois seu alter ego Kelvin Oliva, sua máscara, no qual observamos o próprio ficar confuso diante da dicotomia que é ser matemático e “filósofo”, sem saber quem é. Depois o Otávio filho, diante da lembrança do pai, que também usava uma máscara para esconder o seu eu real – e por fim, um Otávio mais humano, dissipando sua racionalidade e experimentando a dor, no qual o narrador finaliza ponderando justamente a questão do íntimo que não é revelado.

Outrossim, constata-se, nessa citação que o narrador “é aquele que ajusta as palavras relatadas aos pensamentos diretamente apreendidos, sem que tenha que remontar da fala ao pensamento, como na vida cotidiana” (Ricoeur, 2010, p. 156). Esses centros de consciências fictício relatados fizeram com que Kate Hamburger utilizasse de um critério de corte entre ficção e asserção, “ela chega ao ponto de sugerir que foi o romance em terceira pessoa, [...] que narra os pensamentos, os sentimentos e as palavras de um outro fictício, que foi mais longe na inspeção do interior dos espíritos” (Ricoeur, 2010, p. 153).

Em síntese, foi possível discernir ponto de vista e voz de maneira a elucidar como o narrador conduz a narrativa. Ainda que Ricoeur considere os termos como uma única função, ele também afirma que elas possuem questões diferentes. Ponto de vista é visão, ângulo, já voz é direcionada para aquele que ler, é quem fala. Desse modo, essas vozes conferem a polifonia e o dialogismo que foram formulados por Bakhtin, em que os sujeitos da enunciação e do enunciado com suas vozes também se manifestam no texto literário.

No romance Tezza, certificamos que numa mesma visão, as vozes são diferentes, uma vez que falamos de sujeitos fictícios que se desdobram, tornando a obra uma espécie de monólogo dialógico, a idealização de si, por meio de outro (s), uma vez que o narrador em terceira pessoa é um “eu” paradoxalmente. Em outras palavras, aquele que informa e constrói a diegese, coadunado ao seu personagem. A fragmentação do tempo, do presente de um dia, e as memórias de Otávio faz com que

a leitura seja não linear e ao leitor cabe observar o dito e o não dito, por meio dos discursos de idas e vindas do personagem, o narrador ajuda até certo ponto, quando ele empresta, no uso do discurso indireto livre sua voz.

Tezza (1988, p. 55) afirma que:

Nossas palavras não são 'nossas' apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam.

Destarte, compreendemos como o romance institui-se de um valor tão intrínseco a psique e filosofia humana, uma vez que podemos compreender a nós mesmo através do outro.

Então, quem é o personagem do qual acompanhamos a voz? Na obra, Otávio Espinhosa é vários em um: é o narrador, é o protagonista, é Kelvin Oliva, é economista, gênio da matemática, um marido e pai que se distancia daquilo que é emocional demais. Em seu íntimo, o leitor só sabe daquilo que não foi dito, é a partir da interpretação do leitor que se tem uma identidade de Otávio.

À vista disso, o narrador na obra é uma terceira pessoa auxiliar, um sujeito fictício que conduz o leitor por esse não dito e pelas várias facetas de Otávio. O narrador é uma voz que limita a visão do leitor, mas que colabora intencionalmente para este aderir a voz de Otávio. O narrador é descentrado, no sentido de que ele não é o centro, pois apenas a crise de Otávio importa, assim, compromete-se com a voz dele e ele também se desdobra. É um narrador não confiável, sua voz é centralizadora – por mais que sua característica seja de descentramento, porque é a verdade de Otávio que importa, não dos outros personagens.

Podemos analisar uma outra voz que perambula pelas quinas da narrativa: a voz do autor implícito. A voz do autor implícito, como julga Booth (2022), é a voz mascarada do autor, um disfarce engenhoso, pois o autor real, Cristovão Tezza, conseguiu camuflar-se na narrativa de maneira acertada.

O ponto é que as obras de Tezza possuem sim parte de sua concepção de mundo, o autor sempre foi um grande leitor, foi professor e revisor, no qual podemos observar esses resquícios junto ao diálogo de Otávio e Lucila sobre romances. Além disso, tem-se o contexto político que marcou o Brasil: o impeachment de Dilma Roussef, a operação Lava Jato e decadência política, desvelando a corrupção no país. Sobre esse tema, Moreira (2018, p. 3) diz que a obra de “Tezza parece mais responder

a seus críticos pelas declarações feitas em 2016 sobre o impeachment de Dilma Rousseff”.

Algumas declarações do autor também validam a segunda voz dentro do narrador: “considero *A tirania do amor* o romance em que minha literatura se realiza mais plenamente” (Vila Cultural, 2018, p. 6). Além disso, o autor também dá sua opinião sobre o contexto que o Brasil passava entre 2014 a 2018:

O Brasil vem passando por uma enorme e traumática turbulência política, que nasceu na recessão do governo Dilma, encontrou focos de erupção nas jornadas de junho, desembocou no impeachment da presidente, e continua o interminável rastro de corrupção do atual governo e de praticamente todos os grandes partidos. Além disso, os desdobramentos da Lava Jato parecem não ter fim, levando até à prisão de um ex-presidente. [...] Com paciência democrática, as eleições próximas devem clarear o terreno e levar a uma estabilidade política. Faz tempo que não acredito em milagres, só no possível. É minha esperança. (Vila Cultural, 2018, p.9)

O autor faz uma avaliação pouco imparcial sobre a ruína política brasileira, ainda afirma que ela continua no atual governo – que na época era de Michel Temer. A obra, portanto, deixará sua contribuição também sobre a decadência política da época. Desse modo, assistir a toda essa complexidade da política brasileira trouxe a obra um Otávio Espinhosa de Tezza tal como o Brasil da época: em crise, assimilando o que Booth (2022, p.83) diz sobre o autor que em “suas diferentes obras implicarão diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas”, visto que a fonte de interpretação da realidade de Tezza veio desse meio de declínio na política brasileira.

Diante disso, o leitor reage a esses cenários reais retratados dentro da obra, configurando a imagem do próprio autor, assim “Nossas reações a seus vários compromissos, velados ou expressos, ajudarão a determinar nossa resposta à obra” (Booth, 2022, p.83). O narrador de *A tirania do amor*, essa terceira pessoa oscilante, determina na obra uma visão muito pragmática da realidade no Brasil, e como personagem em crise, que a qualquer momento quer fugir da seriedade da vida, é como se esse narrador, juntamente com essa segunda voz, lembrasse do que o cerca, um país também em profunda crise.

Como válvula de escape, conferiu os preços do cardápio – uma entrada de *shimeji* por 42 reais, o equivalente a 13 dólares e 33 centavos à taxa de hoje, 0,3175, ele calculou rapidamente pensando na resistência dos preços de restaurantes em meio à depressão, porque o consumidor típico desta faixa pertence ao estamento público direto ou indireto, médio e alto, que no Brasil, encastelado em corporações políticas, é uma bolha imune à economia real (Tezza, 2018, p.35).

