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

Danieli Tavares

Crônicas da vida operária:
forma e sentido no processo de construção da personagem-narrativa

São José do Rio Preto
2024

Danieli Tavares

Crônicas da vida operária:
forma e sentido no processo de construção da personagem-narrativa

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor 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.

Orientadora:
Profª. Drª. Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto
2024

T231c

Tavares, Danieli

Crônicas da vida operária: forma e sentido no processo de construção da personagem-narrativa / Danieli Tavares. -- São José do Rio Preto, 2024

169 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Maria Cláudia Rodrigues Alves

1. Literatura brasileira. 2. Conto. 3. Personagem. I. Título.

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

Essa ficha não pode ser modificada.

Danieli Tavares

Crônicas da vida operária:
forma e sentido no processo de construção da personagem-narrativa

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor 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.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

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

Prof. Dr. André Luiz Gomes de Jesus
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie – Câmpus de São Paulo

Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto
UFSCar – Câmpus de São Carlos

São José do Rio Preto
22 de fevereiro de 2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Isaura e Aparecido, à minha irmã Daiana e ao meu companheiro Eduardo, cujo amor transcende as páginas aqui redigidas.

À orientadora Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves, por me incentivar a não temer a escrita como um lugar reflexivo e por compartilhar saberes com paciência, humanidade e generosidade.

Aos professores doutores do PPG-Letras Unesp/Ibilce, Giséle Manganelli Fernandes, Pablo Simpson Kilzer Amorin e Márcio Scheel, que me conduziram à releitura do projeto de pesquisa, à reformulação das ideias sobre o meu fazer pesquisa em literatura, ao "novo articulado" dos meus interesses com os objetivos da pesquisa.

Em especial, aos professores Dr. Arnaldo Franco Junior e Dr. André Luís Gomes de Jesus, por participarem do exame de qualificação desta tese, pelos encaminhamentos nos eixos de leitura, pela generosidade e pelo apoio.

Às professoras doutoras Maria Luiza Guarnieri Atik e Gisele Novaes Frighetto pela aceitação do convite para a arguição do presente trabalho.

Ao meu querido irmão de orientação Dr. Marcus Vinicius Camargo e Souza, pelas conversas descompromissadas, pelos cafés e cumplicidade.

Aos meus parceiros de trabalho, Fernanda, Everton, Márcio, Luis e Marina, pela convivência sadia e tão importante no decorrer do doutorado.

Aos funcionários do IBILCE/UNESP, nas pessoas de Sílvia Emiko Kazama e Mauro Kazuo Miasaki.

O ouro por trás da moeda de papel deve ser encontrado, quase que exclusivamente, na literatura; nela jaz a libertação da tirania das generalizações e das frases de efeito.

C. S. Lewis (2020, p. 37)

RESUMO

A proposta deste trabalho incide na interpretação da personagem-narrativa em *Crônicas da vida operária*, de Roniwalter Jatobá (1978). A obra surge em contexto com uma preocupação enunciativa do autor, a de escrever para e sobre os operários. Sob esse valor, o autor acaba experimentando muitos procedimentos de composição da narrativa na literatura brasileira da década de 1970. Entender os modos de narrar os contos e sua operatividade, em contexto com o processo de construção da personagem-narrativa, faz-se nosso objetivo principal. No jogo de escolhas de leitores, de missão, de sentidos e de materialidades linguísticas, consideramos a personagem-narrativa a motivação fecunda para o projeto da obra, e mais especificamente, para que o leitor mobilize suas próprias experiências. A realização do percurso interpretativo efetiva-se com os estudos sobre a construção da narrativa e da personagem; com os procedimentos de análise literária e com uma abordagem interpretativa que enfatiza, na relação entre personagem e narrativa, o lirismo na crueldade e o circuito da esperança e da desesperança. Entendemos que o aspecto verbal do texto, em uma perspectiva transdisciplinar, é ao mesmo tempo estrutura verbal, à medida que dá forma ao texto, e estrutura afetiva, pelo modo como chega ao leitor. Nesse sentido, nossos pressupostos teóricos abrangem o caráter humanizador da literatura de Roniwalter Jatobá, o aspecto ficcional como ato intencional de reconstrução de um imaginário e as evidências dos efeitos estéticos como um complexo princípio metodológico.

Palavras–chave: Literatura brasileira. Conto. Personagem-narrativa.

ABSTRACT

The proposal of this work focuses on the interpretation of narrative-character in *Crônicas da vida operária*, by Roniwalter Jatobá (1978). The work appears in a context with an enunciative concern of the author, that of writing for and about workers. Under this value, the author ends up experimenting with many procedures of narrative composition in the Brazilian literature of the 1970s. Understanding the ways of narrating the tales and their operation, in context with the process of construction of the narrative-character, is our main objective. In the game of choices of readers, of mission, of meanings and of linguistic materialities, we consider the narrative-character to be the fruitful motivation for the project of the book, and more specifically, for the reader to mobilize his own experiences. The realization of the interpretative path is carried out with the studies on the construction of the narrative and the character; with the procedures of literary analysis and with an interpretative approach that emphasizes, in the relationship between character and narrative, lyricism in cruelty and the circuit of hope and hopelessness. We understand that the verbal aspect of the text, in a transdisciplinary perspective, is at the same time verbal structure, as it gives shape to the text, and affective structure, as it reaches the reader. In this sense, our theoretical assumptions encompass the humanizing character of Roniwalter Jatobá's literature, the fictional aspect as an intentional act of reconstruction of an imaginary and the evidence of aesthetic effects as a complex methodological principle.

Keywords: Brazilian literature. Short stories. Narrative-character.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estatuto do narrador 75

Quadro 2 – Tipos de Focalização 88

Quadro 3 - Caracterização do narrador 103

Quadro 4 – Quatro tipos de narração 107

Quadro 5 – Procedimentos de singularização 126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO I

***CRÔNICAS DA VIDA OPERÁRIA:* CERTAS HISTÓRIAS NÃO SE PERDERAM** **19**

1.1 Roniwalter Jatobá e o projeto de escrita literária do operário **19**

1.2 Um aspecto humanizador na relação de *Crônicas da vida operária* com o leitor **24**

1.3 Trabalho e subjetividade na fortuna crítica de *Crônicas da vida operária* **29**

1.4 Narrativa fragmentada: um aspecto moderno de *Crônicas da vida operária* **34**

1.4.1 A unidade narrativa-descritiva nos intercruzamentos da narrativa 40

1.4.2 Intertextualidade e os sentidos narrativos 51

1.5 Em certas histórias, a intensidade está no palpitar da narrativa **61**

1.6 Manifestação proteiforme do conto jatobaniano **63**

CAPÍTULO II

A PERSONAGEM-NARRATIVA E OS PROCEDIMENTOS DE CONTAR, MOSTRAR E FALAR **69**

2.1 A personagem-narrativa: ficção de uma voz **69**

2.2 A personagem-narrativa, a função do narrador e o foco narrativo **72**

2.2.1 A personagem-narrativa e a história narrada 73

2.2.2 A focalização e os fatos narrados em *Crônicas da vida operária* 86

2.2.3 A focalização de acontecimentos e de fala na representação do discurso 92

2.3 Mergulho no cotidiano: o tempo das histórias e o tempo do discurso **106**

CAPÍTULO III

A DIMENSÃO HUMANA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA LINGUAGEM LITERÁRIA JATOBANIANA **117**

3.1 A linguagem literária jatobaniana e a dimensão humana **117**

3.2 Singularização **121**

3.2.1 Cenas vívidas da personagem-narrativa: movimento e singularização 130
3.3 Lirismo na crueldade 138
3.4 O circuito da esperança e da desesperança 145
3.5 Para um conceito funcional da linguagem e literatura jatobanianas 150

CONSIDERAÇÕES FINAIS 155

REFERÊNCIAS 162

ANEXO A - Produção de livros no Brasil ao longo da década de 1970 167
ANEXO B - Produção literária de Roniwalter Jatobá 168

INTRODUÇÃO

Roniwalter Jatobá realizou um trabalho relevante no Brasil ao problematizar literariamente o proletariado urbano e rural. E, embora algumas obras tenham sido antecedentes no pioneirismo temático, o escritor demonstra desenhar um projeto literário maduro na década de 1970, com a estreia de *Sabor de química:* crônicas nordestinas, de 1976.

Crônicas da vida operária (1978), segunda publicação do autor, finalista no Prêmio Casa das Américas , na categoria "Testemunho", interessa-nos porque é uma obra pouco estudada, que não se reduz a clichês de crítica e que apresenta um trabalho de linguagem interessante, sobretudo aos que buscam entender a ficção, a singularidade dos contos que a integra e a produção da subjetividade na relação que estabelece com a escrita.

O escritor mineiro começa a carreira com um empreendimento invulgar: escrever para e sobre um grupo de operários no Brasil. Talvez *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, seja o primeiro experimento literário que visou apresentar esse estrato da população brasileira, ainda no século XIX, trabalhando numa pedreira. O retrato do cortiço foi realizado em uma chave naturalista, cujo protagonista era o próprio cortiço, cerceado pela exploração e as péssimas condições de vida dos moradores das estalagens ou dos cortiços cariocas do final do século XIX.

Já no século XX, outros quatro romances são escassos herdeiros, e merecem menção. *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, pioneiro sob muitos aspectos, inclusive pela abordagem de um tema urbano na literatura do Nordeste, no qual o camponês da seca encontra sua derrocada final no mundo industrial da cidade. Sobre a desagregação de uma família sergipana na cidade grande pré-industrializada, Fontes (1933) introduz a fábrica (e, por extensão, o proletariado) na literatura brasileira. *Parque Industrial* (1933), de Pagu, une a linguagem do modernismo à ideologia revolucionária de Patrícia Galvão. *Parque Industrial*, considerado o primeiro romance proletário no Brasil, apresenta uma narrativa que retrata as ruas do Brás e o centro de São Paulo como um órgão vivo na luta de classes, com registros do cotidiano operário das personagens. *O moleque Ricardo* (1935), primeiro romance narrado em terceira pessoa de José Lins do Rego, faz parte das chamadas obras independentes do autor, cuja realidade nordestina está retratada no personagem Ricardo, que, de moleque e serviçal de engenho, passa a proletário urbano. *Os ratos* (1935), um dos romances mais importantes da segunda geração modernista brasileira, de Dyonélio Machado, revela o drama existencial de

Naziazeno, o protagonista, à procura de recursos para saldar a dívida com o leiteiro e conseguir sustentar a família.

Quase meio século depois, Jatobá amplia o tema apenas sugerido nos romances de Pagu (1933), Fontes (1933), Lins do Rego (1935) e Machado (1935), e faz da exploração do operário – o migrante nordestino que fugiu da seca e da miséria para viver na periferia de São Paulo – o motivo condutor das próprias obras.

O lançamento de *Crônicas da vida operária*, na década de 1970, figurou um período de efervescência literária e editorial no Brasil. É nesse cenário que Roniwalter Jatobá é apresentado ao público, junto a tantos outros autores jovens e desconhecidos; mediante concursos, jornais e revistas especializadas. Regina Dalcastagnè destacou os números surpreendentes de tiragens das editoras, como o exemplo da revista *Ficção,* a qual "com exceção de poucas resenhas, de raras entrevistas e um ou outro capítulo de romance", publicava exclusivamente contos. A revista carioca chegou a uma tiragem de 15 mil exemplares, com uma circulação mensal, de janeiro de 1976 a setembro de 1979, e "abrigou entre suas páginas nada menos que 350 contistas brasileiros contemporâneos" (Dalcastagnè, 2001, p. 4). A autora, entretanto, não cita Roniwalter Jatobá. Em outros artigos da época, Jatobá tampouco é mencionado, apesar de frequentar as editoras e livrarias, ponto de encontro dos escritores. Nessas ocasiões, presume-se que artistas se encontravam em grupo com grande cautela.

A tendência mais forte do conto na década de 1970, no panorama do clima repressivo no qual o país estava imerso, era a de um "realismo social" que expunha temas como a violência, o autoritarismo do governo e as injustiças sociais. Enquanto a geração de Jatobá decifrava angústias existenciais, o escritor fabricava personagens mais duras, migrantes (da Bahia e de Minas Gerais) que chegam a São Paulo, que viram metalúrgicos ou peões de obra e que se perdem na cidade grande, sem, no entanto, beneficiarem-se do "milagre econômico". Jatobá tinha um projeto literário próprio e intencional: o de atingir particularmente os operários como público leitor.

A produção de uma literatura destinada a um público específico, os operários, no campo da cultura escrita e da história da literatura pode ser compreendida "como um domínio particular de criações e experiências" (Chartier, 2015, p. 48). Esse empenho de criação e repetição (trama, tema, cenário), colaborou para que os limites locais de uma literatura que o próprio Jatobá chamou de "popular" alcançasse algum impacto na identidade das literaturas nacionais, alterando, sensivelmente, a tendência da produção da década de 1970 e o *boom* literário. Vale

salientar que o anseio de produzir um livro popular justifica a preocupação de Jatobá em solicitar a seu editor a publicação de livros com letras maiores que o habitual.

No entanto, o que ilumina também faz sombra. Autores como Júlio Cesar Monteiro Martins, Luiz Fernando Emediato, os promissores Murilo Carvalho e Domingos Pellegrini Jr., os expoentes Luiz Vilela, Caio Fernando Abreu e Roberto Drummond, costumam estar na rota de estudiosos sobre a produção do gênero conto. Dentre muitos autores que despontaram nos anos setenta, Jatobá foi ignorado pelo público e pela crítica.

Em 2009, a literatura jatobaniana ressurge a partir dos ensaios produzidos por Luiz Ruffato e Márcio Renato dos Santos, respectivamente intitulados *A mais perfeita tradução* e *Roniwalter Jatobá e a literatura proletária*. Luiz Ruffato organizou *Contos antológicos – Roniwalter Jatobá* (2009b) com a seleção dos textos que considerou concentrar a atenção no imaginário suburbano. Ambos os autores, em que pese a natureza e os propósitos dos textos, concebem a intensa força narrativa no universo jatobaniano em contexto com a inserção da figura do migrante transformado em proletário.

Em *Crônicas da vida operária,* o escritor inventa um novo público para a produção impressa, endereçando o repertório dos contos editados aos leitores mais numerosos e menos letrados, ao mesmo tempo em que desloca para o centro da narrativa aqueles sujeitos destituídos de protagonismo e, em especial, de subjetividade autônoma. Tal qual um manifesto, sua ficção se constitui na voz de uma minoria, mais do que particular, necessária, porque reflete o andar de baixo, quase invisível na malha literária brasileira. Consideramos que Jatobá, apesar de não ser citado no artigo, pertence ao grupo de sobreviventes, é "quem sobrou" (tomando emprestada uma expressão de Dalcastagnè) daqueles que surgiram e insistiram nos escritos do gênero conto.

Em defesa de uma literatura operária, Jatobá não conseguiu o sucesso de ser lido pelo público-alvo que ele idealizou e ambicionou. E como poderia, sem ser um projeto clandestino, em tempos tão sombrios? – sem o apoio de um projeto maior, de incentivo à leitura, por exemplo. Corajoso, porém parece-nos utópico. No entanto, sua invisibilidade pelo público-alvo almejado na ocasião não invalida a obra *Crônicas da vida operária* ou o projeto literário consistente que o autor vem construindo desde a década de 1970.

Ao contrário, o bom trabalho realizado pelo escritor com a linguagem e com a personagem-narrativa nos contos de *Crônicas da vida operária*, conclama praticamente um fazer nosso de pesquisa, de "irrigar desertos em vez de derrubar florestas", nos dizeres de C.S. Lewis (Lewis, 2005, p.12). Esta obra é uma das muitas outras do projeto literário jatobaniano,

cujo espírito da personagem operária pode ser um rascunho inacabado, e desdobrado em outras obras de seu projeto editorial.

Nas intenções de escolhas do escritor - de leitores, de missão, de composição, de construção de sentidos -, consideramos a construção da personagem-narrativa um importante fator na motivação para o projeto da obra e, mais especificamente, para o processo de singularização dessa personagem-narrativa, ora apresentando-a como massa, ora como indivíduo, ora oferecendo-lhe esperança, ora desesperança; bem como um processo de singularização da obra.

