



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Jessica Roberti de Mello

**Aspectos da narração e da abordagem dos conflitos familiares em
As visitas que hoje estamos, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira**

São José do Rio Preto
2023

Jessica Roberti de Mello

**Aspectos da narração e da abordagem dos conflitos familiares em
As visitas que hoje estamos, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2023

M527a Mello, Jessica Roberti de
Aspectos da narração e da abordagem dos conflitos familiares em
As visitas que hoje estamos, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira /
Jessica Roberti de Mello. -- São José do Rio Preto, 2023
132 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Narrador e foco narrativo. Literatura brasileira contemporânea.. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Jessica Roberti de Mello

**Aspectos da narração e da abordagem dos conflitos familiares em
As visitas que hoje estamos, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CNPq

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Ellen Mariany da Silva Dias
UEL – Universidade Estadual de Londrina

São José do Rio Preto
02 de março de 2023

Dedicatória

Dedico este estudo ao Vitor, que me fortaleceu, e à Rute, que me encorajou. Não se faz nada sozinho.

Agradecimentos

Agradeço ao prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, professor e orientador, que me acompanha nos estudos desde a minha primeira Iniciação Científica, em 2015, e tem contribuído ricamente com meus estudos e em minha jornada como pesquisadora. Aos demais professores que contribuíram generosamente com este estudo, seja em fase ainda de pesquisa, seja no Exame de Qualificação: professor Orlando Nunes Amorim, professor Cláudio Aquati, professor Márcio Scheel e professor Aguinaldo Gonçalves. Agradeço, também, aos colegas e amigos que, nas conversas e nos cafés, esclareceram ideias que enriqueceram o desenvolvimento da dissertação. Por fim, agradeço ao CNPq pelo fomento de minha pesquisa durante o percurso do mestrado.

Na origem, os homens eram dotados de órgãos duplos. Eram extremamente ágeis e ousados. De tanta ousadia, que resolveram, certa vez, atacar o próprio Olimpo. Os deuses, enfurecidos, resolveram vingar-se, e os homens foram separados em duas metades. O amor nasceu daí: é a eterna procura, o eterno desejo que os homens sentem em procurar a outra metade que um dia perderam.

Platão (2017, p. 8)

RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido a fim de propor uma abordagem do romance brasileiro contemporâneo *As visitas que hoje estamos* (2012), do autor Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. Nesta abordagem, privilegia-se aspectos do narrador e da focalização, no que diz respeito à forma e à estrutura do romance, e a leitura sob o eixo temático das relações familiares conflitivas e disfuncionais, considerando a complexidade e o caráter heterogêneo, tanto no sentido da forma quanto no sentido dos temas, do romance objeto de estudo. A metodologia de pesquisa se dá pela pesquisa e estudo de obras teóricas selecionadas que versam narrador e o foco narrativo, para que, a partir do contato com estes textos, se estabeleçam relações com o romance objeto de estudo. No que diz respeito à abordagem do romance, articula-se uma leitura imanentista do texto (ou seja, faz-se, primeiramente, uma leitura aprofundada do romance para, posteriormente, observar as relações extratextuais possíveis, estabelecendo, com elas, reflexão e análise crítica) com a análise a partir de um eixo temático selecionado. Este procedimento de leitura e análise da obra justifica-se, como mencionado, em sua complexidade formal e temática, pois trata-se de um romance heterogêneo, constituído por fragmentos híbridos e por diversos temas que se desenvolvem nestes fragmentos. Ambas as instâncias de abordagem são férteis dado a forma fragmentária híbrida da obra e sua complexidade temática.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Romance mosaico. Narrador. Foco Narrativo.

ABSTRACT

This work was developed in order to propose an approach to the contemporary Brazilian novel *As visitas que hoje estamos* (2012), by the author Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. In this approach, aspects of the narrator and focus are privileged, with regard to the form and structure of the novel, and the reading under the thematic axis of conflicting and dysfunctional family relationships, considering the complexity and heterogeneous character, both in the sense of in the form and in the sense of the themes, of the novel object of study. The research methodology is carried out through the research and study of selected theoretical works that deal with the narrator and the narrative focus, so that, from the contact with these texts, relations with the novel object of study are established. With regard to the approach to the novel, an immanentist reading of the text is articulated (i.e., firstly, an in-depth reading of the novel is carried out to, subsequently, observe the possible extratextual relations, establishing, with them, reflection and analysis criticism) with the analysis from a selected thematic axis. This procedure of reading and analyzing the work is justified, as mentioned, in its formal and thematic complexity, since it is a heterogeneous novel, constituted by hybrid fragments and by several themes that develop in these fragments. Both instances of approach are fertile given the hybrid fragmentary form of the work and its thematic complexity.

Keywords: Contemporary literature. Mosaic novel. Storyteller. Narrative focus.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O AUTOR E SUA OBRA.....	14
1.1. Peixe e Míngua.....	16
1.2. As visitas que hoje estamos.....	18
1.3. O amor pega feito um bocejo.....	22
1.4. Eu, morto.....	25
1.5. Siameses.....	29
3. ASPECTOS DA NARRAÇÃO: NARRADOR E FOCO NARRATIVO.....	31
1.6. O narrador.....	36
1.7. O discurso indireto-livre e o fluxo de consciência.....	41
1.8. O estudo de Norman Friedman sobre o ponto de vista da narração em “O ponto de vista na ficção”	43
1.9. O estudo de Jean Pouillon acerca do narrador e do foco narrativo em <i>O tempo no romance</i>	56
4. AS VISITAS QUE HOJE ESTAMOS: ANÁLISE DESCRITIVA E LEITURA CRÍTICO-REFLEXIVA DO ROMANCE.....	72
1.10. Estrutura da narração do romance.....	75
1.11. Análise descritiva geral do romance.....	76
1.12. As relações familiares conflituosas em <i>As visitas que hoje estamos</i>	103
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	130

1. INTRODUÇÃO

As visitas que hoje estamos é um romance do escritor contemporâneo Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira. Publicado em 2012 pela editora Iluminuras, a obra ganhou destaque por sua forma inusitada, que se dá em fragmentos híbridos¹, articulando diversos gêneros textuais em sua composição. Ainda, a obra de Ferreira faz-se em forma de um mosaico, sendo que cada fragmento funciona como uma peça fundamental para se construir a imagem do Brasil como um todo. No caso do romance, a imagem é a do Brasil em suas relações corriqueiras, trazendo à luz temas importantes como as desigualdades sociais, a experiência da pobreza, a religiosidade e as relações familiares conflituosas. O romance também dialoga com temas acerca da experiência individual do homem com o mundo, levantando questões acerca da angústia diante da ausência de sentido da vida. No que diz respeito aos fragmentos da obra, ressalta-se que estes pertencem a gêneros textuais variados, o que coloca o leitor do romance em contato com poemas, contos, micro-contos, fotografias (como recurso à linguagem não-verbal) e uma peça teatral.

Quanto ao papel do narrador e do foco narrativo que se aborda no estudo, veremos que *As visitas que hoje estamos* abraça a possibilidade da multiplicidade de vozes que narram, uma para cada fragmento, configurando uma pluralidade de narradores. Entretanto, estes não dispensam a presença e a ação organizadora de uma instância que atua por detrás dos fragmentos, responsável por selecioná-los, organizá-los e encadeá-los no romance seguindo determinada ordem para que se cumpram determinados efeitos de sentido. Este narrador, como veremos, pode ser categorizado pelo que Wayne C. Booth chamará de “Autor implícito”, ou que pode ser compreendido como o que Jean Pouillon chama de “Apresentação”, em seus estudos sobre o narrador e suas perspectivas de narrativa em *O tempo no romance* (1947). Discutiremos, do ponto de vista da abordagem teórica do romance objeto de estudo, a possibilidade de um narrador dotado de volição e de intenções, e que, por isso, influi no texto a fim de conduzir o leitor a determinadas leituras específicas. Sendo assim, há um trabalho não apenas direcionado à leitura e interpretação do texto literário, mas de reconhecer a atuação do narrador como instância participativa e influenciadora no sentido da narrativa.

No que diz respeito à leitura analítica do romance, que culmina em interpretações do texto, esta será feita a partir de uma seleção de fragmentos específicos, que serão analisados

¹ O hibridismo na literatura foi pensado e desenvolvido, principalmente, por Mikhail Bakhtin, em sua teoria do romance. O autor apresenta o conceito pela primeira vez na obra *Questões de literatura e estética* (1988).

individualmente. Como se trata de um romance em fragmentos, os quais, por sua vez, não dialogam, necessariamente, entre si, ou seja, são autônomos, optou-se por essa via de leitura para fins de cumprimento da pesquisa e de uma leitura interpretativa produtiva. A seleção dos fragmentos, porém, não é aleatória: foi realizada de acordo com um eixo temático comum, qual seja o das relações familiares, tema recorrente tanto no romance objeto de estudo quanto em outras obras de Ferreira, como *O amor pega feito um bocejo* (2014), seu primeiro (e único) romance de literatura infanto-juvenil. No conjunto de fragmentos selecionados para a atividade de análise literária, destaca-se a peça teatral “os olhos de jussara”. Além de ser uma peça teatral dentro do romance, é o único texto que aparece em três momentos diferentes da obra, dividindo-se, portanto, em três fragmentos. Entretanto, esta peça teatral destaca-se não apenas por essa razão: sua temática versa sobre conflitos e disfuncionalidades no âmbito familiar, e dialoga diretamente com a tragédia grega, e tal diálogo será abordado no percurso do trabalho, levantando discussões, de forma geral, acerca da dinâmica disfuncional da família.

A dissertação se estrutura em três capítulos, sendo o primeiro aquele em que apresentaremos o autor e sua obra. Ainda que ler qualquer texto literário a partir de considerações sobre a pessoa do autor possa nos fazer cair na falácia da intenção, e, conseqüentemente, limitar a leitura, é importante que se conheça a pessoa do autor-escritor, juntamente com suas obras já publicadas, como recurso que traz luz à discussão a própria obra que é tomada como objeto deste estudo. Assim, o primeiro capítulo se dá como uma apresentação breve acerca de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira e, na sequência, aborda cada uma de suas obras publicadas até hoje, desde *Peixe e Míngua*, poesia, publicado em 2003, até *Siameses*, seu mais recente romance, publicado em dois tomos, no ano de 2021. Na apresentação das obras faremos apontamentos acerca das inclinações literárias e temáticas do autor, algo que nos faz compreendê-lo melhor como escritor.

No segundo capítulo são abordadas as discussões teóricas acerca do Narrador e do Foco narrativo. Privilegiamos, nessas discussões, a obra “O ponto de vista na ficção”, de Norman Friedman (2002) e a obra *O tempo no romance*, de Jean Pouillon (1947). Ambos trazem estudos férteis sobre o narrador e as perspectivas no texto narrativo, apontando seus efeitos de sentido e de leitura. Ao apresentarmos as teorias que os autores criam acerca do narrador, o faremos articulando, juntamente com seus apontamentos teóricos, fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, de forma a ilustrar a teoria e, simultaneamente, nos introduzir, gradativamente, ao romance.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado a uma análise do romance, que se divide em duas partes, sendo a primeira uma análise descritiva, por meio da qual se apresenta o romance em sua forma, apontando seus fragmentos por agrupamentos de gêneros literários e introduzindo-os no corpo do trabalho a título de ilustração e esclarecimento da obra. A segunda parte de análise do objeto de estudo é voltada para uma leitura crítico-reflexiva da obra, que se faz, como mencionado, a partir da eleição de fragmentos que apresentam o aspecto temático em comum das relações familiares.

Busca-se, por meio deste estudo, alcançar, principalmente, dois aspectos, sendo um deles o aspecto didático da pesquisa. Por se tratar de um autor relativamente novo no meio literário e acadêmico, e por lidarmos com um romance de publicação recente, é importante que este estudo se comprometa com a apresentação do autor, do romance objeto de estudo e das demais obras do autor a título de introdução aos leitores recém-chegados. O outro aspecto que se busca alcançar é o da realização de uma leitura possível de *As visitas que hoje estamos*. Veremos, a partir do contato com o texto literário, que sua forma em mosaico, que articula diversos fragmentos autônomos para compor o romance, quando abordada para fins de estudos teóricos da literatura, pode suscitar certa dificuldade no estabelecimento de um eixo de leitura. Ainda, os temas que emergem no romance são, de fato, muito férteis à discussão acerca do indivíduo e de suas relações com o mundo, bem como para a leitura do Brasil como um todo complexo e multifacetado, o que pode provocar, no leitor que visa explorar o romance como objeto de estudo, certa angústia por tentar dialogar e estabelecer relações interpretativas com todos os temas presentes no romance.

Sendo assim, o presente estudo faz escolhas a partir das quais recorta o romance para que se possa analisá-lo — e, neste caso, o recorte se dá em um determinado eixo temático de leitura. Há outros caminhos de análise do romance, como abordar cada fragmento individualmente, estudar o texto de acordo com todos os temas que aborda ou, ainda, selecionar alguns ou, mesmo, um único fragmento para a análise interpretativa da obra.

Diante das múltiplas possibilidades de abordagem de *As visitas que hoje estamos*, identificamos, para a nossa própria, um aspecto comum a todas elas: seja uma leitura que privilegie um eixo temático, seja uma leitura que selecione fragmentos, seja a leitura de cada fragmento individualmente, todas estas possibilidades revelam a imagem do Brasil profundo²

² O termo “Brasil profundo” diz respeito a um Brasil “às escondidas”: complexo, pouco conhecido, que não está em evidência e que é caracterizado, principalmente, por aqueles que habitam as regiões periféricas do país, distantes dos grandes centros e das capitais. Pode-se dizer que o Brasil profundo diz sobre aqueles que vivem à

que se forma no mosaico que é a obra. Os recortes de leitura são veredas que compõem um mesmo espaço e que nos conduzem da obra para um diálogo com o Brasil, com a sociedade brasileira e com as relações formadas nesses contextos, mas, também, para caminhos que vão para dentro de nós mesmos, como um convite a percorrer o mistério de conhecer-se a si próprio enquanto se conhece o que está fora de si, num movimento constante de conhecer-se — e perder-se — para encontrar-se.

margem e sobre os aspectos dessa realidade. O conceito é desenvolvido por Dante Moreira Leite, pioneiro da psicologia social no Brasil, em sua obra *O caráter nacional brasileiro* (2017). Leite, que era formado em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), foi professor do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, também na USP, realizou pesquisas que estabeleciam diálogos entre as áreas da sociologia, da antropologia e da psicologia.

2. O AUTOR E SUA OBRA

Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira é um dos escritores proeminentes da literatura contemporânea brasileira. Nascido em Mococa, cidade situada no interior do estado São Paulo, vive, atualmente, na cidade vizinha, Arceburgo, localizada em Minas Gerais. Graduou-se em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), onde seguiu com seus estudos no Programa de Pós-Graduação, em nível de Mestrado. Sua primeira publicação foi um livro de poemas, em 2003, intitulado *Peixe e Míngua*. Em 2012 publicou o romance experimental *As visitas que hoje estamos*, objeto deste estudo, e, na sequência, em 2014, o romance infanto-juvenil *O amor pega feito um bocejo*. No período da pandemia da Covid-19 no Brasil, com início em março de 2020, Ferreira publicou dois livros: *Eu, morto*, de poesia, em 2020, e *Siameses*, seu mais recente romance, publicado em 2021.

Atuando como escritor há cerca de vinte anos, a contar de sua primeira publicação, Ferreira ganhou destaque como escritor, efetivamente, a partir de *As visitas que hoje estamos* (2012), romance que o colocou em evidência no meio crítico-literário. Muito embora ainda esteja em fase de tornar-se conhecido no meio acadêmico e de pesquisa, a obra, aclamada pela crítica literária principalmente por seu caráter experimental, por sua forma fragmentária híbrida e pela representação visceral que faz do Brasil, é rica em recursos de escrita com os quais a teoria da literatura pode estabelecer diálogos muito férteis. No caso deste estudo, optou-se por estabelecer uma relação com a teoria da narrativa e seus apontamentos acerca do narrador e do foco narrativo, buscando compreender como essas duas instâncias atuam em *As visitas que hoje estamos*. E, para além do diálogo possível com a teoria da literatura, o romance favorece relações interpretativas na leitura de um Brasil fragmentado, marcado pela divisão de classes e suas implicações na vida individual do homem comum brasileiro.

O *corpus* literário de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira deixa evidente certa inclinação ao experimentalismo que, além de ser traço característico de *As visitas que hoje estamos*, por sua forma inusitada, é também característica de seu percurso como escritor. Ao analisarmos suas obras de uma perspectiva cronológica, vemos que há um lapso temporal de nove anos entre a primeira e a segunda publicação, sendo esta última a responsável por ressaltar Ferreira como escritor. De seu primeiro romance até *O amor pega feito um bocejo*, o intervalo é de dois anos apenas, período em que o nome do autor passou a ser mais recorrente no meio literário e universitário. O intervalo para sua próxima publicação, então, foi de seis anos: *Eu*,

morto foi publicado em 2020 e, no ano seguinte, o romance *Siameses*. Muito embora estes dois últimos livros estejam datados como consequentes, *Siameses* é uma obra na qual o autor vinha trabalhando há muitos anos³, resultando num romance escrito em dois tomos, com mais de mil páginas, e ganhador do “Prêmio Machado de Assis – Melhor Romance Biblioteca Nacional 2022”.

O destaque que Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira tem ganhado no meio literário ao longo dos anos corresponde à sua qualidade como escritor. Suas narrativas, principalmente, apresentam um estilo de escrita autêntico e leituras perspicazes das relações humanas e do mundo, tanto na perspectiva mais abstrata de mundo, quanto na perspectiva do mundo das relações sociais cotidianas. No contexto da contemporaneidade, em que a literatura brasileira (principalmente a dos anos 2000) encontra-se num embate entre o cânone e a novidade, entre a solidez e a liquidez de conteúdo e uma aparente ausência de meios de inovação da forma e da escrita, Ferreira destaca-se muito mais do que pelo experimentalismo da forma literária em si, mas, principalmente, por sua capacidade de ler o mundo de modo esteticamente crítico. Este é um atributo primordial do escritor, que, para além da atividade de trabalhar com as palavras, com a sintaxe, com temas e com a forma literária, se presta à atividade de perceber o mundo e de observá-lo atentamente, e essa atividade só é bem realizada por um sujeito sensível, predisposto a perscrutar aquilo que não é notado num primeiro plano de observação.

Ferreira não só constata, mas investiga profundamente: o indivíduo angustiado diante das incertezas de sua própria existência; as chamadas minorias sociais sequestradas às margens de uma sociedade desigual; a luta de classes — que, além de não findada, segue assinalada pela opressão daqueles detêm contra aqueles que são, eles próprios, os meios de produção —; as relações familiares conturbadas e debulhadas pela construção sociocultural fantasmagórica e ultraconservadora de família. É claro que tais questões, bem como seus desdobramentos, são recorrentes nas produções artísticas contemporâneas, mas, repita-se, não é a mera observação que faz do autor um leitor peculiar do homem e do mundo: é sua percepção sensível do homem e do mundo, que só pode ser fruto de uma consciência ativa e lúcida, e de reflexões profundas. Estas reflexões, por sua vez, embora sofisticadas, conseguem se revelar por meio de palavras simples e de discursos acessíveis ao leitor comum, fato que vale ser ressaltado, uma vez que é sobre o homem comum que se volta a atenção do escritor.

³ Esta informação foi coletada em uma palestra do autor, quando ele esteve no câmpus da UNESP de São José do Rio Preto para dialogar com professores e alunos sobre o romance *As visitas que hoje estamos*.

A seguir, apresentaremos, de maneira breve, as obras já publicadas do autor, no intuito de compreendê-lo um pouco melhor como escritor e, conseqüentemente, compreender suas inclinações literárias, suas possíveis referências literárias, seu estilo de escrita e suas tendências temáticas.

2.1. PEIXE E MÍNGUA

Primeira publicação do autor, *Peixe e míngua* (2003) reúne noventa e seis poemas cujo eixo temático é a vida subjetiva do eu-lírico e suas percepções sobre o mundo numa condição de isolamento e ensimesmamento. O título é sugestivo e abre a possibilidade de uma leitura que aponta para o mito do milagre, registrado na bíblia cristã, em que Jesus Cristo multiplica pães e peixes para a multidão que o ouvia, estabelecendo, por outro lado, o paradoxo da multiplicação em “míngua”, termo que sugere escassez e ausência.

Ao apresentar o livro, o autor o descreve como um texto sem direção, como se houvesse um descomprometimento com a busca por algum sentido ou por alguma resposta objetiva por detrás de seus poemas:

O leitor, então, perdoe o meu rumo. Não quero ir a lugar algum, embora seja igualmente penoso ficar. Para mim, a bússola sempre foi um brinquedo. Para outros, a Descoberta. Nem por isso ou aquilo vou sair correndo por aí. Quando escrevo, apenas me esquivo daquelas pancadas orientadoras, que não sou bobo de apanhar, contar prosa de uns versos que o vergão da página pudesse imprimir no rosto do tempo. Bestagem (FERREIRA, 2003, p. 11).

Relacionar-se com o leitor dirigindo-lhe a palavra não parece ser apenas uma característica, mas uma preferência do autor. Já neste seu primeiro livro publicado fica registrada essa intenção de aproximar-se pessoalmente⁴ do leitor, apresentando e justificando sua poesia.

⁴ Lembramo-nos, é claro, de que não nos aproximamos da pessoa do escritor em si, mas de um personagem criado por ele, até mesmo parecido com ele, chamado autor. Quando pensamos nas marcas de personalidade na escrita, compreendemos que, até mesmo em textos cujo teor implica imparcialidade e objetividade, como textos informativos e jornalísticos, há, inevitável e necessariamente, vestígios da pessoa de seu autor. Sendo assim, nos aproximamos de uma pessoa que é o mais familiar possível em relação à pessoa do autor — muito mais próxima do que nos seria um personagem, por exemplo — uma vez que sua atividade está mais ligada à enunciação de algo ao leitor do que, necessariamente, ao que é enunciado.

Esse aspecto intimista instiga o leitor a ler os poemas a partir de uma perspectiva aproximada, já que a identificação se deu, inicialmente, no preâmbulo, por meio do diálogo do autor, e vai se consolidando ao longo dos poemas por meio do eu-lírico.

Em estudos futuros mais aprofundados, poderíamos ler os dois livros (*Peixe e mímica* e *As visitas que hoje estamos*) numa abordagem comparativa, encontrando similaridades para que pudéssemos, a partir delas, refletir sobre seus efeitos de sentido no texto e, por que não, sobre as intenções do autor. Entretanto, por ora, nos cabe identificar tais similaridades que, por sua vez, caracterizam um estilo ou um direcionamento (que soa irônico) por parte do autor: uma escrita que envolve o leitor levando-o a se relacionar com o texto como se fosse parte dele. Ferreira convida, constantemente, aqueles que o leem, por meio de poemas e prosas, eu-líricos e narradores, a um mergulho profundo em sua literatura. Mais do que uma escrita motivada a provocar, por meio de suas escolhas, aproximação e distanciamento por meio da voz que narra (como veremos adiante), lidamos com uma escrita intencional e relacional.

Em *Peixe e Mímica* (2003), por exemplo, o eu-lírico revela suas inquietações pessoais quanto ao sentido da vida e suas angústias experimentadas na relação com o mundo. Essa temática é preludiada por Valentim Fiacoli (2003) nas orelhas do livro:

A poesia de *Peixe e Mímica* constrói um olhar mediado por sintomas modernos e contemporâneos: o sublime caviar por um cortejo de contingências: a paródia sutil, a ironia, o humor, o sarcasmo, o senso das contradições, o *nonsense*, o absurdo. [...] A dicção própria de *Peixe e Mímica* é a do tom menor, porque nela tudo se pode dizer, desde que a desconfiança seja seu roteiro. As memórias, a infância, a vida doméstica, a casa e seus petrechos, as placas e tabuletas com seus paradoxos inesperados, as inversões das frases feitas, o velho autoritarismo brasileiro, vivíssimo no preconceito de classes [...] o descompasso do moderno, a pobreza, as transações comerciais e seu cinismo, as aspirações mal remediadas, enfim, a carência do sentido de vida. (FACIOLI, 2003).

A angústia provocada pela consciência da ausência de sentido da vida, que é experimentada pelo eu-lírico a partir dos acontecimentos cotidianos e do caráter ordinário das coisas, permeia os poemas do livro, levando o leitor a reflexões críticas sobre a sua própria existência:

não fique triste, pai
a vida foi
a vida vai
já deu tempo de seu filho ficar velho

não fique triste, mãe
 eu também não fui
 e tudo o que fiz cabe nas mãos
 sem tristeza, caros antepassados
 eu não a tenho, creiam
 pois quem morre perde tempo
 e eu ainda posso fazer tudo
 ou quase tudo
 (FERREIRA, 2003, p. 18).

Aqui, o eu-lírico dirige-se aos seus antepassados como quem se justifica por algo num poema caracterizado pelo tom taciturno e lamurioso (embora afirme, ao contrário do que se expressa no poema, que não sente tristeza). Há uma aura de melancolia que não se restringe apenas ao poema citado, mas se faz presente nas demais obras publicadas pelo autor, desde *Peixe e Míngua* (2003) até *Eu, morto* (2020)⁵.

2.2.AS VISITAS QUE HOJE ESTAMOS

Dentre as publicações do autor, destaca-se, certamente, *As visitas que hoje estamos* (2012). É o livro mais lido e estudado do autor até hoje, e talvez o responsável por colocar o autor em evidência na cena literária e artística contemporânea do Brasil – foi tema de crítica literária, de entrevistas e de artigos científicos.

“Meu livro é uma arquitetura de uma sala de ser”. Essa fala de Antonio Geraldo foi direcionada a uma repórter, em entrevista ao portal UOL, em 2013. Parece ser uma característica do autor — e isto se provará em suas obras — o jogo de palavras que parecem apontar para uma visão de mundo e de ser humano em processo de construção. A arquitetura, ou seja, o desenho e a possibilidade visual de “uma sala de ser” e não uma sala de estar, nos leva a um ambiente intimista (dentro da casa), onde se recebe pessoas, onde se convive e onde se conversa (sala de estar), mas onde o estar não é suficiente: *se é algo* neste espaço. Isto porque

⁵ *Siameses* (2021), romance, é a mais recente publicação do autor. Quando sua publicação ocorreu, no ano de 2021, este estudo já estava em fase de desenvolvimento e encaminhamento para a conclusão, o que comprometeu a leitura do romance e sua análise. Por estas razões é que *Siameses* está mencionado neste estudo (p. 36), pois é parte da obra literária de Ferreira, porém, não em forma de ilustração ou de análise.

o indivíduo já não é a mesma pessoa que fora no minuto anterior: somos como um aquário, estáticos, sob determinado ponto de vista, e em constante produção de novidade de vida — e de morte —, sob outro.

Ainda, o título do romance objeto deste estudo, também dá o tom da inconstância do ser: as visitas que estamos, não as vistas que somos. Como se a condição de visitante fosse instável e passageira, como é, de fato, mas mais do que isso, apontasse para os inúmeros papéis que desempenhamos, desde aqueles maiores, mais representativos, num nível social e cultural, como o papel do cargo de trabalho, de paternidade ou maternidade, de influência política e comunitária, até os menores e de igual impacto, como o de quem decide trocar a xícara pela caneca no café da manhã.

Tudo é transitório e está em mutação, e esse ambiente de constante “enquanto” é muito bem construído nas obras do autor, principalmente nesta sobre a qual este estudo se debruça.

Nesta entrevista dada ao portal da UOL, a matéria é intitulada: “Antonio Geraldo repete a complexidade humana em livro, e já dá o sinal de que lidamos com um romance de muitas perguntas e poucas respostas — ou nenhuma resposta”. Diogo Guedes, autor da matéria, afirma que

Não parece existir um romance como *As visitas que hoje estamos* no Brasil atualmente: não em projeto ou em ambição, ao menos. [...] A obra tem momentos de beleza e comoção sinceros, em uma narrativa que, se abdica do enredo, vai além de questões formais e da tendência de se falar, por exemplo, da inutilidade das histórias após a modernidade⁶ (GUEDES, 2013).

De fato, a impressão do leitor dedicado ao romance é a de que parece não existir uma experiência literária como essa. Dizemos isso com temor, obviamente, quando levamos em conta a grandeza e a riqueza dos romances brasileiros, mas não se pode deixar de reivindicar o caráter inovador de *As visitas que hoje estamos*. E é claro que, diante de algo novo, experiências novas surgem. É nesse sentido que entendemos a citação acima: não que o romance que estudamos ultrapasse os demais romances brasileiros, nem que Antonio Geraldo será lido em detrimento de seus precursores, pois não falamos de um estilo que ocupa o lugar do outro, mas de um estilo que reivindicou seu próprio lugar — e o conquistou.

⁶ GUEDES, D. Antonio Geraldo repete complexidade humana em livro. *JC*, 2013. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/05/02/antonio-geraldo-repete-a-complexidade-humana-em-livro-81529.php>>. Acesso em 4 ago. 2022.

Quando falamos da produção literária e da produção artística, de maneira geral, nos tempos contemporâneos, tropeçamos num conflito de convicções que se dividem, basicamente, em dois grupos: aqueles que acreditam que o que já foi produzido de grande e extraordinário alcançou patamares altíssimos que não serão ultrapassados, e os que creem que nada se esgota, tampouco a arte, e que, sempre, ainda que em tempos hostis ao pensamento e à arte, haverá arte genuína, genial e extraordinária. Essa discussão se faz presente no meio literário, nas artes plásticas, na música, no cinema, na fotografia e nas demais formas de expressão artística, nos levando a questionar o que é arte, de fato, para que se possa estabelecer critérios de avaliação produtivos.

Quando entramos em contato com o romance, percebemos uma identificação que este estabelece, de maneira muito fecunda, com o indivíduo e com o Brasil. Parece que alguém nos desenhou e soube nos desenhar muito bem. E note-se que recorremos à ideia de que Ferreira faz um desenho do Brasil porque a obra tem um aspecto visual que não pode ser descartado em sua leitura. Tanto que alguns de seus fragmentos são fotografias. É possível sentir o Brasil, enxergá-lo e, principalmente, ouvi-lo. O romance nos convida a um passeio pelas ruas das cidades brasileiras, muitas de caráter interiorano, e nos permite auscultar as conversas de muro, de bar, de fila de padaria e de beira de calçada que avistamos no trajeto.

Esse convite nos coloca diante de um mosaico de vozes, de seres, de experiências, de ideias, de consciências, de desejos, de traumas, de ressentimentos e de escolhas ou imposições de vida. Os caminhos se cruzam e contam muitas histórias em uma só.

O resultado do livro é uma multiplicidade de vozes e de meios de mostrar essas vozes, sempre meio confessionais, sempre cruas, mas sempre cuidadosamente trabalhadas em sua reprodução como ficção. Existem tantos personagens quanto formas de expô-los no romance de Antonio Geraldo, em quantidade tão impressionante quanto, por vezes, cansativa, ainda que não exista repetição⁷ (GUEDES, 2013).

Em *As visitas que hoje estamos* parece haver um mergulho no registro do cotidiano brasileiro, como conflitos familiares que se dão nas relações parentais e conjugais, e os problemas enfrentados pelas classes econômicas menos privilegiadas, como a falta de emprego, de oportunidades de uma vida melhor e de acesso às garantias básicas de sobrevivência, como educação, saúde, segurança e cultura. Tudo isso sem deixar de lado, entretanto, a abordagem

⁷ GUEDES, D. Antonio Geraldo repete complexidade humana em livro. *JC*, 2013. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/05/02/antonio-geraldo-repete-a-complexidade-humana-em-livro-81529.php>>. Acesso em 4 ago. 2022.

da angústia diante da ausência de sentido da vida. Temos, portanto, personagens construídas que revelam uma densidade subjetiva complexa, capaz de levar seus discursos a reflexões profundas sobre si mesmas e sobre o contexto, seja ele social, econômico ou de perspectiva filosófica, no qual estão inseridas.

O romance inicia-se com o fragmento intitulado “do autor para o autor”: um poema em versos livres, formado numa estrofe única:

dizer tranquilamente: já morri
 (as palavras se encontram no vazio)
 então, esse equilíbrio puro, em nada
 é simples como andar de bicicleta
 mas ouço: estou aqui, aqui, aqui
 eco no espaço aberto, um assovio
 persistente do vento, uma guinada
 brusca do rosto, em voz que me incompleta
 - voltado para mim, irei perdido
 pelas trilhas escuras de mim mesmo
 até imaginar o outro, e sê-lo
 neste passeio inútil, sem ter sido
 aquele outro eu mesmo, mas eu mesmo
 sei que pedalo para o atropelo
 (FERREIRA, 2012, p. 9).

Ressalta-se que há, no romance, um jogo constante entre o autor empírico e o Autor implícito, sendo que os fragmentos, por vezes, são dirigidos à pessoa do leitor, confundindo a instância de enunciação com a pessoa do próprio autor. O processo que constitui o poema supracitado é semelhante, e é antecipado no título do poema, “do autor para o autor”. Discutiremos, mais adiante, essa participação da instância do Autor como criação do autor-escritor e como ela se articula em *As visitas que hoje estamos*.

No que diz respeito ao poema de abertura, acima citado, este, que pode ser lido como um pequeno monólogo interior do eu-lírico, funciona também como uma anunciação do que virá nos fragmentos posteriores: a revelação da vida íntima das vozes que falam, flagrando fluxos de consciências de personagens aflitas, brigas entre familiares, uma conversa aparentemente banal na fila de um bar e que revela um crime, um desastre matrimonial, os

frutos de uma ignorância louvada pela religião, as relações de poder, entre outros. Nesses encontros com a intimidade de outras vidas, é quase inevitável uma identificação do leitor com aquela voz que fala a ele: seja porque tem em sua memória registros de experiências semelhantes que ele próprio viveu, seja por ter registros de outros que viveram experiências semelhantes àquela, e é por meio dessa identificação que o leitor se depara, já imerso no processo de construção do romance, com aflições de cunho subjetivo: as angústias da vida interior na busca do sentido da vida e a angústia do desencontro com o sentido, algo muito próximo àquilo que Hegel chamou de consciência infeliz⁸.

A sofisticação da potencialidade crítica das personagens de Ferreira é, certamente, um dos recursos na construção de suas personagens que evidenciam uma possível inclinação à reflexão acerca do sentido da vida e da angústia experimentada pelo indivíduo, em suas relações cotidianas ordinárias, a partir dessa consciência. Essa temática é recorrente em todas as obras de Ferreira analisadas neste estudo, e se expressa por meio de seus eu-líricos, de algumas de suas personagens, de seus narradores e suas escolhas narratológicas quanto à construção desta instância narrativa.