Em primeira análise dessa citação, o narrador articula a digressão de Otávio diante de uma possível pergunta da filha sobre o seu futuro divórcio com Rachel,

vemos toda essa narrativa na linguagem matemática que Otávio prefere, relatando juntamente a “depressão” vivida pelo Brasil, além de destacar seus juízos a respeito da classe que ainda resiste em meio a esse declínio, já que estão aos montes em corporações políticas. Desse modo, fica evidente a voz agregadora desse “segundo eu” proposto por Booth (2022).

O estudo do autor implícito é extenso, mas diante das combinações de autor, narrador e personagem, fica evidente que os resquícios dessa segunda voz que ficcionalmente é um construto e criação de muitas das versões que o sujeito pode ter, como afirmado pelo próprio Booth (2022) “[...] seja ele quem for – cria uma versão superior de si mesmo [...]” não é o “sujeito real”, mas uma segunda pessoa, como citamos agregadora de vozes.

Tezza (2001, n.p.) foi um grande pesquisador de Mikhail Bakhtin, e em alguns de seus estudos também evidenciou a questão da voz do autor nos romances como “uma espécie de ‘voz que escreve’” – o próprio Bakhtin interessava-se sobre essa voz, mas não do autor ‘real’ que escreve o livro. De acordo com Tezza (2001), para Bakhtin o autor real é uma peça importante na composição da obra, não apenas como o escritor desta, além de não o ver como um sujeito abstrato, assim como o narrador não é só uma posição gramatical.

Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber, e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro (Tezza, 2001, n.p.).

Esse princípio descrito por Bakhtin (*apud* Tezza, 2001) revela novamente o que já abordamos aqui – a inscrição de um sujeito ficcional que desvela os desdobramentos dos olhares a partir de um lugar de fora, ou seja, a concepção que o outro tem de ‘mim’ e que ‘eu’ não posso ter. Mais ainda:

Segundo uma relação direta o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...]. (Bakhtin, 2011, p. 13).

Nesse sentido, a criação literária completa-se mais em relação a tríade, autor, leitor e obra, do que elas separadamente. Essa concepção do filósofo russo reflete o

quanto a literatura abarca vozes que experimentam os sentimentos alheios, as visões alheias, uma vez que emergem da vivência dialógica do eu com o outro³⁷.

Esse jogo complexo de vozes é mais evidente na Literatura contemporânea, pois a pluralidade presente nela, além da abordagem de temas mais cotidianos, torna a leitura reflexiva e desafiadora. Portanto, perante a multiplicidade da narrativa na arte contemporânea e essas ambiguidades relacionadas aos sujeitos fictícios, é necessário abordar como o narrador contemporâneo escolta o leitor pela trama narrativa, o que veremos na próxima seção.

4.3 Conduzir-te-ei e me mostrarás quem és: a composição do personagem principal pelo narrador

O narrador contemporâneo em meio a suas inúmeras características desvela na obra estudada uma particularidade: ele se muni de estratégias para obter a validação do discurso do personagem, busca a adesão do leitor e, em meio ao enredo, seleciona e desloca-se para legitimar sua fala. A partir dessa concepção, nosso objetivo nesta seção é analisar as composições narrativas e as estratégias do narrador contemporâneo em seu jogo diante do foco narrativo, polifonia e dialogismo da obra.

O narrador em *A tirania do amor* (2018) tem uma característica peculiar no que concerne sua função na narrativa. Em seu foco narrativo, o narrador apresenta uma visão quase ilimitada da mente e dos sentimentos de Otávio Espinhosa, além de ir até suas memórias. A sua voz se desdobra à medida que a narrativa se desenrola em diálogos com o passado e presente do protagonista. Assim, o narrador vai e volta diante das perspectivas e dos modos mentais que se coloca o personagem, além de aparecer nos parênteses que se abrem ao longo da narrativa:

[...] ele pensou (num desdobramento que não lhe pareceu absurdo) em Kelly, [...] que uma vez confessou à mesa do bar da faculdade (discussão marcante que ele agora lembrava como um eco tenso a Josuel, uma discussão que por anos a fio parecia não lhe dizer respeito mas da qual ele não conseguia se livrar, o secreto temor de ofender como a sombra de um pecado original, *a marca de Caim do homem branco*, disse-lhe alguém, aparentemente branco como ele, não pense que você pode se livrar dela, cada branco que anda por uma rua brasileira tem uma dívida secular que, mais dia menos dia, será cobrada, são humilhados, ofendidos, torturados e mortos demais para que desapareçam, não há onde ocultá-los mais) – confessou que não sentia desejo nenhum de submeter sua vida à pauta da mitologia de sua raça, como uma nova escravidão, agora mental e exclusivista.

³⁷ Os desdobramentos sobre a questão do eu e do outro expandiriam nossa pesquisa, logo, aqui ficam algumas impressões mais objetivas a respeito desse tema.

Não é possível notar o total desaparecimento do narrador, como em romances intimistas, que predominam monólogos interiores e fluxos de consciência. Schollhammer (2009) afirma que muitos dos romances contemporâneos possuem características dos modernistas, com influências de autores como Clarice Lispector, uma das maiores autoridades quando se trata de romances psicológicos. Além disso, os romances também trazem temas sobre problemas da existência humana.

Notamos, então, que o romance é formado por um monólogo interior sem perder a voz ficcional do narrador, assim parte dessa estratégia é que o romancista pretende que o narrador (...) “apresente as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres e espontâneas” (Garcia, 2002, p. 139). Nesse sentido, essa é técnica é parte do construto do narrador para o protagonista.

As ações que permeiam a narrativa também são poucas, uma vez que entre os diálogos, ou o presente da ação há sempre comentários, julgamentos e/ou pensamentos de Otávio:

Já no celular dele, que conferiu por um reflexo condicionado, não havia nada de novo—apenas a mensagem do presidente, ainda de ontem à noite, *Td bem? Preciso falar em particular com vc às 10 é importante. Leritta.* Começaria com o tapinha revelador nas costas. *Somos velhos amigos. Mas...* Mas a diretoria foi implacável: enxugar. Tentou calcular quanto teria de Fundo de Garantia para as despesas genéricas da mudança próxima de vida, o dinheiro que o governo carcomia mês a mês sob índices criminosos de reajuste de modo a fabricar moeda e cobrir o eterno rombo – nunca falar assim nos relatórios, é preciso *inteligência emocional*, alguém lhe disse há alguns anos, *sem inteligência emocional você não chega a lugar nenhum*, e ele sorriu, eu que disse isso a ele, como ironia, e um mês depois ele repetiu para mim, a sério, como se a ideia fosse dele. Como era mesmo o nome? Fábio, Flávio. Ao seu lado, o homem da gravata vermelha continuava com o sorriso santificado no rosto – o que teria sido a mensagem? Uma promoção? Um dinheiro extra? Nasceu um netinho? (Tezza, 2018, p. 24).

Após os passos dados pela manhã, Otávio está em uma fila da cafeteria, e a pessoa perto dele recebe uma mensagem, e o que se segue é o que foi colocado acima, no qual se evidencia os pensamentos de Otávio como uma digressão, além da quebra da linearidade de pensamentos. Ressalta-se que o narrador usa o itálico para demarcar o início dos pensamentos de Otávio, no qual “deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença do leitor ou ouvinte.” (Garcia, 2002, p. 139).