Soma-se a isso as operações textuais emergidas em um hibridismo de texto que busca o diálogo entre vários gêneros (contos, crônicas, diário), e a delicada junção de uma linguagem dura com o lirismo na crueldade. No conjunto das sete narrativas "A mão esquerda"; "Alojamento"; "O pano vermelho"; "Trabalhadores"; "Nos olhos, gases e batatas…"; "Duas margens"; "O trem, a estação...todos os dias", há a predominância da micro ação, que os contos, ao não apresentarem em seu enredo o compromisso de grandes acontecimentos, parecem contar pouco, mas dizem muito, e sutilmente.

O objetivo de nosso trabalho converge, então, para a análise dos contos de *Crônicas da vida operária* construída a partir de procedimentos literários estético-formais. Em diálogo com o objetivo da pesquisa, a nossa hipótese de leitura caminha para a explicação de que o caráter funcional do papel que a personagem-narrativa ocupa dentro das estruturas narrativas atua como uma força que supera o pitoresco, exprime o homem e evoca o sentido humanizador da literatura.

Quando nos referimos à forma e ao sentido em nosso estudo literário, efetivamente, falamos de uma tentativa de conciliá-las, sem que um enfoque substitua o outro; no sentido que tal coexistência foi pensada por Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem*. O crítico literário parte de uma visão íntegra da literatura, pela qual nos colocamos diante de transformações de modelos profundos, e isso não basta porque, inevitavelmente, a literatura desperta o interesse pelos elementos contextuais.

É essa integridade que buscamos no horizonte da função, "vista como *o papel que alguma coisa desempenha* em um dado contexto" (Candido, 1972, p. 01 – grifo nosso), a saber, o papel da personagem-narrativa e o modo como atua com expressividade em sua dimensão humana. Para tanto, não abdicaremos do enfoque estrutural, pois consideramos que o estruturalismo não pode ser negligenciado em uma análise literária.

O recorte do trabalho, que se baseia na análise literária se fez a partir de aspectos fundamentais que são a relação entre personagem e narrador, e problemas de focalização que se colocam a partir dessa relação; a massa proletária e a individuação do sujeito operário que vai se estabelecendo conforme a personagem-narrativa se aproxima de si mesma; a abertura do texto para o lirismo na crueldade e o circuito da esperança e da desesperança. Todos esses aspectos parecem-nos relevantes na análise porque revelam a relação entre a personagem-narrativa e o procedimento de singularização.

Ao concebermos a personagem-narrativa como uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pelo discurso narrativo, temos por objetivo apresentar o processo de construção do ser verbal e buscar explicitar a estrutura complexa e autônoma que lhe dá sentido, chegando mesmo a confundir o leitor quanto às barreiras que separam ficção e realidade. O estudo pressupõe o mapeamento de questões específicas, que procuram descrever, compreender e interpretar os procedimentos temático-estruturais por meio dos quais a vertente textual jatobaniana reivindica como uma alternativa de desenvolvimento no campo da forma e do sentido a construção da personagem-narrativa.

Crônicas da vida operária é marcada por cruzamentos em diversos níveis, na própria literatura, entre a literatura e a história, entre a literatura e os objetos culturais, entre a literatura e o testemunho, entre a literatura e as escolhas de operações textuais e, ainda, entre a literatura e o desejo de reconhecimento individual por parte de grupos e categorias sociais que historicamente constituem "o outro" no tecido social.

Nesse sentido, o trabalho dá prioridade à interpretação temático-estrutural do objeto de estudo, a partir do *corpus* de base, e pouco a pouco se aproxima das questões teórico-críticas e dos estudos existentes sobre narrativa e personagem, porém também o fazendo com vistas à sua interpretação. A esse propósito, consideramos que todo movimento literário ou científico deve ser julgado antes de mais nada à base da obra produzida, para só então cotejar, se assim o percurso de pesquisa solicitar, a retórica de seus manifestos.

Há uma flexibilização na exigência metodológica que fazemos, a qual não se limita a posições reducionistas de preservar a riqueza estética e comunicativa do texto literário, observando tanto a produção discursiva quanto o conjunto de significados concentrados na dimensão social.

Somos então atraídos pela possibilidade de significar a literatura. Tanto os estudos dos estruturalistas quanto os estudos semióticos e os estudos sobre a personagem nos permitem refletir sobre o que significa pesquisar em literatura, ao mesmo tempo em que nos oportunizam

criatividade no horizonte de suas teorias. Ao pesquisarmos, pretendemos não somente contribuir para futuras reflexões em uma sociedade dominada pelos meios de comunicação de massas, mas também por que se pesquisa. Em meio à proliferação de teorias, epistemologicamente também buscamos elaborar como a cultura está constantemente produzindo e moldando conceitos, sistemas e ideias para explicar quem somos e como se organiza o mundo em que vivemos.

Nas trilhas de estudo e aprendizagem, os contos que consideramos *corpus* deste trabalho desafiam os impulsos de nossa condição de leitores e intérpretes, observando para onde e de que forma podemos observá-los. Cientes dos empecilhos de que toda interpretação está sujeita, pretendemos abrir horizontes para um confronto crítico com os contos de *Crônicas da vida operária*, percorrendo-os por meio de uma abordagem metodológica multidisciplinar que articula as contribuições de autores brasileiros e internacionais.

Assim, recapitulando o que acima introduzimos, destacamos abaixo a organização de nossas reflexões em três capítulos. No Capítulo I "*Crônicas da vida operária*: certas histórias não se perderam", tendo em vista que Roniwalter Jatobá é relativamente desconhecido em nosso país, ainda suas obras tenham sido publicadas em português, apresentamos brevemente o escritor, sua biobliografia; o contexto de escrita de *Crônicas da vida operária* e seus sete contos: "A mão esquerda"; "Alojamento"; "O pano vermelho"; "Trabalhadores"; "Nos olhos, gases e batatas..."; "Duas margens"; "O trem, a estação...todos os dias"; alguns aspectos de seu projeto literário e a fortuna crítica da obra *Crônicas da vida operária* (1978), contemplados em 1.1 Roniwalter Jatobá e o projeto de escrita literária do operário. Nesse primeiro segmento, enfatizamos o percurso do autor, mineiro, migrante, escritor iniciante em São Paulo. Enfatizamos sua produção literária e suas premiações. Abordamos seu frustrado projeto literário que visava atingir o operário como público-leitor. Abordamos sua fortuna crítica enquanto escritor negligenciado em sua época (a partir de artigos como os de Regina Dalcastagnè) e resgatado no século XXI por Luiz Ruffato e Márcio Renato dos Santos (a ser igualmente desenvolvido em 1.3 Trabalho e subjetividade na fortuna crítica de *Crônicas da vida operária*). Na função de pesquisadora, objetivamos de imediato justificar o motivo pelo qual consideramos indispensável contribuirmos para a reintrodução de Roniwalter Jatobá e sua obra na história da literatura brasileira, ainda que retomemos em diversas ocasiões a contextualização de sua obra e a atenção que lhe foi (ou não) dada pela crítica. Nesse sentido, mencionamos igualmente em 1.1 a dimensão humanizadora de Jatobá que será mais profundamente desenvolvida em 1.2 Um aspecto humanizador na relação de *Crônicas da vida*

operária com o leitor. Lançaremos mão, a partir desse segmento, do indispensável Antonio Candido, já citado *en passant* em 1.1. O estudioso e suas reflexões serão fio condutor de nossas ponderações ao longo do trabalho.

Além de abordar a recepção da obra jatobaniana pela crítica literária, iniciando por Fernando Morais, apresentamos em 1.3 Trabalho e subjetividade na fortuna crítica de *Crônicas da vida operária* alguns estudos acadêmicos que pensamos ser relevantes para melhor conhecer Jatobá e sua obra.

Em 1.4 Narrativa fragmentada: um aspecto moderno de *Crônicas da vida operária*, constate-se que nos apropriamos da expressão "narrativa invertebrada", cunhada por Nádia Gotlib, estudiosa à qual nos referiremos no supracitado subcapítulo, a fim de introduzirmos aspectos relacionados ao conto e à narrativa fragmentada. Uma análise dos procedimentos de composição da estrutura narrativa, com o objetivo de evidenciar a "força narrativa" das personagens nos sete contos que integram o *corpus* analítico será abordada em 1.4.1. e 1.4.2., nos quais partimos do princípio que os contos que analisamos representam um projeto de hibridismo levado ao extremo por Jatobá, em prol de sentidos narrativos.

Em 1.4.2 Intertextualidade e os sentidos narrativos, atentamos para aspectos intertextuais em sentido mais abrangente e relacionados a pesquisas que consideram a intertextualidade implícita e a intertextualidade explícita. No item 1.5 Em certas histórias, a intensidade está no palpitar da narrativa, trazemos para contribuição a nossas reflexões e análises, considerações de Edgar Allan Poe e de Julio Cortázar. Elegemos ambos os escritores por julgarmos, no âmbito de nosso repertório pessoal, contistas e pensadores que muito compreenderam sobre o "palpitar" da narrativa.

O Capítulo II "A personagem-narrativa e os procedimentos de contar, mostrar e falar" apresenta a análise do modo pelo qual as personagens-narrativas se projetam nos distintos contos de *Crônicas da vida operária*. Em um primeiro momento, fazemos a análise da focalização do narrador (em 2.1 A personagem-narrativa: ficção de uma voz e em 2.2 A personagem-narrativa, a função do narrador e o foco narrativo), em seguida, da focalização de acontecimentos (em 2.2.1 A personagem-narrativa e a história narrada e em 2.2.2 A focalização e os fatos narrados em *Crônicas da vida operária)*, demonstrando que, de certo modo, a diversidade de procedimentos de composição e a especificidade de cada conto impulsionam reflexões quanto à escrita inventiva do escritor, ao mesmo tempo em que colocam problemas à teoria da narrativa. A ênfase nos modos de contar, mostrar e falar da personagem-narrativa faz com que o leitor tenha diferentes perspectivas da história e da personagem, como buscamos

mostrar na evolução de 2.2.3 A focalização de acontecimentos e de fala na representação do discurso e de 2.3 Mergulho no cotidiano: o tempo das histórias e o tempo do discurso.

No Capítulo III "A dimensão humana como processo de criação na linguagem literária jatobaniana", temos como objetivo estabelecer os nexos entre o lirismo na crueldade e o circuito da esperança e da desesperança nos contos, destacando aqueles que podem ser considerados essenciais para a constituição da dimensão humana nas personagens-narrativas.

Enfatizamos o procedimento de singularização na linguagem literária, via personagem-narrativa e procedimentos literários, assim como a abertura do texto para o diálogo com os demais contos da obra. Na ocasião, lançamos mão dos estudos de Chklovski (1976) e Nomura (1996). Algumas noções apresentadas nos capítulos anteriores são ampliadas neste. É o caso, por exemplo, do aspecto humanizador na relação da obra *Crônicas da vida operária* com o leitor, apresentado no Capítulo I; e o palpitar da narrativa, interpretada no Capítulo II.

Os conceitos "personagem-narrativa", "narrativa fragmentada" e "hibridismo" requerem exposição argumentativa em contexto com o *corpus.* Justificamos a ausência de explanação nesta Introdução, reiterando que uma considerável parte do sentido dos conceitos que mobilizamos vem do seu uso e de seu papel determinado, que se cumpre na especificidade dos textos literários. *Crônicas da vida operária* é uma "obra limite" - sem personagem heroico, sem perspectiva de desfecho, sem temporalidade, sem estrutura narrativa previsível -, cuja significância advém não do estilo, não da gramática, não da tradição, não do gênero conto, mas da sua singular composição e o diálogo com outros textos, músicas, com a história.

A organização dos capítulos está associada à nossa proposta de leitura da obra em camadas. O caráter inventivo de *Crônicas da vida operária* cria uma espécie de necessidade de exploração dos contos a partir de leituras interpretativas que se complementam nos sentidos e nas reflexões: o homem e o projeto literário de homem, a personagem-narrativa e seus modos de contar, os procedimentos de composição e a obra.

Cremos que uma obra que ressignifica as relações entre personagem e narrador, que coloca problemas de focalização, que consegue dialogar com outras fontes e outros gêneros, como é o caso de *Crônicas da vida operária*, não pode ser reduzida a clichês de crítica, à poeira nas estantes dos sebos brasileiros ou a parcos trabalhos acadêmicos. Ela exige vários olhares para o trabalho de linguagem que nela foi realizado, pois ainda são muitos os caminhos que levam e elevam o processo de leitura literária à arte de Jatobá.

Pretendemos, portanto, desvelar o fazer literário de Jatobá e de que maneira o escritor nos mostra como o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis em sua obra. Esses

mundos possíveis – de uma personagem que está à frente da narrativa, de uma substância que resiste aos grandes acontecimentos e que se revela no palpitar da narrativa – só podem ser criados graças a um contista-poeta que materialize essas ideias através de narrativas.

CAPÍTULO I
CRÔNICAS DA VIDA OPERÁRIA: CERTAS HISTÓRIAS NÃO SE PERDERAM

E continuamos. É tempo de muletas.
Tempo de mortos faladores
e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado,
mas ainda é tempo de viver e contar.
Certas histórias não se perderam.

Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 23)

1.1 Roniwalter Jatobá e o projeto de escrita literária do operário

No acervo de obras publicadas por Jatobá (14 livros, 12 antologias, 5 volumes para a coleção Jovens sem fronteiras), o processo de escrita literária compreendeu uma necessidade, um exercício a partir de sua própria experiência de vida e que o acompanhou ao longo de sua formação profissional e intelectual.

A fase inicial da produção do escritor, de 1976 a 1978, é constituída por duas obras de contos (*Sabor de química: crônicas nordestinas*, 1976; *Crônicas da vida operária*, 1978) e por uma antologia (*Assim escrevem os paulistas*, 1977).

Na década de 1980, o escritor publicou seis antologias (*Zitronengas: Neue Brasilianiche Ersalhler*, 1982; *Espelho mágico*, 1985; *Um prazer imenso*, 1986; *Amor à brasileira*, 1987; *Erkundungen, 38 Brasilianiche Erzahler*, 1988; *Memórias de Hollywood*, 1988), dois romances (*Filhos do Medo*, 1980; *Pássaro Selvagem*, 1985) e uma novela (*Viagem à montanha azul*, 1982).

Ao longo dos anos 1990 foram editadas três antologias (*Contralamúria*, 1994; *Trabalhadores do Brasil: Histórias do povo brasileiro*, 1998; *Com palmos medida*, 1999), um romance (*Tiziu*, 1994), duas obras de histórias (*Juazeiro: guerra no sertão*, 1996; *A crise do regime militar*, 1997) e um livro de crônicas (*O pavão misterioso e outras memórias*, 1999).

A partir dos anos 2000, Jatobá ampliou o público e seu repertório de produção com o lançamento de cinco obras infanto-juvenis (*O jovem Che Guevara*, 2004; *O jovem JK*, 2005; *O jovem Fidel Castro*, 2008; *O jovem Luiz Gonzaga*, 2009; *O jovem Monteiro Lobato*, 2012), duas antologias (*Os apóstolos*, 2002; *Pátria Estranha: histórias de peregrinações e sonhos*, 2002), uma novela (*Paragens*, 2004), um romance (*Alguém para amar a vida inteira*, 2012);

três livros de contos (*Rios Sedentos*, 2006, voltado para o público infanto-juvenil; *Contos Antológicos*, 2009; *Cheiro de chocolate e outras histórias*, 2012); e uma obra que reúne contos e novelas (*No chão da fábrica*, 2016).

Podemos perceber que o escritor começa o projeto editorial na década de 1970 com dois contos e uma antologia e que pouco a pouco se aventura na concepção de romances, de novelas, de histórias, de crônicas e de outras antologias. A cronologia das edições mencionadas pode ser consultada no Anexo B desta tese.