2.3.O AMOR PEGA FEITO UM BOCEJO

Publicado em 2014 com ilustrações assinadas por Rogério Coelho, *O amor pega feito um bocejo* foi a primeira e única (até hoje) produção literária infanto-juvenil de Ferreira.

Em *O amor pega feito o bocejo* (2014) a atmosfera da angústia se faz presente, de certa maneira, ainda que por meio de um narrador-personagem criança. Circunscrito por seu próprio universo infantil, o sobrinho de Tia Cátia observa e conta a sua relação com a tia, que é acolhida em sua casa para cuidados exigidos pela idade aparentemente avançada e por algum transtorno mental. Numa linguagem simples, mas rica em detalhes que só seriam percebidos a partir do universo infantil, o narrador coloca seus leitores em contato com os questionamentos sobre a vida e seus percalços, sobre a doença, sobre a morte e sobre o luto.

No sofá colorido e vazio / as manchas de esmalte / de canja de galinha // A saudade, ali sentada / está quietinha / quietinha... // (Isso dói no fundo do

⁸ A noção de consciência infeliz em Hegel é complexa e, por essa razão, e por não ser imprescindível ao desenvolvimento deste estudo, não será aqui discutida. Por ora, entende-se que pode haver uma relação entre o que Hegel compreendia a respeito da consciência infeliz, no que diz respeito à sua expressão individual, e a consciência de si mesmo marcada por um processo de cisão ou de ruptura do indivíduo.

peito.) // Por que não lhe demos ouvido? // Será que tem jeito de o que *foi* / um dia deixar de *ter sido*? // Agora, em casa, / o silêncio / é o barulho mais dolorido (FERREIRA, 2014, p. 33 – grifos do autor).

A criança experimenta a angústia da ausência da tia, e descreve suas sensações por meio de uma percepção muito sofisticada da partida de um ente querido, sem, entretanto, escapar às características do personagem, que é apenas uma criança. Ao leitor fica a constatação de que os sofrimentos decorrentes da ausência de respostas sobre questões abstratas, como o sentido da vida e a morte, caminham com o ser humano desde a infância e têm impacto sobre a sua construção como indivíduo.

O livro é narrado em primeira pessoa e conta a experiência vivida pelo narrador-personagem após a chegada de sua tia, Cátia, em sua casa, provocada por uma aparente demência ou senilidade: “Diz um ti-ti-ti / que a tia Cátia, de Cotia / ficou gagá de repente / e veio morar com a gente. / Uma doença esquisita, / ficou ausente de si. / (Seria piada da tia?)” (FERREIRA, 2014, p. 7). O desenvolvimento da narrativa se dá na perspectiva da criança, um menino, que conta a sua vivência com a tia desde o momento em que essa passa a desenvolver comportamentos preocupantes, indicativos de alguma demência ou senilidade, até o momento que se entende como a sua morte.

Entre esses dois acontecimentos que marcam o início e o fim da relação sobrinho-tia, estreitada na convivência do lar, o menino narra episódios cotidianos da tia: suas falas típicas, seus comportamentos esquisitos, um episódio em que ela desaparece e, depois de um tempo, é encontrada pela polícia no metrô. O menino vê a tia como quem vive num universo paralelo ao dele; o que é verdadeiro, de certa forma, quando se considera a condição mental dela, mas em sua perspectiva infantil e afetuosa, o universo paralelo da tia é um lugar mágico e marcado por aventuras. Essa perspectiva do menino reflete-se nas ilustrações: tia Cátia aparece, sempre, vestindo roupas coloridas, estampadas e remendadas. Seus cabelos são longos e seus adornos são diversos: chapéus, coroas, livros, relógios, guarda-chuvas, laços e fitas. Ainda, a personagem Cátia aparece, na maior parte das vezes, voando — quando não, os objetos ao seu redor é que flutuam. Não é apenas um universo mágico e aventureiro este em que a tia é ambientada, mas um universo em movimento — movimento, este, que ela, com muita facilidade, acompanha.

A morte da tia é descrita pelo narrador-personagem por eufemismos que nos entregam uma certa ambiguidade, a ponto de não se saber, com certeza, se a tia faleceu ou se simplesmente foi embora da casa.

A tia Cátia teve um faniquito, / foi um Deus nos acuda! / (Dizem que deu um grito: é agora!) / Não pediu ajuda, / saiu carrancuda e foi embora. / O que ela queria? / Fugir pro infinito / ou pra mais perto de si? / (Ninguém há de saber ao certo.) / O que teria em mente? / Pular fora deste mundo? / Morar noutra cidade / ou seguir um tanto pra frente? / Escapar um pouco do frio? / Fugir pra perto da felicidade, / atalhando na estrada / algum tipo de encoberto desvio?” (FERREIRA, 2014, p. 30).

O “faniquito” ao qual o narrador faz referência pode ser lido tanto um episódio de nervoso quanto uma emergência médica. O narrador, ao dizer que a tia “saiu carrancuda e foi embora”, quis dizer que ela, por conta própria, motivada pela irritação, se retirou da casa? Ou que morreu, de fato, e a expressão “carrancuda” seria a que o narrador encontrou para descrever a face da tia, consequente de sua nova condição, a de um defunto? Essa ambiguidade, que nos faz pensar tanto na possibilidade da morte quanto na de uma partida (esta última não eterna), não se resolve no texto, cabendo ao leitor decidir qual desfecho lhe faz mais sentido. Entretanto, nossa leitura tende a compreender que a tia morreu, de fato, e que as reflexões do narrador, que se dão na conclusão da história, ilustram a relação da criança diante da morte, em que se depara, talvez pela primeira vez, com a certeza de que a vida tem um fim.

Num segundo, instante de nada, fiquei sendo pela metade, pedaço faltante de mim... // (Então existe tristeza sem fim? / Final que não é feliz para sempre, / mas pra sempre incerto e sombrio?) // No sofá colorido o vazio, / as manchas de esmalte, / de canja de galinha. // A saudade, ali sentada, / está quietinha, / quietinha... // (Isso dói no fundo do peito.) // Será que tem jeito de o que foi / um dia deixar de *ter sido*? // Agora, em casa, / o silêncio / é o barulho mais dolorido (FERREIRA, 2014, p. 32-33 – grifos do autor).

Ao experimentar sentimentos e sensações como de “ser pela metade”, de sentir falta de algo dentro de si mesmo e de encontrar-se com a realidade dos finais verdadeiros, que não são “felizes para sempre”, o narrador-personagem trilha uma passagem pela qual todo indivíduo passa, que é marcada por compreender a efemeridade da vida e lidar com a complexidade da morte, que alia a certeza à dor, sentimentos tão conflituosos. Se na certeza encontra-se certa paz de espírito e segurança, na dor o ser humano é completamente desnudado e humilhado pelas circunstâncias e pela casualidade. Ironicamente, render-se às fatalidades da vida e compreendê-las, pautado na relação da morte como certeza única, não o exime da dor – e, talvez, a dor nunca passe.

Desta forma, lemos as reflexões do narrador como as de quem experimenta o luto de maneira precoce e busca, por meio de seus recursos próprios, compreender a morte. Note que o narrador, ainda que seja um menino, apresenta uma vida subjetiva complexa e profunda e não recorre, em nenhum momento, a respostas evasivas, como os adultos tendem a fazer. Não se

explica a morte como “um lugar melhor”, nem a pessoa que se foi como “alguém que virou estrela”, clichês culturais para (não) ensinar crianças a respeito da morte. Pelo contrário, julga-se a morte pelo que ela é, de fato: nada para quem se vai, dor, dúvida e saudade para quem fica.

Ferreira (2014) constrói um personagem infantil singular, pois é dotado de uma vida mental complexa e profunda sem abster-se da simplicidade e criatividade típicas de uma criança. O desfecho da história desafia seu leitor, pois leva-o a uma reflexão muito sóbria sobre a vida e a morte, questões em torno das quais a humanidade se debruça incansavelmente, com simplicidade e clareza, mostrando-nos que, por vezes, a fase adulta da vida humana não é, necessariamente, aquela em que o indivíduo sabe viver melhor.

2.4.EU, MORTO

Eu, morto é um livro de poemas cuja temática está, necessariamente, atrelada à pandemia provocada pela Covid-19 no Brasil e no mundo, bem como às suas implicações políticas, culturais e de saúde pública. O texto aprofunda-se no reconhecimento dos efeitos da pandemia e nas reações a eles, e pede que o leitor faça contato com a pandemia da Covid-19. Aos que viveram — e ainda estão vivendo — o período de pandemia, o que se diz são meras repetições, mas para fins de registros futuros, faremos um breve relato da pandemia da Covid-19 no Brasil e no mundo, estabelecendo, desde já, as relações com *Eu, morto*.

No Brasil, o ano que inaugurou o período de pandemia foi 2020. Em meados de fevereiro, o que sabíamos era que um vírus novo, uma espécie de *coronavírus*, chamado tecnicamente de Covid-19, havia se espalhado pela China. Acompanhava-se, do Brasil, o forte avanço do vírus e suas implicações gripais e letais. Em questão de meses, os demais continentes começaram a acusar o aparecimento do vírus em seus territórios, e não demorou muito para que o mesmo ocorresse no Brasil. Pode-se dizer que o Brasil tinha apenas uma vantagem que o colocava pouquíssimos passos adiante dos demais países no que diz respeito ao preparo e prevenção: os efeitos letais provocados pelo vírus tardaram um pouco para chegar ao país quando levamos em conta países do continente europeus. As notícias sobre a Itália informavam cerca de mil mortes por dia provocadas pelo Covid-19. Esse acesso rápido à informação provocou um estado de alerta no país e alguns governantes locais passaram a tomar medidas preventivas na tentativa de amenizar os efeitos do vírus, que já estava presente entre nós e se espalhava rapidamente.

Infelizmente, a posição do Governo Federal foi negligente nesse sentido, já que os poucos pronunciamentos do então Presidente da República apontavam para a negação da doença e para a recusa a quaisquer medidas cabíveis de prevenção e de resposta ao vírus. Dividida, ao longo do tempo, entre negacionistas e aqueles cientes da pandemia e dos seus riscos, a sociedade se viu obrigada a um novo comportamento, chamado de “o novo normal”, a começar pelo isolamento domiciliar. Além dele, o protocolo de segurança consistia em usar máscaras de proteção sempre que fora do ambiente domiciliar, recorrer ao álcool em gel 70% ou à higienização das mãos com frequência, não frequentar lugares aglomerados e sair de casa apenas em situações de extrema necessidade. Os primeiros meses de pandemia no Brasil foram marcados por isolamento domiciliar severo, compras de supermercados feitas apenas por aplicativos de celular, *homeoffice* e atividades acadêmicas em ambiente virtual.

Ainda que com medidas de prevenção, o Brasil não escapou de um dos números mais lamentáveis da pandemia: foi o terceiro país do mundo com o maior número de mortes, totalizando cerca de 700.000. Em junho de 2020, o país alcançava a marca de 2.000 mortes a cada vinte e quatro horas. Não bastando o cenário crítico e lamentável, o descompromisso e o descaso nada sutis do Governo Federal fomentou um clima de medo e desespero.

São incontáveis as implicações de lidar com uma doença devastadora e tão mal administrada, mas destacamos as doenças mentais — ansiedade e depressão entraram no *ranking* das doenças mais desenvolvidas no ano de 2020 —, a instabilidade econômica, a alta do desemprego, a alta da fome — o Brasil voltou, a partir desse momento, ao mapa da fome —, o aumento do número de pessoas em situação de rua ou de vulnerabilidade e o sucateamento dos hospitais. A área da saúde foi extremamente sobrecarregada: parte das mortes ocorriam nas portas ou nos corredores dos hospitais por falta de recursos hospitalares e profissionais para suporte e atendimento.

Foi nesse contexto caótico em que se deu a produção de *Eu, morto* e o título em si já dá indícios de uma experiência vivida por muitos brasileiros: a sensação de morte, não necessariamente física, a completa interrupção do funcionamento de todos os órgãos responsáveis por manter um ser humano vivo, mas aquela sensação de perda de si mesmo, de despersonalização e de total ausência de sentido.

O livro é caracterizado por poemas que retratam as experiências mais subjetivas vividas no período pandêmico no Brasil, como as reflexões sobre o sentido da vida, a angústia da morte iminente, os questionamentos acerca do excesso dos cuidados em contraposição à necessidade

de ver e estar perto de pessoas e as consequências — tanto as benéficas, no sentido da consciência coletiva, quanto as de prejuízo irremediável, no âmbito da vida subjetiva — do isolamento social. Entretanto, há poemas que captam *flashes* de ironia e bom-humor diante do que ficou conhecido como o “novo normal”: adaptação às máscaras faciais de proteção, ao álcool em gel higienizador das mãos e dos objetos, às matérias publicadas no intuito pedagógico de mostrar como se deveria viver aquele momento.

Os poemas de *Eu, morto*, por exemplo, contam com um eu-lírico angustiado ao perceber-se próximo da morte, e que não está nessa situação pela ocorrência de alguma doença ou de qualquer outra fatalidade, mas, sim, por causa do contexto pandêmico em que vive. Neste caso, a experiência com a morte se dá, principalmente, no âmbito da subjetividade do eu-lírico, que se vê enclausurado em seu apartamento por causa do isolamento social necessário, e, portanto, obrigado a lidar com medos, incertezas e inseguranças quanto à própria sobrevivência e quanto à manutenção de sua sanidade mental. O subtítulo do livro, “memórias póstumas da quarentena” corrobora a ideia trazida no título: trata-se de um eu-lírico que experimenta a morte no sentido abstrato:

acho que não vivi como devia
 não fui até o fim
 não rapei o prato
 nem lambi os beijos
 da noite
 fui levando pianinho demais
 e mais
 escondi a chave das gavetas
 ouvi umas canções, sim
 mas não me levantei pra dançar
 não disse o que pensava
 com todas as letras
 fingi opiniões
 contei a verdade além da conta
 o que fez muita gente torcer o nariz
 bem feito
 porque não fiz nada

bem feito
 nem morrer
 morri direito

(FERREIRA, 2020, p. 40).

Podemos dizer que *Eu, morto*, obra de arte gerada e publicada em plena pandemia, é, acima de tudo, um ato de resistência. Sem deixar de lado a consciência política e a crítica ao governo de sua época, o eu-lírico parte de uma relação com o mundo de um observador-empírico, que assiste, da janela, o andamento da cidade — como muitos o fizeram —, pois a janela é seu único acesso ao exterior, mas que, também, vive na pele os efeitos da pandemia.

Outro poema que pode servir para ilustrar a experiência da pandemia, esta mais voltada à negligência do Governo Federal diante do estado de saúde caótico é o que se mostra a seguir:

vide mula

 covid

 *

 *

 o mistério do embuste nos diverte

 :

 anastrozol gefitinibe o melanome da besta

(FERREIRA, 2020, p. 50).

Numa estrutura que recorre à pontuação como recursos de efeito de sentido, e marcado pelos versos brancos e livres, o poema pode ser lido como uma crítica à posição do Governo Federal, “vide mula” e o “mistério do embuste nos diverte”, recorrendo ao jogo de palavras comuns às bulas de remédios e às advertências das propagandas promovidas pelo Ministério da Saúde. No decurso dos momentos mais graves da pandemia no Brasil, a posição das instâncias governamentais não apenas negligenciou, como, por vezes, contribuiu para o aumento do caos e da desinformação, situação descrita no poema.

2.5.SIAMESES

Se *As visitas que hoje estamos* foi a obra que colocou Ferreira em destaque e abriu caminhos para que fosse reconhecido como um escritor contemporâneo original, *Siameses* veio para reforçar o reconhecimento do autor. Nas palavras de Luiz Costa Lima, “Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira é uma grande surpresa” e nas de Wander Melo Miranda, “uma das vozes mais expressivas da literatura atual”⁹. Publicado recentemente, em 2021, o romance é uma obra que se divide em dois tomos. A mais recente produção em prosa de Ferreira é comparada, pela crítica literária, a grandes nomes da literatura brasileira, como João Guimarães Rosa:

Na casa vazia da literatura brasileira contemporânea, surge agora um livro que certamente fará a ambição dos nossos literatos explodir de inveja ou desprezo. Trata-se do assombroso e gigantesco *Siameses*, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira – um romance de 1.336 páginas que, ao ser corajosamente publicado por uma editora à margem do mercado editorial (Kotter), apenas faz no nosso vazio intelectual o que, em 1956, Guimarães Rosa provocou com o lançamento praticamente simultâneo de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*¹⁰.

Sua trama, riqueza metafórica, construção de personagens e narradores que evocam o caos, no sentido de desestabilizar a certeza das histórias e dos aparentes fatos narrados, inserem o leitor numa leitura do Brasil conturbado, obscuro e profundo.

Tudo isso converge para uma visão de mundo que acompanhava Antonio Geraldo em seu romance anterior, o celebrado *As Visitas Que Hoje Estamos* (2014)¹¹, na qual o colapso existencial do País se soma agora ao encontro da raiz de todos os nossos problemas políticos, morais, sexuais e econômicos. Trata-se da nossa atração insaciável por aquilo que hoje podemos chamar sem hesitação de “o contágio da mentira”, o qual corrói o Brasil do início ao fim, do topo até o chão, do chão até o nosso subsolo irracional¹².

Introduzidos ao autor e às suas obras, passaremos, no capítulo seguinte, a análise dos estudos teóricos de Friedman (2002) e de Pouillon (1947) sobre o Narrador e o Foco Narrativo, desenvolvendo-a em articulação com a leitura de fragmentos selecionados de *As visitas que*

⁹<https://www.travessa.com.br/siameses-2-volumes-premio-machado-de-assis-melhor-romance-biblioteca-nacional-2022-1-ed-2021/artigo/deb64008-f785-471f-ac8a-69bd28f45fd8>

¹⁰ ESTADÃO CONTEÚDO. Em “*Siameses*”, escritor Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira prova ser mestre. *Istoé*, 2021. Disponível em: <<https://istoe.com.br/em-siameses-escritor-antonio-geraldo-figueiredo-ferreira-prova-ser-mestre/>>. Acesso em 4 ago. 2022.

¹¹ O site de onde foi extraída a citação coloca o ano de *As visitas que hoje estamos* como 2014, porém, o ano exato da primeira publicação do romance é 2012, pela editora Iluminuras.

¹² ESTADÃO CONTEÚDO. Em “*Siameses*”, escritor Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira prova ser mestre. *Istoé*, 2021. Disponível em: <<https://istoe.com.br/em-siameses-escritor-antonio-geraldo-figueiredo-ferreira-prova-ser-mestre/>>. Acesso em 4 ago. 2022

hoje estamos, que contribuirão para o esclarecimento e compreensão daquilo que os autores apontam em seus estudos.

3. ASPECTOS DA NARRAÇÃO: NARRADOR E FOCO NARRATIVO

Em *A técnica da ficção* (1921), Percy Lubbock trata da questão do foco narrativo — ou do ponto de vista, como chama — como problema central e “pareceu identificar esse aspecto narrativo com a própria arte da ficção” (CARVALHO, 1932, p. 3). Posteriormente, os estudos de E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1998), foram interpretados como uma tentativa de minimizar o problema do ponto de vista, tão severamente tratado por Lubbock. Ocorre que Forster não buscou desvalorizar, de fato, a importância do ponto de vista, tampouco minimizar a estima que Lubbock atribuiu ao elemento e seus efeitos, mas, sim, enfatizar “que o autor não se deve recusar a admitir a multiplicidade e variação de pontos de vista numa mesma obra, e que isto pode contribuir para aumentar seu valor” (CARVALHO, 1932, p. 3). Esta recorrência à alternância de perspectivas e o descompromisso com a narração calcada num ponto de vista fixo permite uma interpretação enriquecida por constatações que variam de um plano superficial e objetivo, mais propriamente descritivo-narrativo, para um plano mais profundo e subjetivo da personagem.

A focalização corresponde, como o próprio nome já sugere, à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41 – grifos do autor).

Estes recursos utilizados pelo narrador — seja sua aproximação da personagem, seja a cessão de sua voz para que se destaque a vida mental e emocional dela — permitem que o leitor desenvolva uma relação íntima com a personagem, possibilitando a sua identificação com a obra por meio da interação de pensamentos, emoções, sensações, convicções etc. Entretanto, para além da possível identificação na leitura, é importante atentar para o fato de que o narrador usa dos recursos narrativos para promover a aproximação e o recuo da subjetividade da personagem, sendo que, por meio deste movimento (de recuo ou aproximação), além de identificar-se com a personagem, ele também a avalia criticamente.

Ao distinguir *visão* de *reconhecimento* em relação à arte em “A arte como procedimento”, Chklóvski (1970) afirma que é mister que a arte seja composta por recursos que deflagrem um processo de desautomatização em sua leitura, ou seja, que a leitura não se limite

ao mero reconhecimento do objeto, mas que se ofereça uma visão original e não superficial dele. Segundo o autor,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção de arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte* (CHKLÓVSKI, 1970, p. 45 – grifos do autor).

Neste sentido, tratando de um processo interpretativo não automatizado e não superficial, podemos afirmar que a focalização do narrador de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira no romance *As visitas que hoje estamos* funciona de maneira alternada, recorrendo ao discurso direto, indireto e discurso indireto-livre, a depender do momento da narrativa, o que reforça este processo na leitura da obra: é exigido do leitor acompanhar as alternâncias de ponto de vista do narrador, interpretar e relacionar a subjetividade da personagem — trabalhada com um foco narrativo aproximado que recorre ora ao discurso indireto-livre, ora ao fluxo de consciência — com os demais fatores externos a ela, trabalhados com uma focalização mais distanciada.

Ainda, por se tratar de uma narrativa em fragmentos, as alternâncias de perspectiva narratológica se dão não apenas de um fragmento para o outro — oportunidade em que a dinamicidade da focalização fica mais evidente —, mas também no decorrer de um único fragmento.

Vejamos dois exemplos do romance que ilustram a alternância dos focos narrativos. No primeiro exemplo, veremos como se alternam os focos quando passamos de um fragmento para o fragmento seguinte. No segundo exemplo, poderemos observar a alternância de focos narrativos dentro de um mesmo fragmento:

isso, benedito, não se rebaixa mais não

não é mais assim não, doutor, o pelourinho já foi faz tempo, não calo, não, vou embora não é porque o senhor mandou, não, vou porque quero e quero meus direitos, eu não sou sujo, não, minha cor é essa, mesmo, acabou, passo fome mas acabou, não sou mais capacho de ninguém, não tá vendo? (FERREIRA, 2012, p. 164-165).

O fragmento supracitado é marcado pela alternância das vozes que narram. No título, “isso, benedito, não se rebaixa mais não”, o que temos é a voz do narrador, que dialoga com a personagem do texto por meio do discurso indireto. Quando passamos do título para a leitura do texto, percebemos que este narrador cede a voz para a enunciação da personagem, por meio

do discurso direto (“não é mais assim não, doutor, o pelourinho já foi faz tempo, não calo, não [...]”). Neste sentido, podemos afirmar que se esgarça a fronteira entre as vozes do narrador e da personagem, o que nos permite a leitura de uma posição parcialmente distanciada do narrador, mas não completamente. Isso porque a dinâmica entre o título e o texto revela uma posição do narrador mais aproximada da personagem: ele participa do diálogo como seu interlocutor. Vejamos com mais clareza como se dá o distanciamento do narrador quando cede a voz à personagem no discurso-direto. Observaremos, para tanto, o fragmento intitulado “precisa-se”, que aparece na sequência deste último mencionado:

precisa-se

aqui que precisa de balconista? / pra senhora? / não, pra minha filha, aqui, já está na hora de trabalhar, com 16 anos, ter o dinheiro dela, ajudar em casa, comprar suas coisinhas, não é, pâmela? / ela estuda? / estuda sim, passou para a oitava série, estudiosa, já fez até curso de computação, uma nota, faz conta de cabeça e / então não, preciso de gente que não estuda (FERREIRA, 2012, p. 165).

Este fragmento, por sua vez, trata-se do diálogo entre duas personagens: uma que seria a mãe, uma vez que apresenta a filha à vaga de balconista disponível, e a outra personagem seria o/a proprietário/a do estabelecimento contratante, ou um/uma funcionário/a responsável pelo atendimento do local. Apesar de não recorrer ao uso do travessão (e veremos que isso é muito mais uma opção de estilo de escrita do autor), as falas são claramente diferenciadas pela introdução de novos parágrafos a cada fala. Assim, o leitor pode facilmente identificar qual é o trecho de fala da mãe e qual é o trecho de fala da outra personagem. Neste fragmento, portanto, o narrador ocupa uma posição que entendemos ser mais distanciada.

Ao ceder a voz às personagens pelo discurso-direto (chamaremos assim, pois, mesmo sem recorrer, graficamente, ao travessão, as alternâncias de parágrafo servem como recurso textual para marcar as falas de cada personagem individualmente), o narrador se coloca mais distante da subjetividade da personagem e mostra ao leitor o diálogo. A dinâmica é diferente de quando usa do discurso direto no fragmento “isso, benedito, não se rebaixa mais não”, uma vez que, apesar de ceder a voz à personagem, o faz de forma que não suprime, por completo, a sua própria voz, que ganha espaço, por meio do discurso indireto, no título do fragmento.

Há diferentes formas, identificadas pela teoria da literatura, de compreender as múltiplas possibilidades de posições e perspectivas do narrador e seus efeitos de sentido no texto. Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1972) fez um estudo sistematizado sobre o narrador e o foco narrativo que muito contribuiu e ainda contribui para a compreensão do papel do narrador

e do foco narrativo como estruturas completas e altamente determinantes na leitura do texto em prosa. Posteriormente, os estudos de Norman Friedman em “O ponto de vista na ficção” (2002) abordaram categorias claras e complexas, no sentido de que dão conta da complexidade do narrador e da focalização, que compreendem as múltiplas possibilidades do narrador e da perspectiva narratológica no texto. Outro autor cujos estudos são enriquecedores e indispensáveis àqueles que se propõem ao estudo acerca do narrador e do foco narrativo é o francês Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1947). Este último, diferentemente de Friedman, que recorre a um número maior de categorias e as constrói de maneira mais detalhada, apresenta um número de categorias simplificado, porém muito sensíveis à complexidade do narrador e aos efeitos de sentido que as possibilidades de foco narrativo oferecem (às quais Pouillon chamará de “visões”).

Para efeitos de compreensão de algumas das categorias de narrador e foco narrativo, faremos, neste estudo, um recorte teórico que apresentará, brevemente, as categorias elencadas por Norman Friedman e por Jean Pouillon; aquele por apresentar em seus estudos uma gama maior de categorias de narrador e foco narrativo, tornando o percurso daqueles que buscam identificar estes recursos dentro do texto mais fecundo e claro, e este último por apresentar categorias que, apesar de reduzidas em número, dão conta da complexidade dos papéis do narrador e das perspectivas narratológicas.

Ainda, a apresentação das categorias de Friedman e Pouillon terão como ilustrações os fragmentos do romance objeto deste estudo. Optamos por este caminho para que, ainda que não iniciada a análise descritiva do romance e sua leitura crítico-reflexiva (discussão reservada ao terceiro capítulo deste estudo), tenhamos, desde já, uma introdução ao romance a partir da proposta deste trabalho.

Muito embora seja importante observar o papel do narrador na análise crítica do texto em prosa, é fundamental ressaltar que o narrador efetivamente *desempenha* um papel. Compreender o narrador como parte do texto e como pessoa e voz no texto é pressuposto para uma leitura mais aprofundada e completa, pois entendemos que o narrador não está restrito a um ponto de vista fixo, estático e completamente parcial, tampouco está limitado a apenas contar a história da maneira mais fidedigna possível, pelo contrário: uma vez que é voz e pessoa no texto e é parte dele, tem liberdade para articular várias perspectivas ao longo da narrativa, aproximando-se e distanciando-se das personagens de forma a interferir diretamente naquilo

que será apresentado a nós, leitores. Neste sentido, Walter Benjamin compara a atividade do narrador a uma atividade artesanal:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1983, p. 205).

Nesta acepção, a focalização diz algo sobre a personagem, sobre seu universo interior e particular e sobre a sua capacidade de resolver os conflitos decorrentes da sua relação com o mundo externo. A posição em que o narrador se mantém durante determinado trecho da narração e a subsequente alternância para uma outra posição, entendendo-se “posição” como ponto de vista, deixa, na narrativa, marcas que fogem ao alcance e, até mesmo, à aprovação da personagem. O narrador é livre para “entregar” ao leitor a percepção que lhe for mais interessante, deixando a personagem vulnerável em relação à exposição de suas sensações e pensamentos.

Veremos, portanto, como Friedman e Pouillon, nesta ordem, respectivamente, abordam as categorias do narrador e do foco narrativo em seus estudos, recorrendo, a título de exemplificação, como já dissemos, a fragmentos de *As visitas que hoje estamos*. Também discorreremos, posteriormente, sobre o narrador, seu papel atuante e suas contribuições no texto, para que, ao adentrarmos ao terceiro capítulo deste estudo, no qual se fará uma análise descritiva do romance objeto de estudo e sua análise crítica, já tenhamos muito claras as funções do narrador do romance objeto de estudo e suas implicações e efeitos de sentido no texto.

3.1.O NARRADOR

Ao compreendermos os caminhos de Friedman (2002) e de Pouillon (1974) no que diz respeito às possibilidades de foco narrativo, notamos que há possibilidades de narração em que o envolvimento do narrador compromete — ou, pelo menos, intenciona comprometer — a percepção do leitor acerca do texto. Desta forma, analisar a narrativa à luz da perspectiva do narrador é uma atividade fértil, no sentido de que promove uma série de possibilidades de leitura ao mesmo tempo em que, por consequência, demanda uma quebra do envolvimento do leitor com a história narrada e com o universo psíquico das personagens.

Isto porque, ao pensar a partir da perspectiva do narrador, o leitor perde o vínculo direto com a personagem — vínculo, este, que se estabelece em narrativas que afastam a mediação do narrador e que, por causa deste afastamento, dá ao leitor acesso livre aos acontecimentos internos e externos à personagem. Podemos dizer que, na presença do narrador, o leitor retira-se da função de intérprete “puro” do texto, uma vez que as informações que lhe chegarão, ainda que simulem a expressão genuína da mente da personagem, estão filtradas pela intenção e pela subjetividade do narrador, que, a rigor, nunca é absolutamente neutra ou isenta. Assim, ao desenvolver maior consciência da função e dos efeitos de sentido do narrador e do foco narrativo, o leitor desenvolve uma posição mais crítica em relação à narrativa, e ele deve analisar, observando, de modo privilegiado, o *comportamento do narrador* em relação àquilo que ele narra. Isto não significa dizer, entretanto, que o leitor não se envolva, parcialmente, com a narrativa. Não se trata de uma quebra total do vínculo leitor-narrativa, mas sim de adquirir consciência de que há vínculos comprometidos com a subjetividade do narrador e, portanto, passíveis de questionamento, já que o leitor se envolve com uma informação sobre a personagem, com aquilo que o narrador escolhe lhe dar a respeito da personagem, e não, no caso das narrativas mediadas pelo narrador, diretamente com a subjetividade e a vivência da personagem.

É quase que inevitável que o leitor desenvolva um vínculo pessoal com as personagens que lhe permita avaliar a estória a partir de suas próprias percepções, de seu conhecimento prévio acerca do tema de que trata a narrativa, de sua experiência social, cultural e política com o mundo, e de sua vivência particular. Ainda assim, entretanto, ao assumir a tarefa de analisar o papel do narrador, ciente de que este é dotado de intencionalidade e atua como mediador entre o leitor e a narrativa, o leitor passa a atribuir a si mesmo uma dupla tarefa: percorrer, além do

caminho natural de leitura, envolvimento com a trama e interpretação, o caminho de observador crítico do comportamento e das escolhas do narrador.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2005) denomina o narrador, por causa desta função agregada de personagem, de *narrador personagem*, ocupando, desta forma, uma posição privilegiada no texto, da qual, a depender da perspectiva, não relata, meramente, os fatos, mas envolve-se com eles, em determinado nível, e os conta a partir de sua visão afetada e comprometida. Além disso, as percepções e sentimentos do narrador independem da personalidade do autor do texto: é um narrador autônomo e, portanto, equiparável ao caráter de uma personagem.

[...] nesses exemplos, vemos um narrador personagem que é projetado pelo autor, e dele se distancia, não se identificando com seu modo de sentir ou pensar (CARVALHO, 2005, p. 26).

Desta forma, se nos interessa pensar o narrador como alguém que interfere diretamente no desdobramento da narrativa, que se relaciona com a estória, que é dotado de características semelhantes às de uma personagem e, ainda, que possui o agravante de ser o porta-voz e mediador da história, devemos, então, compreender que estamos lidando com uma instância de enunciação dotada de volição, que pode — e o faz — manipular a narrativa de forma que ela chegue até o leitor como lhe apraz.

É neste sentido que é possível reafirmar a noção de quebra de vínculo direto entre o leitor e a estória narrada, já percebida em Pouillon (1974): se um narrador faz a mediação, o leitor não se relaciona diretamente com as personagens e os acontecimentos e, portanto, não está apto para interpretar os fatos em primeira mão. O que ele recebe são fatos contados por outro, filtrados por interesses e subjetividade, e cujas intenções vinculadas às escolhas narrativas nem sempre são evidentes. Por causa de seu papel e de seu perfil, Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2005) chamará este narrador de *narrador infiel*:

Ao se dizer [...] que o narrador infiel é aquele que “não corresponde às normas do autor implícito” entende-se que ele está em desacordo com seu modo de pensar ou sentir, ou que está mentindo, ou ainda que se encontra perceptivelmente enganado a respeito de si próprio ou de algum acontecimento. O narrador infiel pode se distanciar do autor em vários eixos (CARVALHO, 2005, p. 28).

A noção com a qual nos deparamos em Wayne C. Booth (1980) fala sobre um narrador que exerceria a função de “autor implícito”, ou seja, atuaria como um porta-voz do autor, um meio de, sutilmente, a subjetividade daquele que criou a história se fazer marcada no texto.

Entretanto, os conceitos não se confundem quando analisados corretamente: ao compreender o narrador como um personagem, dotado de personalidade e volição, rompe-se com o vínculo entre o narrador e o autor do texto, uma vez que “o narrador infiel pode se distanciar do autor em vários eixos.” (CARVALHO, 2005, p. 28).