Outrossim, o que se pode observar é a onisciência – já destacada como de um único anglo de visão, uma vez que fica claro que o narrador se apropria do foco

narrativo apenas do protagonista – que se evidencia nos trechos “reflexo condicionado”, e em seguida o narrador cede sua voz narrativa, no qual há diálogos imaginados, como de seu chefe Leritta “somos velhos amigos” e diálogos que se concretizaram no passado, que vem com uma lembrança que teve com um amigo “sem inteligência emocional você não chega a lugar nenhum”. Além de Otávio tentar lembrar o nome desse amigo. Assim, observamos não só o que se passa em sua mente, como também especulações e projeções. Portanto, compreende-se que esses movimentos são externos e internos, de fora para dentro como já esclarecido.

Por fim, no último momento da narrativa, Otávio volta a si, na voz externa aos seus pensamentos, a do narrador, para conjecturar o porquê do homem ainda sorrir. Logo, o narrador toma palavra e depreende-se que sua onisciência é também parte da sua estratégia para manter o leitor atento.

Desse modo, apreende-se que o caráter do narrador contemporâneo se desenvolve utilizando de artimanhas para que o seu personagem principal conduza a narrativa de maneira intrigante e expressiva. O narrador está envolvido e quer envolver também o leitor.

A autora Regina Dalcastagnè (2001) concorda que os narradores contemporâneos são “uns sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada.” (Dalcastagnè, 2001, p. 115). A autora chama esse narrador de “suspeito”, uma vez que ele se confunde ou engana:

[...]já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; **estão envolvidos até a alma com a matéria narrada**. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. **Por isso se desdobram, se multiplicam, se escondem, exibindo o artifício da construção.** (Dalcastagnè, 2001, p.115, grifos meus).

Logo, somos apresentados aos narradores que envolvem o leitor com discursos dissimulados para conduzi-lo ao que ele julgar necessário apresentar, fazendo com que o leitor se questione e se envolva com a obra ficcional. Nesse comprometimento, as dúvidas da diegese surgem e fazem com que o leitor fique atento a próxima artimanha desse narrador. Dessarte, a responsabilidade de escolha fica a cargo deste. “Esses narradores confusos, indecisos ou obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, nos exibem quem somos.” (Dalcastagnè, 2001, p.115).

Esse ponto de vista traduz a personalidade de um leitor, que atento ou não, consciente ou não, faz sua escolha ou desconfia do que está sendo apresentado na narrativa. Antes o leitor lia as obras como uma “apresentação alegórica dos fatos” e agora, é um participante e precisa notar, descobrir e questionar o que é narrado na obra.

É o que observamos em *A tirania do amor* (2018), toda visão que o leitor tem parte da ideologia de Otávio Espinhosa. O economista é um homem de meia idade que só começa a refletir suas atitudes após a traição de sua esposa. E à medida que a narrativa se prolonga em pensamentos, diálogos reais e imaginados, é revelado um caráter insensível do personagem, por meio das vozes de Rachel, sua esposa, quando ela deixa – de maneira que concordamos ser proposital – os seus e-mails abertos para que ele lesse. O seu choque pela traição é apenas por não ter descoberto antes.

— Idiota.

Reviu o próprio rosto entrecortado no espelho do café, meio rosto escondido atrás da desdentada placa de preços, números falhando: como não pensou nisso? Aquilo foi deixado ali *para ele ver*, e ele tentou se lembrar se havia de fato alguém no escuro do corredor observando-o enquanto ele lia, mas antes de elaborar as conclusões inevitáveis do fato, se verdadeiro, ele se deteve na imagem do espelho, deslocando a clássica orelha de burro que via em si mesmo por não ter percebido antes, para um brasileiroíssimo chifre; [...] (Tezza, 2018, p. 15).

A atitude de Otávio é pensar também que aquilo era de maneira proposital, já que nas conversas que ele ler de Rachel com seu amante são sobre ele e o quando ele é alheio ao que acontece a sua volta. Em outro trecho, ele se pergunta há quanto tempo isso vem acontecendo, uma vez que admite que parte do que ela diz sobre ele é verdade:

Aquele pequeno sinal de deferência de Rachel era mesmo deferência ou a busca de um alibi moral? *Ou aquilo, há sete anos, já era uma traição de origem?*, e a ideia inesperada abalou-o de fato, uma variável imprevista: até aqui, trabalhava com o curto prazo da traição, coisa de ontem, de uma ou duas semanas – olharam-se, anteciparam o prazer da transgressão, o tédio transbordante e corrosivo correspondente aos respectivos anos de casados, treparam (aqui ele fechava os olhos, o *princípio da abdicação*, a imagem criada tinha um toque *insuportável*, do qual ele queria escapar – onde os encontros estavam acontecendo?), e aquele nada iria em breve se evaporar no esquecimento. Eu não precisava saber. O universo é curvo, as coisas dão a volta e retornam ao mesmo lugar, e ele sorriu, escapando *em definitivo* da imagem assustadora (Tezza, 2018, p. 17).

Otávio sente-se incomodado por não perceber o que estava acontecendo com seu relacionamento, o narrador observa o seu abalo, além de utilizar-se dos

parênteses para lembrar da solução para os sentimentos que o invadiram que era abdicar de sua vida sexual. E novamente, a voz de Otávio ecoa na do narrador, e um monólogo começa, revelando o seu não querer saber para manter longe os pensamentos do sexo, assim como de seus sentimentos conflitantes em relação a traição de Rachel.

Ademais, tem-se Daniel. A visão que Otávio tem do seu próprio filho é caricata, tanto que o próprio o chama de “chavão”: “*Meu filho é um chavão*, ele disse a Rachel [...]” (Tezza, 2018, p.29). Percebe-se na leitura que, sendo o narrador não confiável, não sabemos o porquê das atitudes do filho, mas é usado como reflexo de um relacionamento que próprio Otávio tinha com o pai, um relacionamento distante e deteriorante.

Daniel é um jovem no fim da adolescência, um militante de esquerda, que ainda vive às custas dos pais. A caricatura feita pelo narrador da obra se mostra evidente principalmente nos diálogos – que são proferidos pelo protagonista:

O telefonema da filha levou-o à discussão com o filho há um mês, como se ali houvesse fios a ser ligados. *Eu não quero fazer parte deste sistema corrupto de que você faz parte. É golpe atrás de golpe. O Brasil está podre.* E ele, estúpido – talvez Rachel tenha razão, *sem afeto* –, tentou explicar: *Filho, um país é feito de dinheiro*, e a reação agressiva e ofensiva, de uma intensidade nova, um pós-adolescente no limite da histeria, vomitou uma sequência de ofensas, *Você é um idiota imbecil, fica acreditando nessa justiça racista e seletiva de merda que só quer criminalizar a esquerda progressista, é preciso parar o país e tirar esse golpista do governo e estatizar todo o sistema bancário, democratizar o acesso universal à saúde e à educação, acabar com esses juros ladrões, bilhões do nosso dinheiro jorrando na mão dos banqueiros, enquadrar essa imprensa imperialista filha da puta e fazer uma evolução total fuzilando os corruptos*, e antes que, sob o estado de choque, ele pudesse rebater qualquer item daquela enumeração *de almanaque, é uma besteirada sem fim, Rachel!*, o filho saiu furioso batendo portas (Tezza, 2018, p. 48 e 49, grifos do autor).