Roniwalter Jatobá de Almeida nasceu em 22 de julho de 1949 em Campanário, Minas Gerais. Em 1960, aos dez anos, mudou-se com a família para Campo Formoso, na Bahia, onde concluiu, em 1964, o curso ginasial. Incentivado por seus professores, em 1961, escreveu poemas inspirados no poeta Augusto dos Anjos (1884-1914). Aos 15 anos começou a trabalhar com o pai transportando mercadorias em um caminhão Ford, perambulando o sertão baiano, lendo nas horas vagas.

Em 1970, após servir o exército em Salvador, foi para a cidade de São Paulo, onde reside até hoje. Trabalhou como operário na Karmann-Ghia, no ABC, enquanto morava ao lado da Nitroquímica, em São Miguel Paulista. Entrou para a Editora Abril no final de 1973, na área gráfica. Cinco anos depois, em 1978, auxiliado financeiramente pela empresa, formou-se em jornalismo. Foi redator das publicações infanto-juvenis da Editora Abril e da Rio Gráfica (hoje Globo), escreveu livros e colaborou em *Versus*, *Folha de S. Paulo*, *Movimento*, *Escrita*, *Ficção* e outros. No final dos 1970 viveu sete meses na Europa, em um exílio voluntário. De volta ao Brasil, foi redator de *Nosso Século*, editor de textos de *Movimento e Retrato do Brasil* (fascículos), editor executivo de *Saúde!*, *Boa Forma* e de publicações especiais da revista *Corpo a Corpo*. Criou e dirigiu ainda a revista *Memória* e editou livros históricos na *Eletropaulo*.

Em 1990, criou a Oficina da Palavra da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e assumiu a diretoria da União Brasileira de Escritores (UBE). No período de 1996 a 2001, Roniwalter Jatobá escrevia uma crônica, aos domingos, no jornal paulista *Diário Popular*.

Atualmente, o autor permanece em sua residência, em São Paulo, e se dedica à escrita de um romance histórico que se passa na Chapada Diamantina, em 1926, com pessoas vindas de Salvador - BA para um lugar chamado Ponte Nova.

Mineiro de Campanário-MG, imigrante, radicado em São Paulo desde a década de 1970, Jatobá foi motorista de caminhão, operário metalúrgico e gráfico, antes de se formar em jornalismo. Na década de 1970, começa a carreira de escritor, forjando personagens que

refletem uma parte de sua experiência pessoal, isto é, imigrantes operários que buscam oportunidades de trabalho e melhores condições econômicas em São Paulo.

O projeto de escrita do autor se inicia com maturidade e com um estilo próprio, em que o tema "trabalho" e a humanização das personagens operárias ocupa o centro da linha de força de sua produção, desde a estreia em 1976, com *Sabor de Química:* crônicas nordestinas (Prêmio Escrita de Literatura, 1976), *Crônicas da vida operária* (Finalista do Prêmio Casa das Américas 1978, em Cuba), *Trabalhadores do Brasil:* Histórias do povo brasileiro (1998, coletânea organizada por Jatobá) e *Paragens* (Finalista do Prêmio Jabuti 2005, São Paulo).

Foi justamente essa linha de força, fruto de escolhas e das relutâncias do autor aos modismos, que consolidou, ao longo do tempo, o projeto de escrita literária sobre a personagem operária.

Podemos inferir que a percepção do próprio trabalho e o interesse declarado por Jatobá em "documentar a vida real", "chegando a apresentar-se como realista vulgar" (Pompeu, 1976, p. 09) em algumas entrevistas na década de 1970, põem em destaque o termo crônicas nas obras *Sabor de Química:* crônicas nordestinas (1976) e *Crônicas da vida operária* (1978). No entanto, como Renato Pompeu assegura no prefácio de *Sabor de Química*, quanto a isso, Jatobá se engana, uma vez que a sua obra ficcional "chega ao nível da arte não pelo que em sua obra existe de documental, mas exatamente pelo que nela há de universal" (Pompeu, idem).

Nas palavras de Jatobá, ele não teve a "intenção de tratar cientificamente fatos e personagens", não levantou teses sociais, preferindo observar e demonstrar conhecimento da "vida operária" em sua produção literária (Jatobá, 1978, p. 181). Aos dezesseis anos, trabalhou como *office-boy* no Rio de Janeiro, mas logo retornou para Campo Formoso, sertão baiano, onde esteve com a família quando "a fome se juntou com a saudade" (idem), como costuma dizer. Inquieto, veio para São Paulo, e aos vinte e um anos de idade empregou-se como operário na Karmann-Ghia do Brasil, em São Bernardo do Campo-SP. Morou em São Miguel Paulista, em frente a uma indústria química, e seu cotidiano "foi sendo formado pela observação de homens e mulheres, expulsos pela miséria e perseguindo um futuro melhor na cidade grande" (Jatobá, 1978, p. 181).

A experiência real com o trabalho operário é um marcador relevante na produção literária de Jatobá, e convém lembrar que ele não escreve "como historiador, antropólogo ou sociólogo, muito menos cultivando correções políticas – e sim como escritor" (Lopes, 2012, online), utilizando-se de elementos literários para compor a visão de mundo das personagens.

Nesse sentido, mais que observar e interpretar os pontos de contato entre a experiência do escritor e a produção dos contos de *Crônicas da vida operária*[1], ou averiguar se há verdade ou falsidade nos contos, interessa-nos verificar como essas vivências pessoais contribuem para a composição das personagens e da narrativa. Afinal, "o que existe é já a ficção" (Gotlib, 2004, p. 8), a arte de inventar um modo de se representar algo, de se representar a vida operária.

Após a publicação de *Sabor de Química*, e a expressão da condição humana nas personagens, Jatobá retoma o procedimento de singularizar personagens operárias para a construção do seu maior sucesso editorial: *Crônicas da vida operária*. Nessa obra, encontramos contos que dialogam com outras fontes (diário, textos bíblicos, crônicas, poemas, diálogo-poemas), personagens masculinas que narram em primeira pessoa as suas preocupações, as suas esperanças e a própria condição humana de vida em São Paulo.

Na série de contos de *Crônicas da vida operária*, a grandeza das personagens consiste na preocupação que revelam "em realizar-se plenamente como seres humanos, em assumir a sua própria humanidade" (Pompeu, 1976, p. 10). A personagem-narrativa vai mostrar a massa trabalhadora que se movimenta pelo bairro de São Miguel Paulista, pelas estações de trem, pelas fábricas e casas – espaços privilegiados nas narrativas –, vista como uma grande massa trabalhadora, e depois vai individuar essa massa, revelando características humanas.

Esse procedimento de singularização ocorre na maioria dos contos como um tipo de sistema simbólico, "por meio do qual, as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade" (Candido, 2000, p. 23).

Os primeiros passos de Jatobá como escritor puderam ser conduzidos no contexto de sua produção (*boom* do conto, período econômico e civil de Ditadura Militar) e da formação do escritor em jornalismo, conforme pode ser observado em algumas de suas poucas entrevistas, como naquela concedida a Carlos Herculano Lopes, na qual relata que depois de servir o Exército, em Salvador, veio para São Paulo, em 1970, e foi morar no bairro de São Miguel Paulista. De fevereiro a abril, o escritor conta que "bateu muita perna em busca de trabalho" (Lopes, 2012, online).

As cenas que retratam as personagens-narrativas se movimentando pela cidade de São Paulo, seja por motivo de procura por posto de trabalho ou para revelar o percurso urbano até chegar ao local de trabalho, podem ser encontradas em todos os contos da obra: "A mão

[1] A partir desta seção, Roniwalter Jatobá e a obra *Crônicas da vida operária* serão mencionados sem a data (1978), quando não apresentarem indicação de página.

esquerda"; "Alojamento"; "O pano vermelho"; "Trabalhadores"; "Nos olhos, gases e batatas..."; "Duas margens"; "O trem, a estação...todos os dias".

Jatobá menciona em entrevista que percorreu a cidade de São Paulo até que, um dia, conseguiu ser admitido para uma vaga de ajudante de almoxarifado na Karmann-Ghia, em São Bernardo do Campo-SP. Ficou três anos empurrando carrinho cheio de peças para a produção, até que em 1973 pediu o desligamento da fábrica e entrou na Abril (Editora), como apontador de produção na gráfica (Lopes, 2012, online).

O conto "Trabalhadores" apresenta personagens que trabalham em uma fábrica de automóveis, e o carrinho vai se mostrando como um exercício crítico da personagem-narrativa de percebê-lo como um instrumento de avaliação da produtividade dos funcionários. No conto, o escritor promove reflexões sobre as contradições entre o mercado de trabalho e a situação econômica no país.

A partir da admissão na Abril (Editora), e auxiliado pela empresa, Jatobá cursou supletivo colegial e, depois, formou-se em jornalismo. Foi na escola que começou a escrever os primeiros trabalhos. Eram contos e, em todos eles, o cenário era a periferia paulistana ou os dramas dos migrantes na vinda para a metrópole. "Virei, então, escritor e jornalista. Enquanto trabalhava em *Versus, Movimento* e publicações da Abril, continuei a escrever. Aí, um dia, mandei um conto para a revista *Ficção*, no Rio, e outro para a *Escrita*, em São Paulo. Ganhei os dois prêmios e não parei mais" (Lopes, 2012, online).

O projeto literário do escritor condensa as manifestações do que Antonio Candido, na introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, denominou "literatura propriamente dita", isto é, um "sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase" (Candido, 2000, p. 23).

Nas obras *Sabor de química*, *Crônicas da vida operária*, *Trabalhadores do Brasil* e *Paragens* encontramos notas dominantes e permanentes no trabalho de escrita de Jatobá, como personagens operárias migrantes, a cidade de São Paulo, a ênfase nos bairros da periferia de São Paulo, o transporte público a esperança e a desesperança de suas personagens.

Para pensarmos esses elementos comuns em distintas obras de um mesmo escritor, lembramos a discussão trazida por Candido (2000), pela qual, ao considerarmos a formação da literatura jatobaniana, enquanto sistema, podemos distinguir *manifestações literárias* da *literatura*, compreendendo esta última como um *continuum*. O projeto literário de escrita de Jatobá tem em si um sistema literário próprio que, em um dado período, de 1970 a 2012, provoca outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão

da tocha entre os corredores, [...] definindo os lineamentos de um todo" (Candido, 2000, p. 24). O projeto literário do escritor, então, não se origina de uma tradição, no sentido amplo do termo, como transmissão de algo entre os homens, mas como um fenômeno de desejo, de "assinatura autoral", de temática maior.

Nesse contexto, *Sabor de química:* crônicas nordestinas e *Crônicas da vida operária*, as duas primeiras obras de Jatobá, surgem na autonomia que manifestam, aparecendo por força da perspectiva escolhida pelo escritor, integrando ao seu próprio sistema articulado "e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição" (Candido, 2000, p. 24), uma cultura de escrita sobre o homem e a vida operária.

As obras jatobanianas podem ser lidas por aqueles que adotam "orientação histórica, sensível às articulações e às dinâmicas das obras no tempo, mas de modo algum importa no exclusivo afirmar que só assim é possível estudá-las" (Candido, 2000, p. 24), pois o leitor descobrirá as variedades existentes na humanidade e na literatura.

Jatobá equilibra a ficção da vida operária, ora tolhendo o voo da fantasia das personagens-narrativas, ora reforçando o seu senso de missão para o leitor, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, e na demonstração de uma certa preocupação em favorecer sempre a expressão de um conteúdo humano e um aspecto humanizador na representação de suas personagens.

1.2 Um aspecto humanizador na relação de *Crônicas da vida operária* com o leitor

Lewis declara que a leitura literária faz do leitor "o espectador de ao menos uma parte do tempo e da existência" (2020, p. 36-37). Essa afirmação promovida pelo crítico em uma discussão sobre o objetivo dos estudos literários, na qual dirige a palavra ao aluno em vez de o leitor, leva-nos a considerar os elementos contextuais de *Crônicas da vida operária* e a experiência humana condicionada à estrutura da obra.

Esse lastro da experiência humana articulada com a estrutura da obra é chamado de pontos de referência, por Candido (1972), em *A literatura e a formação do homem.* Candido evidencia a constituição de uma "independência dependente", pela qual "a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto se forma a partir do contexto" (Candido, 1972, p. 3). Embora essa opção "nos afaste de uma visão científica, *é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais* que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos" (idem, grifo nosso). Os elementos contextuais e a estrutura "nos dizem de perto,

porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino" (ibidem).

Consentimos com a ideia de que há no estudo da obra literária um momento analítico, "que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento"; como há "um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana" (Candido, 1972, p. 3).

Demarcados os dois campos, compreendemos que é no momento analítico que nos encontramos com a literatura de Jatobá e com a sua força humanizadora, "como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem" (idem), não como sistema de obras.

Neste estudo, transitamos entre os dois momentos, procurando as variações sobre o modo como Jatobá exprime o homem nos contos de *Crônicas da vida operaria*, bem como sobre o modo como convoca o leitor no processo de leitura, por meio da personagem-narrativa.

É incontornável a intenção do projeto literário jatobaniano com o leitor operário. De modo geral, a palavra leitor designa "um círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes o próprio escritor não tem um conhecimento preciso" (Tomachevski, 1976, p. 169-170). É de se considerar, no entanto, que embora Jatobá tenha estabelecido o seu público, como também tenha afirmado conhecê-lo e desenvolvido uma literatura destinada para o leitor operário – literatura compreendida como "aquela que vem de alguém que teve uma experiência profunda no meio operário" (Superlibris, 2016, online) –, o seu objetivo de ser lido pelo público elegido não se concretizou.

O escritor, por meio de sua literatura, põe o leitor (operário ou outro) para dentro dos problemas do ofício (desvalorização do trabalho braçal, oposição entre trabalho artesanal e trabalho industrial) e da vida. A linguagem coloquial, dura e próxima à oralidade toma uma forma diversa, e parte da exigência de uma combinação de interesses literários com alguns elementos de composição.

A partir das composições possíveis de serem lidas e destacadas nos textos de Jatobá, "o novo" traz problematizações às teorias e aos usos com os quais estamos acostumados, como vamos verificar nos casos de focalização do narrador, nos desdobramentos resultantes dos procedimentos de singularização e na abstração das personagens. Das escolhas empregadas no projeto literário de escritor, ressaltamos o aspecto humanizador das personagens, o lirismo na

crueldade, e o circuito da esperança e da desesperança na vida das personagens-narrativas como fundamentais no modo como as personagens-narrativas da obra vão comunicar com o leitor.

É de se ressaltar, ainda, que as múltiplas escolhas de composição textual mantêm uma relação do autor com o leitor. A força narrativa dos contos de *Crônicas da vida operária* se coloca como "veias abertas", porque embora Jatobá tenha se preocupado com o leitor ideal, operário, há sutilezas nos elementos de composição textual que passam despercebidas por esse público.

A obra *Crônicas da vida operária* "nos permite ter experiências que não são as nossas" (Lewis, 2020, p. 19), seja quem for o leitor, e mesmo quando semelhantes, as experiências não têm o mesmo valor (as ficcionais e as nossas). O interesse por umas e outras é variado e difere de um leitor para outro (Lewis, 2020; Tomachevski, 1976). E o escritor, que produz e permite a experiência literária ao público, concede ao leitor o privilégio da sua própria individualidade.