Theodor W. Adorno (2003) leva a questão do narrador a um nível em que se questiona o ato de narrar em si, compreendendo que a narrativa perdeu, ao longo do tempo, seu caráter de reportar a estória com o maior comprometimento possível com o real – e, conseqüentemente, o maior distanciamento possível da personalidade daquele que narra: a subjetividade do narrador passou a afetar a narrativa, distanciando-a da veracidade dos fatos e colocando-a sob a perspectiva subjetiva do narrador, calcada em interesses, demandas e características particulares.

[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início, encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. **Do ponto de vista do narrador**, isso é uma **decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la**, solapando assim o preceito épico da objetividade (ADORNO, 2003, p. 54 - grifos nossos).

Ao questionar os efeitos da subjetividade do narrador, o autor coloca em questão a mobilidade da perspectiva em que se narra, ou seja, o narrador aproxima e distancia o leitor da narrativa como e quando lhe convém, provocando, por meio desta mobilidade, efeitos singulares de interpretação no texto. Adorno (2003) trata da estabilidade da distância entre o leitor e o texto – uma “distância fixa” entre ambos –, que é diretamente afetada pela alternância de perspectivas do narrador. Ele exemplifica esta questão em Proust, afirmando que “no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Ou seja, o narrador, além de conduzir a narrativa dotado de intenções, é quem conduz o próprio leitor em sua relação com o texto. Esta mobilidade é tratada à luz da focalização alternada, que se desdobra em diversas possibilidades de ocorrência, algumas das quais apresentamos anteriormente.

Tal compreensão nos leva a refletir que o leitor, da mesma forma, exerce papel de grande responsabilidade em sua relação com o texto: ele passa de um mero receptor dos fatos, envolto por seus afetos no aspecto mágico e lúdico da narrativa, ao papel crítico, consciente de que este mergulho na história não lhe é mostrado com total clareza e, portanto, é suscetível ao questionamento e à desconfiança. Não se pode, portanto, adentrar ao texto com a ingenuidade própria do vínculo afetivo, que limita a percepção das ocorrências: é necessária a posição ciente do leitor de que sua relação com as personagens não será pautada nos efeitos de leitura e sentido que nascerão, pela primeira vez, ali, naquela experiência, mas que será aprimorada por meio de releituras e do pensamento crítico sobre o texto. O leitor consciente adentra ao texto atento aos movimentos do narrador, às suas intenções, às suas escolhas no ato de contar, e desenvolve, a partir daí, sua relação com a narrativa.

O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário. [...] Em nossas literaturas escritas, descobriu-se muito cedo as “formas do discurso” [...]: classificação dos modos de intervenção do autor, esboçada por Platão, [...] definição dos diferentes estilos de interpretação [...], estudo de “pontos de vista”, etc. É necessário acrescentar evidentemente a escritura no seu conjunto, **pois seu papel não é o de “transmitir” a narrativa, mas de mostrá-la** (BARTHES, 1976, p. 51-52 - grifos nossos).

Barthes (1976) corrobora a noção de que o narrador, assumindo um caráter infiel e sendo aquele que *revela* os acontecimentos ao leitor, o afasta da possibilidade de envolver-se autonomamente com a narrativa, no sentido de concluir e perceber, por meio da relação com as personagens e os fatos, por si só.

A esta mesma atribuição do narrador, Todorov (1992) chama de *narrador envenenado*, também calcado na elaboração duvidosa e pessoal do narrador sobre os acontecimentos e a densidade psicológica das personagens. Para o autor, a atividade deste narrador

[...] implica uma integração do leitor no mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens (TODOROV, 1992).

O filtro que se constitui pela atividade do *narrador envenenado* acarreta uma leitura ambígua: o leitor, a partir de sua capacidade interpretativa, chega a conclusões próprias, entretanto, não as confirma como absolutas no texto, uma vez que o narrador, em seu ato de

contar provido de parcialidade, oferece informações que possibilitam diversos caminhos de interpretação.

3.2. O DISCURSO INDIRETO-LIVRE E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Se falamos dos modos *Apresentação* e *Participação*, em Jean Pouillon (1974), que afastam a mediação do narrador e envolvem, cada um a seu nível e servindo a seu propósito, o leitor diretamente com a história e as personagens, falamos do recurso da narração ao discurso indireto-livre, de caráter híbrido, uma vez que mescla as vozes do narrador e da personagem, e ao fluxo de consciência, que, por sua vez, funciona como canal direto para a expressão da personagem.

Segundo Franco Junior (2003), o fluxo de consciência

Trata-se da representação de um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo o que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos, sensações. Nesse sentido, o fluxo de consciência cria um forte efeito de perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, um efeito de perda de controle da consciência pela personagem. O fluxo de consciência é um recurso utilizado para aproximar maximamente o leitor da vida interior da personagem, composta por elementos do consciente, do subconsciente e do inconsciente. Um de seus traços característicos é a fragmentariedade e a dificuldade de avaliar se as referências e as informações apresentadas pertencem à memória, à imaginação ou à fantasia da personagem, bem como a imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 14).

É objeto de estudo e discussão a distinção entre o fluxo de consciência e o monólogo interior. Isto porque, segundo Carvalho (1932):

Frequentemente as denominações “stream of consciousness” e monólogo interior têm sido usadas como sinônimas. Scholes e Kellogg, entretanto, advertem que, enquanto a primeira é “propriamente antes um termo psicológico que literário”, a segunda é, de fato, um termo literário, “sinônimo de solilóquio não falado”. Na verdade, Scholes e Kellogg, embora apontando as origens psicológicas do termo “stream of consciousness”, não descartam o seu emprego na crítica literária [...] Por outro lado, definem “monólogo interior” como “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador” (CARVALHO, 1932, p. 53).

Entretanto, a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência não é meramente terminológica, como aponta Carvalho (1932), pautado nos estudos de Scholes e Kellogg (1976). Tal diferenciação está mais ligada ao quanto o desencadeamento de pensamentos da personagem se “perde”, ou, melhor dizendo, se diferencia da lógica que normalmente ordena o discurso cotidiano. Segundo Franco Junior (2003):

Os limites entre monólogo interior e fluxo de consciência não são precisos. Um fator de distinção, no entanto, reside no fato de que o primeiro não cria efeito de perda do controle da consciência pela personagem – traço característico do segundo. É preciso notar, entretanto, que tais recursos podem ser articulados no mesmo texto. Não é incomum que a partir de uma radicalização do monólogo interior a personagem passe ao fluxo de consciência (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 14).

De qualquer forma, o que nos interessa nesta discussão não se detém na diferenciação dos conceitos de “fluxo de consciência” e “monólogo interior”; antes, buscamos esclarecer que tais recursos servem para dar voz diretamente à personagem, rompendo, de fato, com qualquer mediação do narrador. É por causa de tais recursos que se pode, como leitor, ter acesso direto à subjetividade da personagem e envolver-se com a ação e o conflito dramáticos, observando e avaliando-os, bem como à personagem, sem qualquer filtro ou informação prévia.

3.3.O ESTUDO DE NORMAN FRIEDMAN SOBRE O PONTO DE VISTA NA NARRAÇÃO EM “O PONTO DE VISTA NA FICÇÃO”

Ao observar o papel do narrador e suas consequências no texto, Norman Friedman se dispõe a avaliar os possíveis comportamentos do narrador e seus respectivos efeitos de sentido no texto, categorizando, por assim dizer, estes comportamentos para fins de análise crítica e teorização da matéria. Em “O ponto de vista na ficção” (2002), o autor trabalha com diferentes possibilidades de perspectivas na narrativa, descrevendo suas características e seus efeitos de sentido no texto. A fim de compreender o funcionamento das diversas possibilidades de perspectiva que Friedman elenca, apresentaremos suas categorias buscando articulá-las, sempre que possível, com fragmentos ou trechos de *As visitas que hoje estamos*.

a) “Autor” onisciente intruso

No que toca aos modos de transmissão do material da estória, temos primeiro, portanto, que definir concretamente nossa principal distinção: sumário narrativo (contar) versus cena imediata (mostrar). [...] A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 172 - grifos nossos).

Este ato de *mostrar* detalhes ao leitor, percebidos no decorrer dos acontecimentos do romance e do descobrimento gradativo da subjetividade e psicologia da personagem, se distingue do ato de *narrar* tais detalhes. Pressupõe-se que tais dados já existiam previamente e estão a ponto de serem descobertos pelo leitor — e, aqui, o sentido da palavra *descobrir* cabe perfeitamente (des [pref. + cobrir [v.]¹³), qual seja o de revelar o oculto, retirar o que o encobre. Neste sentido, é imprescindível atentarmos para o papel do narrador que, dotado da

11. Achar o ignorado, o desconhecido, o oculto; 5. Aclarar, clarear a atmosfera; romper (o sol) as nuvens. In: Dicionário Aurélio. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/descobrir>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

intencionalidade do autor, atua como mediador do texto nesta jornada de descobrimento e consequente envolvimento do leitor com o romance:

Esses modos de apresentação, um de segunda-mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a principal virtude do *medium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário [...]. A tendência do Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um “eu” ou “nós” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

A distinção entre narrar e mostrar se dá, principalmente, em sua relação com a voz do narrador na enunciação. Quanto mais o narrador detém a enunciação na sua voz, mais ele narra e menos ele mostra, pois sua atuação fica mais ativa (nestes casos, é importante o recurso ao discurso indireto como ferramenta do narrar). O mostrar, por sua vez, ocorre quando o narrador diminui, em certo nível, a enunciação, suspendendo sua voz para que possa mostrar algo ao leitor (nesta oportunidade ele recorre ao discurso direto, que cede, diretamente, voz às personagens e à cena). É possível, portanto, que o narrador narre, exclusivamente; que articule a atividade do narrar com a do mostrar, a depender da voz em que se dá a narrativa (primeira ou terceira pessoa); ou que sofra quase que um completo apagamento (como quando há apenas diálogos na narrativa), o que caracterizaria o *modo dramático* (Friedman, 2002).

No caso do “*Autor*” *onisciente intruso*, a subjetividade do autor fica impressa no corpo da narrativa. Entretanto, é importante compreender que, quando falamos do autor, estamos falando de uma *imagem de autor* que se projeta no texto, uma vez que, até mesmo a noção de que o leitor se relaciona diretamente com o autor, ou de que é o próprio autor que se manifesta no texto, pode ser ilusória. Desta forma, fica mais seguro trabalharmos com a possibilidade de uma instância autoral inventada e, consequentemente, de uma subjetividade (deste autor) que se cria e se projeta no texto.

A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade [...]. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria de pensamentos, sentimentos, e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

O fragmento final de *As visitas que hoje estamos*, intitulado “advertência final”, aparece antes dos agradecimentos, encerrando, portanto, o romance, e dirige-se, diretamente, ao leitor do texto:

toda a vida que aparece neste livro é ficcional, fatos, personagens, nomes, qualquer coincidência é mera coincidência, fruto temporão da cabeça estéril do autor, que nunca bolou muito bem (FERREIRA, 2012, p. 440).

Contamos, aqui, com a atuação das duas instâncias: o autor empírico (Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira) identificado no Autor implícito. O início do fragmento serve de exemplificação à instância que Friedman compreende como sendo o autor do texto: ele mostra algo ao leitor, mas sem comentários e observações pessoais que possam afetar a leitura, ou seja, não há intromissões. No entanto, essa perspectiva sustenta-se apenas no início do fragmento, uma vez que, à medida em que se desenvolve, passa a apresentar intromissões do “Autor” que caracterizam sua intencionalidade na narrativa. Isso ocorre, por exemplo, quando diz que as coincidências que aparecem no romance são “fruto temporão da cabeça estéril do autor”. Temos aqui uma caracterização subjetiva da mente do autor, por meio do adjetivo “estéril”, pois afeta as conclusões às quais o leitor chegará a respeito da atividade mental do autor. Na sequência, o fragmento é concluído via instância do “*Autor*” *onisciente intruso* (2002, p. 173), uma vez que este intromete-se no texto para concluir que o autor, cuja cabeça seria estéril (percepção subjetiva do “*Autor*” *onisciente intruso*), “nunca bolou muito bem”.

Há outros trechos do romance objeto deste estudo em que as instâncias do *autor* e do “Autor” (ou do “*Autor*” *onisciente intruso*) aparecem, e suas participações produzem no texto um efeito de proximidade e distanciamento. A presença do “*Autor*” *onisciente intruso* afeta a leitura e a interpretação à qual o leitor chegará por causa de suas opiniões, avaliações e intromissões.

b) Narrador onisciente neutro

Aqui, Friedman (2002) fala sobre uma narrativa livre de intromissões e opiniões subjetivas relacionáveis à instância autoral, sem caracterizar, entretanto, uma narrativa completamente impessoal. No *Narrador onisciente neutro* partimos do pressuposto de que a história é narrada por alguém. Assim, ao recorrer à voz do *Narrador onisciente neutro*, caracterizando uma história contada, os acontecimentos são narrados e expostos ao leitor, e

[...] a distância entre a estória e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com frequência por capricho e sem desígnio aparente. A característica predominante da onisciência, todavia, é que o *autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória*, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 175 – grifos nossos).

É possível, a partir desta passagem, identificar em Friedman (2002) uma primeira manifestação do papel do narrador que vai além da mediação leitor-texto: o narrador que manipula a narração da história de acordo com suas intenções sobre ela. Assim, “a distância entre a estória e o leitor” que “pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer” (FRIEDMAN, 2002, p. 175) confirmam um narrador intencionado e dotado de autonomia conduzindo o leitor dentro da narrativa. Entretanto, é importante não confundirmos este narrador com aquele que, claramente, envolve a sua subjetividade no ato de narrar no intuito de afetar a narrativa e, conseqüentemente, influenciar a percepção do leitor sobre aquilo que narra. A onisciência neutra fala de um narrador dotado de um conhecimento absoluto sobre a estória e sobre o universo psicológico das personagens e que, ao narrá-los, exatamente por causa desta onisciência, influencia a percepção do leitor sobre o texto com suas escolhas no ato de narrar, mas esta não é uma influência explicitamente expressa por ele. Segundo Lígia Chiappini Moraes Leite:

[...] o narrador onisciente [...] fala em 3ª. pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara (LEITE, 1987, p. 32).

Leite, em sua leitura das categorias de Friedman, esclarece a distinção entre o *Narrador onisciente neutro* e o “*Autor*” *onisciente intruso*. Temos, neste último, intromissões e opiniões facilmente identificadas no texto. Na atividade daquele, todavia, essas intromissões não aparecem; antes, sua presença é marcada no texto por meio de recursos narratológicos que criam um efeito de neutralidade no narrador.

Em *As visitas que hoje estamos*, ainda que os fragmentos demarquem uma alternância constante das vozes que narram, fazendo com que o narrador transite de uma categoria de focalização para outra, são raros os momentos em que podemos identificar a presença de um *Narrador onisciente neutro*. Este, quando aparece, o faz de maneira breve e logo alterna para

um “*Eu*” como *testemunha* ou *Narrador-protagonista* (categorias de Friedman que serão apresentadas na sequência desta).

Recorreremos a um fragmento, entretanto, que pode servir de discussão quando buscamos pela presença de um *Narrador onisciente neutro*: “jornal: horóscopo, falências e obituário, pra que mais?” (FERREIRA, 2012, p. 290). Aqui, narra-se de uma posição distanciada, sem interrupções ou avaliações subjetivas sobre os acontecimentos e as personagens. Prenunciada pelo título, o que se tem é uma breve narrativa em que se descreve o jornal e suas subdivisões, nesta sequência: o horóscopo do dia, a sessão de decreto de falências e o obituário. Por se tratar de um micro-conto, aspectos como personagens, construção temporal e sequência factual não se desenvolvem no fragmento, embora tenhamos uma ambientação prematuramente desenvolvida, que se constrói unicamente no objeto do jornal.

Nota-se, entretanto, a ironia do narrador ao concluir a leitura das subdivisões do jornal, por meio da pergunta retórica “pra que mais?”, fruto da progressão que se constrói no texto: primeiro o horóscopo, trazendo previsões futuras, depois os decretos de falência e o obituário, trazendo possivelmente a concretização dessas previsões. Por meio desta ironia (que só se dá, por sua vez, por causa da progressão construída previamente), o *Narrador onisciente neutro*, que segundo Friedman, “está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória” (2002, p. 175), abre espaço para a instância autoral.

Uma vez que Friedman compreende que o *Narrador onisciente neutro* pode abrir espaço para intervenções do autor, poderíamos questionar se a instância que atua na organização dos fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, ou seja, aquela que seleciona, reúne e dispõe os fragmentos no romance de determinada maneira não seria uma instância autoral identificada com o *Narrador onisciente neutro*. Há, de fato, um teor de subjetividade dessa instância impresso nos fragmentos, pois estes não foram escolhidos e colocados na ordem em que se encontram ao acaso: há um propósito para que disponham assim e sua disposição influencia diretamente na leitura do romance e nas impressões do leitor.

c) “*Eu*” como *testemunha*

Se, até agora, havia uma relação entre o narrador e o autor que se fortalecia ou enfraquecia a depender da perspectiva em que se narra, na categoria “*Eu*” como *testemunha* a voz do autor encontra-se completamente apagada.

Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176).

Percebemos, aqui, um maior envolvimento do narrador com a história narrada, o que o torna um personagem distinto dos demais por seu envolvimento e sua consequente inclinação para narrá-la sob uma perspectiva pessoal e subjetiva. Segundo Leite:

Ele narra em 1ª. pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal (LEITE, 1987, p. 37).

Ora, se falamos de um narrador que é, também, personagem, e que se propõe, ele próprio, a ser a voz que conta a história ao leitor, falamos de uma perspectiva limitada pelas próprias conclusões, percepções e sentimentos deste narrador: sua visão não é imparcial. Para este narrador não há o benefício da onisciência: seu conhecimento é resultado de observações e convicções próprias, construídas ao longo da própria vivência e envolvimento com a história narrada. Entretanto, ele não fala sobre si mesmo: o “*Eu*” como *testemunha* não é a personagem protagonista da história que narra, o que acaba por atribuir a ele certa credibilidade, se assim podemos dizer, em relação aos fatos narrados, uma vez que seu envolvimento com a estória é marginal, por meio de um vínculo secundário com o conflito dramático e a ação se comparado ao da personagem protagonista, que participa do centro dos acontecimentos. O “*Eu*” como *testemunha* atua como personagem secundária na história narrada:

[...] o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia os acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu e ouviu, e, até mesmo, de cartas ou documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos (LEITE, 1987, p. 37-38).

Desta forma, as informações passadas ao leitor por meio deste narrador são, também, passíveis de serem questionadas quanto à sua veracidade, considerando o seu envolvimento com a história que conta e o movimento de focalização no texto, que passa a ser regido de acordo com a sua percepção, situada à margem dos eventos narrados.

Podemos observar algo que se assemelharia à atividade do foco narrativo que Friedman categoriza como “*Eu*” como testemunha no fragmento “falência”, de *As visitas que hoje estamos*:

dizia que matava a família inteira e depois se matava, só que não teve peito, deu um tiro na cabeça, errou e ficou aí, pobretão, com essa boca torta (FERREIRA, 2012, p. 293).

O fragmento inteiro consiste no trecho citado acima, o que o caracterizaria como um dos micro-contos do romance. Nele, a narrativa se dá na perspectiva de um outro que testemunhou um acontecimento: sabendo da intenção da outra personagem de matar toda a sua família e tirar a própria vida na sequência, vendo que este não cumpriu com aquilo que intencionava fazer, tira suas conclusões a respeito do desfecho dos fatos: “não teve peito, deu um tiro na cabeça, errou e ficou aí, pobretão e com essa boca torta”. Essa fala dirige-se a alguém, pois, enquanto fala, o narrador fala sobre alguém (aquele que tinha planos homicidas torna-se o assunto/tema) a um outro alguém (o receptor de seu discurso), o que se mostra no uso do demonstrativo “aí”.

Este fragmento do romance nos serve para esclarecer que, de acordo com Friedman, esta categoria diz respeito a um narrador em primeira pessoa que testemunha os acontecimentos e reage diante deles, e cujas reações, impressões e observações afetam diretamente a leitura, pois acarretam efeitos de sentido no texto e influenciam a avaliação pessoal do leitor sobre personagens e acontecimentos (principalmente sobre a personagem protagonista).

d) Narrador-protagonista

Este narrador, diferentemente do “*Eu*” como testemunha, tem um envolvimento total com a história e com os acontecimentos narrados, e, conseqüentemente, uma visão mais comprometida (e questionável, porque parcial) sobre a história narrada. Falamos, aqui, de um narrador que protagoniza a ação dramática assumindo nela uma posição central e que conta uma história vivenciada por ele. Seria, grosso modo, o narrador em primeira pessoa no sentido mais usual do termo, aquele ao qual estamos tradicionalmente habituados:

Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes bem maiores que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-

se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Um dos fragmentos iniciais do romance, “A gaveta direita”, marca-se por um discurso em primeira pessoa cujo narrador é, também, o protagonista da história. Neste caso, o que caracteriza seu papel de protagonista é, principalmente, o recurso narratológico: um monólogo interior que predomina durante todo o fragmento, mas que se alterna com pequenos fluxos de consciência e com discurso direto. Aqui, a personagem tece reflexões acerca do fim da vida e observações sobre a sua relação com a filha, que, no momento, é também sua tutora e cuidadora.

o fim da vida é muito triste, principalmente se você tem a cabeça no lugar e o corpo vai emperrando, vergando as costas, cadeira arruinadas, nenhuma posição de conforto, as juntas todas capengas, sem girar certo a dobradiça dos ofícios, cada estalido em agulhada nos nervos [...] mas a cabeça indo até que boa, desembestada na correria do passado, cada vez mais, não, joana, não falei nada, não, pode sossegar, mania dela de achar que sempre estou chamando [...] (FERREIRA, 2012, p. 10).

Temos, aqui, a inserção de uma personagem secundária: Joana, a filha da personagem protagonista, com quem o *Narrador-protagonista* tece breves diálogos ao longo do fragmento. Quanto ao foco narrativo, podemos dizer que é caracterizado pela dinamicidade, pois o *Narrador-protagonista* (2002, p. 177) alterna a sua perspectiva de narrativa constantemente entre o monólogo interior, o fluxo de consciência e o discurso direto. Essa atividade dinâmica percorre todo o fragmento e, por ser um texto cuja pontuação gramatical conta apenas com o uso da vírgula, sem recurso a maiúsculas que possam marcar o início do discurso direto, nem mesmo na fala de Joana, o efeito de sentido que se tem é o de se estar, por vezes, muito perto da atividade mental e subjetiva da protagonista (quando ocorrem os monólogos interiores ou fluxos de consciência) e, por outras vezes, mais distante de sua subjetividade, (como quando esta dirige-se à filha).

É importante compreender a focalização como um recurso do narrador, pois é dele que partem os movimentos durante toda sua atividade de narrar a história e é ele, portanto, que seleciona os momentos em que cederá mais espaço e voz à personagem e os momentos em que suas observações serão mais evidentes. No caso do *Narrador-protagonista*, esses movimentos se dão no sentido de favorecer ou desfavorecer o seu discurso principal — no caso do trecho acima, o discurso no qual se lamenta o fim da vida, se repensa e se arrepende de escolhas do passado e se questiona o comportamento da filha como tutora —, ou seja, suas inclinações atuam em seu benefício próprio, muito embora sua capacidade de visualizar e compreender os

eventos da história de maneira mais abrangente seja comprometida por sua percepção subjetiva individual.

Quando estamos diante de um *Narrador-protagonista*, portanto, certa desconfiança é imprescindível, pois cabe ao leitor refletir sobre aquilo que o narrador conta, sobre aquilo que o narrador *escolheu* ocultar e sobre os efeitos de sentido que surgem na narrativa a partir dessas escolhas. Um exemplo clássico de *Narrador-protagonista* cuja narrativa é marcada pela sua percepção subjetiva dos acontecimentos e que, portanto, manipula as possibilidades de leitura, é a personagem Bentinho, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2022). Como *Narrador-protagonista*, Bentinho tem a sua percepção pessoal sobre a relação de Capitu com Escobar, fundada em seus sentimentos e em suas reações aos acontecimentos que, por sua vez, afetam diretamente a sua capacidade de avaliá-los, pois suas constatações são influenciadas por crenças subjetivas e não por um olhar objetivo e distanciado acerca dos fatos. Sendo assim, quaisquer constatações de Bentinho se tornam questionáveis, acarretando na ambiguidade (está é, de fato, a principal chave de leitura do texto, e não o veredito final sobre a possível traição de Capitu).

O *Narrador-protagonista*, portanto, é aquele que exige do leitor mais do que uma leitura crédula sobre aquela narrativa que se põe diante dele, uma vez que o narrador deve ser, sempre, analisado e questionado, colocado sob suspeição: é preciso que o leitor leia também aquilo que não foi narrado, ocultado pelo narrador.

e) Onisciência seletiva múltipla

Esta categoria, segundo Friedman (2002), afasta a pessoalidade da instância que narra; característica presente nas categorias anteriormente apresentadas. Aqui, o leitor passa a um envolvimento mais autônomo com o texto, chegando a conclusões sobre os acontecimentos e as personagens por si só, sem a mediação de um narrador – o que não significa, note-se bem, ausência completa de uma instância que cumpre a função de narrar. Este foco estabelece uma relação muito próxima entre o leitor e as personagens.

Neste ponto, o leitor ostensivamente não escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo

autor, por meio da “direção da cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Podemos dizer, grosso modo, que as categorias de onisciência apresentadas por Friedman (2002) são próximas das categorias *Apresentação* e *Participação*, desenvolvidas por Jean Pouillon (1974), no sentido de que estas afastam ou minimizam a mediação do narrador ou do autor, mostrando, pura e simplesmente, os acontecimentos a partir do universo psíquico das personagens ao leitor, dando a este, por conseguinte, a possibilidade de estabelecer um vínculo mais direto com a complexidade das personagens e com a história, do qual resultarão percepções e sentidos construídos pelo próprio leitor. Segundo Leite:

Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. [...] O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA [...] é o DISCURSO INDIRETO LIVRE [...] (LEITE, 1987, p. 47-48 - grifos da autora).

Ao falarmos do recurso ao discurso indireto-livre, falamos de um acesso quase que imediato e comprometido com a subjetividade da personagem: o leitor, não mais mediado pelo narrador, mas exposto diretamente à ação dramática por meio do universo psíquico das personagens, mergulha neste universo e relaciona-se com ele, experimenta-o, como que presenciando a atividade mental da personagem em tempo real. É exatamente este mergulho do leitor, diretamente na ação dramática e na subjetividade das personagens, que diferencia esta categoria de uma onisciência mediada por um narrador, pois as percepções e os sentimentos acessados pelo leitor não passam pelo filtro da mente e da voz do narrador. Segundo Friedman:

Poderíamos questionar de que maneira, exatamente, este modo de apresentação, em que o autor nos *mostra* estados internos, difere da onisciência normal, em que o autor perscruta a mente de seus personagens e *conta-nos* o que está passando lá. A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro os sumariza e explica depois que ocorrem (narrativa) (FRIEDMAN, 2002, p. 177 - grifos do autor).

Para Friedman (2002), a *Onisciência seletiva múltipla* é um foco narrativo que dispensa a atividade do narrador. O ato de mostrar os acontecimentos ao leitor, segundo o teórico, é caracterizado pela *simultaneidade*, ou seja, o autor do texto os mostra ao leitor enquanto acontecem. Aqui, é como se autor e leitor tivessem a mesma oportunidade de conhecer e reagir, juntos, aos acontecimentos da história.

Apesar de considerar a pessoa do autor por detrás desse tipo de onisciência, Friedman (2002) compreende a onisciência seletiva múltipla como uma categoria na qual o leitor acessa diretamente a subjetividade das personagens sem mediação e, por isso, pode chegar a conclusões próprias a respeito da narrativa. Há, neste foco, um apagamento considerável da atividade do autor, que mostra a história da maneira mais imparcial e objetiva possível, enquanto a instância do narrador sequer existe.

A onisciência seletiva múltipla não está presente em *As visitas que hoje estamos*, motivo pelo qual não há exemplificações que mostrem a dinâmica deste foco narrativo no romance.

f) Onisciência seletiva

Diferentemente da *Onisciência seletiva múltipla*, em que o leitor, segundo Friedman, acessa diretamente a atividade mental e a vida subjetiva de várias personagens, aqui lhe é concedido o acesso restrito à subjetividade e à atividade mental de apenas uma personagem, “logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo” da narrativa (2002, p 178). Os demais detalhes se assemelham aos da *Onisciência seletiva múltipla*: o acesso do leitor ao universo psíquico das personagens e aos acontecimentos da história é autônomo, sem a mediação do narrador.

Os começos abruptos e muito da característica de distorção dos contos e romances modernos se devem ao uso das Onisciências Múltipla e Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão “fundo” na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Procura-se, portanto, que os dados da atividade psíquica da personagem e de sua relação com o mundo sejam entregues ao leitor da maneira mais direta possível, o que acarreta em uma leitura densa, uma vez que a complexidade psicológica da personagem fica toda a cargo da capacidade de compreensão e avaliação do leitor, comprometendo os sentimentos e percepções deste, uma vez que este envolvimento aprofundado exigido pelo texto leva o leitor, em certa medida, a suspender, obrigatoriamente, a posição distanciada em relação ao que lê. O leitor é, pois, permeado pela subjetividade da personagem. Da mesma forma como ocorre com o foco apresentado anteriormente, a *Onisciência seletiva* não está presente em *As visitas que hoje estamos*.

g) Modo dramático

O *Modo dramático*, para Friedman (2002), é o recurso textual que remete a uma cena dramatúrgica. Por meio dele, há um completo apagamento do autor e do narrador, no que diz respeito à atividade de mostrar ou narrar, e o leitor entra em contato direto com as personagens: ele ouve apenas as personagens, sem a eventual mediação do autor ou do narrador e pode ver, em certo sentido, sua movimentação, como se estivesse as assistindo no palco.

As informações disponíveis ao leitor no modo dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam: suas aparências devem ser dados pelo autor como que em direções de cena [...]. Temos aqui, com efeito, **o elenco de uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção** (FRIEDMAN, 2002, p. 178 – grifos nossos).

Desta forma, este foco, embora pressuponha informações que são dadas pelo autor, como aquelas que dizem respeito ao aspecto visual do texto, estabelece uma relação leitor-texto que simula, de alguma maneira, a experiência visual e sonora própria da dramaturgia, colocando o autor como uma instância não atuante no texto.

h) Câmera

No modo *Câmera*, segundo Friedman, “o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro [...] (FRIEDMAN, 2002, p 179). Este foco seria a última instância do apagamento do autor: enquanto o modo dramático pressupõe um autor, mesmo que em atividade limitada, o modo câmera pressupõe a exclusão total do papel do autor. Funciona, portanto, como num registro fotográfico, no qual o autor da fotografia não teria sua atividade registrada em nenhum nível.

Friedman aponta eventuais problemas desse foco narrativo:

Contudo, talvez com a extinção final do autor, a ficção, como arte, seja também extinta, pois essa arte, por exigir algum grau pelo menos de vividez, também exige, parece-me, uma estrutura, o produto de uma inteligência mentora implícita na narrativa e que dá forma ao material de modo a incitar as expectativas do leitor com relação ao provável curso dos eventos, a cruzar

essas expectativas com um curso contrário igualmente provável e, então, apaziguá-las de maneira que o desfecho resultante pareça, no fim das contas, aquele necessário. (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

A questão colocada pelo teórico é a da possibilidade de extinção da própria ficção, uma vez que a instância autoral é imprescindível no texto literário (e na obra de arte, de maneira geral). Ainda que se busque retratar a vida real sem interferência do autor, o processo de produção da obra de arte é, invariavelmente, marcado, em algum nível, por sua autoria.

Há um outro problema do modo câmera como recurso ao “retrato fiel da vida real”, sem intervenção autoral: mesmo um registro fotográfico conta com marcas de autoria. Ainda que a câmera cumpra sua função de registrar, ela o faz mediante uma intervenção humana, que seleciona quais aspectos farão parte do registro: composição de cena, enquadramento, iluminação etc. Essa noção encontra respaldo na afirmação de Friedman quando diz que “o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização” (2002, p. 179).

3.4.O ESTUDO DE JEAN POUILLON ACERCA DO NARRADOR E DO FOCO NARRATIVO EM *O TEMPO NO ROMANCE*

Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974), opta por chamar as diferentes possibilidades de perspectiva do narrador de “visões”. Esta nomenclatura permite que o conceito carregue uma noção mais subjetiva em relação ao narrador, a saber, como o narrador vê a história — e, conseqüentemente, a partir desta visão, como ele narra a história ao leitor. Ainda, considerando a atividade intencional do narrador que interfere no ato de narrar a fim de provocar em seu leitor determinados efeitos de sentido e leitura, todos direcionados pela intenção dele, narrador, as visões do narrador dizem mais respeito ao caminho que ele escolheu para narrar do que ao que foi percebido por ele na história, de fato. Seria o mesmo que dizer que o narrador presencia, vê ou, até mesmo, vivencia determinados acontecimentos na história e que, ao narrá-los, não se compromete, necessariamente, com o fiel registro desses acontecimentos exatamente como sucederam. O narrador escolhe como contá-los ao leitor, e esta escolha não é aleatória, mas diretamente afetada pela intencionalidade deste narrador. Esta afirmação só é cabível, obviamente, se considerarmos o narrador como um personagem da narrativa, ainda que esteja na posição de narrador observador, uma vez que o caminho que ele toma para narrar interfere diretamente na percepção do leitor acerca da história narrada. O narrador tem, por assim dizer, um poder sutil e capcioso: ele não necessariamente modifica as ocorrências, mas escolhe como relatá-las, usando de intensificações, recortes, pontos de vista, esquecimentos, enganos, mentiras etc. Assim, se o que tem às mãos o leitor, a respeito da história, é tudo o que lhe serve de acesso àquele universo, então toda a sua “verdade” é dirigida pela perspectiva do narrador. Pouillon, ao abordar o tema, esclarece que qualquer compreensão que o leitor possa ter das personagens de uma história só se dá por causa da concepção prévia destas, elaborada pelo autor:

[...] o autor de um romance procura transmitir ao leitor uma compreensão dos personagens idêntica à que ele próprio tem dos mesmos e que esta identidade é, em todo caso, o que procura o leitor. [...] este personagem, compreendido pelo leitor depois que existe, só existe por ter sido compreendido pelo autor, sendo aliás, a recuperar essa compreensão inicial que nos propomos (POUILLON, 1974, p. 51).