As reações de Otávio diante das ofensas de Daniel são poucas, além de pensar que realmente não tinha afeto pelo filho. A personalidade de Daniel fica também evidente quando a irmã diz que ele tem um jeito “furioso”. Otávio se questiona se há de alguma maneira uma semelhança de seu filho com o pai: “Haveria um fio cultural hereditário entre o seu velho pai escroque e o seu filho revolucionário? Eu seria apenas o zinco antiferrugem da ligação genética, a garantir que a energia negativa se mantenha intacta de avô para neto.” (Tezza, 2018, p. 48 e 49).

Diante dessa negatividade que Otávio tem do filho, e os conflitos entre eles, além dos diálogos que parecem caracterizar Daniel, o narrador faz com que o leitor tenha mais empatia pelo protagonista do que pelo filho. Além disso, o leitor da

literatura brasileira contemporânea não é o mesmo de tempos atrás. Assim, desconfia-se dessa apresentação tão superficial do filho. Portanto, questiona-se: devemos acreditar no que o narrador descreve sobre Daniel? Em quem acreditar? Nas falas caricatas de Daniel ou em Otávio que está imerso em uma crise pessoal, profissional e identitária? “Um narrador suspeito exige um leitor compromissado.” (Dalcastagnè, 2012, p. 61).

Ao longo da narrativa, percebe-se a crítica à esquerda e aos movimentos sociais que Daniel participa, além do filho chamar Otávio de “reacionário de direita” (Tezza, 2018, p. 38), uma polarização que existe até os dias atuais. Constata-se, então, que o narrador escolta o leitor a ter mais “simpatia” com Otávio em vez de Daniel. Assim, o leitor desatento, pode optar por achar Daniel tão tedioso quanto o pai dele. De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 61):

Plenamente cômicos do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, nem, tampouco, ter a pretensão da imparcialidade. Em meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha.

Os romances contemporâneos convidam o leitor a optar por um caminho e esse pode ser tortuoso. Com a progressão da narrativa, é evidente que Otávio é tudo que sua esposa conta nos e-mails enviados ao amante:

O Otávio é gelado [...]. Gelado não porque seja indiferente, sem empatia, dizia outro e-mail, uma sequência enorme de mensagens, várias vezes por dia como se ela não fizesse mais nada. O que ele é... é desprovido de afeto. [...] Do instante em que acorda ao momento em que dorme, Otávio é um homem completamente aut centrado. É só a dor dele que importa. Não sei por que entro em tantos detalhes com você, querido Augusto. Nossa química começou aos poucos, quase como uma terapia, e a proximidade do trabalho foi nos aproximando – nenhum homem jamais me ouviu como você me ouve. Vamos nos ver hoje? (Tezza, 2018, p. 42, 48, 88, grifos do autor).

Atesta-se as falas de Rachel na própria narrativa, quando o narrador revela a traição de Otávio com Teresa, sua ex-namorada, quando a esposa estava grávida:

Só se viram de novo anos depois, [...]– como o universo é curvo, e o número de pessoas conhecidas é sempre bastante limitado, acontecem reencontros fortuitos no tempo e no espaço, como aquele, acidental, à custa de bebida e, logo depois, de um remorso pesado, que agora lhe parecia leve, pura imagem na memória, quase um tranquilo corredor de escape: Teresa nua, desmanchando a máscara de indiferença e agarrando-o com o desespero *de uma puta*, ele então pensou, com uma alegria agressiva, *dilacerando-a pelo sexo*, imaginava ele, a penetração num crescendo de violência [...] Por que estou lembrando aquilo? *Cara*, disse-lhe o amigo, *isso é clássico, desde que o mundo é mundo: a mulher grávida e você pula a cerca!* E eles riram. (Tezza, 2018, p. 40, grifos do autor).

O trecho “eles riram” também validam o que a esposa pensa do marido, um ser de uma falsa moral. Otávio caminha obcecado por números, seus pensamentos são autocentrados e desvelam que o sujeito é incapaz de sair de sua crise. Ademais, ele também mostra sua inaptidão de terminar algo. Seja se “livrar” de Teresa, de enfrentar o divórcio com Rachel, o filho, ou encarar sua futura demissão. Ele permanece imóvel, e no fim da narrativa continua de onde parou: inerte e ainda pensando em sua crise.

Além disso, sua decisão de abdicar da vida sexual se esvai, à medida que seu relacionamento com Débora pula de colegas de trabalho para, talvez, futura namorada, uma vez que eles ficam juntos. Assim, Otávio é um personagem dicotômico, ambíguo em sua própria linguagem, e o narrador sabe disso e quer reafirmar seu compromisso de induzir o leitor a se sentir como ele.

De acordo com Candido (1967, p. 56), o narrador expressa em sua ficção “um conjunto definido de ideias que revelam seu *ethos* e sua ideologia para o leitor; a qual contém no seu arcabouço um objetivo político, o que confirma a sutil presença da **função ideológica** da literatura”.

Dessa maneira, o que vale é a legitimidade da fala. Como dito anteriormente, a estrutura romanesca vira um tabuleiro à medida que as vozes que se apresentam e validam os seus discursos. Conforme afirma Bakhtin, (2002, p. 135), “[o] sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma”. Portanto, a linguagem particular do narrador e de seu personagem em *A tirania do amor* revela “sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (Ibidem, p. 135).

Analisamos, então, o narrador, sujeito ficcional que compartilha a mesma visão com o protagonista. Como característica do narrador da obra, citamos primeiro a sua não confiabilidade, como já relatado. Por conseguinte, é importante segmentar algumas das armadilhas que o narrador traz na obra, assim como se papel e seu modo narrativo.

Em relação a confiabilidade do narrador, trata-se de um tema complexo. A autoridade do narrador é contestada na contemporaneidade, os leitores não os mesmos e diante da sociedade em constante mudança, muda-se os hábitos o narrador não narra sem contestação. É, pois, porque o leitor tornou-se tão argumentador diante do discurso, o narrador utiliza-se de um jogo narrativo para tomar a adesão daquele leitor desconfiado. Ginzburg (2012, p.204) relata que:

a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade. A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta.

Diante da inconfiabilidade, o narrador contemporâneo age com estratégias que são entendidas a partir dos elementos citados por Ginzburg (2012), como a estética do choque, e do sujeito que não alcança sua plenitude e se caracteriza por uma ausência. Isso é determinado especialmente pela linguagem, por meio dos diálogos – dialogismo entre os sujeitos ficcionais.