A presença marcante do leitor no projeto editorial de *Crônicas da vida operária* nos faz recordar a formulação da imagem da presença do leitor na consciência do escritor como aquela que encontramos em uma das últimas estrofes de *Eugênio Oneguin*[2]:

> *Seja quem fôr, meu leitor,*
> *Amigo ou inimigo, eu quero de você*
> *Despedir-me afetuosamente.*
> *Adeus. Seja o que fôr que procura em mim,*
> *Nestas estrofes indolentes:*
> *A recordação de uma emoção,*
> *Um refrigério após o trabalho,*
> *Quadros vivos, palavras de espírito*
> *Ou erros de gramática,*
> *Cuide Deus para que neste livro,*
> *Para o divertimento, para o sonho,*
> *Para o coração, para a polêmica dos jornalistas*
> *Você encontre nem que seja uma migalha;*
> *E agora, separemo-nos, adeus.*
>
> (Aleksandr Púchkin, 1826-27)

Nos versos de Púchkin, a preocupação com o leitor transpõe a noção de "interesse" e guiará o autor na escolha do tema e dos procedimentos de composição da narrativa, mas não

[2] Tradução livre de Ana Marisa Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt presente na obra *Teoria da Literatura:* formalistas russos (1976, p. 170), cujos direitos da tradução, em língua portuguesa, são exclusivos da Editora Globo. *Eugênio Oneguin* é um romance moderno em versos, do escritor russo Aleksandr Púchkin (1799-1837). No Brasil, o romance ganhou tradução direta do russo feita por Dário Moreira de Castro Alves, em 2010. Com o título de *Eugénio Onégin*, Portugal ganhou uma tradução de Filipe Guerra e Nina Guerra, em 2016.

definirá o trabalho final ou o projeto literário integral do escritor. Consideramos, portanto, que a aproximação que Jatobá busca encontrar junto ao seu leitor não é apenas temática, é literária, é didática. Sobre esta última, o escritor amplia o repertório cultural do leitor, ao passo que expande a experiência deste com a leitura, oferecendo-lhe poemas, diálogos-poemas, diários e outros textos-fonte que vão sendo apropriados nos contos, em uma proposta de hibridismo literário.

Nesse sentido, embora concordemos que a temática trabalho seja um elemento a si considerar na obra autoral de Jatobá, ela em si não alcança o trabalho com a linguagem e a construção das personagens realizadas pelo escritor. Se por exemplo pensarmos que o interesse pelo trabalho é atual, isso significa que tanto um romance histórico, retratando um movimento trabalhista, quanto um livro de contos que apresenta em ficção os temas trabalho e a vida operária podem ser atuais. Entretanto, "nem tudo que é contemporâneo é atual ou provoca o mesmo interesse" (Tomachevski, 1976, p. 171).

É de se ressaltar que este capítulo foi desenvolvido em abril e maio de 2020, período em que a pandemia de coronavírus provocou impactos na atividade econômica no Brasil. A taxa de desemprego no país subiu para 12,6% no trimestre encerrado em abril, atingindo 12,8 milhões de pessoas e com um fechamento de quase 5 milhões de postos de trabalho em relação ao trimestre anterior (IBGE, 2020). Esses dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Mensal (PNAD Contínua) foram divulgados dia vinte e oito de maio de 2020 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

No que diz respeito à relação entre obra e contexto social, convém compreendermos que "os temas históricos referentes a uma época, mesmo que distantes, podem ser atuais e suscitar talvez maior interesse do que poderia fazê-lo a representação da vida contemporânea" (Tomachevski, 1976, p. 171). Entretanto, o que defendemos, diferentemente do que supõe Tomachevski (1976), é justamente um interesse mais efetivo pela representação literária da vida operária, por Jatobá, pela voz da personagem-narrativa, que, propriamente, pelo tema trabalho ou trabalhador.

Crônicas da vida operária surgiu na década de 1970 com temas contemporâneos ao trabalho operário na grande São Paulo, tornou-se atemporal e propiciou inúmeros vértices de pesquisa. Sob a égide da "novidade", a obra se mostra importante, não apenas pelo tema, mas pela composição da narrativa e das personagens, foco analítico privilegiado neste estudo.

Convém lembrarmos que a obra está inserida em um momento de crescimento do mercado de livros no Brasil. No início da década de 1970, mais especificamente em 1972,

conforme dados do IBGE, o Brasil ultrapassou a barreira de um livro por habitante, chegando a 1,3. Em 1978, com uma população estimada em 116,3 milhões no país, a produção de livros atingia 186,7 milhões; conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nessa amostra, a relação de livros por habitante indicava 1,6 per capta (Anexo A).

E quando avançamos das generalizações, dos dados e das hipóteses para o particular, voltamos sempre para o poder de escolha dos leitores, e para a liberdade de escolha dos procedimentos de composição do escritor. "Não é necessário compreender a atualidade como uma representação da vida contemporânea", é preciso, antes, "saber que os aspectos *desta vida* são representáveis" (Tomachevski, 1976, p. 171 – grifo nosso).

O leitor de *Crônicas da vida operária* tem diante de si várias opções, a partir da decisão de ler a obra. Ele pode desfrutar do conteúdo com certo distanciamento, sem identificação; pode desistir da leitura devido à crueldade presente no destino das personagens ou pode seguir a leitura e identificar-se com os acontecimentos relatados. Neste último caso, a empreitada do autor foi bem-sucedida.

A literatura jatobaniana, também chamada "literatura operária", longe de abafar ou esvaziar o mundo do trabalhador, convoca a exploração de diferentes camadas no processo de leitura. Em *Crônicas da vida operária*, o leitor poderá sofrer com os terrores das dores nos olhos, no conto "Nos olhos, gases e batatas..."; com o ataque de uma prensa mecânica aos dedos, no conto "A mão esquerda"; com a imagem de uma família dormindo na calçada, no conto "O trem, a estação...todos os dias", com a fome e com os fantasmas da solidão.

Não sabemos o que vai ou não assustar o leitor, ou o que vai sensibilizá-lo de modo particular. Seja como for, Jatobá revela ao leitor que ele nasceu em um mundo de injustiças, morte, violência, feridas, covardia e medos. Em vez de poupar o leitor dos temores da vida e do trabalho, o escritor preferiu jogar com o que pode esperançar, desesperançar, enobrecer, entristecer ou conceder forças a esse leitor.

A literatura é uma das modalidades que funciona como resposta às necessidades do homem, "cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas" (Candido, 1972, p. 03) como o conto e a vida. Os contos de *Crônicas da vida operária* "são um modo figurado ou fictício de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade" operária, por isso há uma relação interessante entre a imaginação explicativa, elaborada pelo leitor, "e a imaginação fantástica, ou ficcional, ou poética, que é a do artista e do escritor" (Candido, 1972, p. 04). Se há pontos de contato entre ambas, a resposta pode ser uma especulação sobre a função que nos ocupa.

Na relação da obra com o leitor, *Crônicas da vida operária* "humaniza em sentido profundo, porque faz viver" (Candido, 1972, p. 7) a vida operária. Essa referência se constitui como amostra do laço entre imaginação literária e realidade concreta do mundo, e serve para ilustrar em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com o conteúdo humano e seus pontos de referência na realidade.

1.3 Trabalho e subjetividade na fortuna crítica de *Crônicas da vida operária*

Crônicas da vida operária recebeu a atenção de poucos críticos, jornalistas e acadêmicos do ensino superior. Destacamos, para o desenvolvimento deste item, uma entrevista, quatro trabalhos de pesquisa acadêmica e dois ensaios publicados na imprensa, todos atribuindo destaque para o tema trabalho e para a personagem operária presente na obra.

Começamos, então, pelo recorte dos trechos da entrevista de Renato Pompeu concedida a Fernando Morais para o Jornal *Versus*, em 1977, cujo excerto se encontra publicado na introdução de *Crônicas da vida operária*, pelo qual lemos: "Depois de Guimarães Rosa, não me lembro de ter lido alguma coisa que preste" (Morais, 1978, p. 11).

Na ocasião da entrevista, Pompeu sentenciava sem presunção e desancava a produção literária brasileira dos últimos anos. "Passado o primeiro momento de ódio, ele repensou um pouco os critérios" (Morais, 1978, p. 11) e mencionou algumas exceções, nas quais estava Jatobá. "Um jovem autor, revelou Renato, que escrevia muito bem e que era um dos poucos, no Brasil de hoje, a escrever sobre um tema meio fora de moda na nossa literatura: a classe operária" (idem).

Morais lembra que quem conhece a língua crítica de Renato Pompeu sabe o valor de um elogio como este. Meses após a entrevista, Fernando Morais leu *Crônicas da vida operária* (1978), em Havana, na condição de jurado do concurso Prêmio Casa das Américas. O livro de Jatobá não fora classificado por poucas cabeças para a obra coletiva *Contra vento y marea* que recebeu o primeiro prêmio, e *Días y noches*, de Eduardo Galeano, premiada em segundo lugar.

Renato Pompeu, em vez de se valer de resposta genericamente temática e biográfica, preferiu uma abordagem de aproximação com o literário, de maior atenção à linguagem, ao texto e à sua materialidade. Conseguimos perceber no pronunciamento do crítico elementos interpretativos e críticos oriundos das abordagens teóricas vigentes na década de 1970.

Vale salientar que no início do século XX, despontam abordagens teóricas de reaproximação com o literário e de maior atenção à materialidade da linguagem. Era a semente

do formalismo, do estruturalismo e da nova crítica – apoiados no *close reading* –, que teve seu auge, entre nós, nos anos 60 e 70 (quando a virada culturalista já ganhava força nos círculos europeus). O resultado foi, sequencialmente, uma hipostasia do texto literário – que se via destacado das raízes sócio históricas que lhes davam vida e viço – e da própria atividade analítica (Rios, 2017).

O crítico enalteceu os méritos tímidos e fugidios de um bom autor – ainda que escrevesse sobre os operários, sobre um "tema fora de moda", ao qual Jatobá procurou ser resilientemente fiel em seu projeto editorial literário.

Passamos agora para os estudos acadêmicos dedicados à interpretação de *Crônicas da vida operária* (1978), congregados em uma dissertação de mestrado intitulada *Construções discursivas do trabalho em Crônicas da vida operária de Roniwalter Jatobá* (2018) e três artigos, que correspondem, respectivamente, aos títulos *Trabalho artesanal e trabalho industrial como elementos de sociabilidade, subjetividade e tragédia em A mão esquerda, de Roniwalter Jatobá* (2013); *Família operária, memória e subjetividade em uma narrativa de Roniwalter Jatobá* (2014); *As vozes em torno da obra de Roniwalter Jatobá:* um contexto contemporâneo de leitura (2020).

A dissertação *Construções discursivas do trabalho em Crônicas da vida operária de Roniwalter Jatobá,* de Guiosepphe Sandri Marques (2018), objetiva mostrar como Jatobá constrói uma visão de trabalho crítica em relação ao trabalhador migrante que não se adapta e não se realiza na grande São Paulo das décadas de 1960 e 1970, a partir de quatro contos: "A mão esquerda", "Alojamento", "O pano vermelho", "Trabalhadores". Marques (2018) faz um percurso no estudo do contexto de produção do discurso de Jatobá, em diálogo com o conjunto de obras do autor e de sua biografia para a análise do *corpus* literário. A temática do trabalho no projeto de escrita de Jatobá, sob a ótica do discurso literário empregado por Marques (2018), apresenta uma dimensão humana que ocorre dentro e fora do trabalho, no local de origem e de destino, nos sonhos e nas frustrações alimentados pelo trabalhador migrante.

O artigo *Trabalho artesanal e trabalho industrial como elementos de sociabilidade, subjetividade e tragédia em A mão esquerda, de Roniwalter Jatobá*, de autoria de Angela Maria Rubel Fanini e Adriana Cabral dos Santos (2013), propõe-se a analisar o texto "A mão esquerda" à luz da temática do trabalho e da tecnologia. A pesquisa objetivou verificar como os trabalhadores do imaterial (ou do trabalho simbólico) conformam suas narrativas e seus personagens no mundo do trabalho e da tecnologia.

Em 2019, Angela Maria Rubel Fanini e Ana Lúcia Barbosa Monteiro divulgaram o artigo *Trabalho e afeto na obra Alguém para amar a vida inteira, de Roniwalter Jatobá*, dedicado à análise de como o discurso literário formaliza as relações materiais e imateriais do trabalho e as relações afetivas – partilhadas na célula familiar, nos núcleos laborais e ambientes extratrabalho – como veículos de sociabilidade do indivíduo.

"A mão esquerda", antológico conto de Jatobá, analisado por Marques (2018), Fanini e Santos (2013), revela nas personagens Natanael, filho de Elias e Marta, um ponto crucial do projeto literário jatobaniano: protagonistas da breve narrativa que nascem em pequenas cidades interioranas e migram rumo a São Paulo, ambiente de todos os contos de *Crônicas da vida operária* (1978).

Ettore Dias Medina (2014) investiga a narrativa "O pano vermelho", no artigo *Família operária, memória e subjetividade em uma narrativa de Roniwalter Jatobá*. A ênfase da investigação de Medina (2014) é o processo de rememoração do narrador, referente a vinte e cinco anos. Apresentado na forma de notas relativas a cada um dos anos, o leitor toma contato com a experiência do narrador, um migrante que se tornou operário na cidade de São Paulo. Medina (2014) analisa temas como as relações sociais da família do narrador, os valores, os anseios e a subjetividade de alguns de seus membros.

No artigo *As vozes em torno da obra de Roniwalter Jatobá:* um contexto contemporâneo de leitura, Monteiro e Fanini (2020) propõem uma reflexão acerca dos enunciados formalmente ditos sobre Jatobá e o conjunto da obra deste autor, no sentido de apresentar o contexto de leitura no qual a obra se insere. As discussões teóricas estão amparadas em Bakhtin e Volochínov, desenvolvidas sobre o diálogo entre os discursos da arte e da vida. A ênfase na abordagem não trabalha diretamente o material verbal, mas lança mão de estudiosos da linguística para discutir a condição humana, do ponto de vista social e político, na literatura.

Os trabalhos dedicados ao estudo de *Crônicas da vida operária*, de Marques (2018), Fanini e Santos (2013), Medina (2014) e Monteiro e Fanini (2020), centram-se nos temas trabalho e trabalhador, com abordagens voltadas a interpretações críticas do trabalho e da subjetividade nos textos de Jatobá. São trabalhos inteiramente legítimos enquanto resposta ao tema e às operações textuais escolhidas pelo escritor.

A opção de leitura e análise do tema trabalho e trabalhador é sedutora, sobretudo se considerarmos o viés de compreensão da obra de Jatobá como uma "literatura social", "empenhada" e com "vocação histórica", como afirma Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. Para o crítico, a literatura cumpriu e ainda cumpre

o papel de outras áreas do conhecimento, como a história e a sociologia, e evidencia "a tomada de consciência" dos autores quanto ao seu papel "e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam" (Candido, 2000, p. 26). E este é geralmente um dos fios condutores escolhidos por quem lê e interpreta *Crônicas da vida operária* ou *Sabor de química:* crônicas nordestinas, de Jatobá.

De fato, existe na relação do autor e da obra um senso de missão, e essa característica não "prejudica o exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão" (Candido, 2000, p. 26) de *Crônicas da vida operária*. Os estudos de Candido são particularmente pertinentes para ensaiarmos algumas discussões sobre os trabalhos de Jatobá, que dedicou parte de sua vida e de seu projeto editorial às vidas operárias, ao trabalho operário. Nesse sentido, destacamos alguns elementos da biobibliografia do escritor como relevantes para se compreender a envergadura do projeto literário jatobaniano.

À luz do que já foi estudado e publicado sobre *Crônicas da vida operária*, centramos na personagem-narrativa o mote dos modos de narrar, reclamando um maior interesse à linguagem e à estrutura da narrativa, à singularidade da personagem-narrativa no plano textual, à abstração, ao lirismo na crueldade e ao circuito da esperança da desesperança, em sua qualidade literária.

Apresentamos, também, dois pertinentes ensaios de divulgação das obras jatobanianas publicados pelos jornalistas e escritores Márcio Renato dos Santos e Luiz Ruffato, respectivamente intitulados *A mais perfeita tradução* (Santos, 2012) e *Roniwalter Jatobá e a literatura proletária* (Ruffato, 2009a).

Para Márcio Renato dos Santos (2012), "a ficção de Jatobá traduz, para o leitor, a sensação daqueles para quem viver é apenas sofrer" no sonho, na sorte e no "azar, que é ter nascido pobre em um país como o Brasil, onde poucos desfrutam [...] de um bem-estar que não é bem nem estar" (Santos, 2012, online).

Santos contextualiza o período de produção de *Crônicas da vida operária* e lança uma crítica ao "milagre econômico"[3], do qual os personagens operários não puderam desfrutar, integrando-a na obra enquanto material extraliterário. O jornalista enfatiza um viés de leitura e compreensão da obra como uma "literatura social", e comprometida com a condição humana.