Desta forma, há um caminho a ser percorrido pelo leitor quando se trata de sua relação com as personagens e das conclusões às quais chega a respeito delas. O primeiro passo é o entendimento de que, previamente, o autor do texto criou, elaborou e redigiu seu romance de forma a deixar a identidade dos personagens mais próxima possível do ideal – “mais próxima

possível” porque, de fato, transpor em palavras o que ocorre na ideia de maneira fiel é um trabalho difícil e extremamente minucioso, quiçá impossível. A compreensão que o autor tem de cada personagem é a compreensão que o leitor busca e, para tanto, este submete-se a uma tarefa de remontar a história do personagem, investigá-lo a fundo, compreendê-lo para além daquela primeira impressão que, muitas vezes enganadora, leva o leitor a crer num contato genuíno com a essência do personagem enquanto este está, na verdade, lidando com a matéria da superfície deste personagem. Pouillon afirma que

A isto visamos porque compreender é sempre tentar assenhorar-se, determinar pela compreensão o que se compreende [...] nós queremos suprimir o que é a ‘despeito de nós’. Para tanto, esforçamo-nos por datar sua existência exclusivamente a partir do momento em que a compreendemos: damo-nos conta, porém, perfeitamente, de que isso não basta pois, muito embora ela só exista para nós a partir desse momento, nós sabemos que ela já existia antes. Vamos então procurar compreender o seu passado, esse passado de que não participamos. Tentaremos, em suma, remontar à fonte dessa existência (POUILLON, 1974, p. 51).

Na relação do leitor com o texto, considerando-se aquele leitor que se atenta para os artifícios da narrativa, o leitor percorre um caminho de leitura em busca da compreensão das personagens e, conseqüentemente, em busca da apreensão do sentido do texto, que se dá no espaço da psicologia destas personagens. E é neste espaço que o leitor se depara, segundo Pouillon, com duas possibilidades de representação da realidade psicológica. A primeira é aquela que compreende a realidade psicológica como um espaço de sentimentos, convicções e sensações que se dão internamente e que afetam, por sua vez, apenas este próprio universo interno da personagem. O autor apresenta ainda uma segunda possibilidade de representar a realidade psicológica da personagem, a qual se vale do elemento que “confere ao universo certa organização, certo sentido e que podemos, portanto, estudar e descrever de forma absolutamente isolada.” (POUILLON, 1974, p. 53). No que tange aos efeitos de sentido e de leitura que tais representações criam e fomentam, o autor entende que

Dentro da primeira perspectiva, a conduta, por exemplo, surge-nos como a transposição de uma vida psíquica que poderia ser estudada, antes de tudo, em si mesma; na segunda, esta separação já não é possível; **o que eu sou é o que eu faço e minha conduta é a revelação do meu ser**, mesmo quando parece determinada pelas condições exteriores, **de vez que o sentido dessas últimas não lhes pertence em si mesmo**, sendo também ele inseparável daquilo que eu faço e sou; assim, **o que o romancista descreve não é mais um ser variável inserido num mundo fixo e sim um certo complexo sujeito-mundo** (POUILLON, 1974, p. 53 - grifos nossos).

Ou seja, se considerarmos o universo psicológico das personagens a partir da perspectiva da indissociabilidade em relação ao universo exterior — qual seja a materialidade das coisas, os acontecimentos decorrentes da relação do sujeito com o mundo, o tempo cronológico, a ocorrência de eventos naturais, as relações humanas e seus desdobramentos no âmbito social, histórico e cultural —, o mundo no qual o sujeito está inserido é parte do sujeito, e é também, em certa medida, o próprio sujeito.

Entretanto, essa relação de fusão entre sujeito e mundo está intrinsecamente ligada à percepção subjetiva do indivíduo sobre si mesmo e à sua capacidade de compreender-se como parte do mundo no qual está inserido. Desta forma, aquilo que Pouillon define como um “complexo sujeito-mundo” passa, necessariamente, pela atividade do autor (o escritor) de elaboração de personagens cuja vida psíquica e subjetiva ganhem expressão a ponto de abraçarem essa visão de mundo, e pela atividade do narrador, que registra, por meio de seus recursos narratológicos, essa subjetividade no texto.

Podemos observar como esse mecanismo funciona no texto ao analisarmos o fragmento “aceito”, de *As visitas que hoje estamos*:

não tive coragem de fingir que não estou, agora não adianta colocar a vassoura atrás da porta da cozinha, não, não vou embora de mim, o jeito é passar um café (FERREIRA, 2012, p. 378).

Temos, aí, um narrador em primeira pessoa, flagrado numa reflexão sobre si mesmo. O fragmento, em sua totalidade, permite uma leitura ambígua no que diz respeito ao recurso narratológico, pois aproxima-se de um monólogo interior, se considerarmos que o personagem está só, a divagar com seus próprios pensamentos. Uma outra possibilidade de leitura é que o fragmento seja um recorte de uma conversa entre duas ou mais pessoas e, portanto, a personagem estaria dirigindo a palavra a alguém. Como lidamos com um narrador cujas escolhas são flutuantes ao longo do romance e que, portanto, alterna seus focos narrativos enquanto narra, as duas possibilidades de leitura podem ser consideradas sem maiores entraves.

No que diz respeito ao discurso da personagem, esta se vê questionando a própria existência e chega à conclusão de que não pode, em certo sentido, dissociar-se de si mesma, ou seja, de que sua existência, atrelada ao seu contexto de vida, ainda que lhe seja um enfado, é a única possibilidade de viver que ela tem. O desfecho do fragmento aponta a conclusão resignada da personagem: “o jeito é passar um café”, reforçando a ideia de que não há alternativa para sua angústia. Ainda, a afirmação “não vou embora de mim” traz a ideia do indivíduo não apenas como ser, mas também como lugar, ou seja, ele é, simultaneamente, *aquela* vive e *no qual* se

vive. Essa fusão entre o *ser* e o *onde*, ilustra bem a relação do indivíduo com o mundo, fruto da percepção sofisticada da personagem sobre si mesma, individualmente, e sobre si como parte do meio em que vive.

Outra possibilidade de leitura do fragmento é sua direta relação com o título do romance, “As visitas que hoje estamos”, que coloca o sujeito, visitas, na posição de lugar — um espaço onde se pode estar. O fragmento todo é construído sob essa perspectiva, o que se mostra logo na primeira fala da personagem, “não tive coragem que fingir que não estou”, em que a escolha do verbo *estar*, que referencia o sujeito oculto (eu), ocupa o lugar do verbo *ser*, corroborando a ideia de sujeito-mundo (Pouillon, 1974), já prenunciada no título do romance. Além de “não vou embora de mim”, o desfecho do fragmento, “o jeito é passar um café”, coopera para a elucidação do que o título do romance pretende: aceitar-se como *lugar* e como *visita*, ou seja, como um ser que está circunstancialmente fundido ao mundo onde vive, ambos efêmeros. Essa indissociabilidade do sujeito com o mundo demonstra que não é a ação do sujeito, por si só, que afeta o mundo: o mundo também é o que sujeito é. Analisar o romance sob essa perspectiva é importante, pois nos leva a considerar as personagens e toda a sua psicologia como parte integrada ao mundo no qual estão inseridas — neste caso, o universo que se constrói no romance — e, a partir desta premissa, avaliar as perspectivas e focos escolhidos pelo narrador dentro da narrativa.

As alternâncias de focos narrativos em *As visitas que hoje estamos* são ricas tanto nos fragmentos, alternando o foco narrativo de um fragmento para o outro, como intra-fragmentos, em que as alternâncias ocorrem dentro do mesmo fragmento. Pouillon (1974), como já mencionamos anteriormente, chama de “visões” as múltiplas perspectivas das quais dispõe o narrador, e faz uma subdivisão das categorias em duas partes, pois compreende tipos diferentes de romances. Ambas as partes se encontram no segundo capítulo de seu livro, intitulado “Os modos da compreensão”, e são dispostas da seguinte maneira: na “Parte I” ele apresenta a *visão “com”*, a *visão “por detrás”* e a *visão “de fora”*; e, na “Parte II”, Pouillon coloca a “*apresentação*” e a “*participação*”. Trataremos destes conceitos um a um, a seguir, para uma melhor compreensão de suas características e, principalmente, de seus efeitos de sentido no texto.

a) A visão “com”

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro, penetramos imediatamente sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. [...]. **Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem?** Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja do personagem central. **Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas sim porque é sempre a partir dele que vemos os outros.** É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passe com alguém aparece a esse alguém (POUILLON, 1974, p. 54 - grifos nossos).

Ao tratar da *visão “com”*, Pouillon discorre sobre a narrativa que se desenvolve a partir da focalização centrada em um determinado personagem. Como sugerido pela própria nomenclatura da categoria, trata-se de uma visão da qual o leitor participa e da qual se apropria, e não apenas testemunha e avalia. Retomando um trecho da citação anterior, “este último não é central porque seja visto no centro, mas sim porque é *a partir dele* que vemos os outros.” (POUILLON, 1974, p. 54 - grifos do autor).

O fragmento “juízo”, de *As visitas que hoje estamos*, serve para ilustrar o recurso da *visão “com”*, pois sua narrativa se dá em primeira pessoa, na voz da personagem que conta ao leitor uma lição de vida que aprendeu na infância, enquanto revive as suas memórias do passado. A personagem conta sobre como a mãe costumava ser generosa com pessoas que iam até a porta de sua casa em busca de comida e sobre como ela servia a todos, sem exceção, com um prato de comida. Sua justificativa era fundada na crença religiosa de que tais pessoas pudessem ser o próprio Jesus Cristo disfarçado, ou alguém enviado a mando do próprio Deus para testar a sua (dela) capacidade altruísta.

caridade é isso, a porta de casa era conhecida, batiam, pediam, minha mãe ouvia como se fosse a gente, seus filhos, escutava até os cachaceiros, se bem que dinheiro ela não dava, o que fazia diminuir consideravelmente a afluência daqueles apenas sedentos, ela achava o certo, podia ser um santo disfarçado, testando o mundo a mando de deus, todo-poderoso, antes de aplicar uma devida punição contra os homens, dizia, o que aprendera com a avó, então podia estar salvando muita gente de um novo dilúvio, ou de um fogaréu dos infernos, porque dessa vez parece que é o que apregoam as escrituras, confesso que não fui conferir, nem vou, o fim do mundo numa chuva de fogo, qualquer coisa assim, e pra isso não tem barco, não tem pombo com raminho no bico, todos os pecadores no espeto porque o bicho pegou para os homens, bom, não acredito um pinga nesse negócio, mas vá lá, quem aprende no chicote acha a salmoura doce, meu pai uma vez chiou com essa mania dela, foi aí que fiquei sabendo de sua triste missão, bem verdade que naquele momento ela enfiou o patrão no meio da história, ou o capataz, vá lá, uma vez que meu pai não era

assim muito católico, ela sabia, e o marido poderia bem desconfiar dos santos, meros trabalhadores braçais que usariam a fé dos incautos pra amassar com mais suavidade e menos esforço o transpirado ganha-pão, mamãe era fogo, sempre entendia os fatos antes de seu ponto-final, sabendo como ninguém adivinhar os desenlaces e meter de antemão os pontos e vírgulas, desembocando os atos, acontecidos ou não, nas cumbucas por ela pretendidas, então disse na lata, de bate-pronto, como se o dito fosse anterior à faculdade divina do pensamento, disse calmamente, olha, pode ser jesus em pessoa testando a gente, sabia?, e aí, nélio, como é que a gente fica?, então eu ajudo, sim, nélio, que deus não há de me pegar de calças curtas, muito menos sem calças, deus me livre, já vou salvando os pecadores aqui de casa por antecipação, viu, nélio?, porque só ele vê tudo e sabe de tudo, mas dá um jeito de esparramar as notícias também, sabia?, meu pai nunca mais abriu a boca, contentando-se em, no máximo, observar indignado um ou outro mendigo mastigando o almoço de boca aberta, enquanto agradecia com seu deus ajude a senhora aquela refeição caprichada (FERREIRA, 2012, p. 261-262).

O narrador, que narra em primeira pessoa, rememora o comportamento da mãe diante de situações de pessoas em vulnerabilidade e as implicações de sua generosidade no ambiente familiar, como a contrariedade do esposo e o questionamento dos filhos. Enquanto narra, conduz o leitor com ele, como se estivesse buscando levar a mente do leitor à mesma lembrança que conta. Quando o narrador, logo no início do fragmento, recorre ao pronome demonstrativo (recurso comum em diálogos cujo objetivo discursivo seja o de explicar algo a alguém), “caridade é isso”, ele chama o leitor a participar de sua narrativa não como quem ouve e compreende apenas, mas como quem partilha da perspectiva da personagem.

Para Pouillon, a *visão “com”* mobiliza o leitor a colocar-se numa posição de leitura marcada pela compreensão sentimental:

E agora, que compreensão exigem esses romances da parte do leitor? Justamente a **compreensão simpática, muitas vezes deformante e fonte de mal-entendidos que me leva a enquadrar os demais baseando-me em mim mesmo, a compreendê-los atribuindo-lhes os meus próprios sentimentos ou ideias** e para isto abaixando-os e elevando-os, segundo o caso. Compreensão sentimental antes de tudo e que não me faz sair de mim mesmo: eu estou “com” aquele que assim compreendo (POUILLON, 1974, p. 55 – grifos nossos).

Em outras palavras, a *visão “com”* da qual trata o autor diz respeito a uma relação de proximidade entre o leitor e a personagem, ainda que esta relação esteja mediada pelo narrador, em que aquele passa a ler o texto como se integrasse o quadro geral do romance: ele avalia e julga pela perspectiva da personagem.

Para que me seja possível adquirir uma consciência das coisas e das pessoas, idêntica à do herói do romance, é preciso que este pertença a um mundo mental semelhante ao meu; é preciso que o que o cerca seja visto por ele tal como o

posso ver eu mesmo ou, pelo menos, de maneira não demasiadamente diferente (POUILLON, 1974, p. 60).

Esta relação entre o leitor e a perspectiva da personagem, normalmente a protagonista, se desenvolve sugerindo ou apresentando o universo psíquico da personagem, o que demanda que o leitor encare a história narrada da perspectiva dela.

O gênero “com” [...] é um gênero bastante instável. Passando da sugestão à pura apresentação da vida psíquica do personagem (monólogo interior) e da sugestão à análise, ele se realiza de inúmeras maneiras e, ao adotar a última direção, ele nos conduz a um novo tipo (POUILLON, 1974, p. 61).

Retomando o fragmento supracitado do romance, notamos que a *visão “com”*, por meio da qual se narra, dá destaque à perspectiva que sua mãe tem dos fatos narrados. Note-se que o narrador não sai de sua posição privilegiada de contador da história, mas narra os fatos segundo a visão que a mãe tem deles.

b) A visão “por detrás”

Em lugar de situar-se no interior de um personagem [o que caracteriza a “visão com”], o autor pode tentar distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior, para ver seus gestos e ouvir simplesmente suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta sua vida psíquica (POUILLON, 1974, p. 62 – colchetes nossos).

Ainda que esta categoria pareça afastar o leitor da possibilidade de relacionar-se mais intimamente com o texto, ela atribui ao leitor um papel mais autônomo e crítico-reflexivo: ele passa a olhar a história narrada sob uma perspectiva distanciada, a fim de avaliá-la de maneira mais objetiva.

Este modo de compreensão representa um modo de conhecimento; com efeito, é no conhecimento que o sujeito conhecedor se distancia do objeto conhecido, razão pela qual a reflexão é considerada como um desdobramento. [...] De modo que a diferença entre visão “com” e visão “por detrás” vem a ser a que existe entre a consciência pura e simples e o conhecimento refletido (POUILLON, 1974, p. 62).

Neste sentido, o romancista que usa da *visão “por detrás”* é capaz não apenas de observar e julgar os atos das personagens, bem como de investigar sua subjetividade, mas de atentar-se a fatos alheios à percepção da personagem, aqueles que escapam à consciência da personagem, circunscrevendo-a, objetiva e/ou subjetivamente, e, conseqüentemente, afetando-a. Por causa disso, Pouillon caracteriza tal perspectiva como a de um “espectador privilegiado”

(1974, p. 62). A narrativa que se dá a partir desta perspectiva permite que o leitor, dotado de certa autonomia, avalie a personagem — e, aqui, ao empregar o termo “avaliar”, não fazemos menção a uma análise crítica ou julgamento, necessariamente, embora este seja o desfecho natural no decorrer da leitura, mas a uma avaliação no sentido de que ele observa os fatos para além da perspectiva da personagem, sem estar limitado às percepções da personagem. Vê a personagem, portanto, para além dela mesma.

Metaforicamente, é como se a personagem estivesse dentro do mar, nele imersa, e o leitor, por sua vez, também dentro do mar, porém, ancorado num barco: ambos estão num mesmo universo (o mar), experimentando sensações semelhantes (o clima, a maré, a atividade marinha), mas a partir de perspectivas diferentes. O leitor está, em tal posição, apto para observar a personagem, suas ações, reações e atividades subjetivas, bem como aquilo que está para além dela, como a terra firme, as construções, as navegações, a mata e outros eventos ou circunstâncias que possam cercar o mar e que não podem ser vistas da perspectiva de quem está na água. Pode-se dizer, portanto, que na *visão “com”* o leitor encontra-se mergulhado junto com a personagem, porque instado a partilhar da perspectiva dela. Na *visão “por detrás”*, entretanto, a posição do leitor é mais distanciada, uma vez que não ocorre esse mergulho na vida psíquica da personagem:

Esta visão [a visão com] é uma visão direta do psíquico, [...] sem intermediários: não se trata de captar o que o herói pensa ou sente “a partir” do que ele diz ou faz. [...] a posição “por detrás” deve ser perpetuamente mantida por uma imaginação que conserva o outro longe de mim para que eu não me dissolva nele (POUILLON, 1974, p. 63-68).

Essa posição que afasta o leitor da subjetividade da personagem permite que ele tenha uma visão mais abrangente e menos comprometida da história, além de uma capacidade maior de perceber e avaliar os acontecimentos da narrativa. É como se estivesse, de fato, atrás da personagem, observando, também, aquilo que ela observa, mas não mais limitado à perspectiva dela. O outro (seja a personagem protagonista ou uma personagem secundária) fica conservado, portanto, distante do leitor, para que este não se dissolva naquele (POUILLON, 1974, p. 68).

Em “álbum”, pequeno conto de *As visitas que hoje estamos*, podemos visualizar um narrador que narra a partir da *visão “por detrás”*:

papai pegou a preta pra criar, menininha, não sei se foi largada em casa, ele dizia que não podia contar, acho que só pra mamãe, penso hoje que alguma promessa, levou pra dentro de casa, ela era muito miúda, deram banho, trataram de uma bicheira com creolina, muito chá de semente de abóbora pra matar as bichas, ela era preta, mesmo, não muito, mas perto da gente de casa,

de olhos e cabelos claros, já viu, né? [...] ficou nossa irmã logo de cara, bom, eu ainda não era nascida, mas sei que a preta sempre foi tratada desse jeito, e era muito agradecida, inclusive, fazia questão de cuidar da gente, da casa, da mesa, fazia porque queria, ninguém exigia nada dela, gostava, pegou o hábito, no começo decerto era só um brinquedo dela, ah, que saudade da preta [...] (FERREIRA, 2012, p. 165-166).

O trecho citado é o início da narrativa, em que narrador, que é, também, personagem da história, nos conta sobre a personagem à qual se refere como “preta”, que fora trazida por seu pai e criada junto com as demais filhas do casal. Como leitores, podemos perceber de que a inserção da menina no lar foi fruto de prática recorrente no Brasil, em que famílias, geralmente privilegiadas socioeconomicamente, “adotavam” crianças pobres para que estas servissem nas atividades domésticas do lar. Essas crianças, que eram, principalmente, meninas, eram trazidas para o seio da família, a qual oferecia-lhes casa e alimentação, e tinham, em troca do “acolhimento”, a incumbência do serviço doméstico¹⁴.

O que nos permite perceber certo desvio moral por parte da família não é a percepção da narradora, pois ela mesmo não apresenta noção nenhuma de que a atitude dos pais foi eticamente condenável. Quando nos diz que “(preta) era muito agradecida [...] fazia questão de cuidar da gente, da casa, da mesa, fazia porque queria, ninguém exigia nada dela”, podemos notar que a narradora tem uma percepção dos fatos limitada e que não consegue avaliá-los com clareza, pois está mergulhada em si mesma. O leitor, entretanto, por não estar dissolvido na personagem da narradora, pode avaliar não só a história contada como a própria subjetividade desta narrador-personagem, graças ao seu distanciamento, fruto de uma narrativa que conta com a *visão “por detrás”*.

A focalização narrativa que caracteriza a *visão “por detrás”*, portanto, não é aquela que afasta completamente o leitor da subjetividade das personagens: seu distanciamento é parcial e lhe permite uma avaliação um pouco mais objetiva dos acontecimentos.

c) A visão “de fora”

¹⁴ Esta prática não era legal, não se tratava de uma adoção submetida ao devido processo legal e judiciário: o acordo era subentendido entre as partes e fortalecido pela cultura que, até então, compreendia tal prática como coisa comum e, em certo sentido, boa, pois se oferecia a uma criança que, provavelmente, estava desprovida de cuidados e de um ambiente adequado para o seu crescimento saudável, um lar. Entretanto, o fato de haver a intenção de que a criança servisse como uma serviçal doméstica desde muito cedo, e sem retorno financeiro algum (o trabalho fundamentando-se, portanto, na gratidão àqueles que a acolheram), era uma prática que fere os direitos humanos da criança. Noutras palavras: caracterizava-se trabalho análogo à escravidão.

Se seguirmos com a metáfora do homem no mar e o homem no barco para melhor compreender as categorias de Pouillon, e assim o faremos, a *visão “de fora”* seria a visão de um homem em terra firme observando um outro homem submerso no mar. Um não experimenta em nível algum a sensação e a vivência do estar no mar; pelo contrário, observa e julga os acontecimentos totalmente distante de qualquer experiência subjetiva da personagem. Produz-se, aí, em contraste com as demais visões, um afastamento mais intenso entre leitor e personagem.

O “fora” é a conduta, na medida em que é materialmente observável. É também o aspecto físico do personagem; assim como o meio que ele vive. [...] Com efeito, a conduta prende-se, por natureza, ao que denominamos “dentro”, visto porém em suas manifestações, em seu relacionamento com o mundo em que vive o indivíduo: representa o aspecto que assume para outrem o que vive “de dentro” o indivíduo que a manifesta (POUILLON, 1974, p. 74).

Assim, este “fora” abre caminhos para uma posição distanciada da perspectiva da personagem, permitindo que o leitor tenha uma visão abrangente da história narrada, dando acesso aos elementos externos à personagem, aqueles que a circundam e a circunstanciam em sentido amplo. Este aspecto fortalece a relação do leitor com o plano psíquico da personagem, uma vez que este passa a estar apto para avaliar sua atividade psíquica, recorrendo aos elementos *de fora*, os quais ela própria não acessa.

[...] não temos de considerar a existência material do aspecto físico ou do meio, e sim o seu significado psicológico; [...] O problema consiste então em esclarecer qual vem a ser essa relação que une o “fora” com o “dentro”, e em que sentido será necessário percorrê-la. [...] O “fora” é proposto pelo autor e captado pelo leitor, como revelador do “dentro” (POUILLON, 1974, p. 75 - grifos nossos).

Esta abordagem do contexto exterior da personagem revela, ao mesmo tempo, sua contextualização sócio-histórica e seu plano psicológico (sua subjetividade). O leitor passa a conhecer a personagem num nível mais rico de informações, no sentido de ficar a par tanto de seu estar no mundo quanto de suas reações psicológicas, sentimentos, sensações e percepções de mundo — o que se torna possível por causa dos recursos dos quais o narrador se utiliza no ato de narrar. A partir das informações externas à personagem, amplia-se o conhecimento de sua subjetividade. O dado externo mostra-se, portanto, como um caminho para a compreensão da psicologia e da ação da personagem.

A *visão “de fora”* seria aquela que contaria com uma narrativa feita em terceira pessoa, por exemplo, uma vez que o narrador em primeira pessoa, seja ele personagem protagonista ou não, terá, necessariamente, uma perspectiva restrita dos acontecimentos, dado o seu

envolvimento pessoal na história. Pouillon compreende que, ainda que a *visão* “*de fora*” seja menos ligada à exploração da interioridade das personagens, o leitor pode captar algo dessa interioridade por meio dos recursos discursivos do narrador. Há, portanto, uma subjetividade das personagens que fica sugerida na narrativa e que pode ou não ser percebida pelo leitor — e que, a depender de sua percepção e das correlações extratextuais que pode fazer, pode lhe servir como reveladora da interioridade da(s) personagem(ns).

Em *O tempo no romance*, Pouillon distingue as categorias que versam sobre as possibilidades de perspectivação do narrador em duas partes, sendo a primeira parte a que contém as categorias chamadas de “visões” (“com”, “por detrás” e “de fora”), e a segunda parte a que contém as categorias que ele denomina de “apresentação” e “participação”. O que diferencia os dois blocos de categorias é que, para o autor, o primeiro bloco, em que ele apresenta as visões, é aplicável aos romances clássicos, enquanto o segundo, em que se encontram a “apresentação” e a “participação”, é característico dos romances modernos. Isso porque, para Pouillon, as narrativas modernas não contam tanto com a mediação do narrador, mas com uma exposição mais direta (não mediada) da vida subjetiva das personagens, deixando a critério do leitor a avaliação e a interpretação dos acontecimentos.

d) A “apresentação”

Para Pouillon (1974), essa categoria, assim como a categoria da “participação”, se dá num plano menos invasivo, pode-se dizer. Trata-se de perspectivas que não buscam a investigação do universo interior das personagens; antes, comprometem-se meramente com a exposição de sua realidade, uma “posição de pura existência de um personagem que não é analisado porque, muitas vezes, não há nada a dizer sobre ele [...]” (POUILLON, 1974, p. 83).

O resultado desta maneira de ver as coisas é que se pode transmitir o sentimento da presença de um personagem pela simples descrição daquilo que ele está vendo, não evidentemente como seria feito para todo mundo e para ninguém em particular, mas sim conferindo-lhe a qualidade subjetiva de ser para esse personagem. [...] **o que se requer é a imaginação por ser ela quem nos pode situar no centro desta organização peculiar a cada um de nós** [...] (POUILLON, 1974, p. 83 – grifos nossos).

A noção de *apresentação* coloca o leitor numa posição de relevância, pois à medida em que o leitor se relaciona com o texto, extrai dele percepções particulares, que não podem ser

facilmente classificadas de “percepções corretas” acerca do romance. Trata-se de uma autonomia de fato, em que o leitor, comprometido com o texto, percorre seu caminho de maneira mais independente.

Isto não significa dizer, entretanto, que qualquer conclusão arbitrária é passível de ser tomada a partir do texto. Quando falamos em comprometimento do leitor com o texto, além de abordar as questões de leitura aprofundada, pesquisa, reflexão e análise, falamos também em comprometimento com o texto como base para eventuais proposições. Assim, o leitor parte do texto, e somente do texto, para depois propor uma possibilidade de interpretação, e não o inverso. O texto, desta forma, não se coloca à serviço das proposições do leitor: ele é a fonte destas proposições.

As características essenciais da “apresentação” são [...]: uma certa distância inqualificável entre ela e aquele para quem é feita, o fato de nela captarmos simultaneamente o sujeito e o mundo em que este vive, seu caráter total (POUILLON, 1974, p. 98).

A *apresentação*, portanto, tem um caráter que limita o envolvimento do leitor com o universo psicológico da personagem, uma vez que atribui a ele uma posição mais de espectador dos acontecimentos da narrativa, tornando-o, em contrapartida, apto ao julgamento autônomo, ao recurso à própria consciência, em prol da leitura do texto. Recordamos, entretanto, que a *apresentação* ocorre *a partir* de alguém, seja este alguém o autor (escritor e criador do texto), o “Autor” (instância criada para mediar o texto na relação com o leitor, mostrando a ele os acontecimentos) ou o narrador (instância criada para contar a história), portanto, a *apresentação* não dispensa por completo a personalidade de quem, ao enunciar, apresenta.

Em *As visitas que hoje estamos*, como já dissemos anteriormente, contamos com uma multiplicidade de vozes que narram, pelo menos uma para cada fragmento do romance. Entretanto, há uma instância por detrás desses fragmentos que os seleciona, organiza e dispõe em determinada ordem, provocando efeitos de sentido na leitura do romance como um todo. Nos estudos de Friedman, a categoria do *Narrador onisciente neutro* seria a mais adequada para este papel; em Jean Pouillon (1974), para avaliar essa instância que atua “por detrás” dos fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, a categoria mais adequada seria a da *participação*, sobre a qual se discorrerá a seguir.

e) A “participação”

Diferentemente da *apresentação*, a *participação* coloca o leitor mais a par do romance, envolvendo-o com o texto de forma a levantar características semelhantes ao movimento que se faz na *visão “com”*. Entretanto, para Pouillon (1974), a *apresentação* e a *participação* são caminhos de narrativa aplicáveis aos romances classificados por ele de “modernos”, enquanto as visões “com”, “por detrás” e “de fora” se aplicariam aos romances “clássicos”, como dissemos anteriormente. Segundo o autor, pode-se compreender como

“romances clássicos” os que dependem dessa psicologia segundo a qual um ser existe pelos sentimentos por ele experimentados, e como “romances modernos”, os que dependem pelo contrário, da psicologia segundo a qual os sentimentos só adquirem sentido por e para aquele que julga experimentá-los (POUILLON, 1974, p. 83-84).

Pouillon (1974) se utiliza do romance de Dostoiévski para exemplificar o “romance clássico”, no qual, segundo ele, “há um valor psicológico geral concernente aos sentimentos analisados e que o leitor facilmente distingue dos heróis retratados.”, e o romance de Faulkner, em contrapartida, para exemplificar o “romance moderno”: “Esta distinção já não é possível num romance de Faulkner, o que, aos olhos dos leitores habituados aos romances clássicos, surge como um defeito, uma perda.” (POUILLON, 1974, p. 84).

Esta distinção entre os gêneros do romance não implica um julgamento de valor, sendo apenas histórica, pois é sempre possível retornar a uma intenção ou à outra. Só é histórica na medida em que o romance clássico prende-se às suas origens, a saber: aos ensaios e às máximas, por essa busca de um significado psicológico geral (POUILLON, 1974, p. 84).

Portanto, para o autor, apesar da semelhança entre a *participação* e a *visão “com”*, uma vez que ambas envolvem mais profundamente o leitor na complexidade psicológica das personagens, a *visão “com”* se dá na estrutura de romances clássicos, enquanto a *participação*, por sua vez, na estrutura dos romances modernos.

Há, além disso, traços, segundo ele, compartilhados pela *participação* e pela *apresentação*:

[...] em ambos os casos (participação e apresentação), o mundo não pode ser separado do sujeito para o qual ele constitui esse mundo; isto se deve ao fato de terem estes romancistas compreendido que um sentimento, por exemplo, não é algo que esteja dentro da consciência e que seria descrito como uma realidade em si mesmo, constituindo porém uma determinada maneira de captar o que nos cerca (POUILLON, 1974, p. 100-101).

Trata-se mais de convidar a participar, de fato, da vivência da personagem e de toda a sua complexidade psicológica do que apresentar ao leitor uma descrição do universo subjetivo da personagem. É sobre a possibilidade de “desfrutar”, segundo o autor, juntamente com as personagens, as ocorrências no mundo no qual estão inseridas e aquelas alusivas à sua subjetividade (POUILLON, 1974, p. 101), sob a mediação, entretanto, do caráter misterioso do romance, daquilo que, já existente e consolidado previamente, será desvendado pelo leitor.

Há uma diferença importante entre a maneira como Friedman (2002) estabelece as suas categorias de ponto de vista e como Pouillon (1974) as faz. Este, ao contrário daquele, não trata o ponto de vista — ou “visão”, nomenclatura que utiliza — dentro dos limites da categorização do narrador em primeira ou terceira pessoa, mas aborda o ponto de vista de acordo com os *acontecimentos*: “Segundo Pouillon [...] o que realmente vale é a *proximidade* dos acontecimentos narrados em relação a um determinado ‘eu’, ou a sua *dispersão*, sob a égide do autor onisciente” (CARVALHO, 1932, p. 15). O movimento da narrativa através dos pontos de vista constantemente alterados é, segundo Pouillon, mais relevante que as definições de ponto de vista limitadas à primeira e terceira pessoas. Entretanto, é necessário ressaltar que o autor não descarta a necessidade da preocupação com as pessoas do discurso usadas pelo narrador (terceira ou primeira pessoas), a depender do foco do estudo e interpretação do texto. Ele apenas centraliza a importância de atentar-se aos acontecimentos da narrativa para compreender o ponto de vista:

Um sujeito consciente é aquele a cujo redor centraliza-se um mundo, visto só existir “mundo” para um sujeito. Por conseguinte, quando a intenção direta é criar um sujeito, não se pode isolá-lo do mundo visto por ele, da organização e do sentido por ele atribuído a esse mundo e que lhe é peculiar; já não é possível descrever sentimentos variáveis num mundo fixo, mas somente um determinado complexo mundo-sujeito, a que os fenomenólogos, depois de Heidegger, dão o nome de “situação” (POUILLON, 1974, p. 83).

Não é possível, portanto, segundo o autor, tratar o sujeito sem considerar a relação sujeito-mundo, apartando-o dos acontecimentos externos a ele. Há uma relação direta e intensa entre os fenômenos, fatos ocorridos e os conflitos internos do sujeito, acarretando uma interação indissociável entre o sujeito e o mundo no qual está inserido e a cujos estímulos responde.

O resultado dessa maneira de ver as coisas é que se pode transmitir o sentimento da presença de um personagem pela simples descrição daquilo que ele está vendo, não evidentemente como seria feito para todo mundo e para ninguém em particular, mas sim conferindo-lhe a qualidade subjetiva de ser *para* esse personagem (POUILLON, 1974, p. 83).

Mais do que constatar a existência de um aspecto físico ou um meio no qual a personagem esteja inserida, é fundamental observar e compreender a relação que se dá entre as personagens e o meio. As noções de “fora” e “dentro” apresentadas pelo autor se desenvolvem a partir desta relação, que se dá no plano subjetivo. O dentro e o fora não dizem respeito ao meio em si, mas à relação psíquica da personagem com o meio, ou seja, à sua interação subjetiva com o mundo no qual se encontra.

não temos de considerar a existência material do aspecto físico ou do meio, e sim o seu significado psicológico; com efeito, é somente em razão desse significado que se pode aplicar a um “dentro” a expressão “fora”; sem ele, o “dentro” é apenas o que é, talvez em relação com outras realidades materiais, situadas no mesmo plano em relação às quais as palavras “fora” e “dentro” são inteiramente destituídas de sentido (POUILLON, 1974, p. 75).