Em um rompante quase macabro, um pensamento intruso, Otávio pensa em matar sua esposa após a descoberta da traição, impossibilitado de pensar em apenas enfrentar a mulher em uma conversa:

Talvez matá-la. A pura ideia ficou alguns segundos diante dele, quase um objeto estranho a ser contemplado com curiosidade, e uma série de métodos lhe veio à cabeça – o veneno, o tiro na testa, a asfixia, o empurrão das alturas, o incêndio criminoso, a terceirização do homicídio, aguardando o telefonema com a confirmação irrecorrível; ou ainda a mão na massa, o desfecho pessoal do porrete, duas, três, quatro vezes, sangue espirrando, a fúria conta pontos a favor, *ele agiu sob violenta emoção*, o que mitiga a culpa nos tribunais –, cenas de um filme, todos os dias milhares de homens matando milhares de mulheres, *Pá! Pum! Morra, filha da puta!* e inapelavelmente esbarrando na dificuldade terrível de dar um fim ao corpo, ou, pior ainda, a supressão definitiva da memória, que afinal é quem ri por último, por assim dizer, especulou ele.

Não conseguia se ver no momento seguinte, o revólver, ou o porrete, à mão, a mulher morta no tapete – um script ruim, personagem sem consistência, ele diria, comentando o seu filme (Tezza, 2018, p. 17, 18, grifos do autor).

Na narração de um pensamento intruso de Otávio acompanhado de seu monólogo, observamos na linguagem do texto o que parece ser uma sugestão do próprio narrador quando diz “talvez matá-la”, e também percebe-se isso quando ele diz “pura ideia”, além dele proporcionar ao leitor as imagens do se segue na narrativa, conjuntamente o Otávio se desdobra: é sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, ele pensa em si mesmo como um assassino no ato, e depois imagina as cenas que se seguem depois, o sujeito se multiplica. O narrador acompanha essas vozes, ele também utiliza da linguagem como meio de anunciar os seus ‘eus’. É para ele que a ideia fica como um objeto estranho, algo concreto, e os métodos que Otávio poderia usar, por fim o uso de “especulou ele” e “não conseguia se ver” é um desdobramento desse narrador, e um outro eu que também especula: “ele **diria**”.

De acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 17), utiliza-se da liberdade do texto ficcional para se explorar as possibilidades de se jogar com a duplicidade dos ‘eus’ –

existe um eu que narra e um eu que é narrado. É possível ver também que “toda referência que o sujeito faz a si mesmo produz essa dissociação” de que há um “eu”, mas esse “eu” não corresponde a “si”, é um “ele” ou um “outro”. Portanto, o sujeito coloca em xeque sua unidade – cria-se então “uma imagem de si mesmo. Está produzindo um sujeito ficcional³⁸.”

Em uma análise de textos não ficcionais, não quer dizer que esses construtos sejam falsos, são apenas aquelas camadas do ser já mencionadas nesta dissertação. Santos e Oliveira (2001, p. 17) finalizam: “Tais sujeitos são facetas diferenciadas, máscaras que se trocam, criações mutáveis de nossos desejos. Narrativas de nós mesmos.”

O que podemos conjecturar é que o narrador, nos movimentos de articulação para criação da narrativa, desdobra-se no próprio personagem, cedendo-lhe a voz narrativa para que o protagonista consiga a aceitação do leitor, em uma tentativa de legitimar sua voz, o narrador o faz também.

Tezza, como o autor da obra, fora do espaço ficcional, delineia uma máscara para Otávio, no qual essa voz em sua onisciência e presença valida seu discurso, ele como sujeito ficcional é comprometido com a voz de Otávio. Assim, diante de um protagonista não tão sincero, ao mesmo tempo que quer refletir sua crise por meio de uma linguagem matemática, há um narrador compromissado em justificar o porquê de um enredo centralizado nos conflitos internos de Otávio, levando-o e trazendo de volta em seu passado e presente.

Recapitular, ele pensou, recolocando-se próximo ao trailer dos policiais, o telefone na mão, o círculo verde do celular e a fotografia de Rachel – *atendo?* Pedacos demais quebrando-lhe a cabeça – se eu encaixar todas as peças, e falta pouco, e esse é o momento, serei de novo um homem feliz, e o *de novo* lhe bateu como uma peça fora do encaixe: alguma vez fui feliz? Sim, quando nasceu Lucila e Rachel entrou em depressão pós-parto, e ele percebeu que era um homem importante naquele momento, como num manual básico de autoajuda – fiquem tranquilas, vocês duas, *eu estou aqui*; [...] (Tezza, 2018, p. 143, grifos do autor).

No momento presente, Otávio está em dúvida se atende o telefonema de Rachel, o que faz com venha lembranças sobre sua antiga felicidade, e o narrador cede-lhe a voz, marcada pelo travessão. Otávio tenta reverter sua crise, acabara de receber uma proposta para voltar a ser Kelvin Oliva de Débora, mas com os seus

³⁸ Os autores ainda afirmam que essa perspectiva não se vale apenas em textos literários ficcionais, mas também em diários, autobiografias: “Quando escrevo um diário, ou uma autobiografia, por mais honesto que eu pretenda ser, são seleciono as imagens que desejo projetar de mim mesmo? Não estou construindo um sujeito ficcional? Não estou simulando um “eu”?”

conflitos internos, ainda não consegue encaixar os “pedaços” e a ligação da esposa lhe deixa em um momento de confusão. Entre o vai e volta das vozes no trecho entre narrador e personagem, o momento de que foi feliz, pode sensibilizar o leitor.

Outrossim, o trecho proporciona – e boa parte da narrativa, uma retórica com base principalmente nos conflitos e as reflexões de Otávio, levando aquele que ouve (ou ler) a ter uma ideia do sofrimento que Otávio passa. Em outro trecho:

Você não é um jogador, meu filho; nunca será, dizia-lhe o pai; não se meta a rabequista para não acabar como eu, neste apartamento de merda, enquanto o filho vai a Harvard, e ele entendeu aquele dinheiro suado (ele não conseguia dormir durante aquela semana, acompanhando febril os gráficos) como a vitória sobre um ressentimento tão oculto que ele só descobriu que existia ao superá-lo. (Mecanismos desconhecidos que parecem vir do nada para nos quebrar, como no momento em que subiu no elevador com Débora, depois do jantar, e lhe bateu uma inexplicável timidez, uma invasão bruta de anticorpos emocionais a uma ansiedade voraz que parecia sugá-lo inteiro até um insuportável vazio [...]) (Tezza, 2018, p. 144, grifos do autor).

O relacionamento que Otávio tinha com o pai faz parte de seus problemas no presente, além de não ter tido uma mãe. Ademais, no presente, o bom relacionamento com a filha faz com que aqueles que leiam a esses dois momentos da vida de Otávio tenham uma percepção de um homem que vive uma profunda crise tal como qualquer outro, no qual se ignora parte do seu egocentrismo. É uma das estratégias do narrador.