[3] Segundo Paixão, o "milagre econômico" brasileiro refere-se ao período de 1968 a 1973, por motivo de medidas que resultaram em crescimento da economia, no mandato do general Emílio Médici. Nesse período, a "explosão" do mercado dos livros na década de 1970 ocorreu em virtude da expansão do público leitor. **"**Em que pesem os tropeços da política oficial, o esforço de alfabetização teve resultados concretos – a taxa de analfabetismo, que em 1960 era de 46%, caiu para 29% no final dos anos 1970" (Paixão, 1995, p. 143).

Ruffato (2009a) apresenta Jatobá como o pioneiro da "literatura proletária" no Brasil e informa que apenas no final da década de 1970 o operário ganha espaço na literatura, não mais como símbolo idealizado, mas como personagem complexo e voraz (Ruffato, 2009a, online). Ao tratar da "literatura proletária", Ruffato destaca que o papel das personagens, construídas no horizonte do improvável, no imaginário da vida suburbana, na perseguição da felicidade e na desesperança, são frutos da inquietação da ficção de Jatobá.

Nós elegemos a expressão "literatura operária" porque a consideramos mais adequada para as atividades braçais desempenhadas pelas personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária*. Além disso, entendemos que o proletariado é composto por todos os trabalhadores assalariados, enquanto o operariado se constitui de trabalhadores que transformam a matéria, sem necessariamente usufruírem de contratos trabalhistas.

Em que pese a escolha dos termos, Ruffato (2009a) apresenta uma observação que pode ser averiguada, por exemplo, na reapropriação de histórias escritas por Jatobá, em diferentes períodos. A título de exemplo, o conto "A mão esquerda", de 1978, contém a semente da novela *Tiziu*, de 1994.

Outros exemplos de reapropriação estão concentrados na novela *Paragens*, impressa pela Boitempo Editorial que, além reunir três novelas (*Pássaro selvagem*, *Paragens* e *Tiziu*. *Pássaro selvagem*, editada originalmente em 1985, e *Tiziu*, em 1994), ainda contém a reelaboração do conto "Via sacra", publicado originalmente em 1976 e que ainda aparece na terceira edição de *Sabor de química: crônicas nordestinas*, publicada pela Oficina de Livros, em 1991.

Margem contribui para enriquecer o processo de enraizamento autoral do escritor. Organizada inicialmente em quatro partes, a obra costurava a edição original de *Ciriaco Martins e outras histórias*, e que, a partir de *Sabor de química:* crônicas nordestinas, constrói-se em fragmentos de uma mesma narrativa.

A leitura desses textos nos oferece uma "ideia do rigoroso processo de criação de Jatobá, que não se satisfaz com a mera transposição do real para a ficção, mas que, ao tentar apreendê-lo, percebe a sua precariedade" (Ruffato, 2009a, online). Nesse processo de reapropriação na concepção literária do escritor mineiro, destacam-se as personagens operárias e a força da narrativa, cujas operações textuais, inclusive as de singularização, não se encontram dissociadas da poesia.

As parcas críticas e estudos dedicados à interpretação e à análise de *Crônicas da vida operária* revelam uma obra que precisa de mais leitores e de mais leituras. Há uma série de

vertentes que ainda não foram mapeadas ou exploradas. Mais que avivar o celeiro das escritas esquecidas, é preciso colocar a obra e seu posicionamento discursivo sobre o homem e a vida como objeto de debate intenso, não somente no campo da literatura brasileira e das Letras, como de outras áreas do conhecimento, como da Educação, da História e do Jornalismo.

1.4 Narrativa fragmentada: um aspecto moderno de *Crônicas da vida operária*

Jatobá escreveu contos frequentemente e, pelo menos na estrutura da narrativa – sem acontecimentos extraordinários – rompeu com uma antiga tradição, abrindo possibilidades para uma linha de conto moderno, em que às vezes pouca coisa parece acontecer. E de fato pouca coisa acontece quando a personagem é construída como um ser anti-heroico.

No palpitar dos contos jatobanianos, desprovidos de grandes acontecimentos no sentido factual, a personagem-narrativa diz muito, e diz muito sutilmente. Ela narra e descreve lugares, memórias, pensamentos, sentimentos, alternando entre uma crítica social, um aconselhamento, e até chama a atenção para situações preventivas, o que pode ser considerado pelo público (a depender do leitor) uma espécie de "moralização".

As obras literárias são peças retóricas, e por isso "exigem um tipo de leitura especialmente alerta" ao tom, ao gênero, ao andamento, à ambiguidade, à estrutura da narrativa e a outros elementos que entram na categoria "forma". Isso significa, como solicita Terry Eagleton, "tomar *o que* é dito nos termos *como* é dito" (2019, p. 05).

Em relação aos aspectos principais do conto tradicional, *Crônicas da vida operária* apresenta algumas narrativas sem conflito ou com um único conflito, obtendo com isso a univocidade do texto; a unidade da ação associada ao tempo, ao espaço e ao tom; o espaço restrito a um único lugar (fábrica, alojamento, estação de trem); o tempo presente privilegiado; a cronologia linear; o tom advindo dos objetivos da personagem-narrativa, mais especificamente da sensação que ela deseja provocar no leitor (empatia, medo, ódio, esperança, desesperança); e personagens que não se revelam em sua totalidade.

Esses aspectos, observados e presentes nos textos da obra, transcendem a complexa "vida operária" para os moldes de textos aparentemente simples sobre o trabalhador e sobre a rotina de trabalho. No entanto, quando estudamos os modos como são trabalhados esses elementos, no contexto da constituição do gênero textual conto e de seus atravessamentos, da estrutura da narrativa e das ambiguidades latentes, verificamos que a forma destoa do conteúdo

de um modo interessante. Casos como esses podem ser tomados, pela discrepância revelada, como parte do significado da obra.

Por outro lado, quanto à estrutura da narrativa, com exceção de "O pano vermelho", os contos de *Crônicas da vida operária* escapam à descrição dos aspectos que caracterizam o conto tradicional como objetivo e linear.

No primeiro conto, "A mão esquerda", o jovem Natanael Martins chega a São Paulo e inicia o trabalho em uma fábrica da cidade. Nos primeiros meses em que é treinado para usar a máquina de prensa, sofre um acidente, pelo qual tem os dedos da mão esquerda decepados. O protagonista comunica o acidente à família por carta, dias antes de seu retorno para casa, imaginando a reação da família ao tomarem ciência do teor da carta e ao vê-lo sem os dedos da mão esquerda.

No conto em questão, a personagem de Natanael Martins, em sua funcionalidade, revela-se como eixo central da narrativa, em torno do qual ocorre a ação e em função do qual se organiza todo conteúdo. No entanto, a base da construção de Natanael está na sua conformidade diante das ações que compõem sua esfera funcional, no caso, as ações que ele sofre e que configuram o percurso narrativo.

A narrativa do conto "A mão esquerda" é atravessada pela especulação imaginativa da personagem-narrativa, Natanael, que vai relatando as possibilidades de reação dos pais quando lerem sobre o acidente da mão na máquina de prensa, em uma carta enviada à família dias antes de sua viagem, e, pela qual, presente e futuro se mesclam e confundem o leitor.

Nos dois primeiros parágrafos do conto, observamos o jogo de atividade (da cidade) e a passividade (do sujeito). *Ruas, todas no Brás, cheias de vai e vem no fim da tarde* [...]*; Você, parado, olhando as rodas de gente observa os passos dos homens neste começo de noite e o movimento da rua*[4] [...] (Jatobá, 1978, p. 17).

A soma das informações, facultadas pelo conjunto das ações que configuram o percurso narrativo de Natanael dentro do conto "A mão esquerda", caracterizam-no progressivamente. Primeiro são apresentados os locais, as ruas, o ônibus, a fábrica, as memórias da máquina de prensa e do acidente, e somente depois desta incursão a personagem-narrativa revela o nome na ação de preencher a ficha de trabalho na fábrica, na primeira semana de trabalho.

A narrativa não é linear, e os acontecimentos se mesclam com a imaginação e as suposições de Natanael. O ofício de ferreiro do pai, Elias, e a vida tranquila e simples que ele leva no Nordeste, contrapõem-se ao estilo de vida e ao trabalho industrial de Natanael.

[4] Optou-se, estilisticamente, por citar trechos de obras literárias em itálico, para distinção e ênfase.

No segundo conto, “Alojamento”, a ação é apenas uma: a personagem-narrativa, cujo nome não é revelado, vigia o alojamento. A construção da personagem-narrativa operária nesse conto ocorre pelo “vigiar” noturno, descolado das formas de interação com o ambiente de trabalho e com as pessoas: *E olho a porta, alguém que limpa a sujeira da noite anterior, um ente perdido empurrando com a vassoura o sujo do tablado* (Jatobá, 1978, p. 27).

Em “Alojamento”, assim como em “A mão esquerda”, primeiro são apresentados os locais, os espaços por onde transitam as personagens, as pessoas desconhecidas, depois a rotina do trabalhador.

A narrativa do vigia privilegia o tempo presente e a rotina do horário dos caminhões, bem como transita entre as memórias das alegrias e do barulho das pessoas no alojamento para o silêncio no dia a dia do trabalho e para o sentimento de saudade do passado, rememorado pelo convívio com as pessoas.

A personagem vigilante, em sua funcionalidade, não se revela como eixo central da narrativa, pois as ações que ocorrem à sua volta não dependem da personagem-narrativa para que aconteçam, mas é a narrativa dessa personagem que organiza todo conteúdo.

“O pano vermelho” está estruturado por parágrafos que demarcam os anos de 1952 a 1976, ou seja, um período de vinte e cinco anos. A ação é o ato de narrar os acontecimentos nesse período, em um bar que pertence à personagem-narrativa, aquisição feita após um acordo trabalhista ao sair da fábrica onde trabalhava.

Esse conto é um gênero híbrido de diário com relato de experiência, no qual o narrador parece “jogar” com a onisciência seletiva, ao passo que apenas o narrador fixa em um ângulo central, e é limitado aos sentimentos, pensamentos e percepções das personagens dentro da narrativa (centralizada nos marcos temporais).

A narrativa deste terceiro conto está centrada no nascer/morrer e definhar/resistir das personagens que pertencem ao núcleo familiar da personagem-narrativa. Nesse texto, diferentemente dos outros que integram *Crônicas da vida operária*, o que vemos é uma desconstrução da personagem operária, nos dois últimos anos do enredo, 1975 e 1976, a qual passa de subordinada a proprietária de um bar. Permanecem, entretanto, as condições difíceis de vida e o sentimento de solidão.

As ações da personagem-narrativa de que não sabemos o nome, em sua funcionalidade, não se revelam como eixo central da narrativa, pois as ações narradas correspondem às pessoas do núcleo familiar dela, não dependendo da personagem-narrativa para que aconteçam, embora seja a narrativa a organizar o conteúdo, as pessoas e os acontecimentos. Então, desconstrói-se

a personagem operária, mas constrói-se a personagem humana e sofrida, pelo efeito do tempo e pelas tragédias na família por ela narradas.

Jatobá demonstra no conto "O pano vermelho" como forma (estrutura) e sentido podem se apresentar complementares para a construção dos sentidos, como também pode suscitar um enfrentamento, um embate crítico sobre as condições de vida do trabalhador operário e o contexto social ao qual pertence.

No quarto conto, "Trabalhadores", personagem-narrativa João procura por trabalho em São Paulo e, nesse processo de busca, enfrenta adversidades e é expulso da pensão por falta de pagamento. João consegue um emprego de carteira assinada em uma firma alemã de automóvel, enquanto outros colegas de trabalho são demitidos. Na narrativa, os joões se ausentam em algumas partes do enredo, e são relembrados ao final da história pela personagem-narrativa João.

A narrativa aborda temas como a posição da fábrica alemã de automóveis no mercado industrial e o receio dos trabalhadores pela expansão do desemprego, e vai se constituindo com o uso do discurso indireto e do discurso direto.

Em uma rotina semelhante à de muitos brasileiros que vivem na capital paulista e dependem de transporte público, de trabalho, de manutenção da moradia e da necessidade básica de se alimentar, a construção da personagem operária João é dada ao leitor logo no início da narrativa. A relação da narrativa fragmentada com a base da construção da personagem João está nas sucessivas buscas e fugas. João busca oportunidades de trabalho, mas foge do senhor da pensão e do trabalho em construções. A narrativa busca enfatizar as fragilidades nas condições de vida dos trabalhadores, em segmentos narrativos esparsos no enredo, ao mesmo tempo que procura conectar os destinos desses trabalhadores.

No quinto conto, "Nos olhos, gases e batatas...", a narrativa é elaborada com elementos da cronologia de um diário, permeada por pensamentos e sonhos, apresentando-se via discurso direto e indireto, e finalizada com versos de poema. A narrativa começa, também, com o ambiente, o quarto de uma casa, e ali termina. Neste conto, a personagem-narrativa que é apresentada em uma posição imóvel no início da narrativa, vai se movimentando pelos espaços e pelos pensamentos, ganhando força física e mental, conforme a narrativa vai se fortalecendo com os fatos narrados.

A história aborda o sofrimento de um trabalhador com a ardência nos olhos provocada pelos gases emitidos em uma fábrica, na qual trabalha. As discussões sobre insalubridade, condições indignas de trabalho e exploração do trabalhador são emergidas na narrativa. Um

elemento comum à narrativa e às ações da personagem é que ambas não se apresentam como lineares.

No sexto conto, "Duas margens", a narrativa vai sendo constituída por características de crônicas, cartas e relato da experiência de uma gravidez inesperada de Dalva, filha da personagem-narrativa, motivo da mudança da família para o bairro de São Miguel Paulista, onde o sentimento de pertença e da esperança vai se revelando.

Neste conto, a personagem-narrativa enfatiza os acontecimentos na vida de Dalva e as consequências disso para a mudança de toda a família para São Paulo. A partir dessa mudança, o desgosto e os receios sobre o que as pessoas poderiam falar sobre a filha, cedem lugar para a alegria.

Sabemos o nome dos membros da família (Adelina esposa; Dalva, Pedro e Alberto filhos), mas não sabemos o nome do narrador testemunha. Entendemos que a personagem em questão, diante das ações que definem seu percurso narrativo, evidencia o processo de construção do caráter transformador da personagem operária, uma vez que todo o feixe funcional da narrativa se estabelece no eixo do medo em oposição à alegria.

Há na narrativa do conto "Duas margens" uma fragmentação dos sentimentos e das emoções que vão se apresentando no contexto familiar, como susto, rancor, constrangimento, medo, tristeza, alegria e bem-estar. Nesse, como em muitos dos textos que integram *Crônicas da vida operária*, o aspecto humano da personagem é mais latente que o aspecto operário.

"O trem, a estação... todos os dias", conto que encerra a obra, condensa a narrativa nas observações feitas no contexto da estação e do trem. Esse conto, assim como o "Alojamento", tem a observação como a ação que permite ao leitor conhecer o ambiente, e também pode ser considerado como um gênero híbrido. O conto está organizado por um subtítulo grafado em caixa alta, mais nove subtítulos grafados em itálico. Os subtítulos e parágrafos que compõem o conto aludem aos vagões do trem, conectados por fragmentos da estação, do trem e das pessoas que dele fazem uso todos os dias.

A distância da personagem-narrativa em relação ao fato narrado é anunciada nos subtítulos do texto, os quais compõem o campo semântico trem: *Tinha visto de longe; Parecia perto nas vistas boas; Parecia ver; O trem no Brás; Na calçada em frente à estação, vi; No trem todo dia.*

As expressões que surgem na leitura dos parágrafos fragmentados pelos subtítulos correspondem: "linha de trem", "trem-passageiro", "maria-fumaça", "máquinas novas", "trens", "portas", "bancos sujos", "estação", "vidros sujos das janelas".

Os fragmentos apresentados na narrativa – estrutura textual em tópicos, cenas, percurso – estão vinculados à noção de caminhos esparsos e quebrados no contexto da narrativa fragmentada construída pelo escritor.