Aqui, Pouillon (1974) trabalha a questão dos termos *dentro* e *fora* no que diz respeito às visões do narrador, no sentido de suas possíveis relações: a *visão de “dentro”*, ou, melhor dizendo, o “dentro” da personagem, só faz sentido porque é externado pelo narrador. Ainda neste ponto, o autor afirma:

O problema consiste então em esclarecer qual vem a ser essa relação que une o “fora” ao “dentro”, e em que sentido será necessário percorrê-la; esse problema psicológico constitui também um problema romanesco, pois a apresentação de um personagem depende evidentemente da utilização que se faz do caráter revelador desse fora (POUILLON, 1974, p. 75).

Ao compreendermos os caminhos escolhidos por Pouillon para a compreensão dos papéis do narrador a partir do ponto de vista no texto e, posteriormente, as discussões levantadas a respeito do narrador em suas diversas possibilidades de visão, caráter e intenção, estamos aptos a dizer que um fator elementar desta discussão é o leitor. Ainda que as possibilidades de articulação do foco narrativo e os papéis do narrador sejam imprescindíveis à narrativa, estes se dão apenas porque são *para* o leitor — afinal, sem o leitor a ficção ou, até mesmo, a narrativa de fatos reais não cumpre seu propósito: fica apenas um conteúdo, um fato ou uma história perdidos no tempo e no espaço, sem destino e sem função. A ficção está para o leitor assim como a notícia está para o ouvinte: são como organismos vivos, ativos, que nascem para serem transmitidos, avaliados, interpretados e reinterpretados pelo indivíduo. A ficção sem o leitor é uma ficção sem função e, portanto, sem razão de ser.

Ainda, foi possível analisar diversas possibilidades de se abordar a ficção e de se contar uma história, seja marcando a personalidade do próprio autor, seja pela mediação do narrador ou, ainda, por meio da exposição da ficção ao leitor (esta última, contando com um apagamento

da mediação que confere maior autonomia ao leitor). Para cada possibilidade, efeitos de sentido e aspectos textuais enriquecem a ficção e renovam os caminhos de leitura e de interpretação do texto. Neste sentido é que se pode afirmar que, por mais aprofundada que seja a análise e mais complexa a posição crítica diante do texto ficcional, este dificilmente será absolutamente compreendido, no sentido de que suas possibilidades de leitura não se esgotam. Ainda, um dos aspectos mobilizados na leitura e interpretação de texto é o aspecto sociocultural, e este possui, invariavelmente, o caráter da liquidez, modificando-se ao longo do tempo.

[...] o livro desaparece quando lhe pomos as mãos. Todas as palavras que dizemos sobre ele, cada frase que usei em relação a um romance nestas páginas, são vagas, aproximadas, pouco mais ou pouco menos da verdade; não podemos atingir exatamente o alvo; ou, quando o conseguimos, não podemos ter certeza de havê-lo conseguido (LUBBOCK, 1976, p. 168).

O que Lubbock (1976) afirma neste trecho é exatamente o caráter infinito e inesgotável da ficção: um mesmo texto pode ser lido inúmeras vezes, e nunca será completamente esgotado em suas possibilidades de leitura, análise e interpretação. Isto porque a ficção está além das noções do tempo e do espaço: ela, como organismo vivo, permanece e se refaz a cada contato com o leitor.

Em vista disso, narrador e foco narrativo são elementos da ficção que, ao serem notados, contribuem para corroborar este caráter inesgotável do texto ficcional. Como vimos: uma extensão de possibilidades que geram inúmeros efeitos de sentido, sendo que, para cada possibilidade de perspectiva narratológica, há campo fértil para o surgimento de novos estudos.

O caráter inesgotável da ficção é estendido, também, à crítica literária: enquanto a ficção permanece e se renova, a boa crítica se presta a este mesmo percurso, avaliando, repensando, abrindo o horizonte para novas perspectivas e consolidando um ciclo infinito de possibilidades de leitura que estarão à serviço de algum leitor, em algum ponto do tempo, em algum espaço, e que ganharão, por causa deste ambiente propício a isso, uma nova visão.

4. AS VISITAS QUE HOJE ESTAMOS: ANÁLISE DESCRITIVA E LEITURA CRÍTICO-REFLEXIVA DO ROMANCE

As visitas que hoje estamos é um romance cuja narrativa leva o leitor a uma visita dentro de si próprio e, no contato com as vozes que narram os fragmentos, sendo cada uma delas dotada de consciência e autonomia, a narrativa revela algo de subjetivo sobre aquela personagem, mas revela-se, também, algo da subjetividade do próprio leitor.

Viktor Chklóvski, em *A arte como procedimento* (1970), discute a finalidade da arte como a de ser instrumento de *desautomatização*, ou seja, ela precisa provocar no indivíduo uma vivência, ainda que momentânea, que seja completamente nova, seja numa associação inédita com o mundo, numa sensação ainda não experimentada ou num pensamento inusitado. Para o autor,

O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento (CHKLOVSKY, 1973, p. 50).

O aspecto da singularização é, portanto, intrínseco à arte. Chklóvski não vê a singularização como uma alternativa ou como um requisito que possa ser levado em conta para avaliar uma obra de arte como sendo “melhor” do que outra: a singularização é papel da arte e, portanto, na ausência da singularização não há arte. Essa singularização passa pelo que o autor chama de *estranhamento*, fenômeno que leva o leitor, em contato com o que lhe é estranho, a atribuir novos sentidos ao que lê. No caso do texto literário, o estranhamento obstaculiza a compreensão automática, uma vez que são os recursos discursivos e literários, sejam de escolha formal ou temática, que provocarão a desautomatização. Ainda, a experiência do estranhamento na obra literária pode se dar tanto no âmbito geral da obra (ou seja, na interpretação da obra como um todo), quanto no âmbito processual (em seu percurso de leitura), sendo que, neste último, o leitor pode experimentar desautomatizações constantes no decurso da experiência de leitura.

O caminho de leitura que se percorre no romance *As visitas que hoje estamos* é um caminho caracterizado por constantes interrupções. E isso não apenas por sua forma fragmentária, que interrompe, naturalmente, a fluidez da leitura na passagem de um fragmento para o outro, mas por ser uma narrativa constituída por um emaranhado de vozes, marcada pelas pausas forçadas, pelos tropeços, pelos desencontros, pelos desentendimentos e, principalmente, pela contiguidade em que falam essas vozes — sequencialmente e em sincronia — forçando o

leitor, em busca de clareza de leitura, a correr para dentro de si — lugar onde, ironicamente, nada é claro e nada é esclarecido.

O leitor de *As visitas que hoje estamos* se vê interrompido constantemente pelo próprio texto e suas pausas forçadas. Entretanto, é a partir das pausas que este encontra-se envolvido na narrativa, e não a partir da fluidez de uma leitura linear e progressiva. Neste sentido, o romance desafia os aspectos que possam ser entendidos como indispensáveis ao enredamento do leitor (como o da história que segue um percurso lógico-linear), principalmente quando pensamos no papel do narrador, que o conduz na história como instância responsável pelas inclinações interpretativas. No entanto, a forma de *As visitas que hoje estamos* traz à luz o entendimento de que, no âmbito da narrativa, um eixo de narração bem construído é capaz de envolver e induzir a leitura ainda que numa prosa constituída por fragmentos não explicitamente conexos, como é o caso deste romance.

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: e criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática, é freqüentemente uma língua estrangeira (CHKLOVSKI, 1973, p. 54).

O estranhamento é, portanto, atributo fundamental de *As visitas que hoje estamos*, evocado na recusa do romance à automatização: estranha-se a sua forma fragmentada, estranha-se a maneira aparentemente desordenada sob a qual seus fragmentos estão dispostos, estranha-se a autonomia de vozes que narram e um certo apagamento do narrador (que, como vimos no capítulo anterior, atua por detrás dos fragmentos, mostrando a história ao leitor enquanto cede voz aos narradores de cada fragmento), estranha-se que os fragmentos sejam de gêneros literários diversos que compõem um único gênero (o romanesco), estranha-se não poder eleger um espaço comum no romance, estranha-se a leitura não fluida decorrente da falta de uma história linear.

Via de regra, ao lidarmos com romances fragmentados, o fragmento atua como recurso voltado para determinados efeitos de sentido no texto. Porém, em *As visitas que hoje estamos*, o fragmento é mais que um recurso de efeito de sentido: ele é o próprio romance. Não lidamos com uma personagem protagonista e com um narrador que, no decorrer da história, vivencia-a

ou conta-a por meio de fragmentos, mas lidamos com fragmentos que contêm, em sua particularidade, narrador, personagem e história próprios. Trata-se de um romance em fragmentos, e de fragmentos que são autônomos e dotados de vida própria.

Apenas quando unimos todos os fragmentos em seus possíveis aspectos em comum é que podemos ler, como já mencionado aqui, o “mosaico” que essa obra constrói: a imagem de um todo formado por indivíduos inadequados, fragmentados em sua própria individualidade e que coexistem num espaço que também se faz em pedaços — uma experiência de desajuste e incompletude que se reflete do micro (o indivíduo e sua subjetividade) para o macro (os indivíduos em sua relação coletiva, em uma sociedade). Como se trata de uma narrativa heterogênea e complexa, justifica-se, para fins didáticos, a realização de uma análise descritiva do romance de modo a, por meio dela, oferecer uma visão de sua composição e de sua estrutura.

4.1. ESTRUTURA DA NARRAÇÃO DO ROMANCE

O caráter heterogêneo de *As visitas que hoje estamos* possibilita diversas ocorrências de perspectivas de narração. Para cada fragmento que compõe o romance, temos uma voz que narra: narradores, nos casos dos contos, micro-contos e dos fragmentos que mesclam texto e fotografia; eus-líricos, nos poemas; e uma voz que caracteriza um dramaturgo, aparecendo em “os olhos de jussara”, peça teatral que integra o romance. Entretanto, há uma instância de enunciação que atua por detrás dos fragmentos em sua organização e que é responsável, portanto, pela condução do leitor ao longo do romance. Essa última instância pode ser compreendida com a do *Autor implícito* (Booth, 1980), identificável, em última análise, com o *autor empírico* (Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira).

Este Autor implícito é peça fundamental para a leitura da obra, uma vez que sua atividade está, necessariamente, atrelada a todos os fragmentos que a compõem. Nos capítulos anteriores deste trabalho, principalmente quando foram abordados fragmentos do romance, pode-se perceber a atividade do Autor implícito (aqui, identificado como o autor empírico do romance) como instância que seleciona, organiza, atribui título e epígrafe e dispõe os fragmentos em determinada ordem na obra. Ainda, se atribui a ele o movimento de condução do leitor no romance. Há trechos em que a atividade do Autor implícito fica mais evidente e trechos em que fica apagada. Nos fragmentos e trechos em que o Autor implícito se manifesta como narrador, é ele quem mobiliza os outros narradores nos fragmentos que compõem o romance (muitos deles são narradores protagonistas de suas histórias), os demais eus-líricos nos fragmentos compostos por poemas e o dramaturgo na peça teatral.

Desta maneira, perceberemos, ao analisarmos fragmentos selecionados do romance, trechos em que o Autor implícito fica em evidência, ou seja, oportunidades em que o *narrar*, sob a instância do Autor implícito (que pode, a depender do trecho, identificar-se com o autor empírico), predomina sobre o *mostrar*. Há outros trechos e fragmentos, todavia, em que os narradores, os eus-líricos ou o dramaturgo (no caso da peça teatral que compõe a obra) assumem a enunciação, reivindicando para si a voz. Nestes casos, entende-se que Autor implícito suprime sua voz e sofre um apagamento, restringindo-se a *mostrar* a história ao leitor.

4.2. ANÁLISE DESCRITIVA GERAL DO ROMANCE

As abordagens de leitura de *As visitas que hoje estamos* são múltiplas. É possível lê-lo fragmento a fragmento, dialogando com as possibilidades de leitura de cada um deles, traçando linhas de interpretação textual e, principalmente, observando procedimentos e recursos narrativos peculiares de cada um. Para fins de uma análise descritiva, é válida a abordagem a partir do agrupamento dos fragmentos por gêneros literários, identificando quais deles são poemas, quais são contos, quais são peças teatrais, quais são compostos por linguagem não-verbal (como aqueles que são fotografias).

Neste sentido, temos um romance que se constitui dos seguintes gêneros literários: a) poemas: vinte e um fragmentos; b) peça teatral: um fragmento, “os olhos de jussara”, que se encontra distribuído pelo romance, aparecendo em três momentos (páginas 77, 207 e 331, respectivamente); c) contos: trinta e sete; d) micro-contos: cento e vinte e quatro, e, por fim, e) nove fragmentos que recorrem ao hibridismo, mesclando a linguagem verbal com a não-verbal — é o caso das fotografias acompanhadas de legendas ou pequenas inserções textuais.

Saindo do âmbito dos gêneros literários e passando ao do narrador e do foco narrativo, há um fragmento chamado “Sofismas diários (por Eusébio Sousa)”, localizado entre as páginas 301 e 327, no qual constam pensamentos não conectados por um eixo temático, que podem ser lidos como reflexões de um narrador-protagonista, de um Autor implícito, ou mesmo como um processo de coautoria, por meio da inserção de pensamentos de outrem (este último não dispensa, entretanto, a possibilidade de criação de uma personagem, o que nos remeteria à primeira possibilidade, a do narrador-protagonista). Por fim, ainda no âmbito do narrador e da focalização no romance, há um agrupamento de fragmentos nos quais a instância enunciativa se aproxima da pessoa do autor, como que dirigindo-se diretamente ao leitor, aproximando-se do *Autor implícito*, do *narrador onisciente neutro* (Friedman, 2002), ou do modo *Apresentação* (Pouillon, 1947). Estes fragmentos podem ser encontrados nas páginas 9, 389, 390, 393, 432 e 440. Vale ressaltar que o fragmento de abertura do romance, “do autor para o autor” (p. 9) é o único, dentro desse agrupamento, que é poema, e não texto em prosa.

a) Os poemas

É recorrente nos poemas de *As visitas que hoje estamos* tanto a presença do verso branco e livre como, também, dos versos rimados e, por vezes, métricos. No entanto, o autor parece inclinar-se com mais frequência à rima, inclinação que se percebe, também, em *Peixe e Míngua* (2003), seu livro de estreia. No poema “brasil, um dom do açúcar”, por exemplo, a estrutura do poema possui rima e métrica, e sua chave de leitura concentra-se, principalmente, no efeito de sentido provocado pela sonoridade do texto literário. A temática do poema versa sobre o envolvimento do homem com seu trabalho, que é braçal, por sua vez, e como essa relação afeta seu relacionamento afetivo, de certa maneira.

brasil, um dom do açúcar
 cama
 cana
 como
 cana
 casa
 como
 cama
 é o cansaço, ana
 calma
 desencana
 (FERREIRA, 2012, p. 277).

A rima e a métrica que compõem o poema se caracterizam por A, A, B, A, C, B, A, A, C, A; sendo “A” a correspondência para a rima que se dá na tônica fechada, responsável pelo som nasalizado de “ã”, como em “cama”, “cana”, “ana” e “desencana”; “B” a correspondência para a tônica em “como” e “C” para a correspondência da tônica de vogal aberta, como em “casa” e “calma”.

O poema dá ênfase ao recurso da sonoridade dos versos e tem, em suas marcações de som, um ritmo que remete àquele marcado pelo relógio, fazendo alusão ao ritmo do dia comum do trabalhador, cujas atividades se desencadeiam sob intervalos limitados de tempo. Uma jornada diária de trabalho nos é apresentada: o levantar-se da cama (verso um, “cama”), o trabalho braçal na lavoura de cana (“cana”), o intervalo para a refeição (“como”), o retorno ao trabalho (“cana”), o fim do expediente e retorno para a casa (“casa”), a próxima refeição (“como”), o descanso no fim do dia (“cama”). Isso tudo num ciclo ritmado e organizado,

necessariamente, na ordem em que se mostra. Entretanto, o poema rompe com o ritmo regular nos três últimos versos (“é o cansaço, ana / calma / desencana”), os quais indicam, quando o eu-lírico dirige-se a uma mulher, Ana (provavelmente sua companheira, esposa ou alguém com quem mantenha relações afetivas ou sexuais), uma provável frustração de expectativas de realização do ato sexual, argumentando que sua provável ausência sexual é fruto do cansaço provocado pelo dia trabalho.

O ritmo do dia do trabalhador é rompido na inserção do verso com métrica distinta (C), mas também na inserção de sua fala, já que, antes disso, os versos configuravam a descrição de uma jornada de trabalho ritmada. O poema traz consigo a leitura de um trabalhador brasileiro, o qual, responsável pelo trabalho braçal na lavoura, encontra-se preso a uma rotina marcada por horários e sem perspectiva de autonomia na gestão do próprio tempo. Quando, finalmente, pode desfrutar de algum prazer, vê-se, ainda, afetado pelo ritmo do trabalho, que compromete seu deleite.

Uma das leituras possíveis é a de que o trabalhador, principalmente aquele que se encontra nos meios de produção que são a base da economia e do desenvolvimento do país, não usufrui, em momento algum, de liberdade para gerir a própria vida. Quando qualquer “tempo livre” lhe é outorgado, o é por meio de uma liberdade assistida, pois se caracteriza em função do trabalho. Ou seja, o trabalhador parece estar preso, em todo o tempo, ao seu trabalho, sendo submetido — e, até, oprimido — por ele mesmo quando não está trabalhando. Assim, temos trabalhadores incapazes de usufruir de algum prazer por se encontrarem muito cansados, por causa do trabalho.

Nesta relação abusiva entre o homem e seu trabalho, na qual o homem é, pelo próprio trabalho, tolhido e oprimido, o caráter abusivo não é, necessariamente, evidente e problematizado. Na ânsia pelo sustento de si próprio e do lar, ou na ânsia pelo consumo como via de compensação, o homem segue submetendo-se, seja a algo ou a alguém, porém, sempre, subordinado a uma ordem que o aliena de si.

No poema “dizem que eu devia”, temos um eu-lírico que se vê impedido de realizar certos feitos por causa de suas limitações pessoais e físicas:

dizem que eu devia
acertar o passo
dar o sangue
mas

em mim
 em minhas mãos
 veias, artérias
 tudo contramão
 (FERREIRA, 2012, p. 291).

A vontade de “acertar o passo” e de “dar o sangue”, que pode dizer respeito a alguma decisão importante em sua vida pessoal, se vê limitada pelas condições do próprio eu-lírico, sejam elas emocionais ou físicas: “tudo contramão”. Mais uma vez, o romance levanta o problema do indivíduo que se angustia diante das circunstâncias da vida e do fato de o curso de sua vida estar, de alguma forma, condicionado a elas. Composto por uma estrofe única, o poema é caracterizado pelos versos brancos e predominantemente livres, contando com a rima apenas nos últimos versos “mãos” e “contramão”. Uma pausa importante se consolida na estrutura do poema, no verso quarto, “mas”. A palavra, que encontra-se sozinha, separa os dois momentos do poema, sendo o primeiro o que caracteriza as expectativas do eu-lírico (“acertar o passo”, “dar o sangue”), marcado do título ao terceiro verso, e, o segundo, do quarto ao sétimo verso, no qual se constituem as limitações deste eu-lírico (ele próprio, suas mãos, suas veias e artérias, “tudo contramão”). O “mas”, neste sentido, cumpre sua função de conjunção adversativa no texto, pois apresenta uma contrariedade àquilo que se diz anteriormente, ao passo que, pelo fato de estar localizado no quarto verso, ou seja, no centro do poema, cumpre com a função sonora e visual da quebra das expectativas.

Há um recurso neste poema, comum aos fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, que é o diálogo entre o título e o texto (neste caso, título e texto lírico). Entretanto, no poema supracitado, o título funciona como o primeiro verso do poema, atuando como a voz do eu-lírico. Já em outros fragmentos em que ocorre a relação título-texto (ou seja, na qual o título integra o corpo do texto literário), veremos que pode ocorrer a articulação das instâncias Autor implícito e narrador, ocorrência esta que será abordada mais adiante, neste trabalho.

No fragmento constituído pelo poema “homem, escada de si” (p. 198), a temática da angústia diante da ausência de sentido da vida é mais evidente, caracterizada por um eu-lírico cuja atividade psíquica se mostra mais sofisticada:

homem, escada de si

“homem, escada de si”
era o que eu pensava, antes

subirei até diante
dos deuses, até o fim

os degraus que descobri
só desciam, entretanto

fui descendo tanto, tanto
cheguei até o fundo de mim

agora resta voltar
quero subir do meu ser

fugir de quem me empareda
de quem respira meu ar

de quem sussurra, ao dizer
“não sou escada, sou queda”
(FERREIRA, 2012, p. 198).

Composto por sete estrofes, cada qual com dois versos, o poema apresenta uma composição de rimas A, B, B, C, A, D, D, C, E, F, G, E, F, G. O eu-lírico, envolto em seus pensamentos sobre si mesmo, exprime um desejo de escapar de si próprio: “quero subir do meu ser / fugir de quem me empareda”. Essa vontade de não lidar mais consigo mesmo, mediante o confronto com aquilo que se é, é recorrente em *As visitas que hoje estamos*, aparecendo, por exemplo, no fragmento “aceito” (analisado anteriormente):

não tive coragem de fingir que não estou, agora não adianta colocar a vassoura
atrás da porta da cozinha, não, não vou embora de mim, o jeito é passar um
café (FERREIRA, 2012, p. 378).

A angústia decorrente do encontro abstrato do indivíduo consigo mesmo é um dos aspectos do eixo temático da experiência de ausência de sentido de vida, um dos temas em torno

do qual se constitui o romance que estudamos. Ainda, essa mesma temática, como vimos nos capítulos anteriores, se faz presente não apenas em outros fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, como, também, em outras obras de Ferreira, caracterizando uma inclinação do autor às discussões acerca do existencialismo e do absurdo do mundo.

b) A peça teatral

A peça teatral “os olhos de jussara” é um fragmento importante de *As visitas que hoje estamos*. Além de ser o único texto do gênero dramático, é também o único que reaparece ao longo do romance, dividindo-se em três partes. Composta por cinco personagens principais, Cora, Naum, Gislaine, Josélia e Joselina, sendo Cora a personagem protagonista da história, a peça aparece como uma inserção dentro de uma outra narrativa.

Quanto à estrutura da narração do fragmento, uma possibilidade de abordagem é a de que contamos, neste caso, com atuação do *Autor implícito* (Booth, 1980), que age como instância de enunciação, e que funciona como interlocutor para o narrador em primeira pessoa, que recebe o manuscrito da peça pelos correios e doa o manuscrito a este Autor implícito — “recebi [...] pode ficar” (p. 77). Este Autor implícito é responsável pela inserção da primeira parte da peça no romance, e o faz enquanto mostra-a ao seu leitor (sua atividade é, neste sentido, mais evidente). Esta personagem recebe, pelos correios, o manuscrito que contém “os olhos de jussara”, e, ao que tudo indica, o recebe do próprio autor da peça, que enviara o manuscrito dias antes de sua morte, cuja causa não fica evidente. O fragmento é iniciado com o narrador-personagem entregando o manuscrito a uma segunda pessoa:

recebi pelos correios, também, dentro de um envelope manuscrito, as letras tremidas pode levar, as páginas que faltam foram arrancadas por ele, mesmo, veio assim, olha, anotei pra mostrar que não fui eu, coloquei assim, (*página arrancada*), toda vez que percebia que a página tinha sido arrancada [...] pode ficar com o caderno, ia jogar fora, um entendido me disse que não vale nada, sei lá, minha avó dizia que não presta ficar com esse tipo de coisa, atraí coisa ruim, o jeito que ele morreu, né? não acredito muito, em todo caso, pode levar, na minha situação não é conveniente blefar com o além, vai saber, eu não arranquei nenhuma página, hein, já veio assim, mas dá pra entender a história, pode ficar (FERREIRA, 2012, p. 77).

Há uma sugestão de leitura que parece indicar o suicídio como a causa da morte do autor da peça. Entretanto, é apenas sugestão, pois o texto não corrobora essa possibilidade como

interpretação certa. A sugestão aparece, no trecho mencionado acima, na fala da personagem, “o jeito que ele morreu, né?”, que sugere um suicídio quando considerada na totalidade das observações da personagem: o receio de ficar com o manuscrito, o fato de as letras do manuscrito estarem tremidas (indicando algum desequilíbrio emocional do autor ao escrever), as páginas arrancadas, o augúrio da avó.

O que este narrador revela, de pronto, é que recebera o manuscrito do próprio autor da peça e que busca, com certa urgência, desfazer-se dele. Como leitores, questionamos qual a relação entre os dois e o que motivaria o autor da peça a enviar o manuscrito a uma pessoa que, aparentemente, não tem nela interesse algum, pois está disposto a entregá-la a outro, tampouco em obras literárias em geral, já que recorre a outra pessoa para avaliar e dizer se a peça teatral é boa ou não (“um entendido me disse que não vale nada”). Nem a relação entre o autor da peça e a personagem, nem a motivação do envio da peça pelos correios antes de sua morte ficam esclarecidas, tampouco sugeridas, no texto.

Em “os olhos de jussara” encontram-se trechos que seriam as notas do autor da peça, cujo conteúdo varia desde suas rubricas sobre a composição teatral (cenário, iluminação, posição dos atores em cena) até suas percepções pessoais sobre a peça em si. Desta maneira, temos, nos fragmentos correspondentes a “os olhos de jussara”, a presença de um *Autor implícito* que mostra a história, uma personagem-protagonista privilegiada pelo foco narrativo e a inserção de rubricas do autor da peça — estes dois últimos fruto da atividade da instância que organiza o romance *As visitas que hoje estamos*.

Para além desta história da peça está a peça em si cuja temática versa sobre um conflito familiar na relação entre Cora (a mãe), Naum (o pai) e Gislaine (a filha). A relação entre os três é problemática, uma vez que Cora apartou-se da família ao descobrir o relacionamento incestuoso entre o pai e a filha — relacionamento, esse, que se manteve e que gerou duas outras filhas: as gêmeas Josélia e Joselina. O início da peça é caracterizado pelo retorno conturbado de Cora, a personagem-protagonista, à casa da família, justificando ser o seu último desejo, em vida, morrer ao lado de suas netas, uma vez que se encontra acometida por um câncer em estágio avançado. Nessa tentativa de inserir-se no seio da família novamente, Cora relembra o momento da descoberta do incesto entre seu marido e sua filha e os desdobramentos dessa relação na dinâmica familiar e em sua vida pessoal. Os *flashbacks* da personagem aparecem aos poucos, no decorrer da peça, revelando a história deste incesto gradativamente. Juntamente com as lembranças de Cora, seus diálogos com Naum, seu ex-marido, e com Gislaine, sua filha,

também são reveladores do drama familiar. Por meio de um processo gradativo de revelações, o leitor toma ciência da relação incestuosa entre Naum e Gislaine apenas na segunda vez em que outro fragmento da peça aparece no romance. Entretanto, não é a relação Naum-Gislaine que perfaz o drama familiar: ao final da peça, no terceiro momento de sua aparição no romance, é revelado ao leitor, por meio do diálogo entre Cora e uma de suas netas, Joselina, que Naum abusa sexualmente de sua irmã, Josélia, a outra filha-neta de Naum. A peça atinge seu ápice dramático nesta revelação, sendo o provável desfecho da peça a fala lamentada e desesperada de Cora diante da descoberta. O que difere a relação do pai-avô com Josélia, sua filha-neta, é a caracterização do abuso, uma vez que a peça sugere que a menina é forçada a ter relações sexuais com ele e, por vezes, ela expressa a sua vontade de sair de casa. Na relação entre Naum e Gislaine, por outro lado, a caracterização é de uma relação incestuosa fundada no complexo de Édipo, na qual Gislaine (filha) e Naum (pai) estabelecem uma relação de amor e de atração sexual que se sobrepõe à sua condição de pai e filha.

Por ser um fragmento de destaque em *As visitas que hoje estamos*, “os olhos de jussara” terá uma leitura privilegiada neste estudo, que se fará mais adiante, a partir do item 3.3., momento em que se apresentará a peça e se levantarão possibilidades de leitura por meio de uma análise crítico-reflexiva do texto. Entretanto, vale ressaltar, como mencionado anteriormente, que a causa da morte do autor da peça não fica evidente na narrativa, porém, o desfecho do fragmento parece fortalecer a sugestão do suicídio, do qual falou-se anteriormente:

na última página ele só escreveu, “**FIM?**”, espera, olha isso, bem grande, com o ponto de interrogação, mas acho que não era uma pergunta, era o fim, mesmo, terminado desse jeito, perguntando, ou ele falava dele mesmo? bom, quando que um fim não é um fim? (FERREIRA, 2012, p. 364 – negrito no original).

Há uma dúvida quanto ao desfecho da peça que se mostra no trecho “FIM?” que pode ser interpretada, também, como uma dúvida acerca da própria existência do autor da peça. Antes do trecho supracitado aparece uma rubrica dele que diz respeito à maneira como ele deseja que a peça termine (é a sua última rubrica, por sinal), e na qual o seu discurso mostra-se inflamado e afetado pelas suas emoções:

*As luzes do teatro se acendem repentinamente, ao mesmo tempo que tudo e todos silenciam. Então, os atores conclamam o público a se manifestar: **diz alguma coisa, você que está vendo tudo. Diz! (trecho rasurado)** buscando aqueles que tiverem peito para soltar o verbo. Se ninguém abrir o bico, arrastam qualquer um, mesmo. Os outros atores ficam na **(trecho ininteligível)** vocês estão rindo, não é? Se estiverem calados, apenas, troca a fala, conforme a reação, **vocês estão mudos, não é? Os culpados são***

vocês! Agora é que o drama vai começar... *Nesse momento, os (página arrancada)* (FERREIRA, 2012, p. 364 – negrito e itálico no original).

A rubrica revela as emoções do autor da peça em trechos como “aqueles que tiverem peito para soltar o verbo”, em que sugere, pela escolha vocabular, certo nível de covardia por parte da plateia. “Se ninguém abrir o bico, arrasta qualquer um, mesmo” são instruções de ação dramaturgica caracterizadas por um tom autoritário (“arrasta qualquer um”) e rude (“se ninguém abrir o bico”), que parece indicar uma indignação com uma possível passividade da plateia.

Desta forma, uma possibilidade de leitura é a de um autor instável emocionalmente, em conflito com a própria obra, a qual finaliza com aparente receio, e em cujas rubricas revela, involuntariamente, uma vida psíquica conturbada e uma experiência pessoal de angústia. Neste sentido, a vida psíquica conturbada do autor da peça “os olhos de jussara”, que é personagem do romance, parece ser tão conturbada quanto a vida psíquica das personagens que criou (Cora, Naum e Gislaine).

Como mencionado, analisaremos a peça “os olhos de jussara”, inserida na fragmentariedade do romance, mais adiante, e o faremos sob uma leitura que privilegia um dos eixos temáticos do romance que é o das relações familiares disfuncionais.

c) Os contos

O conto é o gênero literário predominante dentro da narrativa heterogênea de *As visitas que hoje estamos*. São contos caracterizados por serem curtos, podendo ser, inclusive, confundidos com micro-contos, também muito presentes na obra. Assim como os demais fragmentos, os contos versam sobre os temas que Ferreira seleciona como principais para a caracterização do romance como um todo, tais como: as relações familiares e seus possíveis conflitos, as desigualdades sociais, a pobreza, o indivíduo em suas relações sociais, a religiosidade e a fé, e a experiência da ausência de sentido da vida.

O conto “a gaveta direita” conta com um narrador-personagem e se dá em forma de um fluxo de consciência. Além disso, o fragmento tem a mesma característica dos demais fragmentos em prosa que compõem *As visitas que hoje estamos*: a sua pontuação se constitui apenas por vírgulas e letras minúsculas. Desta maneira, não fica claro para o leitor quais são os

momentos em que a personagem está numa atividade mental introspectiva, de observação e reflexão, e quais são os momentos em que dialoga com alguém.

a gaveta direita [título]

eu permaneci, com as bagagens da vida (joão guimarães rosa) [epígrafe]

o fim da vida é muito triste, principalmente se você tem a cabeça no lugar e o corpo vai emperrando, vergando as costas, cadeiras arruinadas, nenhuma posição de conforto, as juntas todas capengas, sem girar certo a dobradiça dos ofícios, cada estalido em agulhada dos nervos que só vendo, ufa atrás de ai, pleques e treques sem azeite nos mínimos movimentos, ô, meu deus, pena não ter óleo singer pra desenferrujar velho, mas a cabeça indo até que boa, desembestada na correria do passado, cada vez mais, não, joana, não falei nada, não, pode sossegar, mania dela de achar que sempre estou chamando, a velha resmungona, eu só estou falando um bocadinho mais comigo mesma, ara, as vezes a boca repete um pedaço desse mundo da lua em pensamento por hábito necessário, [...] (FERREIRA, 2012, p. 10 – colchetes nossos).

É importante a menção do título e da epígrafe que compõem o fragmento, pois são dois aspectos que não atuam apenas para fins de composição, mas também na estrutura da narração do fragmento. Temos, portanto, em termos de estrutura da narração, a articulação das seguintes instâncias enunciativas: a) o Autor implícito, identificável com o autor empírico (no caso, Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira), que é aquele que escolhe colocar o conjunto, que é o conto (título, epígrafe e narrativa), como o segundo fragmento do romance (sucendo o fragmento inicial, “do autor para o autor”, p. 9) – neste sentido, pode-se atribuir ao autor empírico a autoria do conto, ou, pelo menos, a autoria do título e a escolha da epígrafe; b) um narrador em primeira pessoa – neste caso, a narradora-protagonista –, articulado posteriormente no texto narrativo do conto, que narra via monólogo interior e eventuais diálogos.

Desta forma, o conto é marcado pela dinâmica da narrativa da personagem protagonista (em primeira pessoa) com a sua atividade mental, via monólogo interior e fluxo de consciência com breves diálogos que estabelece com sua filha, Joana (estes via discurso direto). Na atividade mental da narradora-protagonista, constituída pelo monólogo interior e pelo fluxo de consciência, ela rememora o que viveu sob a forma de um diálogo com um interlocutor imaginário. Em determinados trechos, curtos, responde algo a um interlocutor concreto (Joana) e, logo depois, retorna à sua atividade mental.