Nos trechos acima, percebe-se que narrador e personagem usam um palco para obter a receptividade do público, uma vez que eles só existem na percepção daquele leitor e assim querem que ele seja solidário aos sentimentos de Otávio, tanto que no trecho acima, o narrador revela que Otávio não pode ser racional o tempo todo, e uma onda de sentimentos o invadem. De acordo com Dalcastagnè (2012, p.74):

Talvez, as narrativas, todas as narrativas, não deixem de ser uma tentativa de escapar a essa percepção, de que em algum momento podemos estar tão sós que já nem saberemos se ainda estamos vivos. Enquanto se fala (ou se escreve), diriam [...] tantos narradores sem nome, pressupõe-se a presença – por remota que seja – de alguém que ouve (ou lê). É ele (ela) quem confirma minha existência.

A partir dos seus ‘eus’ – e seus desdobramentos, do sujeito ficcional, o leitor se mantém atento o próximo plano do narrador. Sendo assim, as projeções do narrador sobre Otávio são creditadas como um dos seus modos de narrar, é notório, portanto, o seu compromisso em efetivar a existência desses seres e seus ‘eus’. De acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 30): “A literatura contemporânea tende a explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem

o narrador pode brincar de conceber a autonomia.” Essa questão é confirmada pela pesquisadora Dalcastagnè (2012) que afirma que o narrador contemporâneo pode ser manipulador, uma vez que em seu domínio ele procura defender seus interesses e também de seu personagem.

Desse modo, o narrador contemporâneo tenta convencer o leitor a aceitar que Otávio é o único ser que vale a pena ter aquiescência. Por meio das memórias do pai ou afeto que tem pela filha caçula, ressalta-se o seu comprometimento a verdade do personagem.

Nesse contexto de dúvidas sobre a própria realidade, como fazer com que o leitor aceite a verdade do narrador contemporâneo? E que verdade é essa? Assim o narrador, espera que:

[...] o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano tenha de ser anulado em função da arquitetura do texto (Dalcastagnè, 2012, p.76).

O narrador de *A tirania do amor* (2018) joga com todos os artifícios, especialmente a linguagem, arquitetando o seu trunfo: expor sua crítica à família, à militância da esquerda, ao país em ruínas políticas, à dissimulação da sociedade.

Destarte, devemos acreditar em Otávio por ele ser um homem traído? Ou por ele ser um homem branco de classe média? O que esperar de um narrador declaradamente apoiado no discurso de seu personagem?

Cabe ao leitor: “o ônus da escolha – e a consciência de que nos situamos no mundo a partir de nossas opções.” (Dalcastagnè, 2012, p.78). E assim, exibir um pouco de suas atitudes diante dos textos contemporâneos. O narrador contemporâneo é metódico, especialmente dentro dessa obra, seus modos e sua voz faz com que o leitor seja arditamente conduzido para dentro de um labirinto textual, restando apenas seus próprios mecanismos de adesão e legitimação social.

Dessa maneira, o que fica claro é que não há um elemento descentralizador que põe em suspeita todo o enredo centralizante, ou seja, Otávio está em uma crise profunda, desqualifica os sentimentos da esposa e do filho, é traído, mas já traiu, é egocêntrico, mas também demonstra afeto pela filha, é racional, mas se mostra confuso diante de tantos percalços que a vida lhe deu, além de não ter tido um pai responsável, e se mostra sempre carente de afeto, buscando em Teresa, depois

Rachel e engatando em seguida outro relacionamento, com Débora para satisfazer sua busca por afeição. Por conseguinte, não há como validar seu discurso, e o narrador sabe disso, mas mesmo assim mostra que na disputa de vozes do texto, é a de Otávio que merece a adesão do leitor. “Talvez, por isso, precisem tanto da nossa adesão. Somos nós, leitores, que vamos confirmar sua existência, solidarizando-nos com sua dor, desconfiando de seus propósitos.” (Dalcastagnè, 2012, p.79).

A disputa das vozes ficcionais é entre os vários ‘eus’ de Otávio, a voz do narrador e as vozes de Rachel, Daniel, o pai de Otávio. Diante desses sujeitos, há então o discurso do outro e essa voz “ainda que discordante, até dissonante, é constitutiva do jogo que se estabelece com o leitor já no início da trama.” (Dalcastagnè, 2012, p.83). O leitor, pois, reconhece a problemática que é esperada de obras contemporâneas. Esse leitor passar ter essa atitude de desconfiança diante do jogo narrativo.

Essa expectativa que se espera do leitor é usualmente por causa do meio que vivemos na sociedade contemporânea, vemos certas coisas com naturalidade, como violência, por exemplo, uma vez que o país está imerso nesse problema. De acordo com Dalcastagnè (2012, p.85):

Somos largados em meio a uma farsa – reflexo, talvez, daquela outra, com a qual já estamos tão acostumados: a que nos faz encarar como natural uma forma de percepção da realidade que, na verdade, está associada a uma posição social bastante específica, a do intelectual, que via de regra corresponde à de uma elite cultural e, quase sempre, econômica.

Aqui, a autora aborda a questão de aderirmos mais aqueles que na sociedade são vistos como formadores de opinião, artistas, professores, jornalistas etc. Entretanto, os escritores da Literatura contemporânea estão trazendo múltiplas vozes, o que além de dar voz a quem não é aceito ou aceitável socialmente, é também visto que personagens muito mais “reais”.

Dessa forma, fica evidente na obra de Tezza o dialogismo, a experiência de ver vozes que tentam se legitimar e um narrador que joga com esses seres ficcionais, o que atesta a polifonia no romance. O narrador contemporâneo é uma figura que lança mão de variadas habilidades para persuadir o leitor para que ele reconheça o mestre do jogo e quem deveria ganhar sua anuência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador contemporâneo é um estrategista, e diante da arquitetura do texto é necessário estudá-lo constantemente, uma vez que diante de tantos romances que a contemporaneidade nos proporciona, esse narrador é fundamental para compreender a cerne do romance.

Esse estudo captou parte do que compõe o narrador contemporâneo, uma vez que o romance estudado permitiu a investigação de apenas uma de suas facetas. O narrador é múltiplo à medida que cresce a produção literária contemporânea, e só é possível analisá-lo dentro da obra.

Em relação ao estudo da Literatura contemporânea brasileira, nesta dissertação foi possível constatar, de modo sucinto, algumas de suas características e como ela é moldada a partir das mudanças sociais e culturais do país, além desta afetar o modo de construção do narrador. Portanto, ela merece destaque em relação as pesquisas em teoria literária, visto que contribui no entendimento dos novos meios de linguagem, o experimentalismo, o engajamento social e a mistura de tendências estéticas. Esta, então, explora o inexplorado, narra o inenarrável e, desse modo, é possível identificar inúmeras marcas que a sociedade contemporânea deixa na linguagem da literatura atual, abordando temas cotidianos, o sujeito pós-moderno, o brutalismo, a decolonialidade entre outros temas.

Nesse sentido, nesta pesquisa, compreende-se o quanto é relevante e necessário o estudo do narrador a partir dessa nova perspectiva. Assim como a Literatura contemporânea, o narrador possui um caráter múltiplo, dessa maneira, em seu pluralismo estético, foi possível analisar seus desdobramentos dentro do romance de Cristovão Tezza. Desse modo, exploramos teorias de foco narrativo, ponderando o seu ponto de transformação. Destarte, a investigação dessas teorias trouxe novas perspectivas em relação ao narrador contemporâneo, no qual se depreendeu a necessidade de revê-las com base na Literatura atual. Por conseguinte, as posições que ele ocupa dentro da obra literária não foram suficientes para entender toda a pluralidade dessa figura no cenário literário atual, dessa forma, coube-nos estudar a questão de voz.