Todos contos de *Crônicas da vida operária* são narrados em primeira pessoa, com abertura para a memória, para o introspectivismo e para a imaginação; enquanto o conto tradicional, geralmente narrado em terceira pessoa, foge ao introspectivismo do conto moderno. Enfatizamos, ainda, que existe uma visão complexa na narração da personagem-narrativa, feita a partir de procedimentos que diversificam os pontos de vista, para além do da personagem-narrativa.

As personagens dos contos não se mostram interessadas em fazer a exposição dos fatos, pois oferecem oportunidades a outras vozes no uso do discurso direto. Nós, leitores, podemos desconfiar de que a narrativa e a versão da personagem-narrativa estão isentas de conversas ocasionais, mas essa ponta de oportunismo de outras vozes revela os atravessamentos de outras personagens e de outras vidas operárias.

Em relação às características do conto moderno, os contos de *Crônicas da vida operária*, ao apresentarem-se fragmentados e desprovidos de uma ação principal, perdem o caráter de linearidade. Neste desenho, são importantes os desdobramentos psicológicos das personagens, que permitem mostrar as sensações, as percepções e as questões mais íntimas. Por isso, a personagem-narrativa há de comunicar algo de seu estado emocional, sentimental e/ou de sua intimidade.

No modo tradicional de narrar, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. No modo moderno, "a narrativa desmonta este esquema e se fragmenta numa estrutura invertebrada" (Gotlib, 2004, p. 17). Assim sendo, frases de discurso direto em meio ao discurso indireto, trechos de cartas e diálogos-poema atravessam os contos do *corpus* analítico, assim como outros traços da prosa moderna: o recurso aos *flashes* e à composição de fragmentos, a linguagem coloquial.

Para demonstrar os elementos que compõem a narrativa híbrida e invertebrada dos contos de *Crônicas da vida operária*, organizamos os subitens a seguir, extraindo exemplos dos textos selecionados neste estudo.

1.4.1 A unidade narrativa-descritiva nos intercruzamentos da narrativa

Para o desenvolvimento deste item, propomos lembrar as provocações contidas no texto "Fronteiras da Narrativa", de Gérard Genette (2008), publicado pela primeira vez na revista *Comunits* nº 8 e que reuniu trabalhos pioneiros sobre narratologia, na linha do estruturalismo.

Genette (2008) indaga sobre a possibilidade de se distinguir descrição de narração, já que essa ideia foi colocada em uma tradição mais recente, sobretudo no currículo escolar de língua portuguesa. Consonante com a concepção do estudioso de que a narrativa é um modo de representação literária, consideramos que a distinção entre narração e descrição não é nítida nos contos de *Crônicas da vida operária*, seja por conta de uma autonomia de seus fins ou por uma originalidade de seus meios, a ponto de não ser possível o rompimento da unidade narrativo-descritiva.

Então, a fronteira que separaria a descrição da narrativa, se for provável essa existência, segundo Genette (2008), seria a fronteira interna, que ainda assim ocorreria de modo indeciso. É por isso que à noção de narrativa podem ser englobadas todas as formas de representação literária, considerando a descrição como um de seus modos, ou, mais modestamente, como um de seus aspectos (Souza, 2017, p. 131-132).

O conto de abertura da obra, "A mão esquerda", detém muitas possibilidades no jogo entre narração e descrição. Nele, São Paulo é apresentada a partir de uma linguagem descritiva e detalhada (ruas nominadas, ônibus, calçadas, estação de trem e os bairros São Miguel Paulista, Guaianases e Moji); como lemos no trecho: *Você vai indo sentado de olhos parados e encostado ao vidro da janela do ônibus e vê a rua. Nada pra você é estranho: a rua, a fábrica, que você vê todo dia* [...] *e você passa dentro do ônibus olhando a rua, quem sabe até me vê caminhando nessa hora da manhã no rumo da fábrica* [...] (Jatobá, 1978, p. 20). Já o cenário de origem, onde residem os pais da personagem-narrativa, é dado de modo difuso e vago, *quando minha mãe subir a ruazinha de candeeiro na cabeça,* [...] *a luz apaga não apaga no rumo da casa de dona Zilda* [...] (Jatobá, 1978, p. 23).

A cidade de São Paulo é apresentada pela personagem-narrativa, *todo dia,* trazendo elementos descritivos do trajeto do ponto de ônibus até o local de trabalho. Entretanto, após o acidente com a máquina de prensa, a personagem-narrativa, Natanael, com a mão enfaixada, despede-se da cidade, com outros sentimentos: *Hoje, assim como o motorista mudou* [...] *Havia o medo da rua que eu olhei,* [...] *e senti tudo estranho no que eu via, esse mundo de São Paulo* [...] (Jatobá, 1978, p. 18).

Esse mundo de São Paulo já não pode ser tomado pelas mãos da personagem-narrativa, que há *quatro anos contados nos dedos firmes* (Jatobá, 1978, p. 18) chegava à capital, com coragem, sonhos. O acidente de trabalho provocou estranheza, primeiro sobre o próprio corpo de Natanael, depois sobre a cidade: [...] *não, não senti raiva cega da máquina, só da minha fraqueza, do meu medo, do descuido, do choro, essa mão, agora, pois vê, pesada e quieta como se não parecesse minha* (Jatobá, 1978, p. 19).

O jogo de familiaridade e estranheza também é apresentado na descrição do trabalho industrial de Natanael, com a máquina de prensa, contrapondo a narração vaga do trabalho artesanal do pai da personagem, Elias Ferreiro, como demonstram os trechos: [...] *fico me achando bobo por achar que esses homens que trabalham nessas máquinas tão cheias de vida, tão ligeiras que sobem e descem no simples apertar do botão, depois no pedal, sobem e descem com as peças saindo de lado* [...] (Jatobá, 1978, p. 20); e *Gostaria de falar de pai, do trabalho dele na ferraria de sol a sol com dias entrando na noite, sei, aqui ninguém conhece ele. Nem o lugar de onde vim, como é mesmo o nome?* (Jatobá, 1978, p. 20)

As descrições de São Paulo e da máquina atuam como um recurso de efeito de familiaridade com a capital paulista, com o centro industrial; já a narração genérica do local de origem da personagem-narrativa e de sua família, promove um potencial efeito de divagação da rua, do ambiente rural e de afastamento do trabalho artesanal do pai.

A cidade de São Paulo, cenário de todos os contos de *Crônicas da vida operária*, é descrita com o realismo de vivência de Jatobá. A restrição do espaço, contudo, não pode ser compreendida como uma redução da complexidade de apresentação de um fato ou de exploração estética na narrativa curta. Narração e descrição, nesse sentido, impulsionam no receptor uma "abertura" da obra, uma abertura resultante da possibilidade do conto e da linguagem levarem o leitor a algo que transcende o que está registrado de forma incisiva desde o primeiro parágrafo do conto.

As descrições acompanham e complementam ora os atos de narrar da personagem-narrativa ora as micro ações, como no excerto: *Levanto a mala e saio arrastando o peso no rumo do ônibus, pessoas passando apressadas, como um coro barulhento de vozes, deles, e se perdem, os vultos, nas ruas atrás dos postes e das cores dos carros* (Jatobá, 1978, p. 18). É uma possibilidade de leitura para além do dito ou retratado, do narrado ou descrito, o que inevitavelmente põe o leitor como elemento de destaque para a percepção da grandeza de uma narrativa curta.

No conto “A mão esquerda” não existe uma “narração” ou um ponto de vista único confiável para guiar as reações do leitor. Temos, na verdade, uma série de relatos, alguns mais confiáveis do que outros. O texto entrelaça várias mini narrativas, sem nos dizer o que fazem as personagens, mas nos dizendo o que “devem” fazer ao ouvirem a leitura da carta. Nesse e em outros contos não é permitido aos leitores tecer juízos definitivos sobre a história ou sobre as personagens (vilãs, espertas, ingênuas, audaciosas), e a dificuldade aumenta com o uso de uma cronologia truncada.

Os títulos dos contos que compõem *Crônicas da vida operária* fazem menção ao enredo, e servem para nos mostrar ou o assunto a ser tratado nos textos (“A mão esquerda”; “Trabalhadores”), ou o ambiente (“Alojamento”; “O trem, a estação... todos os dias”) ou o motivo/ponto de vista (“Nos olhos, gases e batatas”; “O pano vermelho”) ou as perspectivas do enredo (“Duas margens”). Os títulos, de modo geral, são intrigantes e sugestivos, e cumprem bem a função de despertar a curiosidade do leitor. Neles, há elementos simbólicos ou metafóricos que se relacionam com a história, embora não busquem condensar o tema central dos contos.

Assim como há propósito no registro da linguagem, os títulos dos contos são curtos e criativos, e jogam com a descrição. Mesmo quando um título parece apenas descrever uma cena, como no título “Nos olhos, gases e batatas”, verificamos, na leitura do conto, que se trata de uma estratégia sutil da personagem-narrativa para revelar seu ponto de vista, que narra as cenas do quarto e da casa com os olhos tapados por batatas. Ao mesmo tempo, a composição olhos-gases-batatas indica a necessidade da relação entre eles, como uma metáfora da necessidade das partes de um enredo (apresentação, complicação, clímax, desfecho).

No conto “Alojamento”, a personagem-narrativa é um vigilante noturno que se utiliza da linguagem narrativa para falar sobre a saudade provocada pelo trabalho solitário no alojamento: *Pois digo: aqui dá saudade. Tudo no vigiar deste alojamento medonho de grande que parece um hospital vazio* (Jatobá, 1978, p. 27); *E dá saudade, quando vejo os quartos de seis, doze homens, camas de cada lado ou mais vejo esse casarão de madeira, camas pra tudo que é canto, vazias* (idem); *No outro dia, no cair das horas vai ficando o silêncio de novo. Quando dá assim pelas oito da manhã neste alojamento nem mosca zune nas paredes dos quartos* (Jatobá, 1978, p. 28). É também pela linguagem narrativa que Jatobá autoriza figuras de linguagem, como a prosopopeia: *A cidade se despertando e já encontrando os homens* [...] (Jatobá, 1978, p. 29).

A personagem-narrativa reporta, pela linguagem descritiva, a chegada e a saída do caminhão, a movimentação nas ruas, as casas do entorno, os homens trabalhando. Entretanto, pela linguagem narrativa, inferimos que a vida está fora do alojamento. A saudade está abrigada no corpo da personagem-narrativa, e as vidas, das pessoas e da própria personagem são ressignificadas às quatro horas da tarde: [...] *pois estes olhos que tomam conta deste alojamento no virar da noite pro dia, ganham pra isso, só não dá pra vigiar a vida que passa correndo dia após dia* (Jatobá, 1978, p. 27); *Aí a tosse vai varando o escuro do alojamento e a rua brilhando de luzes vazia cá fora* (idem); *Nas quatro da tarde em ponto* [...]*, os homens vão descendo, guardando as ferramentas* [...]*, isso aqui vira feira, ali se escuta conversa de um, radiola ligada de outro, música de rádio pra tudo que é canto, aí alegra mais. Negreja de gente. Assim, gosto* (Jatobá, 1978, p. 28).

É no jogo da linguagem narrativa com a linguagem descritiva que verificamos a metáfora presente no título "Alojamento", cujo sentido corresponde não somente ao ambiente privilegiado no conto, mas às lembranças do barulho das pessoas e das pessoas que transitavam aquele local, às memórias alojadas na saudade da personagem-narrativa.

No conto "O pano vermelho", a linguagem descritiva predomina no texto ficcional híbrido, apresentado em estrutura semelhante a um diário e a uma cronologia histórica, cujas entradas são anos, 1952 a 1976, sem a especificidade do mês ou do dia. Cada parágrafo sintetiza os acontecimentos trágicos e esperançosos na vida da personagem-narrativa. No relato, em 1954, nasce o filho da personagem, Reinaldo, e falece Getúlio. No cenário brasileiro, 1954 corresponde ao ano em que o governo concede aumento de 100% aos assalariados, e ao suicídio de Getúlio Vargas, em 24 de agosto. No texto, 1954 é o ano em que a personagem-narrativa compra um terreno no bairro Jardim Helena, evidenciando a possibilidade de poder aquisitivo.

Na estrutura, com o apoio da enumeração, isto é, dos anos de entrada nos parágrafos, a linguagem descritiva está a serviço de uma narrativa que tem na realidade social, lugares, nomes e acontecimentos. Em 1956, por exemplo, nasce Getúlio Vargas na ficção do texto, enquanto no contexto social do país, tratava-se do primeiro ano de mandato do presidente Juscelino Kubitschek.

Em 1964, a personagem-narrativa recebe uma carta com a informação de que sua mãe havia falecido, e que, antes, viva ainda, encomendou um vestido com o pano vermelho, presente do filho, solicitando que fosse enterrada com a vestimenta. Nesse ano, no Brasil, o marechal Castelo Branco assume a presidência da República, iniciando o Governo Militar, suspendendo os direitos políticos de centenas de pessoas (Ato Institucional), e decretando o fim da República

Populista. A descrição da morte da mãe da personagem pode ser lida como a narrativa da morte da pátria Brasil.

Em 1965, no texto ficcional, faleceu Getúlio Vargas, *na primeira rua de asfalto, aqui, debaixo dum carro ligeiro, que se sumiu pra sempre nas ruas de poeira* (Jatobá, 1978, p. 34). No contexto político e social do país, houve a cassação de vários líderes políticos, sindicais e estudantis, com destaque para João Goulart, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Leonel Brizola. O presidente Castelo Branco edita o Ato Institucional nº 2, que extingue os partidos políticos existentes e institui o bipartidarismo, consubstanciado na ARENA (partido da situação) e MDB (partido da oposição).

Em 1967, *A mãe de Adelina morreu. Ela botou luto fechado por seis meses e dias, batendo com as palavras sempre dizia: "que sua sina era viver aqui nesse cativeiro"* (Jatobá, 1978, p. 35). No Brasil, foi estabelecida uma nova Constituição, em 1967, que passou a vigorar durante o primeiro governo do Regime Militar do Brasil e teve a função de legitimar o autoritarismo militar do fim dos anos 1960. Promulgada pelo Congresso Nacional em 24 de janeiro de 1967, a Constituição de 1967 entrou em vigor dia 15 de março de 1967 e foi elaborada pelo Congresso Nacional, a que o Ato Institucional nº 4 atribuiu função de poder constituinte originário ("ilimitado e soberano"). Nela, suprimiam o voto direto ao Executivo, instituíam a censura prévia aos meios de comunicação e restringiam o direito de associação.

Vale salientar que o Congresso Nacional, transformado em Assembleia Nacional Constituinte e já com os membros da oposição afastados, elaborou, sob pressão dos militares, uma Carta Constitucional outorgada que buscou legalizar e institucionalizar a ditadura militar consequente do Golpe de 1964.

O título "O pano vermelho" carrega uma inversão simbólica interessante com relação à cor vermelha. Utilizada por partidos comunistas, socialistas, trabalhistas e sociais democratas, em uma origem que remonta ao século XIX, como um símbolo de luta; no conto, a cor assume o sentido de sucumbimento.

O historiador e antropólogo francês Michel Pastoureau, autor de *Le petit livre des couleurs*, afirma que a mesma bandeira vermelha que era usada para impedir que o povo francês se manifestasse, passou a ser o emblema do povo oprimido e da revolução em marcha. O escritor considerou esse processo como "surpreendente inversão simbológica" (Pastoureau, 2007).

Há "vários outros episódios históricos, como Primavera do Povos (revolta contra regimes autocráticos em diferentes países europeus) e a Revolução Russa de 1917, na qual a

bandeira vermelha também foi usada como símbolo de luta", informa o professor de história contemporânea Lincoln Secco, da Universidade de São Paulo (USP), em divulgação à página na BBC Brasil. Com o passar dos anos, os partidos operários e sociais democratas que existem até hoje aderiram à bandeira vermelha.

Em "O pano vermelho", Jatobá simboliza a morte da mãe da personagem-narrativa com o advento da Ditatura Civil e Militar; como simboliza a morte da sogra da personagem-narrativa, com a legitimidade do governo, via Constituição de 1967. O corpo da mãe da personagem era um corpo representando centenas, sobretudo se nos detivermos na palavra "mortalha" do trecho [...] *mãe tinha morrido* [...]*, e pediu, como se adivinhasse a morte que logo apontaria, que lhe vestisse como mortalha* [...] (Jatobá, 1978, p. 34). Mortalha pode significar, no dicionário online de Português, a vestimenta que envolve o cadáver da pessoa que será sepultada, como também o conjunto excessivo de pessoas mortas.