É interessante perceber como a intervenção da filha rompe com o fluxo de consciência da mãe que, interrompida momentaneamente em sua atividade mental, murmura alguma coisa. A narradora responde e, então, o texto passa para um monólogo interior, também fruto de uma atividade mental e subjetiva, para, gradativamente, adentrar ao fluxo de consciência novamente,

mais adiante. Este movimento da narrativa assemelha-se ao movimento natural da atividade do pensamento individual: inicialmente, pensamos num determinado plano e, quando se é interrompido por um outro alguém ou por alguma coisa que nos chama de volta à realidade, o processo de retorno à reflexão profunda é gradativo e exige uma introspecção que as relações externas, de forma geral, nos roubam.

Analisando o trecho segundo as categorias de Pouillon (1974), podemos dizer que este se dá no recurso à *Apresentação*, pois é a atividade mental da personagem que domina a enunciação na narração. O leitor tem a oportunidade de presenciar a vida subjetiva da personagem, à medida em que ela se manifesta e vai construindo a sua história.

Os pensamentos da personagem seguem o movimento comum aos fluxos de consciência: são as pontas soltas de uma reflexão que pinçam a próxima reflexão, numa escolha aparentemente aleatória, que parte da consciência de sua condição limitada, por causa da idade avançada, e percorre reflexões e memórias de episódios sobre seus familiares, sobre a vida particular da filha, Joana, sobre seu próprio marido, Paulo, que não faz mais parte de sua vida, sobre as suas desavenças com a filha, que é com quem convive no presente e de quem recebe os cuidados, externando tudo isso com constatações acerca de si mesma.

[...] arranco os fios brancos da escova, embrulho tudo numa folha de papel de pão, numa folha de jornal, ou guardo no bolso, que não voem pela casa me espalhando mais, ódio de deus, deus que me perdoe, que não sopra logo e de vez em mim por inteiro, confinada como a paina em travesseiros muito velhos, mofados, recheados desse peso frágil e pesado das noites, carregados de sonhos dos dias idos, por viver e jamais vividos, tudo, nada, mãe não empresta, dá-se inteira para os filhos, e depois eles ainda querem os juro do que receberam dado de graça, [...] (FERREIRA, 2012, p. 17).

Neste trecho de seu fluxo de consciência, a personagem revela o seu descontentamento com o modo como a filha lida com seus cabelos. Ela flagra não só o descontentamento, mas aquilo que justifica uma mania da velha senhora: guardar os fios de cabelo em pequenos papéis ou nos próprios bolsos. Como a maioria das manias, essa também não tem uma explicação racional, nem um sentido para acontecer, exceto o sentido no qual se pauta, que é completamente individual e não se compromete com nada e ninguém mais além do próprio indivíduo. Ainda, é possível constatar, neste fragmento do romance, um outro aspecto comum nas relações entre mães e filhos adultos, que é a constante insatisfação materna com o que se recebe dos filhos. A velha afirma em seus pensamentos que “mãe não empresta, dá-se inteira para os filhos, e depois eles ainda querem os juro do que receberam dado de graça” (FERREIRA, 2012, p. 17). O leitor é levado a estabelecer relações com momentos em que

ouviu isso, seja referindo-se a si mesmo, seja vindo de outrem. É nesse caráter das coisas banais que *As visitas que hoje estamos* estabelece vínculos com o seu leitor e favorece uma relação de identificação por meio da qual o leitor pode, eventualmente, enxergar a si mesmo no romance.

Mais adiante, há um trecho em que o fluxo de consciência da velha revela uma consciência de mundo e de si própria mais sofisticada do que aquele que mostrava antes, colocando-nos diante de uma personagem de psicologia densa:

[...] Jesus, ela [Joana, a filha] tem uma dentadura de borracha para esse bruxismo, nome bem apropriado, isso eu não digo, penso, é lógico, não usa de propósito, e a gente fica imaginando quantas pedras do passado ela tritura assim, nessa refeição indigesta que não acaba, tanta força no remoer tristezas, um inferno mesmo, principalmente pra mim, que me sinto uma penetra, conviva forçada a sorrir, enquanto a anfitriã range os dentes no choro surdo dos acontecidos lá dela, obrigando-me a participar de tudo como se eu tivesse culpa do que nem supus [...] (FERREIRA, 2012, p. 17 – colchetes nossos).

Ao tecer comentários mentais sobre o bruxismo¹⁵ da filha, a velha reflete sobre sua vida e as possíveis mazelas do passado que poderiam justificar o transtorno dentário de Joana, e o faz por meio de pensamentos que captam a complexidade da condição humana: “[...] e a gente fica pensando quantas pedras do passado ela tritura assim, nessa refeição indigesta que não acaba, tanta força no remoer tristezas, um inferno mesmo [...]” (FERREIRA, 2012, p. 17). O romance, neste trecho, faz a transição de uma atmosfera que, antes, era marcada pela ironia na abordagem da relação mãe idosa e filha adulta, para outra, de reflexões sobre a condição humana, o passado, e carga de experiências de vida que se carrega consigo ao longo da existência. Temos, aqui, uma relação direta com a epígrafe do fragmento, “eu permaneci, com as bagagens da vida”, trecho de “A terceira margem do rio” (2001), de João Guimarães Rosa.

Num exercício típico daquele que se encontra em um momento da vida em que pode olhar para trás e constatar que há mais passado vivido do que futuro a se viver, e busca avaliar o que se foi e os resultados disso no tempo presente, o que resta é a consciência de que, sem saber muito bem como, chegou-se a algum lugar, e que as bagagens da vida chegaram junto. O indivíduo é uma construção imperfeita e inacabada, o que é condição imutável, inerente ao ser humano, porém, há uma preciosidade resguardada, geralmente, à velhice, que é a consciência disso, ainda que dolorosa, revelada em “A gaveta direita”.

¹⁵ Transtorno no qual a pessoa range, aperta ou bate os dentes, e que ocorre, principalmente, durante o sono. Para tratamento dos sintomas e efeitos, usa-se uma placa dentária que protege os dentes do atrito. Observe-se a ironia da velha ao estabelecer, por efeito de sugestão, uma semelhança entre *bruxismo* e *bruxa*, considerando o termo “bruxismo” bem apropriado para o problema que a filha tem.

d) Os micro-contos

As visitas que hoje estamos é composto, também, de vários micro-contos. Estes, por sua característica de prosa que se desenvolve num espaço textual curto, recorrem ao trabalho minucioso com as palavras e com as escolhas sintáticas para que sua mensagem se faça compreendida pelo leitor. Ferreira desenvolve micro-contos, ao longo de seu romance, que contam com uma estrutura complexa de narrativa, articulando os narradores, as possibilidades de focalização, a construção de personagens e recursos discursivos como as figuras de linguagem, de maneira a reforçar a ideia de mosaico que caracteriza o seu romance.

“Fé” é um dos textos que compõem o grupo de micro-contos de *As visitas que hoje estamos*:

fé

o caminhão tombou, romaria para aparecida, vão todo ano, nessa época, 13 mortos, este ano não fui, que não tinha dinheiro, graças a deus (FERREIRA, 2012, p. 24).

Parte dos fragmentos do romance que versam sobre o eixo temático da fé e da religiosidade, este fragmento se constitui numa narrativa em primeira pessoa em que a personagem conta, aliviada, o fato ocorrido: o acidente com o caminhão que transportava fiéis à romaria e que resultou em treze óbitos.

Com distanciamento, o Autor implícito *mostra* a fala do narrador de primeira pessoa por meio de uma *apresentação*. Esse distanciamento oferece ao leitor mais ferramentas para que avalie e compreenda o narrador-protagonista do micro-conto, principalmente com relação aos aspectos que ele não pode compreender sobre si mesmo.

A personagem, dotada de fé, afirma em seu discurso que gostaria de ter ido à romaria, mas agradece a Deus por não ter ido, já que o veículo que transportava os passageiros sofrera um grave acidente do qual a personagem se viu livre. A fala que caracteriza o desfecho do fragmento, “graças a deus”, é partícula essencial para a criação da ironia no texto e para a caracterização da ambiguidade da personagem, que tem sua gratidão a Deus voltada para si mesma, e desconsidera completamente a ocorrência trágica aos demais fiéis. Seu contentamento e alívio revelam sua fé ao mesmo tempo em que revelam sua insensibilidade com relação aos acometidos pelo acidente. Mais do que isso, revelam uma percepção de mundo e de fé

relativamente rasas, uma vez que, para a personagem, o mesmo deus que, segundo ela, é responsável por livrá-la de uma fatalidade, é o que permite a mesma fatalidade a outras pessoas, justo aquelas que se viam rumo à romaria para prestar-lhe culto. Uma contradição que passa despercebida à própria personagem.

É possível notar que, ainda que numa prosa desenvolvida em poucas linhas, ficam reveladas ao leitor as contradições da personagem. Desta maneira, o leitor pode avaliá-la naquilo que ela própria não é capaz de avaliar, e, a partir dessa posição de leitura, estabelecer uma interpretação crítica.

Ainda sobre os micro-contos que compõem o romance, vale ressaltar três deles que formam uma espécie de sequência temática. Os três estão localizados na mesma página e a forma como estão dispostos no romance (fruto da atividade do Autor implícito, o qual identificamos como o autor empírico da obra) provoca um efeito de diálogo entre os micro-contos.

inocência

o segredo do casamento, minha filha, infelizmente minha mãe não me disse, é ser uma puta na cama, entendeu? (FERREIRA, 2012, p. 76);

ela não teve culpa, mãe

eu tirei antes, mas acho que já tinha começado (FERREIRA, 2012, p. 76).

escuta a tua mãe

larga a mão de ser bobo, seu tonto, para com isso, ela não prestava, vi logo de cara, quando descascou as batatas com a casca dessa grossura, ó (FERREIRA, 2012, p. 76).

Um dos aspectos comuns aos fragmentos supracitados é o diálogo entre mãe e filho(a), seja numa advertência ou conselho, por parte da mãe, seja numa justificativa do filho(a) para a mãe, o que os adequa ao eixo temático das relações familiares, recorte de leitura que privilegiaremos, mais adiante, para fins de análise do romance.

Em “inocência”, a mãe, narradora-protagonista do micro-conto, aconselha sua filha afirmando que o sucesso do casamento está atrelado ao desempenho sexual da mulher na relação conjugal. A expressão “ser uma puta na cama” é parte senso comum e caracteriza um

dos aspectos da cultura brasileira que atribui à mulher a responsabilidade de manter o casamento estável por meio do sexo. Na sequência do fragmento, é inserido o micro-conto “ela não teve culpa, mãe”, que, por sua vez, segue com a temática do sexo na relação a dois (neste caso, provavelmente fora de uma relação conjugal). A voz do narrador-protagonista, articulada com o título do fragmento (atividade do autor empírico), dá indícios de uma relação sexual que resultou numa gravidez (“eu tirei antes, mas acho que já tinha começado”), e justifica-se à mãe buscando eximir a parceira de qualquer culpa.

Nos dois fragmentos a relação sexual a dois é apresentada em contextos diferentes, mas possui aspecto em comum. Enquanto “inocência” versa sobre a relação sexual dentro do contexto conjugal (o que seria, numa cultura permeada pela religiosidade e pelo patriarcalismo, algo aprovável), “ela não teve culpa, mãe” diz sobre uma relação sexual que, provavelmente, ocorreu fora do contexto conjugal, uma vez que o filho se vê na necessidade de explicar-se à sua mãe. Entretanto, apesar do título “inocência” sugerir um ato sexual seguro e “correto”, a fala da narradora-protagonista que aconselha a filha a ser como “puta na cama” rompe com a noção de inocência do sexo, e fica estabelecida a ironia entre a fala da mãe e o título do fragmento. Neste sentido, os dois fragmentos sequenciais se encontram no aspecto da relação sexual “não convencional”, de certa maneira.

No terceiro fragmento, “escuta a tua mãe” (este que também articula o título com a narrativa), a narradora-protagonista (a mãe) também desempenha um papel de conselheira (como ocorre em “inocência”), porém, dirigindo-se a um filho, do sexo masculino. Ela adverte o filho afirmando que este não deveria estar sofrendo por uma provável desilusão amorosa, uma vez que a moça (provavelmente a razão de seu sofrimento), segundo a mãe, não presta. Observe-se a justificativa da mãe para este argumento, é a de que a moça não desempenha certa atividade doméstica corretamente (“vi logo de cara, quando descascou as batatas com a casca dessa grossura, ó”), fator determinante para que ela a julgue inapropriada para relacionar-se afetivamente com seu filho. Há uma relação com o micro-conto “inocência” no que diz respeito às expectativas do papel social da mulher: em “escuta tua mãe” está registrada a ideia de que a mulher, para ser aceita, deve se prestar aos afazeres domésticos e realiza-los “corretamente”, principalmente aqueles relacionados à cozinha (daí a expressão “está pronta para casar”, quando encontra-se uma moça solteira que cozinhe bem); em “inocência” registra-se a expectativa do desempenho sexual da esposa como responsável por um casamento bem-sucedido.

Para além destes aspectos apresentados, que relacionam os fragmentos entre si, há a atividade do autor empírico que, para efeitos de leitura, os organizou e dispôs desta maneira no romance, surtindo um efeito de leitura sequencial, por meio da qual os micro-contos dialogam sob um mesmo eixo temático.

e) Os fragmentos compostos de fotografias

O romance é, também, composto de fragmentos que articulam a linguagem verbal com a fotografia. Nestes fragmentos, o leitor é desafiado a estabelecer sentido para o jogo entre as palavras e a imagem. Observe-se um exemplo:

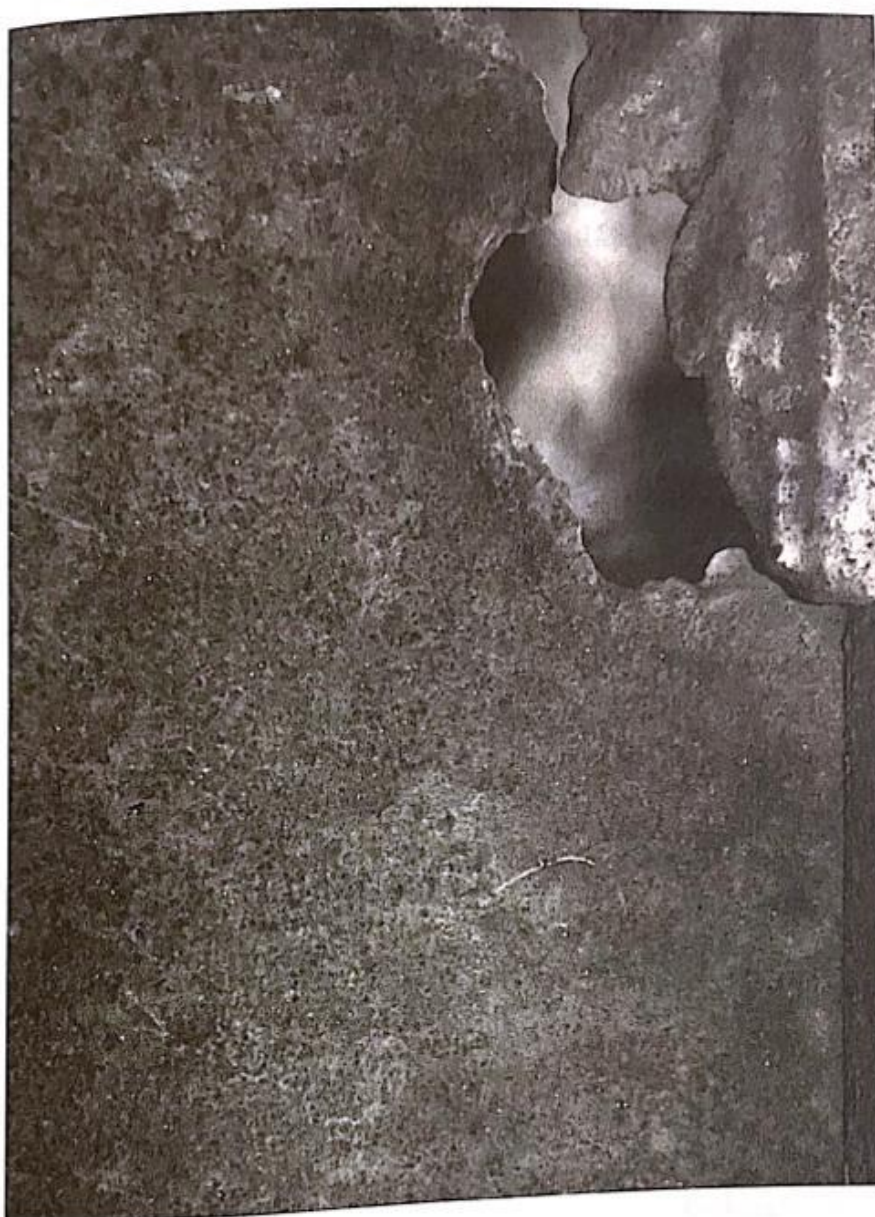
o tempo pobre, o poeta pobre



as ruas andam tão perdidas que nem sei

Vamos, aqui, analisar o fragmento “ninguém escreveu isto”, situado mais no final do romance:

ninguém escreveu isso



continuo porque acredito nisso, não depende do indivíduo, nunca dependeu, um livro pode melhorar muito com o tempo, é assim, ó, é possível que um livro seja mais bem escrito mesmo depois de publicado, depende dos rumos do mundo, não, não é maluquice, acontece bastante, vai rindo, vai, pode dizer que é esperança dos desajustados, não é, não, entende?, não, você não entende, pelo menos agora

O fragmento intitulado “ninguém escreveu isso” (FERREIRA, 2012, p. 389) é um dos exemplos de fragmentos que unem a linguagem verbal à não verbal. As fotografias, utilizadas para compor o romance, estão seguidas ou de legendas, ou de pequenos textos com as quais estabelecem relação. No caso do fragmento mencionado, a imagem que o compõe pode ser confundida com uma espécie de pedra, vista de muito perto, ou até mesmo com a uma imagem de ultrassom de algum órgão do corpo humano. Chama a atenção o fato de ser uma imagem muito aproximada do objeto, como se a câmera que a registrou tivesse recorrido ao *zoom* (mecanismo da câmera fotográfica pelo qual a lente, por meio do mecanismo que reduz a entrada de luz, se aproxima do objeto desejado). Por causa dessa aproximação, não é possível que o leitor identifique o objeto da imagem de maneira clara: o que lhe resta é atentar-se exatamente à imagem que está diante dele para, na articulação com o texto, tentar lê-la.

Esse aspecto do *zoom* da fotografia que compõe este fragmento passa a ter mais sentido quando analisamos a parte construída pela linguagem verbal:

continuo porque acredito nisso, não depende do indivíduo, nunca dependeu, um livro pode melhorar muito com o tempo, é assim, ó, é possível que um livro seja mais bem escrito mesmo depois de publicado, depende dos rumos do mundo, não, não é maluquice, acontece bastante, vai rindo, vai pode dizer que é esperança dos desajustados, não é não, entende? não, você não entende, pelo menos agora (FERREIRA, 2012, p. 389).

O narrador do fragmento apresenta a imagem e, na sequência, um breve diálogo revelador da interioridade da personagem que o enuncia — que é um(a) escritor (a). Este autor ou autora se encontra no limiar de sua produção literária, e quando afirma ao seu interlocutor que “um livro pode melhorar muito com o tempo”, reconhece que sua obra está submetida a um processo de construção que é contínuo. A personagem atribui ao tempo e aos leitores de sua obra a tarefa de torná-la, gradativamente, mais inteligível e, por isso, “mais bem escrito mesmo depois de publicado”.

O mesmo processo é o que ocorre com a imagem do fragmento: é na observação atenta que se pode lê-la e tentar interpretá-la. Neste caso, a imagem, por causa do *zoom*, torna-se quase abstrata, potencializando as suas possibilidades de interpretação.

A principal chave de leitura deste fragmento é a do convívio que a obra literária exige de seu leitor. Não uma leitura apenas, mas a atividade de conviver com o texto e ruminar o texto é que estabelecem, por meio do vínculo leitor-obra, uma leitura possível da obra e, a partir dela, uma percepção enriquecida de mundo.

f) Fragmentos marcados pela metalinguagem

Como já pudemos observar, é característica da estrutura de composição de *As visitas que hoje estamos* a instância do Autor implícito que se identifica com o autor empírico do romance (Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira). Essa instância de enunciação, como já dito anteriormente, é a responsável pela atividade por detrás dos fragmentos, no sentido de selecioná-los, organizá-los, atribuir a eles títulos e epígrafes, articulá-los com fotografias e, por fim, dispô-los ao longo do romance sob determinada ordem. Contamos, também, com aqueles fragmentos que são caracterizados pela metalinguagem: nestes, a atividade do Autor implícito identifica-se com a do o autor empírico da obra, oportunidade em que ele desenvolve reflexões acerca do próprio romance que fez (ou que está fazendo).

A instância de enunciação, nestes fragmentos metalinguísticos, revela a identificação do *autor empírico* – Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira – com o *Autor implícito*. É o que ocorre em “capítulo em que o autor narra episódio burlesco de sua vida, devendo o leitor, para melhor entendimento da obra, ignorá-lo sem receio” (p. 432). Ao sugerir, no título, que o texto não seja lido, faz, obviamente, um convite à leitura, intrigando o leitor a respeito da confiabilidade do texto que se apresenta diante dele, ou, melhor dizendo, da confiabilidade da narrativa e de suas instâncias de enunciação na narração, lembrando-nos de que aquele que narra precisa ser considerado um alguém, dotado de volição e intenção, que age no texto e conduz o leitor segundo seus propósitos.

Este fragmento, narrado em primeira pessoa, se dá numa conversa do autor — que se confunde com a pessoa do autor —, acerca de sua própria obra:

disse ao meu amigo que, no fundo, não gostei de meu livro, mas seria impossível alterar sozinho uma só linha dos originais, o que reafirmo com você com tristeza, agora, nada daquela detestável e egocêntrica falsa modéstia, cultivada em perfil meia-boca como pose de corpo inteiro para uma desejada posteridade, bem, confesso que me envergonhei da palavra *sozinho* que meti naquele momento nem sei por quê, entretanto vejo hoje que talvez seja a chave para o entendimento de toda aquela nossa conversa, não sei, quero que você me diga depois, por isso tentarei expor até mesmo os detalhes de tudo, o que ao cabo é sempre inútil, sei disso (FERREIRA, 2012, p. 432 – grifo do autor).

O fragmento começa com o narrador dizendo a outra pessoa sobre uma conversa que tivera com um amigo, na qual confessou não ter gostado do seu livro. Por causa da sugestão do título do fragmento, entendemos que ele faz referência ao romance que acabamos de ler, *As visitas que hoje estamos*, e constrói uma autoavaliação e uma autocrítica do próprio romance, que se marca pela ambiguidade.

Ao seguir com seu discurso, o narrador afirma precisar da devolutiva do seu interlocutor, “quero que você me diga depois, por isso tentarei expor até mesmo os detalhes de tudo” (FERREIRA, 2012, p. 432), mesmo reconhecendo que expor os detalhes de tudo seja, de certa forma, inútil, uma vez que

todo interlocutor dialoga também consigo mesmo, ao mesmo tempo que ouve o outro, de modo que qualquer história sai a três bocas, no mínimo, muito diversa portanto daquela também outra que o falante reinventa, sem saber, a mesma, bem, nem por isso os homens se calam, não é? (FERREIRA, 2012, p. 432-433).

Se lemos este trecho como quem mordeu a isca, atendo-nos ao primeiro plano de leitura, estamos, então, diante de um autor que critica e avalia a sua própria obra e que, a partir deste processo, experimenta certa angústia por não estar satisfeito com ela. Já num segundo plano de leitura, temos como possibilidade de leitura a convocação que o texto faz ao *posicionamento* do leitor, o qual se mostra necessário não apenas com relação ao romance lido, mas com relação ao texto literário, de maneira geral. Ao dizer que “todo interlocutor dialoga também consigo mesmo”, o autor alerta o leitor a respeito deste posicionamento necessário que é diálogo subjetivo e reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo a partir do romance.

Se é intrínseco à condição do romance o pensar sobre si mesmo e o pensar o mundo, é, por outro lado, pressuposto do leitor a atividade da consciência, pois o diálogo consigo mesmo é um fruto da própria atividade de leitura, um despertar da consciência do leitor para ver-se a si mesmo e ver-se inserido no mundo a partir do romance. Ao dizer que “qualquer história sai a três bocas”, o narrador reconhece o engajamento do leitor nesta atividade dupla de leitura do romance: ler o romance e ler a si mesmo.

À medida em que seguimos na leitura do fragmento, compreendemos que a autocrítica é um recurso para uma reflexão mais ampla, que se dá no diálogo entre os personagens do fragmento (o autor e seu interlocutor), sobre o problema de se fazer (e de se pensar) literatura nos dias de hoje. Ao perguntar ao outro, com quem dialoga, “será que a literatura dependerá,

então, de um modo irreversível, de um momento?” (FERREIRA, 2012, p. 433), recebe, como repostada, que

claro que sim, momento do leitor, *cidadão do seu país* respondeu, e sentenciou, todo arranjo artístico será mais do que nunca *mediado pelo acaso*, força natural e socialmente inatingível, porque a história, como ciência, é a mais inventiva das artes, de maneira que uma obra, por exemplo, mesmo que intencionalmente prosaica, vá lá, pode vir um dia a se tornar poética, por que não? (FERREIRA, 2012, p. 433 – grifos nossos).

São dois os destaques que faremos neste trecho. O primeiro, destacado pelo grifo em “cidadão do seu país”, é a compreensão de que a literatura não só está atrelada ao momento do leitor, ou seja, à sua época e, portanto, todas as suas características culturais, sociais, econômicas aliadas às suas crenças e modo de vida, como também está atrelada ao seu lugar de habitação e de origem. Isso significa dizer, por exemplo, que o romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, foi lido, em meados de 1866, de maneira única e pertinente àqueles leitores do século XIX, muito diversa, por sua vez, apesar dos aspectos intrínsecos ao texto, da maneira como foi lido pelos leitores do século XX. Porém, mais do que uma diferença temporal que, obviamente, ocasiona leituras diferentes, sabemos que, ainda que considerássemos as leituras de *Crime e Castigo* feitas no presente ano, saberíamos que há uma perspectiva de leitura *sui generis* dos leitores russos, que não seria plenamente alcançada por um leitor brasileiro, nem que este fosse extremamente aplicado e comprometido, e vice-versa, e isso se dá, necessariamente, pelo fator geográfico e de origem do leitor.

Neste sentido, o lugar *de onde se lê* e o lugar *de onde se vem* são aspectos intrínsecos à relação do leitor com o texto literário, queira ele ou não, aceite ele suas origens ou não. A partir dessa perspectiva, não pensamos na relação com a literatura num horizonte de avaliação geográfico e cultural, pois seria limitador das possibilidades de relação leitor-texto, mas pensamos numa relação na qual o texto literário é capaz de mobilizar aspectos da origem do leitor, de investigar sua cultura e colocá-la diante dos seus olhos como um indicador de identidade dele mesmo e de seus concidadãos. É uma mensagem do texto literário que diz “leitor, este também é você, caso não saiba, e estes são os seus, caso também não saiba”, com força de sentença e sem direito à apelação, que torna a leitura mais ou menos fecunda, mais ou menos penosa, mais ou menos rica na mesma medida em que seu leitor se identifica com o lugar de onde lê e o lugar de onde veio. A literatura pede do leitor absolutamente tudo o que ele

é: sua totalidade de ser, sua raiz, seu espírito inteiro e sua consciência sem reservas, e este só está apto a entregar tudo isso se, fundamentalmente, conhece a tudo isso.

Na sequência do fragmento, podemos concluir que o personagem com quem o narrador dialoga é um intelectual, provavelmente crítico literário ou escritor, pois suas ponderações sobre literatura se mostram sofisticadas, como vimos no trecho supracitado. E, embora tenhamos dito haver dois destaques no trecho recortado, há mais um que merece nossa atenção, que se dá no questionamento final: “[...] uma obra, por exemplo, mesmo que intencionalmente prosaica, vá lá, pode vir um dia a se tornar poética, por que não?” (FERREIRA, 2012, p. 433).

Que Ferreira percorreu os caminhos da produção literária nos gêneros poesia e prosa já informamos e abordamos um pouco destes livros no primeiro capítulo deste trabalho. Em *As visitas que hoje estamos*, apesar do gênero romance, sabe-se que o autor recorre a outros gêneros literários para compor o mosaico que é seu romance, inclusive à poesia, gênero ao qual se afeiçoa e que deu origem à *Peixe e míngua* (2003) e *Eu, morto* (2020). Entretanto, a questão que se coloca não diz respeito, necessariamente, à proximidade entre os gêneros, tampouco sobre a poesia ser parte de um romance, apesar de eventuais controvérsias, mas, sim, ao caráter poético de um texto em prosa. Enquanto o romancista tem ao seu alcance a extensão do gênero para explicar o que há de complexo e subjetivo em seus temas, e, por isso, usualmente preocupa-se mais com a atividade de *descrever* complexidades e subjetividades, o poeta, pela menor extensão do gênero, particularmente na poesia lírica, volta-se mais à atividade de condensar para captar complexidades e subjetividades. É o que ocorre em *As visitas que hoje estamos*, cujos fragmentos são, em si mesmos, construídos por um trabalho de *síntese* em que a condensação da palavra se faz presente tanto no título quanto no texto de cada fragmento.

No fragmento aqui estudado, temas como a casualidade da vida, que se vê expressa nas obras literárias (p. 434), a crise da criatividade das produções literárias contemporâneas, quando comparadas à literatura clássica, a necessidade de o texto literário considerar o passado enquanto se projeta o futuro (p. 435) e a própria crise do artista na relação com a sua obra são colocadas em pauta num diálogo rico em referências filosóficas, culturais e literárias.

No que diz respeito à focalização, ela sofre alternâncias ao longo do fragmento, pois começa a partir da *visão “por detrás”*, a partir da qual o leitor se vê distanciado, de certa forma, mas ainda acessa certa subjetividade do personagem, e isto se dá no momento em que observamos o diálogo entre o narrador (que é o autor convertido em personagem) e seu interlocutor (também escritor ou crítico literário). Em certo trecho do fragmento, há uma

alternância de foco, e o texto não mais registra a conversa entre os dois, mas uma outra conversa, que ocorreu com um terceiro interlocutor, oportunidade em que o narrador (o autor convertido em personagem) reflete sobre a conversa que tivera com o escritor ou crítico literário, tecendo suas percepções sobre seu discurso, o que se dá, no âmbito da focalização, numa perspectiva mais distanciada, a *visão “de fora”*:

tudo bem que ele seja meu amigo, um ator e autor que, segundo um conhecido meu, respeitável crítico literário, pode vir a vingar, mas acho que estava debochando veladamente de meu livro [...] confesso que aquela era uma discussão da qual pouco entendia, apesar de ter bons argumentos para participar dela por outros tantos minutos, e, exatamente por isso, sentia-me como se boiasse num mar imenso [...] (FERREIRA, 2012, p. 438).

Aqui, o narrador (autor do romance) descreve como se sentiu ao receber do amigo e crítico literário avaliação de seu romance — que, como já vimos, nos leva a pensar na própria literatura, no papel do artista e no papel do leitor —, e, mais adiante, a focalização muda, novamente, e já não se dá mais na narração do diálogo do autor com seu primeiro interlocutor, e, sim, numa reflexão sobre a conversa que acontece no momento presente, retomando a *visão “por detrás”*, pois nos aproxima, novamente, da vida psíquica do autor:

há que se notar também que tento descrever *agora* uma situação única de diálogo, como se ambos ensejássemos monólogos intercambiáveis, ou algo assim, o que me impede categoricamente de reproduzir com exatidão a conversa, mesmo que para tal fim tivesse comigo naquele momento um gravador, e, veste instante, apertasse o *play*, agora, junto de você, ainda assim, sinto que tudo seria, malgrado um tal esforço, igualmente inútil, infrutífero, ou seja, tudo redundaria nas mesmas palavras que digo neste instante (FERREIRA, 2012, p. 438 – grifos no original).

Nessa aproximação da vida psíquica do autor do romance — momento em que passamos a ler o personagem a partir de sua angústia decorrente da percepção de que estivera, até então, num movimento de Sísifo, buscando tentar reproduzir exatamente uma situação como ocorrera mesmo sabendo que não era possível —, podemos interpretar que o interlocutor, este terceiro personagem ao qual o autor se refere pode ser o próprio leitor, e o convite à reflexão acerca de sua conversa com o crítico literário é, na verdade, lançado ao leitor para que ele próprio reflita e chegue às suas conclusões.

O fragmento é encerrado na retomada da história, mas não sem deixar para o leitor o papel de participar criticamente do texto, não só no âmbito do envolvimento com o romance, mas no âmbito das reflexões que ele propõe. Voltamos, portanto, ao que dizíamos

anteriormente, que o fragmento, mais que uma possível autocrítica de um autor ao seu romance, e muito mais do que uma avaliação de *As visitas que hoje estamos*, é um convite às reflexões do leitor sobre o que leu e sobre si mesmo. Uma oportunidade, digamos, de compreender que, ao longo da leitura do romance, deveria estar lendo, simultaneamente, a si próprio e pensando sobre si próprio, e que, caso não o tivesse feito até então, que despertasse ali, no final, e se desse conta do seu papel.

4.3.AS RELAÇÕES FAMILIARES CONFLITUOSAS EM AS VISITAS QUE HOJE ESTAMOS

Há diversas possibilidades de abordagem de leitura de *As vistas que hoje estamos*, principalmente quando optamos pelo recorte de um dos eixos temáticos recorrentes no romance. Os temas privilegiados na obra, como já mencionado anteriormente, são os que versam sobre fé e religiosidade; relações familiares conflituosas (que incluem as relações amorosas); a angústia do indivíduo que experimenta a consciência de uma vida sem sentido. Para cada fragmento ou eixo temático abordado, possibilidades de leitura e de relações extratextuais se criam, sendo essa multiplicidade de temas uma das características que fazem do romance um terreno fértil a inúmeras reflexões e discussões.

Para fins de desenvolvimento deste trabalho, tendo em vista a realização de uma leitura analítico-reflexiva do romance, optamos por eleger um eixo temático central para servir de objeto de reflexão crítica sobre a obra. Ressalta-se que quaisquer eixos temáticos recorrentes em *As visitas que hoje estamos* são, por sua natureza, ricos em possibilidades de leitura acerca do ser humano e de sua subjetividade, da sociedade brasileira, do mundo e das relações pessoais, e que a escolha por um eixo temático, neste estudo, se faz no intuito de abrir caminhos para uma leitura analítica exequível e produtiva diante das diversas possibilidades de leitura do romance. Não se trata, portanto, de privilegiar um eixo temático de leitura por reconhecê-lo como superior a outro. Trata-se de uma escolha para fins metodológicos de pesquisa que favorece uma leitura eficaz do texto.