A voz narrativa poderia ser facilmente confundida com o foco narrativo, uma vez que nos estudos que percorremos foram vistos como sinônimos. Entretanto, com a teoria de Paul Ricoeur foi possível distingui-las, além de se revelar um novo

desdobramento para pesquisa: a polifonia e o dialogismo de Mikhail Bakhtin. Com essas teorias, a linguagem também ganhou destaque ao se discutir os sujeitos do enunciado e da enunciação, resultando em uma análise sintética dos sujeitos ficcionais. A partir dessas temáticas, novas inquietações foram surgindo: a análise e a construção dos sujeitos ficcionais como paradoxos de “ser”, o discurso do outro, de narradores autoficcionais a autores implícitos. Essas novas problematizações não puderam ser discutidas amplamente, o que viabiliza novas pesquisas nesse campo, especialmente no campo filosófico e psicanalítico, além de abordar a linguagem no interior desses discursos.

Destarte, o estudo aprofundou as questões das vozes no texto, no qual consideramos o tema aliado ao foco narrativo, enveredando a compreensão do narrador contemporâneo, associando ainda às suas características. Dessa maneira, era preciso apreender a polifonia e o dialogismo como fundamental para a construção do narrador e seus modos de narrar, especialmente em obras contemporâneas, assim, o estudo aprofundou-se nessa questão juntamente com estudos que abordam sobre voz, fazendo um panorama dessa temática.

Nessa perspectiva, a pesquisa trouxe à análise *A tirania do amor* (2018), do autor Cristovão Tezza. Uma das características das obras de Tezza, especialmente em suas obras mais recentes é trazer personagens que de certa forma são da área de Letras. Além disso, foi constatado que o narrador de suas obras tem características similares. São vozes que se constroem em uma linguagem múltipla e integradora, de modo que as vozes do texto interagem entre si, gerando uma inconfiabilidade daquele que narra. A linguagem, em vez de se caracterizar em uma abordagem mais filosófica, características de outros romances de Tezza, em *A tirania do amor*, se traja de uma mais matemática, justamente para alinhar o seu discurso ao protagonista: um economista. Entretanto, ao longo da narrativa, o narrador e personagem se imbuem de uma linguagem mais filosófica, mais reflexiva. Portanto, o estudo caminhou para discutir o enredo da obra, com base nas características e na multiplicidade da Literatura Contemporânea, discorrendo sobre o contemporâneo, alinhando às pesquisas que tratam da temática.

Outrossim, a dissertação examinou as particularidades atribuídas ao narrador contemporâneo da obra, a partir da análise de Gerard Genette, atribuindo parte de seu desdobramento, além de Paul Ricoeur em sua análise de ponto de vista, especialmente no que concerne a visão e o discurso do texto. Dessa maneira, foi

possível compreender como as visões do narrador e do protagonista se entrecruzam, e também se desencontram durante a narrativa, pois a onisciência do narrador não permite que o protagonista saiba mais do que ele. Além disso, foi possível depreender que alguns pontos de vista foram ocultos, especialmente para que o narrador articulasse como o leitor aceitaria o discurso de Otávio.

Por conseguinte, para aprofundar o estudo do papel narrador e seus desdobramentos, prosseguiu-se para a análise das vozes. Constatamos sua polifonia não apenas nas vozes do narrador com o protagonista, mas como os sujeitos ficcionais são também fragmentos do ser, o que desvelou as inquietações anteriormente citadas. Em nossa averiguação, a narrativa se desvela em uma linha tênue de ambiguidade, fragmentação e inconfiabilidade. Os discursos parentéticos, a ocultação de alguns pontos de vista, o monólogo interior também nos direcionou ao dialogismo de Bakhtin, uma vez que as interações de vozes são constantes em toda narrativa. Nesse sentido, as teorias se complementam a de Ricoeur, além do estudo sobre os sujeitos ficcionais, pois as memórias do protagonista, com as idas e vindas do presente ao passado, deixam mais evidente a multiplicidade das vozes e consequentemente dos seres.

Diante disso, o narrador em sua obliquidade demonstrou um jogo com o leitor. Para tanto, partiu-se, por fim, ao estudo de seus modos de narrar, a maneira de construção da narrativa pelo narrador, o que se constatou sua inconfiabilidade, mas também seu compromisso de agir em favor de seu protagonista, uma vez que ele articula a adesão do leitor. Essa aceitabilidade da verdade desses sujeitos fica impossibilitada pelo caráter do protagonista, mas o narrador tenta sobrepor as vozes dos outros personagens, o que fica evidente especialmente quando se trata do personagem Daniel, revelado de maneira superficial.

Todavia, o narrador se vale nos relacionamentos de Otávio com a filha, uma paz em meio ao caos que o protagonista vive, revelando que este também pode ser dotado de sentimentos, tendo em vista que tudo que ele quer é viver de maneira racional, o que revela outro “truque” do narrador, as memórias do difícil relacionamento com o pai, o que poderia entender de Otávio ser tão frio ou egoísta, como dito por sua ex-esposa.

Para validar nosso discurso, utilizou-se especialmente dos estudos de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa Oliveira e Regina Dalcastagnè sobre narrador contemporâneo e os sujeitos na ficção. Assim, evidenciou-se as estratégias

dessa figura para adquirir a aceitação do leitor para consigo e o seu protagonista, por meio de diversos recursos que foram utilizados por narradores do modernismo, como o monólogo interior. Mas na narrativa observamos que esta era apenas uma das formas dele arquitetar o jogo narrativo, uma vez que a leitura da obra proporciona os outros meios do fazer narrativo: a terceira pessoa, a onisciência, os diálogos, o discurso entre parênteses e os itálicos para se certificar que há apenas uma verdade a ser aceita: a do próprio narrador.

Em vista disso, a pesquisa não se exaure apenas na questão das teorias mencionadas aqui, uma vez que nos proporcionou outras problematizações, além de considerarmos que é preciso estudar o narrador contemporâneo em outras obras, uma vez que não são só essas suas características. Como já mencionado, é na sua pluralidade que reside suas particularidades diante da narrativa, especialmente em obras contemporâneas. É necessário rever as teorias que versam sobre o narrador, uma vez que como mostramos nesta pesquisa, ele se transformou e seu papel se desdobra em muitos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, In: Adorno et al., **Textos escolhidos**, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica, 2).
- AVILA, Milena Abreu. Colonialidade e Decolonialidade: você conhece esses conceitos? **Blog do Politize**, 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/colonialidade-e-decolonialidade/> . Acesso em 15 de março de 2024.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. [1963].
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud et al., v. 9, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. cap. p. 279-326.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, In: Benjamin, Walter, **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. 1º ed. em português, Ed. Arcádia, 1980.
- BOOTH, Wayne C. **Retórica da Ficção**. Trad. Igor Barbosa. 1º ed. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1967.

CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13^o edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites: romance**. Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista em Paio Literário. **Jornal rascunho**, 2007. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/bernardo-carvalho/> Acesso em 12 de ago. de 2023.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, núm. 3, 2001, pp. 114-130. Aarhus Universitet. Aarhus, Dinamarca.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea - Um Território Contestado**. Ed. Horizonte, UERJ, 2012.

DAL FARRA, Maria Lucia. **O Narrador ensimesmado** (o foco narrativo em Virgílio Ferreira). São Paulo, Ed. Ática, 1978.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura: um convite**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**. USP, São Paulo, n. 4, abril/2010, p. 91-102.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação & Crítica**, n. 12, p. 182-194, 2014.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITH, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FRIEDMAN, Norman; DE MELO, FÁBIO FONSECA. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, n. 53, pág. 166-182, 2002.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3^a edição. Lisboa: Veja, 1995.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Universidade de São Paulo, 2012.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2002.

JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto arado**. Todavia, 2019.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

LEITE, Ligia Chiapinni Moraes. **O Foco Narrativo**. 10º edição, Ed. Ática, 1994.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2013.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1976.

LUDMER, Josefina. O que vem depois. In: PUCHEU, Alberto; TROCOLI, Flavia; BRANCO, Sonia (orgs.). **Teorias literárias e suas fronteiras**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 93-101.

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1974.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia. **Revista de Ciências Humanas**, v. 9, n. 1, p. 45-54, 2003.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. São Paulo: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz *et al.* **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. São Paulo: Editora Revan, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo II). Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda. 2010.

RUFFATO, Luiz. **O verão tardio**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

SANCHES NETO, Miguel. Cristovão Tezza Um grande romance do contemporâneo. **Jornal Rascunho**. Edição 220, agosto de 2018. Ponta Grossa – PR. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/perto-dos-livros/um-grande-romance-do-contemporaneo/> Acesso em 02 de nov. de 2023.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. Martins Fontes: São Paulo, 2001.

SARAMAGO, José. Paixões de um narrador obsessivo. In: MADRUGA, Maria da Conceição. **A paixão segundo José Saramago: a paixão do verbo e o verbo da paixão**. Porto: Campo das letras, 1998, p. 132-133. Entrevista compilada por Conceição Madruga.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo, Alfa Ômega, 1977.

TEZZA, Cristovão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO *et al.* **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.

TEZZA, Cristovão. A Construção das Vozes no Romance. Texto apresentado no Colóquio Internacional "Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin"; novembro de 1995; Departamento de Linguística da FFLCH/USP. In: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Org. Beth Brait; Editora da Unicamp, 2001.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2007.

TEZZA, Cristovão. **A tirania do amor**. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2018.

TEZZA, Cristovão. Bakhtin-uma memória pessoal. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 16, p. 36-52, 2021.

VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VILA CULTURAL. Entrevista com Cristovão Tezza. **A tirania do amor: Com um protagonista que pensa o mundo a partir da matemática, Cristovão Tezza lança seu novo romance**. Maio/2018 Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_maio_18_a_tirania_do_amor_revista_livraria_da_vila.pdf. Acesso em 12 de dez. de 2023.

WINCK, Otto Leopoldo. A narratologia de Gérard Genette. **Scripta Uniandrade**, v. 20, n. 2, p. 112-126, 2022.

ANEXOS

ENTREVISTA COM CRISTOVÃO TEZZA

Jéssica Marques (JM): *Em “A tirania do Amor”, observamos a presença de um narrador intimista e reflexivo. Qual foi a inspiração por trás da escolha desse tipo de narrador para contar essa história?*

Cristovão Tezza (CT): *Escrever é, basicamente, instituir um narrador que não se confunda com o autor (mesmo num livro em primeira pessoa). O narrador dos meus últimos livros é sempre um olhar que se faz (tecnicamente) em terceira pessoa, mas limitando seu olhar a um único personagem, com ele se confundindo. Não é uma inspiração – é apenas a maturação natural da minha linguagem literária.*

JM: *O livro aborda temas complexos, como relacionamentos e as nuances do amor. Como foi o processo de pesquisa ou inspiração para a construção dessas relações e dinâmicas apresentadas na obra?*

CT: *A pesquisa que eu fiz foi, tecnicamente, em torno das questões econômicas – meu personagem é um bom economista, e eu tinha de criar uma representação verossímil numa área que não é minha. Fiz muitas leituras em torno das questões de economia, da história do dinheiro, de temas correlatos, que nunca foram minha área de interesse. Sobre “inspiração”, eu não sei dizer – inspiração, para mim, é uma pequena faísca que acontece aqui e ali, no meio de uma frase, quando estou escrevendo. Mas a composição de um livro nunca se fez, no meu caso, por “inspiração”. É um trabalho constante, em que uma frase puxa outra, até o fim.*

JM: *O narrador muitas vezes atua como uma voz que nos guia através das emoções e pensamentos dos personagens. Como você vê o papel do narrador nessa história em particular?*

CT: *O narrador é uma vez essencial para mim, um organizador do mundo. Sinto que tenho de sair de mim mesmo quando escrevo, ver o mundo por um outro olhar, com o qual sinto algumas afinidades, mas não uma identificação total. Você disse bem: ele*

guia o olhar do leitor, puxa pelos detalhes, põe luz aqui e ali e sombra em outras áreas. É um processo, para mim, intuitivo.

JM: *Em seus livros, os narradores muitas vezes parecem estar em busca de entendimento ou reconciliação consigo mesmos. Podemos perceber essa característica no narrador de "A tirania do Amor"? Qual é a importância desse aspecto na narrativa?*

CT: *São dois planos: o personagem do livro quer uma redenção ou uma reconciliação pessoal com sua própria história, embora nunca confesse essa busca. É o personagem, "pessoa física", não o narrador – o narrador apenas lhe dá voz.*

JM: *Em "A tirania do Amor", vemos um retrato intimista das relações. Como o narrador contribui para a profundidade psicológica dos personagens e a conexão do leitor com suas experiências?*

CT: *O narrador é tudo. É a linguagem refazendo o mundo a seu modo e semelhança (que não é, necessariamente, o modo e a semelhança do autor...). Mas não me pergunte como isso funciona. Vou escrevendo. E, é claro, pesam os anos e anos de solidão da escrita.*

JM: *Além do narrador, os personagens geralmente possuem camadas profundas e complexas em suas características. Como o processo de criação dos personagens em "A tirania do Amor" se desdobrou? Eles refletem aspectos da sua visão sobre o ser humano?*

CT: *Essa reflexão sempre existe, mas não de forma automática; estou pondo à prova questões que eu mesmo tenho dificuldade para entender. Escrever é uma forma de ver a vida com alguma distância. Como acontece a criação dos personagens: com toda a sinceridade, eu não sei. Uma imagem inicial transforma-se em linguagem verbal e de repente você está diante de alguém que não é você, numa situação que poderia ser sua, mas não é, mas que você quer entender, porque há alguma coisa ali para ser compartilhada. Isso é literatura.*