Ressaltamos que o uso da cronologia na estrutura do conto cria uma falsa ideia de linearidade na ficção sobre o período de vinte e cinco anos de vida da personagem-narrativa. E, embora exista uma intenção da personagem-narrativa em buscar uma ordem para os acontecimentos da vida, da morte, da esperança e da desesperança, a linearidade é possível quando confrontamos os marcos históricos reais com as simbologias presentes no texto ficcional.

Os pontos de contato entre o texto ficcional e o mundo real contribuem para sugerir que a relação entre um autor e sua obra é mais complexa do que podemos imaginar. A personagem-narrativa talvez expresse a posição pessoal de Jatobá, talvez o faça somente em parte ou talvez não o faça de forma alguma. É difícil saber, e essas conjecturas não precisam ser confirmadas.

O conto em si não nos pede para escolher ficção ou realidade, ainda que mantenha a tensão entre as versões conflitantes da cronologia real. Não é necessário trilhar algum caminho investigativo ou sensato entre ambas, mas ao fazê-lo, o escritor o faz de uma maneira que a arte não diminui os efeitos sobre o mundo real. O que a personagem-narrativa faz é sugerir esperança com o nascimento do neto. Ao compreenderem isso, os leitores reconhecerão que os acontecimentos datados anualmente que acabaram de ler compõem um texto de ficção. Do contrário, as personagens continuarão em cena, e ficarão presas ao passado, ao "cativeiro", juntamente com o leitor. O anuário precisa ser encerrado como um feitiço de rompimento de magia, para que o leitor possa retornar ao mundo real, com esperanças.

No conto "Trabalhadores", Jatobá faz uso da linguagem narrativa para contar a saga de João, trabalhador admitido em uma fábrica de automóveis alemã. A linguagem descritiva

funciona no texto impulsionada pela vontade de narrar da própria personagem, para compartilhar a rotina de trabalho na fábrica, sua preocupação com os rumores sobre desligamentos ou novas admissões, sobre os modos de se medir a produção dos trabalhadores, as relações sociais e hierárquicas entre os funcionários, e o diálogo que ele estabelece consigo mesmo, fazendo referência aos dois outros trabalhadores chamados João: *Não vi mais João Jacinto. Também não sei aonde foi enterrado João Serafim. Ando esperando encontrar qualquer dia desse, se ainda é vivo, o vulto conhecido de João Jacinto. Um dia ele aparece.* (Jatobá, 1978, p. 51).

O título "Trabalhadores", na relação com a epígrafe e com os dois primeiros parágrafos do texto, induz o leitor a acreditar que o enredo contará a história de três personagens de nome João. *Éramos três joões que se perderam por aí, nesse São Paulo sem datas* [...]*, cada um de nós carregando sua sina traçada desde o nascimento ou muito antes,* [...] *cada um indo e vindo na marcação do seu destino* (Jatobá, 1978, p. 40)*. Éramos três: João Jacinto, João Serafim da morte do verso, eu, João, só João* [...] (idem). A partir do terceiro parágrafo, a narrativa enfatiza a busca da personagem-narrativa João por trabalho, e algumas tentativas de se perceber na própria narrativa. Ao ser empregado em uma fábrica alemã de automóveis, a história apresenta elementos da rotina dos trabalhadores, na perspectiva da coletividade, com o uso do discurso direto, retornando depois para a narração da personagem-narrativa.

O início do parágrafo *éramos três joões* parece ser uma maneira consagrada de se começar uma história nos contos de fadas: "era uma vez", "no princípio". Esse gesto verbal, bastante utilizado nas fábulas para afastar a história do presente e levar a algum vago reino mitológico distante que não parece mais fazer parte da história, é um procedimento utilizado pelo escritor, de modo que a personagem-narrativa João perde de vista os seus camaradas. Evita situar a história em um tempo específico, conferindo-lhe, assim, uma aura atemporal e universal. *Éramos três joões*, ao ser utilizada no início de uma passagem narrativa em prosa, dificulta saber como o próprio tempo poderia ter começado, e inviabiliza as perguntas do leitor: "É verdade?", "Como os joões se conheceram?", "Onde aconteceu?".

Ao mesmo tempo, as primeiras palavras [no princípio] *éramos três*: *João Jacinto, João Serafim da morte do verso, eu, João, só João* [...] (Jatobá, 1978, p. 40), como no Livro de Gênesis ("No princípio criou Deus o céu e a terra") ou no Evangelho de São João ("No princípio estava o Verbo"), o texto e aquilo de que fala o texto parecem se espelhar por um instante. E realmente ocorre esse espelhamento no instante da leitura dos parágrafos, os quais nos reservam uma surpresa, como em muitas boas narrativas.

Conforme avançamos na leitura dos parágrafos, descobrimos que esse tempo "éramos" não está distante do presente, mas que engendra um afastamento entre os três joões, que de modo inesperado seguem caminhos distintos na história. Há um abandono na história de João Serafim, logo que é anunciada a sua morte, assim como na história de João Jacinto, tido como desaparecido. Esse apagamento dos joões apresenta um sacrifício no equilíbrio da relação anunciada entre eles (éramos três) à força das revelações impensáveis que vão se manifestando no enredo e na relação que vai sendo estabelecida com outros trabalhadores.

O conto "Nos olhos, gases e batatas" apresenta uma linguagem descritiva entendida como essencial para a personagem-narrativa descrever a dor nos olhos e o incômodo que os gases da indústria provocam em seus olhos. Com os olhos tapados por batatas, a personagem descreve o quarto, a casa e a dor. O estado recorrente de uma cegueira temporária, inicia-se às segundas-feiras, dia de trabalho, e ameniza-se às terças-feiras, dia de descanso: *Segunda de noite, a fábrica:* [...]*, o gás rondando os olhos, entrando nas vistas marejadas, cegueira.* [...]; *Terça de manhã, o quarto: o quarto girando na cabeça tonta, lá pelas dez começava a tomar vida das coisas ao redor, desturvando* [...] (Jatobá, 1978, p. 56).

Os contos "Nos olhos, gases e batatas" e "O pano vermelho" são exemplos construídos pelo princípio da motivação composicional, que "consiste na economia e utilidade dos motivos" (Tomachevski, 1976, p. 184). Assim sendo, pela leitura dos títulos, das epígrafes e dos elementos motivacionais no texto, compreendemos que Jatobá não poupou esforços no empreendimento da forma e conteúdo na estrutura da obra.

Os gases e as batatas são o motivo daquele ponto de vista da personagem-narrativa, como também são o motivo do desejo de mudança daquela rotina de trabalho e do sofrimento que a dor lhe causara nos olhos. O pano vermelho é o motivo composicional do sepultamento da mãe da personagem-narrativa juntamente com as simbologias aventadas no texto.

"Tchekhov pensou na motivação composicional dizendo que se no início da novela diz-se que há um prego na parede, é justamente neste prego que o herói deve se enforcar" (Tomachevski, 1976, p. 184-185). Nos contos de Jatobá, os motivos não são desenvolvidos no encerramento do conto, como um objetivo final a ser cumprido, mas ao meio da narrativa. No conto "O pano vermelho", ainda que a narrativa esteja ordenada por entradas de anos, ao meio da narrativa é anunciada a morte da mãe da personagem-narrativa.

É de se notar o recurso para descrever o ambiente e o mal-estar físico provocado pelos gases ardentes nos olhos. No conto seguinte, "Duas margens", o incômodo socioemocional provocado pelo falatório sobre a gravidez da filha da personagem-narrativa não é descrito, é

narrado. No conto "Duas margens", a narrativa vai desvelando a vida de uma família que se muda para o bairro São Miguel Paulista, após a gravidez inesperada de Dalva, filha da personagem-narrativa. Na relação com o título, a narrativa apresenta o sentimento de vergonha e tristeza do pai, transmutando-se para a alegria e a indiferença aos falatórios das pessoas em relação à gravidez da filha.

A escolha da linguagem narrativa em detrimento da linguagem descritiva no conto "Duas margens" pode ser justificada pelo viés da personagem-narrativa no ato de contar os sentimentos e a mudança deles no percurso da história. A personagem-narrativa não tem interesse em descrever o que sente, mas em narrar um acontecimento que, em princípio, causou-lhe sofrimento, trouxe-lhe alegrias e o sentimento de conforto na relação com a nova casa e a rotina, em São Paulo. A gravidez de Dalva simboliza a novidade para toda a família. No conto, a perspectiva social das famílias operárias transcende as relações de trabalho.

No conto "O trem, a estação... todos os dias", que encerra *Crônicas da vida operária*, a narrativa é apresentada ao leitor como se uma coisa levasse a outra, isto é, como se os subtítulos que antecedem cada parágrafo antecipassem a jornada: *RODOVIÁRIA DE SÃO PAULO; Tinha visto de longe; Vinha dia de sorte; Parecia perto nas vistas boas; Pai contava; Gosto de sangue na boca; Parecia ver; O trem no Brás; Na calçada em frente à estação, vi; Nas manhãs de dezembro; No trem todo dia*[5].

O título "O trem, a estação... todos os dias" é em si uma narrativa. O uso das reticências ao meio do título, logo após a palavra estação, possibilita uma continuidade de histórias, de impressões, de "avistamentos". No contexto da temática vida operária, as reticências funcionam como um texto subentendido, que não foi dito, portanto, trata-se de uma omissão intencional de coisa que se devia ou podia dizer, mas que o escritor apenas sugere ao leitor.

No rol de sugestões, a expressão "todos os dias" revela uma relação semântica com a vida operária, com o conto, com toda a obra, com a lida cotidiana. Todos os dias, nas estações, embarcam e desembarcam muitas pessoas, muitas histórias de vidas no vai e vem do trem.

Além disso, chamamos a atenção para o último subtítulo do conto "No trem todo dia", o qual cria expectativas no leitor de que a viagem não se encerra ali, de que aquela história prossegue e de que há outros operários na massa trabalhadora vistos como parte integrante do texto narrativo, como lemos no trecho: [...] *no rosto do povo estampada uma esperança, por ora fraca, minguada; eles olhando a terra, a cidade, pelos vidros sujos das janelas do trem com o canto dos olhos* [...]; *Alguns reclamando, pouco, muito, em volta, aí, não dá pra perder*

[5] *Ipsis Litteris.*

a fé e não me vejo mais só no mundo (Jatobá, 1978, p. 70). Em muitos contos, a saudade e o sentimento de solidão são aspectos que a personagem-narrativa faz questão de declarar. O parágrafo final forja uma síntese do título da obra *Crônicas da vida operária* e do conteúdo dos sete contos, nos quais a esperança e a desesperança na vida estiveram presentes.

Das muitas sutilezas provocadas pela força da narrativa, as formas de o escritor expor ou contar a vida operária, os fatos, os acontecimentos, as histórias (que podem ser ficcionais e/ou estabelecer relações com o real), ampliam a dimensão da noção de conto e os efeitos dramáticos da sintaxe. Sobre este último, nota-se que em muitos contos Jatobá (1978) utiliza-se de frases que exemplificam aquilo que se conhece tecnicamente como parataxe, em que o escritor alinha as orações sem indicar o tipo de coordenação ou subordinação entre elas:

1. *Tento me esforçando segurar a mala com a mão direita, a mão canhota me dói, me arde, queima como se brasa corresse a pele, desisto, confiro a passagem* (Jatobá, 1978, p. 18. - "A mão esquerda").
2. *Homens trabalhando de perderem o chocalho, modo de dizer, homens lavando a camisa de suor, o suor descendo pelas costas chegando nas calças, molhando a roupa no calor das ruas de carros apressados e de buzinas reclamando das ruas apertadas e poeirentas* (Jatobá, 1978, p. 28. - "Alojamento").
3. *1969 – Adelina morreu. Sina mais triste pra quem fica, sina de todo vivente. Ano inteiro em juízo: solidão pesando, filhos crescendo, Jardim Helena inchando de gente* (Jatobá, 1978, p. 35. - "O pano vermelho").
4. *A fome roendo. Empregado. Carteira profissional só esperando a promessa que depois de todos os exames ficaria assinada, fichada, o carimbo da firma estampado dentro dela, aí, já podendo andar de cabeça erguida dentro dos bares, sem precisão de correr ao menor movimento de carro de polícia, assombrado* (Jatobá, 1978, p. 41. - "Trabalhadores").
5. *No rumo de casa tateando pelas ruas, chegava, depois, o bálsamo da batata crua sobre os olhos sugando o gás, a verdura empretecendo* (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas").
6. *Depois dessa descabeçada de Dalva, fui pensando, imaginando na lei que pendia dum só lado, Adelina chorava nos cantos e tresvariava parecendo ver Dalva, filha mais, velha, nunca casando com aquela honra de moça desviolada, mas não, eu no muito pensar só via a miséria* [...] (Jatobá, 1978, p. 61. - "Duas margens").

7. *Sacolejou saindo, fechou as portas, algumas se negaram e ficaram abertas escancaradas entrando vento frio da noite, vazio* (Jatobá, 1978, p. 69. - "O trem, a estação... todos os dias").

Utilizamos a enumeração dos segmentos narrativos, em algumas seções deste texto de tese, como parte dos procedimentos de seleção, organização e apresentação do conjunto de informações da amostra. A abordagem é realizada a partir de uma busca de padrões para compreender e interpretar os resultados da amostra selecionada do *corpus*.

O recurso da parataxe, por exemplo, por ser recorrente em diferentes contos, permite esse tipo de organização de informações por agrupamento. Esse recurso apresenta o risco de certa platitude, pois nivelar as orações de uma frase resulta pouca ou variação alguma do tom. As palavras das personagens-narrativas, entretanto, evitam a monotonia na leitura, porque se apresentam como narrativa curta, trazendo elementos que deixam o leitor ansioso pelo que vem em seguida, e porque estão marcadas por uma cadência rítmica. Encontramos a parataxe em textos americanos inspirados em Ernest Hemingway, como em *O velho e o mar*: "Sentia o cheiro do alcatrão e dos cabos da coberta, e parecia-lhe sentir o aroma da África que a brisa da terra trazia pela manhã" (Hemingway, 2021, p. 28).

A linguagem utilizada por Jatobá desemboca em frases concisas, diretas, enfáticas, que sugerem não aceitar uma ampliação ou aprofundamento sobre o que é narrado. Ao mesmo tempo, contrariando a sintaxe, há passagens belamente compassadas e levemente secas – como os poemas, os trechos líricos, os diálogos e os diálogos-poema –, à maneira jatobaniana, que precisam desse jogo para adquirir alguma vivacidade.

Assim como ocorre com os animais invertebrados (animais multicelulares que não têm coluna vertebral, isto é, esqueleto interno), em que a dimensão e a biodiversidade do grupo são tão vastas que o termo "invertebrado" perde o significado biológico, os textos de *Crônicas da vida operária* são tão diversos na estrutura, na linguagem, nos modos de narrar, nas operações de focalização que os sentidos se perdem no horizonte teórico. Não há, portanto, um esqueleto interno único na narrativa de Jatobá, mas há personagens-narrativas que narram a partir de diferentes vértebras, internas e externas ao texto, recorrendo, em todos os contos, a diferentes recursos, sendo um deles a intertextualidade.

1.4.2 Intertextualidade e os sentidos narrativos

Atualmente, muitos autores vêm definindo e adotando critérios mais específicos para a definição de intertextualidade. Critérios que destoam da concepção adotada por Kristeva (1969; 1981), bem como da classificação de intertextualidade em sentido amplo difundida por Koch (2010). A concepção mais difundida hoje, e mais amplamente utilizada, é a que institui a retomada implícita ou explícita de um intertexto (texto anteriormente produzido) na recriação de um novo texto.

Em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, — é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (Koch; Bentes; Cavalcante, 2007, p. 17). Nesse sentido, o texto não é cópia, não é imitação, tampouco substrato metafísico, mas vai se constituindo como multiplicidade das diferenças.