Optamos por abordar o romance a partir do eixo temático das relações familiares conflituosas ou disfuncionais, que, aqui, é recorrente. Este tema ganha certa evidência no texto, sobretudo porque a única narrativa que ocupa espaço privilegiado na obra e que aparece dividida em três partes é a peça de teatro “os olhos de jussara”, que versa sobre uma dinâmica familiar disfuncional marcada pela relação incestuosa entre pai e filhas. Sendo assim, “os olhos de jussara” terá, neste estudo — por questões de desenvolvimento da discussão de acordo com os fins do trabalho e para uma leitura reflexiva fecunda do romance —, uma leitura privilegiada, sendo eleita como fragmento narrativo a partir do qual se desdobrará a abordagem das relações conflituosas e disfuncionais em *As visitas que hoje estamos*.

Entretanto, antes da análise de “os olhos de jussara”, abordaremos outros fragmentos do romance que compõem o eixo temático das relações familiares conflituosas ou aqueles nos quais os aspectos da disfuncionalidade familiar apareça¹⁶.

“corredor, 5º. andar”

A estrutura do fragmento lembra a de um poema, mas isto porque as falas das personagens são curtas e se marcam, todas, pelo recuo de parágrafo. A ambientação é brevemente construída num prédio, aparentemente residencial, e já nos é anunciada no próprio título do fragmento. A situação que se coloca é a de uma filha auxiliando o pai — que pode ser um idoso ou um pai jovem com comprometimento da mobilidade —, em sua locomoção no elevador do edifício. O que nos permite compreender que a personagem é feminina, ou seja, uma filha, é sua fala dirigida a alguém que a auxilia no elevador, “obrigada”, cuja terminação é indicativa do gênero.

ô pai, presta atenção, segura em mim, meu deus, anda, segura, [fala da filha]
 bom dia, eu seguro a porta do elevador, [fala do interlocutor]
 cuidado com o pé, papai, a gente grita, mas não está brigando, ele não ouve direito, não ouve, [fala da filha]
 bom dia [fala ambígua – pode ser da filha, do pai ou do interlocutor]
 está vendo? [fala da filha]
 bom dia, bom dia [fala ambígua – pode ser da filha, do pai ou do interlocutor]
 é tão difícil, meu deus, ai, meu deus, ele fez xixi, é o terceiro moletom hoje [fala da filha]
 eu sei [fala ambígua – pode ser do pai ou do interlocutor]
 vem, papai, vem, vai, olha o degrau [fala da filha]
 esqueci meu lenço [fala do pai]
 segura no meu braço [fala da filha, dirigindo-se ao pai]
 até logo [fala ambígua – pode ser da filha, do pai ou do interlocutor]
 obrigada [fala da filha]

¹⁶ Os fragmentos “juízo” (FERREIRA, 2012, p. 261) e “falência” (FERREIRA, 2012, p. 293), abordados anteriormente, também compõem o grupo de fragmentos cujo eixo temático é o das relações familiares conflitivas e/ou disfuncionais.

o lenço, mas o meu lenço [fala do pai]

(FERREIRA, 2012, p. 140).

Observe-se que as falas da filha não são todas, necessariamente, dirigidas ao pai, há momentos em que ela se dirige a um interlocutor, provavelmente alguém que acompanha as duas personagens principais no elevador. Em alguns trechos, o enunciador da fala não é identificável e as falas parecem se sobrepor umas às outras, resultando num efeito sonoro de ruído — o que afeta a capacidade de compreender, pela audição, afeta, também, a capacidade de compreender por meio da leitura.

Vistos numa situação corriqueira como a de adentrar o elevador de um prédio, pai e filha se encontram interpelados pelos inconvenientes próprios de sua condição: problemas de comunicação entre os dois, limitações na audição e na mobilidade por parte do pai, e a possível estafa da filha diante das adversidades que são próprias do cuidado com idosos ou com pessoas acometidas por limitações de mobilidade e saúde. Esse conjunto de pequenas tensões culmina no que podemos avaliar como expressão da falta de paciência, quando a filha grita com o pai — grito que, por sua vez, é revelado, talvez involuntariamente, na fala da própria personagem (“a gente grita, mas não está brigando”).

As falas do pai, por sua vez, merecem destaque em nosso estudo, pois parecem destoar das demandas mais urgentes da filha, que precisa de respostas rápidas e objetivas para fazer acontecer a locomoção no elevador, enquanto o pai, por sua condição psicológica e de saúde, ou de idade avançada, apresenta respostas não imediatas e certa morosidade no raciocínio. Além disso, essa comunicação destoante entre as personagens se caracteriza por uma espécie de eco, construído a partir da voz do pai, que fica, por vezes, a falar sozinho, ou a falar com alguém sem ser ouvido e retrucado. Até mesmo seu “bom dia”, neste sentido, que aparentemente fora direcionado ao interlocutor, fica perdido, “solto” no ambiente, como um eco, de fato.

Se considerarmos que é o pai quem diz “eu sei”, logo após a filha mencionar que aquela era a terceira vez que trocava seu moletom, não sabemos para quem essa constatação é direcionada: se para a filha, se para o interlocutor que os acompanha no elevador, ou se se trata de uma atividade introspectiva, um breve pensamento que escapa em alta voz e que revelaria a consciência de sua condição limitante. Se optamos por compreender essa breve fala do pai como resposta à filha, ela é, portanto, parte integrante do diálogo, e poderia reforçar uma perspectiva de narrativa a partir da *apresentação* (Pouillon, 1947). Entretanto, se compreendemos a fala do pai como uma fala introspectiva, fruto de sua reflexão pessoal e da percepção acerca de si

mesmo, ela pode ser lida como um recurso a um breve fluxo de consciência, na possibilidade de um pensamento externalizado como fala para si mesmo. Neste último caso, estaríamos diante de uma alternância rápida de foco narrativo, por meio do qual a atividade psíquica do pai é mostrada.

Ainda, pensarmos no personagem do pai respondendo, seja em pensamento ou alta voz (sem ser ouvido ou correspondido), que tem ciência de que acabara de urinar em sua própria roupa e que aquela seria a terceira vez que a filha lhe trocava o moletom, não diz respeito apenas a uma lucidez que lhe evidencia a sua limitação, mas a uma consciência mais profunda de sua condição. Há, neste “eu sei” abafado, o reconhecimento de si próprio como sujeito que experimenta o fim das coisas, seja da vida, em si, seja de sua autonomia.

Outro trecho do fragmento que nos chama a atenção é aquele em que, novamente, as falas não são respondidas, como quando ele pede pelo seu lenço. Na sequência de seu pedido, ele é interrompido pelo breve diálogo que marca o fim da trajetória do elevador, que, deduz-se, chegou ao seu destino, e o pai tem a sua fala ignorada e a sua vontade não atendida. O texto se encerra na reiteração do pedido do pai, que insiste pelo lenço (“o lenço, mas o meu lenço”), fala que resta, na narrativa, como uma ponta solta, corroborando o efeito de sentido de um eco no vazio. O recurso, aí, à repetição da palavra “lenço” também atua como reforço do eco no vazio que o texto constrói.

Pode-se dizer que as falas do pai são inseridas no texto de maneira a construir uma espécie de sonoplastia, caracterizada pelo som surdo e repetido de sua voz, descompassado com o diálogo estabelecido entre as demais personagens e os acontecimentos. Tece-se, por meio deste efeito no texto, uma atmosfera na qual a voz do pai faz-se inconveniente, representando um dos muitos aspectos da situação de fim da vida ou do comprometimento da autonomia corporal ou cognitiva, que é a perda não necessariamente da voz, mas do direito de ser ouvido. Como se a lucidez e a clareza das ideias, que minguam pela limitação da saúde física ou mental ou da idade avançada, carregassem com elas a prerrogativa da voz.

Observamos, nesta oportunidade, que o motivo das relações entre idosos ou pessoas acometidas por questões que lhes comprometem a integridade física ou mental e seus familiares aparece também no livro *O amor pega feito um bocejo* (2014) — por meio da narrativa de um sobrinho acerca de sua tia — sobre o qual se discorre no capítulo primeiro deste estudo, além de aparecer em outros fragmentos de *As visitas que hoje estamos*, como em “a gaveta direita” (p. 10), abordado anteriormente, que registra a relação da mãe idosa com a filha adulta. Essa

recorrência revela certa inclinação de Ferreira à observação atenta dos pormenores da velhice ou das condições limitantes que possam afetar o indivíduo e seus desdobramentos nas relações conflitivas familiares.

“bodas”

finjo que estou brincando de bater e bato mesmo (FERREIRA, 2012, p. 141).

Sendo um dos micro-contos mais curtos que encontramos em *As visitas que hoje estamos*, “bodas” é narrado em primeira pessoa e construído em uma única linha, que mostra a fala da personagem acerca de sua relação conjugal violenta e abusiva. O título do texto reforça sua ironia e denuncia a contradição presente, uma vez que “bodas” é o termo usado para referenciar o vínculo matrimonial, mais comumente usado, no Brasil, quando se fala da celebração da união conjugal de tempos em tempos (sua origem é o latim, *vota*¹⁷, que pode significar “promessa” ou “voto”).

Numa análise segundo os estudos de Pouillon, estaríamos mais próximos do recurso ao que ele denomina *apresentação* (1974, p. 84), pois essa perspectiva conta com um distanciamento que, diferentemente da *visão “por detrás”*, não acarreta nenhum privilégio de leitura e avaliação do personagem, já que não nos leva a um contato detalhado com sua vida psíquica. Pouillon compara esta categoria a um aparecimento que, por sua vez “é um aparecimento exterior que se oferece à percepção” (1974, p. 85)¹⁸. Desta maneira, temos um diálogo em que um dos cônjuges expõe, seja a título de zombaria, seja numa afirmação sobre fatos, que, em certos momentos de distração e brincadeira entre o casal, encontra a oportunidade de agredir, de fato, seu(sua) parceiro(a). Ao dizer que “finge que está brincando de bater para bater mesmo”, a personagem revela que usa de uma encenação lúdica para satisfazer o seu desejo perverso de agredir o(a) companheiro(a).

Sobre a informação da agressão que se apresenta no texto, nada mais temos, em termos de recursos literários ou discursivos, para avaliá-la — a brevidade é uma característica própria do micro-conto. O(a) cônjuge que sofre a agressão é, de fato, lesado pelo ato abusivo pois não

¹⁷ Etimologia: latim. *vota*. plural: *votum*.

¹⁸ A estrutura da narração do romance, abordada anteriormente, é bastante marcada pela *apresentação*. O Autor implícito (identificado como autor empírico) nos *mostra* falas e/ou reflexões mentais das personagens que, nas narrativas de cada fragmento, narram em primeira pessoa.

percebe — ou nunca percebeu — a agressão do outro, compreendendo aquele momento como um jogo inocente entre ambos. Se, de um lado, o “bater mesmo”, enfatizado pelo(a) narrador(a)-protagonista, nos dá licença para interpretar que há ocorrência de agressão; do outro, a colocação da frase no tempo verbal presente carrega a ideia de que se trata de uma ação corriqueira, que se repete — um hábito do casal.

No que tange à narração do fragmento, se lidamos com uma perspectiva mais distanciada do texto, como é o caso da *apresentação*, podemos atribuir ao título do texto a função da ironia, pois, não fosse por ele, o texto em si não afirmaria tal figura de linguagem. Esse pode ter sido o recurso mais feliz do Autor implícito para construir a ironia no micro-conto: nomeá-lo de “bodas”, remetendo o leitor à ideia de uma celebração de união conjugal longa, e apresentar, em seguida, a fala de uma personagem passivo-agressiva, tornando a relação conjugal questionável no que diz respeito à ideia de uma relação saudável.

Retoma-se a temática das relações familiares conflituosas neste fragmento, com ênfase na relação conjugal ou afetiva. Apesar de termos, em “corredor, 5º andar” o recorte da relação familiar entre filha como tutora do pai, ambas as relações apresentam um ponto em comum: nas dinâmicas familiares há, predominantemente, uma relação de sujeição. Essa sujeição pode ser legítima, inclusive, quando pensamos na relação mãe e filho criança, na qual este sujeita-se àquela pois não possui, ainda, por causa de sua idade, a capacidade de gerir a própria vida com autonomia. E há a sujeição típica das relações humanas que se reforça nas relações familiares, seja pela predominância de um sobre o outro por meio da força física, da posição autoritária, seja um recorrendo à posição passivo-agressiva, que submete o outro por meio de jogos psicológicos. Em nenhum dos casos pode-se constituir um vínculo plenamente saudável, uma vez que a relação marcada pelo domínio de um sobre o outro é, invariavelmente, nociva. No entanto, é marca da sociedade brasileira o investimento na sustentação da imagem da família funcional, harmônica e feliz, o que soa irônico diante da compreensão de que na vida real há conflitos que constituem as relações familiares e, por vezes, as tornam disfuncionais.

“eis teu filho”

passou dos limites, meu filho, eu me descabelo, não durmo mais, ainda morro por sua causa, tenho medo de seu pai fazer uma loucura, ele, homem que nem fuma, filho, não põe uma gota de álcool na boca, já estamos velhos, eu e seu pai, de onde você traz tanta coisa boa, onde arruma isso tudo, quem empresta

tanta coisa, você sem trabalho, sem serviço, quem anda ensinando coisa que não presta, menino, com quem você aprendeu isso?

com ninguém, mãe

(FERREIRA, 2012, p. 68).

O conflito apresentado neste fragmento é entre uma mãe e seu filho na discussão acerca de objetos que, provavelmente, o filho usa, e de cuja procedência a mãe suspeita, questionando a origem de “tanta coisa boa” que o filho traz para casa. Implícito à pergunta da mãe está o questionamento se o filho estaria fazendo algo ilícito para conseguir tais objetos. Quando questionado, ele diz que as coisas são “emprestadas”.

O problema familiar levantado no fragmento é, principalmente, o desempenho dos pais na criação do filho, que é colocado em xeque diante da possibilidade de uma atividade ilícita. Diante disso, a mãe argumenta que o pai é “homem que nem fuma”, que “não põe uma gota de álcool na boca”, ou seja, homem que nunca se envolveu com práticas que, para ela, parecem ser reprováveis (como beber e fumar), e que, portanto, seria incapaz de ensinar algo “ruim” ou de ser mau exemplo para um filho. Neste sentido, o fragmento do romance traz ao leitor o contato com um conflito recorrente em muitas famílias: as escolhas dos filhos que, por vezes, divergem das expectativas dos pais, e que os fazem questionar seu próprio desempenho na função paternal.

A pergunta final da mãe, “com quem você aprendeu isso?”, dirigida ao filho, é também uma pergunta retórica de uma mulher refletindo sobre seu desempenho como mãe. Ao respondê-la, (“com ninguém, mãe”) o filho procura redimir os pais de qualquer responsabilidade (já que a mãe ameaça “morrer por sua causa”), mas sua resposta também possibilita a interpretação de que esse menino aprende certas coisas com (e é, portanto, influenciado por) pessoas que não são aquelas do seio familiar.

Entretanto, o título do fragmento é acusatório e chama os pais a assumir responsabilidade sobre as escolhas do filho: “eis teu filho”, como quem diz, “essa foi a pessoa que vocês criaram e educaram”. Vale ressaltar que o título do fragmento, que dialoga com a narração o micro-conto, é fruto da atuação do Autor implícito, identificado como o empírico, responsável por escolher o título do fragmento. Temos, portanto, uma articulação de enunciações: a instância do autor empírico que se articula com a protagonista, que tem sua fala colocada em destaque por meio do discurso direto.

“tua culpa”

me largou e foi morar com a vagabunda, e eu aqui no sofrimento, anos e anos, remoendo o de dentro escondida, que não sou mulher de chorar pelas beiradas da vida por causa de homem, homem é que nem cachaça, o que dizem só pra consolar as desarrimadas como eu, não sou boba, homem não quer velha pobre, gasta e usada, então fiquei sozinha, lavando e passando pra fora, criando galinha no quintal pra fazer salgadinhos, coxinha, empada, todos sabem que sou mulher muito asseada, diferente daquela lá, meus panos de prato, no quarador, até doem a vista, de tão brancos, peguei costura que meu feitio é de uma medida só, não tem esse negócio de ficar provando e reprovando, não, e ninguém esconde um cerzimento como eu, ninguém, às vezes via os dois na praça, os dois no táxi indo sabe lá aonde, torrando os terreninhos da herança dele, comendo sem fome a aposentadoria, os vizinhos falavam, não liga, eu respondia, nunca liguei, o meu pouco, que é de meu direito, ele manda em dia, aceito porque é meu, e o resto vou fazendo, que não sou lambisgoia, puta de zona, vaca bichada, ele morreu, repetia que ele estava morto e enterrado, até que teve o derrame e ficou entrevado, sem palavra, babão de boca torta, a sirigaita não ia dar comida na boca, limpar bunda de velho, foi embora de casa, juntou-se amasiada com o outro que ela já cevava, nem muito escondido, que velho é sempre banana, cada vez mais songamonga de perrengue, mulher da vida não gosta só de dinheiro, não, é bufunfa e pinto, com perdão da palavra, padre, então juntei minhas coisas e fui pra lá, pra casa que ele montou pra outra, melhor, mais arejada, fui quieta em minha obrigação, na alegria e na tristeza, não é?, fiz fraldão de pano de saco, levantei com toco os pés da cama, que homem largado, doente, mesmo com a pele nos ossos, pesa mais, mas sempre fui parruda, e nessas horas é que o resto de força se redobra, então me viram carregando o marido ingrato no colo, sozinha, me viram soprando a sopa, a comida de colher, rapando o babador e voltando ao prato, remexida pra esquentar de novo, me viram virando o colchão, lavando no tanque as nódoas fedidas de mijo, as lambuzadas caganças sem fim, uns disseram que eu era tonta, que bem feito pra ele, que devia pastar, morrer à míngua, que o diabo sovou a massa porque quis, não carecia comer o pão amanhecido, agora, se eu não tinha metido os dedos na cumbuca de farinha, sei que o senhor foi pelo outro lado, disse que eu sou um exemplo pra comunidade, que nosso senhor deu a outra face, mas só eu sei o que passei, padre, nosso senhor também deu repelão nos vagabundos, está escrito, ele, esse que foi a minha carne, só chora que chora, não tem mão pra escrever, não fala, não anda, então eu belisco o sem-vergonha por baixo, nas costas, nas escaras, toda vez que passo por ele, e falo baixinho, até que a morte nos separe, arlindo, ele chora resmungado, gemido, os olhos de querer ir embora, fugir, mas não vai, e belisco mais, a porta fechada, a janela fechada, belisco e falo alto, ai, meu martírio, minha pena, come mais, arlindo, só mais um bocadinho, ele chora mais alto ainda, querendo cuspir em mim, mas sem poder fazer o bico, espuma a boca e baba, eu adivinho o palavrão e cochicho, não diga isso, arlindo, que deus castiga, deus está castigando, a ponta das unhas na ferida, esgravatando alguma casca que deixo cultivada pra essas horas, sempre alguém passa na calçada e fica condoído de mim, que vou pagando em voz alta e sussurrada a dívida maior, com os devidos juro, que o outro fez em meu nome, na carne que é minha, também, por isso não é pecado, não, o senhor me

perdoe discordar do senhor, olha as costas dele, falo virada pra janela, coitadinho, não chora, arlindo, não chora (FERREIRA, 2012, p. 124-125).

Nesse fragmento temos uma mulher se confessando para um padre. Ela conta como o marido a havia deixado por outra e como, após sofrer um derrame, ele foi deixado pela moça. Diante desse ocorrido, a narradora-protagonista do trecho decide se mudar para a casa do ex-marido para cuidar dele, e é nesta relação de cuidados que o conflito entre os ex-cônjuges aparece: enquanto ela cuida do ex-marido — e o faz com a janela aberta, para que os vizinhos vejam, lamentando, em voz alta, para que eles ouçam —, abusa fisicamente dele, em secreto. Ele, por sua vez, não consegue se proteger das agressões e nem pedir ajuda, por causa das sequelas do seu derrame.

O que se põe na narrativa é uma mulher caracterizada por contradições: ela é, em certo sentido, compassiva, pois se dispõe a morar na casa do ex-marido (a casa em que ele vivia com a segunda mulher) e dispõe do seu tempo para cuidar dele em suas limitações. Mas é, também, alguém que encontra, nesse contexto, uma oportunidade para se vingar do sofrimento amoroso do passado, por meio de agressões como xingamentos e beliscões.

Há algumas ironias nesse fragmento. Abusar fisicamente do marido e se confessar com o padre não são atitudes contraditórias pra ela — a contradição da personagem é percebida pelo leitor, mas não pela narradora-protagonista¹⁹. Seu argumento para justificar as agressões é o de que ambos são “uma só carne”, sendo assim, é como se ela estivesse fazendo na própria carne dela. Ela se submete a lavar “no tanque as nódoas fedidas de mijó, as lambuzadas caganças sem fim” para poder, ao mesmo tempo, beliscar “o sem-vergonha por baixo, nas costas, nas escaras, toda vez que passo por ele” (FERREIRA, p. 125).

As contradições do ser humano parecem se tornar mais evidentes no âmbito da convivência familiar. Por se tratar de um ambiente no qual os laços parentais acabam forjando cada indivíduo, parece ser uma alternativa válida responsabilizar o outro pelas próprias escolhas, ainda que equivocadas. Pudemos perceber isso no micro-conto abordado anteriormente, “eis teu filho” (p. 68), no qual a mãe busca, de alguma maneira, se eximir da responsabilidade pelas escolhas (aparentemente ilícitas) do filho, justificando a integridade dela e do marido. Em “álbum” (p. 165), como vimos anteriormente, a personagem-protagonista não tem consciência da contradição que caracteriza sua família, que acolheu e criou, segundo ela,

¹⁹ O mesmo ocorre com a personagem (narradora-protagonista) de “álbum” (p. 165), abordado no capítulo anterior deste trabalho.

uma menina (a quem chama de “preta”), quando, na verdade, o que a família fez foi submeter uma criança a uma condição análoga à escravidão.

“caminho suave”

Esse fragmento apresenta as reflexões e lembranças de um filho acerca de seu relacionamento com seu pai. O conflito gira em torno do sentimento que o filho possui de não suprir as expectativas de seu pai. Sendo alguém que “deu certo na vida”, o pai faz questão de dizer isso repetidas vezes e de reafirmar sua frustração com os rumos da vida do seu filho. Incomoda, por exemplo, que o filho peça dinheiro, pois demonstra que o filho não consegue se virar sozinho, capacidade essencial no ponto de vista do pai. O filho então remonta a uma lembrança da infância quando seu pai contratou uma professora de natação para ele. Aquilo já era frustrante para o pai, uma vez que ele mesmo se orgulhava de ter aprendido a nadar sozinho. O filho então narra que, durante a aula, ao perceber que a professora estava com a atenção voltada para o pai, e não para seu aluno, ele simulou um afogamento, para contar com a ajuda da professora. O filho então conclui que foi ali que seu pai desistiu dele pela primeira e última vez. O conflito pode ser resumido da seguinte forma: enquanto o pai tem a necessidade pessoal e a expectativa de que seu filho seja autônomo e autodidata; a necessidade e expectativa do filho é por atenção, ainda que pra isso ele precise sabotar-se ou simular uma dependência.

contam de pai que empurra o filho na água e ele se vira, no aperto qualquer nó-cego enxerga, o que tem seu fundamento, sai nadando solto, de olhos fixo na linha seca da margem, não tem outro jeito, mas meu caso era muito bem diferente, não gosto de água até hoje por isso, tinha uns seis ou sete anos e um histórico de infecções no ouvido, era entrar em piscina, mergulhar por acidente a cabeça, pronto, o ouvido purgando, uma desgraça, algodão com óleo quente, novalgina pingada nos pavilhões aditivos, como se dizia no passado, por fim, antibiótico, um sofrimento, não adiantava chiclete, borrachinha, nada, nada, mas meu pai queria porque queria, onde já se viu?, moleque sem saber nadar?, ele que aprendera num açude, daquele jeito que disse, empurrado pelo pai, bebeu água pra dedéu, vomitou, mas saiu nadando, conta que se lembra como se fosse hoje, o pai rindo na beirada do açude, depois tomando o menino pela mão, tá vendo?, a vida é assim, desse jeito, é você com você, viu?, mete as caras, menino, não espera nadinha do céu, entendeu?, penso que meu pai entendeu tudo perfeitamente, deu certo na vida, como não cansa de dizer, até hoje, quando peço qualquer coisa pra ele, vejo que fica muito puto comigo, mas os tempos são outros, ele é que não percebe isso, lógico que não quero nada de mão beijada e babada, mas ele se esquece, também, de que é do tempo da bênção, papai, quando amarravam cachorro

com tripas, porque ainda não sabiam encher linguiça, aí pode, aí vale, né?, na hora de um socorro financeiro, olha feio, pra quê?, o que vai fazer com dinheiro?, não sai mais de casa, a segunda esposa também morreu, não tem com quem gastar as sobras, vai uma ou duas vezes por mês à zona, e lá ainda ficam rindo dele, que já não levanta o pau, e, se levanta, é por causa do Viagra, mesmo que não tenha sido, paga a puta pra tirar a roupa e ficar empinando a bunda pra ele, nem encosta o dedo, me contaram, bom, mas cada qual com seu gosto, dentro do que pode, ele mesmo diz isso, acho que se justificando pra mim, pois sabe dos comentários, claro, eu não tenho nada com isso, gaste o dinheiro dele como quiser, mas já que sobra, por que não ajudar o filho?, como ia dizendo, não sabia nadar, não podia tomar o empurrão que, hoje vejo nitidamente, ele morria de vontade de dar, acho que tem até hoje, e, por isso, fica puto comigo, ou com ele mesmo, não sei, como já disse, então, lá estava eu, com seis ou sete anos, sem saber nadar, resolveu pagar uma professora particular de natação, frescura da minha mãe, segundo ele, o que depois descobri ser uma mentira deslavada dele, minha mãe morrida de dó de mim, talvez a imagem do menino chorando até pelos tímpanos, não sei, fui, muito a contragosto, meu pai de longe, observando o que seria a primeira aula, nenhuma distância esconde a esperança de um homem, vi isso pela primeira vez na vida, maior do que ele, longe fingindo desinteresse pra não entornar o caldo, pra não me empurrar também a responsabilidade de ter que aprender, a todo custo, a me virar sozinho, a boiar no poço da vida, a dar braçadas vigorosas na direção contrária ao sorvedouro da barragem, meu pai encarnava a distância sua última esperança em mim, descomunal, pesando chumbo, hoje sei disso, ele via o futuro, o que agora chamo de agora, compreende?, mas ele não era profeta de sua genealogia, como imaginava que fosse, como pensa que é, meu pai foi, na verdade, um tanto culpado de mim, entende?, não quero dizer com isso que vou me matar, dar um tiro na cabeça, pular do décimo quinto andar, nunca fui de me fazer de vítima, coisa de quem não bola bem, não, não é isso, é apenas ter consciência de que sou quem foi indo, e, por conseguinte, dado naturalmente em mim, sem mais nem menos, eu, eu, eu em mim, e fim de papo, mas não quero me justificar dos meus erros, dos erros dele, besteira, você deve estar querendo saber do que aconteceu na aula, não é?, a professora era bonita, muito bonita, fique bem tranquilo, ela disse, bate os pés, as mãos, assim, isso, eu seguro você, seguro sua barriga, olha, você não vai afundar, a mão dela tão macia, gostei de repente daquilo tudo, ela era obrigada a falar muito alto, porque eu estava com os ouvidos tampados com um protetor lá dela, produto garantido, trouxera a novidade de São Paulo, a coisa ia bem, até que uns vinte minutos depois eu percebi, de supetão, que ela não me segurava, estava mesmo olhando pro outro lado, na direção do meu pai, não fiz por menos, fingi que estava passando mal, que ia me afogar, morrer de qualquer jeito, afogado ou de susto, e ela foi obrigada a me segurar, a me salvar, a me pegar com as duas mãos, então, comigo não teve jeito, foi aí que meu pai desistiu de mim pela primeira e última vez (FERREIRA, 2012, p. 188).

“kg”

não, não é preconceito contra gordo, não, ele era chato, mesmo, a chatice deve ter acumulado, bum, arrebentou o coração, pior que colesterol, hein?, que o quê, antes ele do que eu, rapaz, você parece bobo, pesava uns 160 quilos, por baixo, e de chatice, por cima, uma tonelada, essa implicância politicamente correta, sai pra lá, vai se foder, o sujeito ensebava, chicletão, demorou pra morrer, até, irmão o caralho, estou me lixando pra justiça, lembra como respirava?, rei momo, servia pra isso, vagabundo, papai sustentando, bastardão filho da puta, mamãe é que foi uma santa, aceitando em casa o sanguessuga, e agora essa, quando a cidade se imaginava livre do peixe-boi, quando minha família parecia finalmente livre dessa vergonha tamanho família, pimba, ele de novo, começou uns dois dias depois do enterro, sei lá, deve ter sido mal vedado, imagine a rebentação daquilo, a onda de fedor se espalhando para além do cemitério, a carniça invadindo as cozinhas da redondeza, tirando o apetite de um bairro inteiro, puta que o pariu, minha família não vai se livrar nunca mais desse peso morto, dos seus filhos, da vagabundinha que ele dizia ser sua esposa, piranhona, você acha?, aquele gordo fazia tempo que não via o próprio pinto, nem a bunda ele alcançava pra limpar, ia enfiar o pau onde?, mais essa, agora, o sujeito fedendo por atacado, caso de calamidade pública, já sabe quem vai bancar o prejuízo, né?, sujeitinho enxerido é piada, pois é, inconveniente até depois de morto (FERREIRA, 2012, p. 204-205).

Parte do conjunto de fragmentos que versam sobre algum aspecto inerente às relações familiares e seus conflitos, o fragmento citado registra a fala de uma pessoa (aqui, atua como narrador-protagonista) que perdeu um irmão. Há dois aspectos que se destacam no texto: o da gordofobia, ou seja, o preconceito com pessoas obesas, e o do ressentimento por esse irmão, que morreu, ser um “bastardo” – não era filho da mesma mãe. O fato de não ser irmão consanguíneo do narrador-protagonista se mostra como problema central, uma vez que, mesmo depois de morto, a viúva e os filhos do falecido viram os alvos do ressentimento do narrador, que articula falas gordofóbicas às difamações contra a família do falecido no intuito de ofender a sua memória.

“fotocópia”

desculpe eu me desabafar com você, mas já estou por aqui, ó, nunca pensei que a separação fosse tão trabalhosa, casar é fácil, ou parece fácil, só anteontem gastei 50 reais no banco, pedindo uns extratos, um roubo, 5 reais por mês, a gente acabou bem, sábado ele disse, regina, hoje é o último dia, e eu terminei a frase dele, que a gente fica junto, ele ficou espantado, como é

que eu sabia, mas já estava me preparando faz tempo, lembra daquelas xérox que tirei uns meses atrás?, a gente tenta salvar o casamento, mas é bom assim, enquanto ainda tem carinho, mas sabe o que foi?, a família dele se metendo em tudo, clécio, você precisa controlar sua mulher, aonde é que ela foi?, amantes, o povo me arrumou uns 3, cidade pequena é assim, a mulher vai trabalhar, chega mais tarde e está dando por aí, falam desse jeitinho, ele nunca deu bola pra isso, mas não ficava só nisso, clécio, seus filhos tinham que estudar em escola pública, imagine, desde pequenos que faço questão, não vão mesmo, e não é só o ensino, são as amizades, o ambiente, que é outro, você sabe, minha advogada é amiga dele também, acho que ela está amolecendo, eu falei, olha, se for assim, estou indo agora mesmo procurar o doutor armando, ela disse que era pior, que eu estava de cabeça quente, muito melhor o consensual, no litigioso aparece muita roupa suja, eu disse que não estava nem aí, que podia aparecer o que fosse, eu não devo nada, ele ofereceu só 200 reais por filho, não sei ainda se abro mão da minha pensão, que é minha, cheguei nele e falei, na bucha, clécio, você pode dar muito mais, ele disse que não, que só comprovava aquela renda ali, no papel, e o gado do sítio?, eu perguntei, ele disse que aquilo era negócio com o pai dele, mas o promotor falou bem falado que temos 3 filhos e não preciso ficar com todos, eu até disse pra ele depois, de pirraça, olha, clécio, só se você ficar com os 3, eu pago os 600, disse brincando, claro, mas ele arregalou os olhos assim, pedi pra ele escolher um, então, sabia que ia querer ficar com o mais velho, que gosta dessas coisas de roça, tem mais afinidade com ele, o menino vai reconhecer isso, no futuro, quem sou eu pra impedir, não é?, meu primo é advogado em belo horizonte, está me orientando, também, disse que mesmo se fosse um caso de traição, mesmo, só se tivesse prova, fotografia, gravação, os amantes pegos com as intimidades se embaraçando, está entendendo?, porque palavra contra palavra não vale de nada, e no meu caso, então, que não tem nada disso, eu devia é pedir minha pensão, sim, exigir, que é meu direito, dei quantos anos da vida nesse casamento?, juventude não tem preço, sei disso, mas a velhice tilinta nos ossos e cobra seus juro de agiota na carcaça de quem fica pra semente, concorda?, e família não precisa de desculpa pra mandar velho coroca plantar batata na rua da amargura, e, o que é pior, comer dela bem assadinha e quente pra não morrer de fome, é triste, mas é o mundo, fazer o quê?, o promotor também disse, amanhã nunca se sabe, não é?, é, é, o povo fala demais, sabe, até me viram em arceburgo, outro dia, o que é que eu ia fazer lá?, tem um carro igual ao meu, lá, me falaram, um del rey vinho, mas melhor assim, não é?, acaba tudo enquanto ainda tem respeito, tem carinho, não precisa tirar cópia desses aí, não (FERREIRA, 2012, p. 279-280).

O conflito familiar que se constitui é o da relação conjugal que chega ao fim e os aspectos que envolvem a separação judicial: valor de pensão, guarda dos filhos, razões que levaram o casal à separação e as suspeitas de relações extraconjugais. A narradora-protagonista, que está em processo de separação de seu marido, conversando com um interlocutor, alguém que está tirando fotocópias de documentos, a pedido dela, que serão usados no processo legal de separação.

Destaca-se o fato de a narradora-protagonista não ter consciência de que, ao enfatizar, em suas falas, que não traiu seu marido, acaba por levantar suspeitas de que cometeu o adultério. Essas suspeitas são percebidas pelo leitor apenas, uma vez que é característico do foco do Narrador-protagonista (Friedman, 2002) que a personagem que narra não acesse informações sobre si própria, mas que estas informações fiquem evidentes ao leitor, que se vê apto para avaliá-la por meio de recursos e informações alheios a ela. As contradições da personagem (narradora-protagonista) se dão no âmbito de sua fala, por meio da qual repete, por vezes que não traiu seu marido, que as conversas que eventualmente surgem nesse sentido são fofocas, que seu advogado sugeriu dificuldades no processo legal apenas em caso de traição etc. Ela também repete duas vezes que é melhor quando acaba tudo enquanto ainda tem respeito e carinho, o que levanta a suspeição de que pode haver uma traição que ainda não tenha sido descoberta.

Outro aspecto que vale ser destacado é a menção que ela faz à cidade de Arceburgo como sendo o local onde, provavelmente, foi vista por alguém, o que levantou suspeitas de uma traição por parte dela. Sua réplica consiste em dizer que “o povo fala demais” e que, na cidade, existe outro veículo igual ao dela, o que pode ter causado confusão. Como vimos no capítulo primeiro deste trabalho, no qual apresentamos Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, autor do romance, Arceburgo (localizada em Minas Gerais, muito próxima do estado de São Paulo), é a cidade onde o autor empírico do romance (Ferreira) vive. Identifica-se, portanto, a atuação do autor empírico no fragmento, que insere uma informação pessoal no texto, caracterizando um movimento de aproximação entre si e o leitor. Como vimos no início deste capítulo, nos fragmentos em que há o recurso à metalinguagem, é marca do romance (e inclinação do autor empírico) o autor relacionar-se com o leitor.

“os olhos de jussara”

A construção da peça teatral “os olhos de jussara” em *As visitas que hoje estamos* se dá da seguinte maneira: ela aparece em três momentos, como já mencionado, sendo que cada um desses momentos é introduzido pela conversa do Autor implícito com seu interlocutor (este, por sua vez, oculto). Acompanhando a narrativa dramatúrgica, são inseridas rubricas do autor da peça, que versam sobre o cenário e sua composição, sobre o jogo de luzes que ele deseja para determinado trecho da peça, e, por vezes, reflexões pessoais sobre sua obra.

A peça tematiza uma família disfuncional, marcada pela relação incestuosa entre o pai (Naum) e a filha (Gislaine), que atinge seu ápice dramático no final, quando é revelada à protagonista, Cora, ex-esposa de Naum e mãe de Gislaine, o abuso sexual de Josélia, filha do incesto entre Naum e Gislaine, por Naum. Antes de analisarmos a peça, nos valeremos de uma espécie de árvore genealógica para elucidar as relações parentais das personagens e facilitar a compreensão.

NAUM (esposo) – CORA (esposa)

|

GISLAINE (filha)

*incesto:

NAUM (esposo-pai de Gislaine) – GISLAINE (esposa-filha mais velha de Naum)

|

JOSÉLIA E JOSELINA (irmãs gêmeas, fruto da relação incestuosa)

*abuso sexual:

|

NAUM (pai-avô de Josélia) – JOSÉLIA (filha-neta de Naum)

O tema central da peça (o incesto) não é revelado de início. A peça se inicia com o retorno de Cora, ex-esposa de Naum e mãe de Gislaine, à casa da família, algo claramente rejeitado por Naum, que se recusa a abrir a porta para ela. A insistência de Cora não só em entrar, mas em voltar a viver na casa da família, se fundamenta no fato de que está acometida por um câncer de mama já em estágio de metástase, e que deseja passar seus últimos dias, até sua morte, ao lado de sua filha, Gislaine, e de suas netas, Josélia e Joselina. O receio de Naum em receber Cora de volta é o possível julgamento da vizinhança e os possíveis conflitos entre os dois caso Cora relembre o ocorrido — a relação (incestuosa) do pai com a filha, que se estrutura, desde a separação de Cora e Naum, em forma de relação conjugal.

(NAUM) Você é louca? Que é que tá fazendo na porta da minha casa? [...] Mas e os outros? A vizinhança...

(CORA) Você ainda tem coragem de falar em vizinhança, Naum? O que é que os outros não sabem, homem de Deus?

(NAUM) Vai, então desembucha logo, senão é pior. Os outros sabem, mas já esqueceram...

(CORA) Esqueceram nada. Quem ia esquecer uma história cabeluda dessas?

(FERREIRA, 2012, p. 79).

O diálogo tenso entre Cora e Naum revela que algo grave ocorrera no passado, mas não deixa claro exatamente o quê. A conversa entre as duas personagens segue, marcada por xingamentos e indiretas, principalmente por parte de Cora, que usa deste fato ocorrido para desestabilizar o ex-marido.

(NAUM) Vai tomar no cu, Cora. Você veio me encher o saco, foder mais um pouco a minha vida?

(CORA) A nossa vida...

(NAUM) “Nossa” o caralho. A minha vida, a vida da Gislaine e agora a das meninas... Você morreu, fim de papo. Aqui você é um defunto, sempre foi...

(CORA) Não, não... Sou um fantasma, Naum. Fantasma que nunca vai deixar de assombrar o seu passado, o seu presente. Sou um fantasma do seu futuro... E os fantasmas pedem orações, sabia? [...] Você acha que é dinheiro, mas não é... Lógico que também não é visita pra matar saudades....

(NAUM) Lá vem você de novo. Não perdeu o hábito de cutucar feridas, né?

(CORA) Que ferida nem mané ferida. O negócio gangrenou faz tempo... E você é que gosta de pus, de nojeira...

(NAUM) [agarrando-a pelo braço, enraivecido] Fora daqui, some, mulher! A culpa também foi sua! A culpa também foi sua!

(CORA) [desvencilhando-se com ódio e indo em direção à cama do casal] Tira essas mãos de mim, safado! Não quero nada que não seja meu! Você me matou, esqueceu? Você acabou comigo e esqueceu de me enterrar... Você e a Gislaine... Fica longe de mim, pelo amor de Deus! [começa a chorar, a voz perde a raiva] Pelo amor de Deus, Naum, eu não sou ninguém, se você quiser me tira daqui a pontapés, eu sei, mas não faz isso de novo, não, pelo menos agora...

(NAUM) Eu nunca encostei um...

(CORA) Eu sei, eu sei, você nunca me bateu. Talvez se tivesse... [...] Talvez se tivesse me espancado, me arrebitado inteira...

(FERREIRA, 2012, p. 82).

O diálogo inicial entre Naum e Cora é caracterizado pela cólera, e ambas as personagens sugerem a ocorrência de algo, no passado, que desestabilizou a relação familiar por inteiro, fazendo com que Cora se retirasse da casa da família e ficasse afastada dela por anos. Há, ainda, uma relação de responsabilização mútua: Cora culpa Naum pelo ocorrido, enquanto ele a responsabiliza, também, pelo que aconteceu. Para o leitor que estabelece um primeiro contato

com a história, pode ficar sugerida a ocorrência de uma traição conjugal. Ao mencionar Gislaine como alguém também responsável por seu infortúnio, Cora não se refere a ela como filha, o que permite que o leitor compreenda Gislaine como alguém que participou do acontecimento que acarretou na adversidade vivida por Cora.

Os trechos citados acima são parte do primeiro fragmento da peça dentro do romance, que vai da página 77 até a página 122. Nesta primeira parte da peça, o que permeia a história é o mistério: o desenrolar da peça, por meio dos diálogos das personagens, sugere a ocorrência de algo grave no passado, mas não deixa claro, ainda, que se trata de um incesto entre pai e filha. O desenvolvimento do primeiro fragmento da peça segue com a discussão de Cora e Naum, que é encerrada no momento em que ela se fere com a navalha que retira da bolsa para devolver a Naum. A “Cena 3” da peça, ainda neste primeiro fragmento, consiste em Cora no pronto-socorro, aguardando para ser atendida e dar pontos em seu ferimento, enquanto dialoga com uma personagem secundária, a “mulher” que também aguarda atendimento médico. As duas conversam sobre trivialidades, entretanto, quando Cora é chamada para ser atendida pelo médico, a mulher com quem ela conversava reconhece-a pelo nome completo, e fala sobre Cora com uma pessoa que acaba de sentar-se ao seu lado na sala de espera.

(MULHER) Cora Avelino da Silva? [fala em vão, já que Cora não responde, saindo de cena] [...] Cora Avelino da Silva... É, só pode ser ela, mesmo. [...] História cabeluda, você já ouviu falar? Tenho certeza de que ouviu, na época todo mundo comentou, a cidade inteira. Não? Olha nunca ouvi nada mais terrível, juro. Ela era casada, o marido tinha um nome árabe [...] Bom, eles tinham uma filha, mocinha, Gislaine, uns dezesseis, dezessete anos, mais ou menos. Um dia a menina apareceu grávida. A mãe, essa Cora daí, que acabou de sair, ficou possessa. A menina parece que não tinha namorado, uma sonsa, da escola pra casa, da casa pra escola, quem seria o desgraçado? [...] A polícia chegou a falar em estupro, apertaram um malandro na delegacia, que não houve por confessar um nada, nem sob argumentos estalados, entende? Então, pelo menos, aquele não era... Bom, a Gislaine teve gêmeos, duas meninas, carequinhas, carequinhas. [...] Olha, as meninas tinham uns probleminhas, as duas eram carecas e continuaram carecas [...] Uma delas era doentinha da cabeça também, retardadinha, coitada. [...] Essa Cora tinha olhos só para as meninas. Avó é mãe duas vezes, concorda? Mas a desgraceira veio pouco depois, você não imagina... [nesse instante, a enfermeira invisível chama dona Gê].

(FERREIRA, 2012, p. 102-103).

A fala da personagem entrega mais informações ao leitor acerca da história. Passa-se a saber, portanto, que Gislaine teve duas filhas gêmeas e que ambas nasceram carecas, devido a alguma disfunção biológica. Ainda, sabe-se que uma das gêmeas apresenta um quadro de retardo mental. Isso não é suficiente para que a sugestão do incesto fique clara numa primeira

leitura, mas, para o leitor que relê o texto, é possível encontrar pistas do ocorrido, na informação sobre a condição de saúde física e mental das filhas de Gislaine com o próprio pai, Naum. Além disso, a menção de que Gislaine aparecera grávida sem nunca ter se relacionado com ninguém sugere que havia uma relação oculta, da qual Cora, a mãe, não sabia.

A personagem é interrompida pela enfermeira, que a chama para o atendimento, e sua fala não é retomada no texto, ocorrência que deixa o leitor instigado a saber detalhes da história. Na sequência, a ação dramática retorna para a cena da casa, onde Naum está à porta recebendo um vizinho e, após a visita do homem, recebe Cora, que chega do pronto-socorro. Os dois retomam a conversa acalorada até que, finalmente, Cora revela a Naum a razão de seu retorno, que é sua doença terminal.

(CORA) Eu estou morrendo, seu desgraçado, estou com câncer, câncer!

[...]

(NAUM) Cora, filha de Deus, deixa de ser boba! O que é que eu posso fazer? O que é que a Gislaine pode fazer? Aqui não cabe, olha o aperto, as duas meninas...

(CORA) É por pouco tempo... E eu vim por causa delas, que decerto nem se lembram mais de mim... Eu queria morrer em paz pelo menos com elas, Naum [...].

(NAUM) Mas o que aconteceu, Cora, não tem mais volta, você mesma disse, eu errei demais, errei sem tamanho...

[...]

(CORA) Este é o último pedido de uma defunta...

[...]

(NAUM) Porra, porra... Você está pedindo pra morrer aqui, o que eu posso dizer?

[...]

[Gislaine abre a porta, de repente; vê os dois e fica estática; Naum, ao mesmo tempo, em sobressalto, olha para a entrada da casa e fica paralisado; Cora se enfia nas mãos, afundando o rosto nos dedos, nas palmas, em lentos movimentos dos braços, do corpo, que se enrola como que prestes a ser pisoteado; a luz do palco se apaga de repente, como num susto].

(FERREIRA, 2012, p. 118-122).

Encerra-se, deste modo, o primeiro fragmento de “os olhos de jussara”. O leitor que está em primeiro contato com a obra pode não estar ciente de que a peça teatral será retomada mais adiante, considerando que os fragmentos do romance não são retomados ao longo do texto. Entretanto, a peça é retomada, sugerindo que, no próximo fragmento, se revelará o mistério da

história, a partir do aparecimento de Gislaine e dos desdobramentos desse reencontro com a mãe.

O segundo fragmento no qual a peça continua inicia-se na página 207. A cena de Gislaine acabando de chegar em casa é retomada, e Cora dirige-se a Naum reforçando seu pedido de que seja aceita para passar os seus últimos dias com a família. Gislaine fica cabisbaixa, após compreender o pedido da mãe, e em sua conversa com Naum, expressa, finalmente, sua opinião, aceitando que a mãe fique com eles.

(GISLAINE) [falando com decisão e ternura, sem levantar os olhos, porém] Você pode ficar, mãe... [levantando-se e olhando finalmente a mãe, que não consegue conter o choro] Pode ficar, mãe. A gente dá um jeito. A senhora tem razão. A gente sempre dá um jeito... (FERREIRA, 2012, p. 213).

Cora é acolhida, portanto, no seio da família, e ela e Gislaine, restabelecido o contato, conversam sobre o que ocorrera no passado e como isso afetou a vida de Cora. Apesar do aparecimento de Gislaine na peça e de sua acolhida com relação à mãe, ainda não fica clara para o leitor a relação incestuosa que ela mantém com Naum, seu pai. Percebe-se que os dois têm alguma relação, pois vivem juntos e criam as meninas gêmeas, filhas de Gislaine, e há indícios de que seja uma relação afetiva, pois, em algum ponto da conversa, Gislaine dirige-se a Naum, impaciente, “eu estou com você até o pescoço, homem! Você anda muito mudado... tenho certeza de que tem sirigaita na história” (FERREIRA, 2012, p. 219).

No decorrer da conversa entre Cora e Gislaine (Naum havia se retirado do local), há revelações sobre a vida de Cora, como seu envolvimento com um homem chamado Eusébio, com quem viveu por anos, e que chegara ao fim, dando início a uma série de infortúnios que a levaram à rua, por não ter mais como pagar seu aluguel. Ao contar à filha sua experiência em situação de rua, Cora descreve a cena de quando é abusada sexualmente por um grupo de homens também em situação de rua. As consequências da violência foram graves e, ao ser levada ao hospital para atendimento, Cora descobriu, por meio de exames médicos, que tinha um câncer já em estágio avançado, com poucas chances de cura, motivo pelo qual decide voltar à casa da filha. É nesse diálogo entre as duas que é revelado, finalmente, o incesto entre Naum e Gislaine, que caracteriza o conflito central da peça, a partir do qual ela se desenvolve.

(CORA) [*transtornada*] Podia! É lógico que podia! Voltar? Ver você? O Naum? As meninas? Isso nem passava pela cabeça... um pai casado com a própria filha! Um pai casado com a própria filha! E com duas filhas! Filhas e netas, ao mesmo tempo! Eu... não... eu... duas meninas inocentes! (FERREIRA, 2012, p. 226).

[...]

(GISLAINE) Não, mãe, não foi! Fomos nós dois! Eu também quis! Eu amava meu pai de verdade! Amava! Pra mim, ele nunca foi meu pai! Não sei explicar isso... ele não parava em casa, não sei... parece que eu nunca fui filha dele, mesmo sendo! Mãe, acho que fomos nós três os culpados! A senhora também... os três! A senhora não pode jogar nada na minha cara. Mãe! Às vezes penso que a senhora tinha que ter percebido tudo antes, antes de mim! A senhora não podia ter deixado, mãe!...

(FERREIRA, 2012, p. 226-227).

Os trechos citados aparecem no segundo fragmento de “os olhos de jussara”, e esclarecem que a relação entre o pai e a filha não é fruto de um abuso ou coerção: a filha revela ter sentimentos e desejo pelo pai, e que não conseguiu, de fato, considerá-lo seu pai. A relação dos dois é de um sentimento afetivo e atração sexual mútuos. Neste sentido, a peça favorece o diálogo com a tragédia grega, como é o caso de *Édipo rei*, de Sófocles (1998). A relação com a obra de Sófocles eleva o tom de *As visitas que hoje estamos*, em certo sentido, pois, fora da peça teatral, os fragmentos do romance que privilegiam o eixo temático dos dramas familiares se desenvolvem a partir de situações corriqueiras e banais. Em “os olhos de jussara”, por sua vez, desenvolve-se a descrição de conflitos familiares que se dão por uma ocorrência que, primeiramente, não é corriqueira ou banal (não é comum uma relação afetivo-sexual mútua entre pai e filha), e que, numa segunda instância, faz referência, indiretamente, a uma das tragédias gregas mais emblemáticas da história do teatro grego.

Há outros aspectos que relacionam a peça de Ferreira à peça de Sófocles: em *Édipo rei*, Édipo, amaldiçoado pelos deuses, casa-se com a própria mãe, com quem tem dois filhos, e mata seu pai. Em “os olhos de jussara”, apesar de não morrer assassinada, o destino de Cora é a morte, provocada pelo agravamento de seu quadro clínico. Ainda, a personagem reforça, constantemente, a sua condição de “morta-viva”, quando se refere a si mesma como uma defunta, ou quando acusa Naum e Gislaine de terem-na matado.

O tom trágico se sustenta até o fim de “os olhos de jussara”, e atinge seu ápice dramático ao final da peça, mediante a revelação da relação sexual abusiva entre Naum e sua outra filha, Josélia — que é, também, sua neta. A tragédia grega, como gênero teatral, é configurada pelo desfecho trágico do herói, ou seja, seu fim é, necessariamente, negativo. Esse aspecto do gênero teatral grego é devidamente observado em “os olhos de jussara”, que tem seu desfecho disfórico assinalado pela constatação de que o incesto atua sobre a família como uma espécie de maldição resultante do comportamento de Naum.

A peça é concluída num terceiro fragmento iniciado na página 331 do romance. A revelação de que Naum tem abusado sexualmente de sua filha-neta, Josélia, aparece no diálogo entre Cora e a outra gêmea, Joselina (aquela que apresenta quadro de retardo mental). Enquanto Cora está na cama, quase falecendo, Joselina fica ao seu lado confortando-a e fazendo-lhe companhia. Ao conversarem, Joselina revela, à sua maneira, que Naum é o “namoradinho” de Josélia, e sendo questionada pela avó, revela, de fato, o que sabe.

(CORA) [*tentando se acalmar*] Minha filha... Conta isso direito pra mim...

(JOSELINA) Contar o quê?

(CORA) Isso que você falou... O namorado da Josélia...

(JOSELINA) É o papai.

(CORA) Assim... Namorado de mentira, brincadeirinha...

(JOSELINA) Nada! Namorado de verdade! Mas ninguém pode saber, hein!

(CORA) Meu Deus! De novo, não...

(JOSELINA) A Jussara viu tudo, tudo...

(FERREIRA, 2012, p. 261).

Jussara, a quem Joselina se refere como aquela que viu a cena é, na verdade, a sua boneca. Quem presenciou a cena (ou as cenas) de relação entre o pai e a filha-neta foi a própria irmã gêmea de Josélia. Isso é sugerido antes do momento em que Joselina conta a Cora que é Naum o “namorado” da irmã: “(JOSELINA) O papai às vezes é um pouco bobo sim! Faz coisa feia... (FERREIRA, 2012, p. 342)”.

Essa fala é proferida num momento em que Joselina diz, num tom infantilizado, que pode arrumar um namorado e é rebatida por Naum, que a chama de boba: “Que namorado, menina! Ficou boba” (FERREIRA, 2012, p. 342). A menina retruca a advertência do pai: “Eu não sou boba, não!”, e segue afirmando que o pai é que é bobo pois, segundo ela, “faz coisa feia”, dado que sugere que a personagem sabe do que se passa entre o pai e a irmã. Na sequência do diálogo entre Cora e Joselina, a avó reage diante da informação de uma relação incestuosa entre Naum e Josélia:

(CORA) [*desesperada*] De novo, não...

(JOSELINA) O papai dá beijo na boca da Josélia! O papai beija a boca da Josélia! Assim, ó... [*pega a boneca e beija-lhe a boca*]

(CORA) [*sem querer acreditar*] Foi a boneca que viu? Só a boneca, não foi? Conta direitinho pra mim... Foi só a boneca, não foi?

(JOSELINA) Acho que foi... O papai depois ficou brabo, eu acho... Subiu em cima da Zélia, ficaram brigando... Um machucou o outro. O papai quase amassou a Zélia de raiva... Ele pôs a mão onde a gente não deve pôr... A Zélia parece que não queria, mas o papai é mais forte... E a gente tem que obedecer, não é, vovó? A Jussara ficou quietinha, com medo, espiando tudo... A mamãe tinha ido fazer faxina. O Joça me trouxe mais cedo da escola, que a mamãe pediu pra ele, naquele dia. Eles iam jogar veneno na escola... Entrei pelo quintal e peguei a Jussara espiando. Só a Jussara... eu odeio veneno. Mata os bichinhos. A senhora não pode ir lá de jeito nenhum, hein, vovó! Do jeito que a senhora está é capaz de ficar murchinha que nem as aranhas, mortinha da silva, de ponta-cabeça que nem as baratas...

(CORA) [*chorando*] Será, meu Deus?! Você contou para mais alguém?

(JOSELINA) Pra Zélia... Ela é que contou que foi a boneca que viu tudo... boneca zolhuda. Que, se eu contasse pra alguém, a Jussara fugia pra sempre de casa... E ela ia junto... As duas. Que nunca mais eu ia ver elas... A Zélia foge com a Jussara. As duas! Vó, não quero que a senhora conte que eu contei... Promete, vó? Jura por Deus? Que se a senhora contar cai mortinha, com um raio na cabeça? Por favor, vó, não faz essa cara... Eu não quero ficar sem elas, não quero...

(FERREIRA, 2012, p. 361-363).

O desfecho da peça se dá na fala de Joselina, citada acima, momento em que se encerram os diálogos e abre-se espaço para as rubricas do autor da peça, que descreve como deseja que seja o fim da peça, encerrando o texto com: “FIM?” – interrogação que afirma a não resolução do conflito e a permanência do incesto.

A considerar as falas de Joselina, percebe-se que a relação entre Naum e Josélia, sua filha-neta, é abusiva: ele a forçou a ter relações sexuais com ele contra a vontade dela. O texto nos dá respaldo para essa leitura, pois Josélia exprime uma vontade de sair de casa:

(JOSÉLIA) Será que tem jeito de castigar mais? A senhora fala, mas eu também não aguento mais essa vida! Eu tenho vontade de... nem sei... Eu queria sair de casa, mãe... Deve ter alguma coisa lá fora melhor que tudo isso... E também... Cansei, quero ir embora... Eu preciso ir embora, mãe... Me ajuda?
(FERREIRA, 2012, p. 244).

Josélia hesita em revelar à mãe o que acontece com ela. Ainda, a descrição que Joselina faz sobre o ato de abuso sexual que presenciara reforça de que se trata de uma relação forçada, pois afirma que o pai ficou zangado, “subiu em cima da Zélia, ficaram brigando... Um machucou o outro. O papai quase amassou a Zélia de raiva... Ele pôs a mão onde a gente não deve pôr... A Zélia parece que não queria, mas o papai é mais forte...” (FERREIRA, 2012, p.362). Entretanto, apesar de ser uma possibilidade de leitura com respaldo no texto, há de se

considerar que a percepção de Joselina é comprometida devido a seu quadro de retardo mental. Sendo assim, suas percepções podem ser questionadas não quanto à ocorrência da relação sexual, pois esta se confirma quando Josélia pede para que Joselina — ou, melhor dizendo, a Jussara, sua boneca — não conte o que vira a ninguém, recorrendo à boneca como portadora da informação, talvez para aliviar o fardo da irmã por carregar uma lembrança visual grave como esta. Mas as percepções de Joselina podem ser questionadas quanto à sua capacidade de interpretar se o ato sexual entre Naum e Josélia resultou de abuso ou de concordância de ambos. Esta última possibilidade de leitura, por sua vez, não diminui a intensidade dramática do desfecho da peça, pelo contrário: reforça a repetição da catástrofe que acomete a família.

“os olhos de jussara” destoa dos demais fragmentos do romance, mesmo daqueles que apresentam situações lamentáveis ou reprováveis. Não há fragmento em *As visitas que hoje estamos* que carregue em seu conteúdo um aspecto tão dramático. Pode-se dizer que “os olhos de jussara”, compromete-se com o eixo temático dos conflitos e disfuncionalidades familiares a ponto de atingir o ápice do drama familiar no romance. Por aparecer em três momentos diferentes do romance, tendo, no intervalo entre esses momentos, fragmentos de outra natureza e efeito, o leitor se vê experimentando um conjunto de emoções que se alternam constantemente, sendo que, cada vez que entra em contato com um fragmento da peça teatral, retoma uma atmosfera marcada pela angústia e pela tensão. Esse movimento constante de emoções provocadas a partir da leitura do texto coincide com o movimento do Autor implícito que se coloca por detrás dos fragmentos, como condutor do leitor ao longo do romance. E é interessante pensar que, enquanto conduz o leitor, este Autor implícito conduz, também, em certo sentido, as suas próprias emoções, como se, por detrás dos fragmentos, numa tentativa de apagar-se para que as vozes dos narradores e personagens dos fragmentos falem, deixasse escapar as suas intenções.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro pra fora, e outra que olha de fora pra dentro” (ASSIS, 2017). O início de “O espelho”, de Machado de Assis, sugere uma atividade individual pela qual o homem olha para o mundo a partir de sua perspectiva pessoal, ou seja, seu contexto de vida, suas crenças, seu passado e suas vivências. Essa atividade, entretanto, não dispensa a outra, que caminha juntamente com a primeira: a de olhar de fora para dentro, ou seja, observar-se a si mesmo a partir do contato com aquilo que é externo.

O contato com *As visitas que hoje estamos*, seja na leitura que se dá no diálogo com as teorias sobre Narrador e Foco Narrativo, como fizemos ao estabelecer relações com as teorias de Friedman (2002) e Pouillon (1947), seja na leitura reflexiva do romance, a partir de seus fragmentos, nos coloca, como leitores, em contato com nossa própria subjetividade. Entretanto, o olhar-se para si exige da obra e do leitor: deste, certa intencionalidade para perceber o mundo que o cerca e as relações que estabelece a partir dele para, então, fruto da percepção atenta, olhar para dentro de si mesmo, refletindo sobre quem é e sobre quem se deseja ser, na perspectiva de que compreende que é parte do mundo. Da obra, por sua vez, exige que seja estranha, no sentido do estranhamento apontado por Chklóvski (1970), de provocar a desautomatização do olhar de seu leitor, e, neste sentido, *As visitas que hoje estamos* cumpre este papel plenamente.

Por meio de seus fragmentos, que produzem um efeito de leitura truncada, o romance, a cada momento em que rompe com as expectativas do leitor ou com a fluidez da leitura, faz com que seu olhar se volte para dentro de si próprio; atividade que, por vezes, pode lhe soar inconveniente e desconfortável. Na leitura do fragmento “os olhos de jussara”, por exemplo, peça teatral que integra o romance, pode-se cair na tentação de acreditar que não há possibilidade de identificação com o texto, uma vez que a trama central versa sobre um acontecimento extremamente repulsivo, não compatível com algo que o leitor faria. Entretanto, a identificação que o romance objeto deste estudo provoca não é aquela imediata, apenas, por meio da qual o leitor reconhece-se em alguma personagem, em algum tema recorrente na obra ou, mesmo, nas relações entre personagens. Há um processo de identificação mais refinado e que consiste em enxergar-se no outro (neste caso, no texto) por compreender-se a si mesmo como alguém com potencialidade humana para ser aquilo que o outro (a personagem) é, e de realizar feitos igualmente desprezíveis como aqueles que ela realiza.

A identificação se dá, portanto, não apenas na constatação de elementos diretos que possam colocar o leitor em contato com sua realidade particular — como quando lemos o fragmento “corredor, 5º. andar”, por meio do qual podemos facilmente estabelecer relações pessoais, seja porque já experimentamos situação parecida, de cuidar dos pais de idade avançada ou acometidos por alguma doença que lhes comprometa a mobilidade do corpo, seja porque conhecemos alguém que já viveu ou vive experiência semelhante. A identificação principal e que é atributo de *As visitas que hoje estamos* é que faz o indivíduo, seu leitor, reconhecer-se como um ser complexo, ambíguo e contraditório, capaz do bem tanto quando do mal. O romance parece evocar a ideia de que ninguém é completamente bom, assim como não há quem seja completamente mau: é próprio da condição humana conviver com essa dualidade. Neste sentido, nós, como leitores, somos confrontados com nossa própria oscilação e nossa própria capacidade de abrir mão de princípios e valores (estes que, antes, eram inegociáveis) quando diante de situações que possam nos beneficiar individualmente.

Essa ambiguidade do ser humano é retratada em todo o romance, que convoca seu leitor a reconhecer-se como ser ambíguo, nem completamente bom, nem completamente mau, para que, a partir desta compreensão, ele observe atentamente o mundo, suas relações pessoais e o próprio romance. Ainda, a compreensão de si mesmo como ser dividido muda a perspectiva de leitura de *As visitas que hoje estamos*, que passa de uma leitura de identificação seletiva, na qual se recorre ao que se pode ser comparado ao texto, num primeiro plano, à uma de identificação mais profunda, fruto de elaboração da consciência de si próprio.

O romance tem recursos, portanto, para conduzir seu leitor a enxergar o belo em contraposição ao desprezível no texto e em si mesmo. Como sugere o trecho de Machado de Assis, mencionado anteriormente, *As visitas que hoje estamos* simula a atividade do espelho: se vê o romance para, depois ver-se a si mesmo; ou vê-se a si mesmo para depois ver o romance.

No que diz respeito ao diálogo com as teorias de Jean Pouillon e de Norman Friedman, *As visitas que hoje estamos* oferece material para estudo fértil, pois seus fragmentos suscitam o recurso à teoria para serem mais bem compreendidos em sua composição, que, como demonstramos, constitui, por efeito de repetição, uma estrutura de narração em que se fazem presentes conceitos como Autor implícito, narrador-protagonista, onisciência seletiva, apresentação, entre outros.

Constata-se, portanto, que a forma fragmentária e híbrida do romance não o torna hermético ou obscuro, quando se considera uma análise teórica acerca do narrador e da

focalização; pelo contrário, tal análise enriquece as discussões e, de certa forma, faz-nos repensar as categorias sistematizadas pelos estudiosos.

No que diz respeito à leitura que analisa um dos eixos temáticos do romance, e que se deu, neste estudo, por meio da seleção de fragmentos que tinham, em si, o temário dos conflitos e/ou disfuncionalidades familiares, observe-se que ela permite uma abordagem que instiga o leitor a pensar no conflito entre idealizações e realidade concreta individual dos núcleos familiares e, também, em sua própria visão de tais temas.

Ao elegermos a peça “os olhos de jussara” como fragmento central da análise temática do romance, percebemos que, a partir dela foram estabelecidas relações com outros temas recorrentes no romance: a relação do indivíduo com a fé e suas práticas religiosas, a dinâmica familiar disfuncional, principalmente, e a angústia experimentada pelo indivíduo diante do absurdo do mundo e da ausência de sentido da vida.

As visitas que hoje estamos, por fim, entrega-nos a imagem de um Brasil no qual vivem pessoas que estão à margem da sociedade, à margem da elevação moral, à margem da possibilidade da felicidade plena. Estas pessoas são as peças do mosaico, e estão representadas nos fragmentos da obra. Estes, que são visitas, que estão de passagem no espaço da sociedade, da família, do trabalho, mas que também são visitas de si mesmas e que, por isso, não podem escapar de si próprios, também somos eu, você, nós. Ser visita é aspecto inerente à condição humana: se está numa sociedade, mas de passagem; se está no mundo de passagem; se está em si mesmo de passagem. Nada em nós e nada que parta de nós é imutável e estático. Da mesma forma, *As vistas que hoje estamos* se revela um romance dinâmico e instável, e a relação do leitor com ele pode se cumprir, curiosamente, no exercício de olhar-se no espelho e ver refletidas as duas almas que se olham e se identificam de dentro para fora e de fora para dentro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. La posición del narrador em la novela contemporânea. In: _____. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2002.
- ASSIS, M. *O espelho*. São Paulo: SESI-SP, 2017.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril cultural, 1983
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 39-56.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/descobrir>. Acesso em: 06 fev. 2018.
- EM SIAMESES. Estadão conteúdo. Em “Siameses”, escritor Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira prova ser mestre. *Istoé*, 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/em-siameses-escriptor-antonio-geraldo-figueiredo-ferreira-prova-ser-mestre/>. Acesso em 4 ago. 2022.
- FACIOLI, V. Orelhas de Peixe e Míngua. In: FERREIRA, A. G. F. *Peixe e míngua*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- FERREIRA, A. G. F. *Peixe e míngua*. São Paulo: Nankin Editorial: 2003.
- FERREIRA, A. G. F. *O amor pega feito um bocejo*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2014.
- FERREIRA, A. G. F. *As visitas que hoje estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- FERREIRA, A. G. F. *Eu, morto: memórias póstumas de uma quarentena*. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- FERREIRA, A. G. F. *Siameses*. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003. p.33-56.
- FRIEDMAN, N. (2002). O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, (53), 166-182. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Acesso em 4 ago. 2022
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- GUEDES, D. Antonio Geraldo repete complexidade humana em livro. *JC*, 2013. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/05/02/antonio-geraldo-repete-a-complexidade-humana-em-livro-81529.php>. Acesso em 4 ago. 2022.

- LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- SCHOLES, R., KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. G. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGUCCI Jr., D. *Teoria da narrativa: posições do narrador* (exemplar digitalizado). Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/296652/mod_resource/content/1/Arrigucci%20Teoria%20da%20Narrativa%20completo.pdf. Acesso em 21 mar. 2017.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARRENTO, J. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. Trad. Aurora F. Bernardini.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. Trad. Paulo Bezerra.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única: infância berlinense*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- D'ONOFRIO, S. *Da Odisseia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- ECO, H. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Globo: Rio Grande do Sul, 1976.

- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1997.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, G.; TODOROV, T. (Org.). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- GOLDMAN, L. *A sociologia do romance*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. Trad. Álvaro Cabral.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. do C. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 2a. edição. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo.
- MOISÉS, M. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MOOG, V. *Heróis da decadência*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1991.
- PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Editora 34, 2021.
- PLATÃO. *O banquete*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOUER, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROBERT, M. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. Trad. André Telles.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSSUM-GUYON, F. V. Ponto de vista ou perspectiva na narrativa. In: *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- SÁ REGO, E. S. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1997, 32 p.