Os textos de *Crônicas da vida operária* dialogam com o conceito contemporâneo de texto, isto é, um palimpsesto, uma zona de cruzamentos discursivos múltiplos. São textos como jogo, como estratificação em camadas, como produtividade, como inscrição do desejo do sujeito, como insistência na língua – que não é apenas uma gramática e uma sintaxe, mas uma possibilidade do repetível.

Compreendemos o percurso do conceito de intertextualidade desde o princípio de sua evolução como a polifonia e o dialogismo bakhtinianos, os estudos de Julia Kristeva e as reflexões e tipologia de Genette, porém interessam-nos os desdobramentos tipológicos desenvolvidos em estudos brasileiros, por exemplo, com o grupo de pesquisa da Profa. Ingedore G. V. Koch, nos quais são introduzidos as intertextualidades implícita e explícita (Koch, 2010).

Assim, reconhecendo que há dois polos nos textos, o reprodutível e o que a leitura atenta do pesquisador descobre em sua virtualidade dentro da esfera discursiva na qual se produz, adotaremos nesta pesquisa, respectivamente, as noções de intertextualidade explícita e de intertextualidade implícita.

Na leitura dos textos de *Crônicas da vida operária*, verificamos que a intertextualidade é construída a partir do diálogo entre os contos e um texto-fonte como referência, de maneira explícita (epígrafes, poemas, citações, diários), implícita (cartas, música), e de modo intencional. Na intertextualidade explícita, as fontes a partir das quais o texto foi elaborado, como é o caso das epígrafes, dos poemas e do diário, ficam evidentes.

Iniciaremos pelas epígrafes e pelos poemas autorais ou citados (registro em versos), porque caracterizam o tipo de intertextualidade explícita, localizada na superfície do texto, com

elementos fornecidos para a identificação do texto-fonte. Posicionados no início e/ou no final dos contos, os poemas representam uma preocupação de Jatobá em dirigir a leitura a ser feita, o ritmo e os sentidos gerados na composição de verso e prosa.

As epígrafes estão presentes em cinco contos, dos sete que integram a obra. E, embora essa intertextualidade seja facilmente identificada, exige mais do leitor o esforço e a capacidade de compreensão do que de dedução. O início de um poema, anterior à narrativa, inaugura um mundo fictício que existe antes da prosa, antes mesmo do texto narrativo. Há aqui uma espécie de sensação de preparo.

Talvez por isso, no conto "Alojamento", a epígrafe apresenta a atmosfera do alojamento, silencioso e frio, com um tom sereno, abdicando do barulho ou da força a plenos pulmões:

> *A cidade está só. Fria e deserta.*
> *O silêncio povoa a mocidade.*
> *O frio que sai das fábricas*
> *dói no peito*
> *como facada.* (Aristides Klafke *apud* Jatobá, 1978, p. 25)

Os versos são deliberadamente simples, informais e coloquiais. Se fossem lidos sem o registro da estrutura do poema em versos, poderiam estar associados à prosa. No entanto, a estrutura logo revida. "O frio que sai das fábricas", "dói no peito" e "como facada" são versos pela metade. É um manejo hábil e inesperado do ritmo e da métrica. As palavras "fria", "frio", "fábrica" e "facada" insinuam o vento gélido chegando ao peito, golpeando-o. Lê-lo em voz alta, com as consoantes fricativas /f/, /s/ e consoantes penetrantes, é experienciar uma linguagem que reflete a sensação fria e dolorosa que está descrevendo.

Ademais, ainda que os versos estejam construídos por expressões coloquiais "dói no peito" "como facada", o poema não reflete suavidade, tampouco simetria. O verso quebra com a violência do frio que sai das fábricas. Por isso, ousadamente, os três últimos versos não são finalizados, produzindo um embate na leitura de "dói no peito" "como facada" com efeitos dramáticos memoráveis. Esse exemplo demonstra que há enfrentamentos entre forma e sentido na composição textual do escritor.

O poema aborda o tema do conto de frente, em vez de se aproximar lateralmente dele. Na narrativa, a sensação que o silêncio do alojamento provoca na personagem-narrativa é sugerida ao leitor pelos vocábulos da epígrafe (só, deserta, silêncio, frio). No entanto, os inícios literários não são sempre o que parecem, como vimos nos exemplos de *Éramos três joões,* do conto "Trabalhadores".

Os dois primeiros versos do poema aumentam as expectativas do leitor, para serem esvaziadas com a leitura da narrativa, quando descobrimos que não há nada de admirável na

cidade. Surpreendemo-nos com a triste ocasião do sentimento melancólico da personagem-narrativa, mas o leitor pode se perguntar se o vigilante noturno não estaria disposto a abandonar o seu posto de trabalho para contemplar a cidade, para experienciar a vida fora do alojamento.

Os atos de narrar da personagem-narrativa não são comoventes, ainda que ela se mostre comovida. Existe nas memórias da personagem-narrativa uma ambiguidade de afetos. Quando o vigilante noturno narra sobre o passado, sobre o barulho das pessoas e a movimentação delas no alojamento, o faz de maneira semelhante ao modo como a cidade é anunciada pelo eu lírico do poema, parecendo um espetáculo apresentado a um espectador. Na narrativa, a personagem-narrativa revela entusiasmo ao "mostrar" o alojamento como um espetáculo de acontecimentos, de chegada de caminhão, de movimentação de trabalhadores, de conversas e de alegria. Quando narra sobre o presente, o tom do vigilante vai se revelando taciturno, desencantado, melancólico e saudoso. A linguagem do presente demarca certa distância da cidade (exterior ao alojamento) e do próprio alojamento, sem a pretensão de ostentar ou qualificar o espaço, visto que seu ar enfastiado sugere que conhece demais o alojamento para se impressionar à toa: *Quando dá assim pelas oito da manhã neste alojamento nem mosca zune nas paredes dos quartos* (Jatobá, 1978, p. 28).

A relação entre cidade e alojamento, entre o eu lírico e a personagem-narrativa, entre memórias e sentimentos, entre expressão de sentimentos e subjetividade, integra-se como se a convivência entre poema e prosa ocorresse de modo orgânico, como uma "simbiose textual". Em muitos contos de *Crônicas da vida operária*, as personagens-narrativas veem a cidade em uma panorâmica. Também notamos que as construções e as ruas permanecem na panorâmica, sendo o *close-up* privilegiado quando as personagens-narrativas se aproximam das pessoas e/ou da vida dessas pessoas.

A epígrafe do conto "O pano vermelho" apresenta uma simbologia, à sua maneira codificada, além de versos fúnebres que podem expressar, além de melancolia, uma certa relutância cansada:

> *panos herdados de murchos caminhos*
> *rostos sombrios de migrações cinzentas.* (Arnaldo Xavier *apud* Jatobá, 1978, p. 31)

Esses versos decassílabos, longe de serem grosseiros, são sofisticados. Há um paralelo entre a morte prematura dos caminhos e o caráter prematuro do próprio poema, iniciado com letra minúscula, e finalizado com o lamento de rostos sombrios, fadados às mudanças. A leitura rítmica percorre os versos em uma dobra dolorosa na sílaba "de", como um sino fúnebre. Imposta duas vezes, a palavra "de" traz o peso da ocasião de "murchos caminhos" e de "migrações cinzentas".

O poema reporta os vinte e cinco anos narrados pela personagem-narrativa, em formato de diário, de 1952 a 1976, relacionados ao contexto ficcional do texto e ao contexto social do país. Entre nascimentos e mortes, o ano de 1964 é o mais emblemático no texto: *1964: Chegou uma carta dizendo: 'mãe tinha morrido e, antes, viva ainda, mandou fazer um vestido com o pano vermelho que lhe mandei de presente e pediu, como se adivinhasse a morte que logo apontaria, que lhe vestisse como mortalha'. Assim foi feito* (Jatobá, 1978, p. 34).

O poema aborda o tema do conto lateralmente. Para não repetirmos as ideias mencionadas no item anterior, ressaltamos que no Brasil a Ditadura Civil e Militar perdurou de 1964 a 1985, e configurou um período em que o autoritarismo, a censura e a tortura foram práticas comuns do governo. A importância da epígrafe insinua, de maneira indireta e negativa, os destinos sombrios que a mudança de governo provocaria à liberdade dos civis brasileiros.

Nessa representação, além do vestido vermelho mencionado como vestimenta a ser utilizada no funeral da mãe da personagem-narrativa, simbolizando o sepultamento dos direitos civis, políticos e trabalhistas do povo brasileiro, existem referências às torturas e aos desaparecimentos ocorridos no governo, como lemos nos trechos: *1966* [...] *miséria aqui, miséria lá, aqui é cativeiro; 1968 Vieram uns soldados* [...]*, Iam me levar. Adelina me segurou, um soldado bateu nela com o fuzil* [...]*; 1972 Maria Aparecida tinha sumido de verdade. Nunca ninguém mais ouviu falar dela* [...] (Jatobá, 1978, p. 35).

Temos o registro da intertextualidade implícita, via referência e alusão ao evento (Ditadura), uma vez que o intertexto não está na superfície textual, pois o autor não fornece elementos para o leitor relacionar imediatamente com um evento ou com algum outro tipo de texto-fonte, no caso, com um anuário de notícias impresso.

Todas essas associações contribuem para dar sentidos e tom na complexa relação entre obra e textos-fonte. Em certo sentido, o título, a epígrafe e o vestido vermelho revelam as palavras do acontecimento central do texto: a morte da mãe da personagem-narrativa. Dos muitos acontecimentos relatados, narrar o falecimento da mãe se articula com a ideia de transformar um tributo (o tecido vermelho dado como presente para ela) em um lamento. Ao meio do texto, isto é, no centro da enumeração da narrativa há um apagamento, uma espécie de vazio. É como se a personagem-narrativa projetasse, a partir do falecimento da mãe, sua sensação de desespero, de desesperança, de obrigação mais que de espontaneidade perante a vida.

Como é de se esperar de uma obra atemporal, "O pano vermelho" parece girar em torno de algo vago e indistinto para o leitor. No entanto, a depender das associações feitas no ato da

leitura, pode haver de fato um centro do texto, um meio abstrato e quase inapreensível. A partir dele, operam o papel ambíguo dos acontecimentos e dos fantasmas que rondam a família e a vida da personagem-narrativa, com uma velocidade tão rápida quanto aquela sugerida nas poucas linhas dedicadas em cada parágrafo, em cada ano relatado.

No conto "Trabalhadores", diferentemente das epígrafes apresentadas nos demais contos de *Crônicas da vida operária*, em que a epígrafe faz parte da página do título, o poema autoral de Jatobá está posicionado na página seguinte à folha do título do conto, sem aspas, sem itálico e sem a indicação de sua própria autoria. Porém, por sair do padrão de utilização dos outros textos, consideramos da autoria do próprio Jatobá, uma "introdução" em versos:

João
vestiu a roupa domingueira,
da roupa da semana fez a mala,
calçou o sapato apertado no
dedão, pisou a terra quente. Era
domingo, feira, viajou.
Abraçara filhos, mulher,
prometendo.
Acenara de longe, comovente.
Benzera-se no rio, água correndo
fiozenta.
Terça, janeiro, descarregou-se
com mala e tudo na Rodoviária, era
noite.
Passou
no claro olhando as luzes da
Duque de Caxias
e caminhando. Andou de trem da
Central
do Brás até São Miguel. Na
quarta, quinta foi preso.
E sexta surrado e solto. No
sábado,
de roupa domingueira, mão
apertada na mala,
debaixo dum ônibus cometa, na
Via Dutra, Guarulhos,
morreu." (Jatobá, 1978, p. 39)

O poema narrativo, iniciado pelo nome João, remete à história de um trabalhador que viaja a São Paulo, de ônibus, em um domingo, com chegada à capital na terça-feira. Na cidade grande foi preso, surrado, solto e atropelado por um ônibus, em um domingo. Esse poema pode ser lido como um tipo de intertextualidade explícita, se considerarmos a forma em versos e sua relação direta com a personagem *João Serafim da morte do verso* (Jatobá, 1978, p. 40). No

entanto, o poema pode também ser lido como um tipo de intertextualidade implícita se considerarmos os elementos quase imperceptíveis que remetem à letra da canção "Construção", de Chico Buarque, composta em 1971.

A composição de Chico Buarque conta a história de um dia na vida de um trabalhador da construção civil, morto em um sábado, atropelado, "atrapalhando o sábado". O poema de Jatobá narra a história de uma semana na vida do trabalhador João, morto *no sábado, de roupa domingueira, mão apertada na mala, debaixo dum ônibus cometa* [...] (Jatobá, 1978, p. 39). Nos primeiros versos da composição musical e do poema, as personagens despedem-se da família afetuosamente, com beijos e abraços, respectivamente. Então somos surpreendidos com o falecimento de João, no poema, na canção e no texto narrativo do conto.

A relação vida e morte constrói o enredo na obra de Jatobá, uma vez que as condições de vida de suas personagens são perpassadas por degradação e busca iminente por um instante que dê sentido aos malogrados de uma existência de escassez.

Jatobá nos apresenta em *Crônicas da vida operária* personagens que sobrevivem em um contexto de pobreza social, econômica e cultural. Assim como "os severinos" de João Cabral de Melo Neto, os "operários" migram na busca de novas possibilidades de existência, de sobrevivência.

Nos contos "Trabalhadores", "O pano vermelho" e "A mão esquerda", Jatobá nos mostra vários estatutos da morte. A morte precoce. A morte por atropelamento, em São Paulo, parece naturalizada – perceba, não natural. A morte em vida. A morte como sombra. A fuga da morte. Viver entre a vida e a morte. A morte como um parto da vida. Todas essas questões vão sobrepondo uma vida de contradições e complexidades impostas, e contextualizam um Brasil de grande fluxo migratório para os grandes centros urbanos.

No conto "Nos olhos, gases e batatas...", os poemas abrem e encerram o texto. A epígrafe é composta por um poema de Ferreira Gullar, pelo qual o ambiente da narrativa é introduzido como um recurso de intertextualidade, pelo poema:

> *deste quarto*
> *ouvirás o barulho dos ônibus na rua;*
> *surgirá de dentro desta uma nova cidade*
> *como a árvore da árvore.* (Ferreira Gullar *apud* Jatobá, 1978, p. 53)

O trecho do poema de Gullar utilizado na epígrafe sugere o ambiente da prosa narrativa, *O quarto: a janela miúda, por ela entram os restos de sol que sobram da rua asfaltada, em frente* (Jatobá, 1978, p. 55). Existe nos versos extraídos de Gullar um apelo melodioso à esperança, à novidade sugerida nos versos "surgirá de dentro desta uma nova cidade" e "como

a árvore da árvore". O eu lírico do poema oferece à personagem-narrativa uma recompensa por ter sofrido com a dor nos olhos provocada pelos gases do ambiente de trabalho.

As possibilidades do galardão do poema refletem os desejos e a esperança da personagem-narrativa de conseguir um novo trabalho, de desfrutar da qualidade de vida e de uma nova perspectiva.

O desejo fracassado na narrativa é retomado no poema de encerramento do texto. O poema é sugerido como parte de um sonho ou de uma visão da personagem-narrativa, imaginado na voz de Paulo, colega de quarto do protagonista, cujas palavras ditas à personagem-narrativa expressariam que chegaria "um dia, não longe, que ia me dar coragem e vontade de arrancar dos olhos" (Jatobá, 1978, p. 57):

> *o gás*
> *a batata fétida e crua e preta que todo dia se pendurava*
> *aqui.*
> *(apontou o dedo rumo aos meus olhos)*
> *E ia arrancar a corrente que me amarrava ao lado*
> *do tacho coberto*
> *de química,*
> *de sangue.*
> *E ia arrancar, com raiva atrasada e vingança,*
> *os postais a cores de mulheres nuas que*
> *me rondavam e entupiam as janelas*
> *durante o dia*
> *e noite*
> *na pequenez desse meu quarto.* (Jatobá, 1978, p. 57)

Temos pistas de que essas palavras não foram ditas à personagem-narrativa, como o uso do tempo verbal "ia chegar um dia" e a característica do "jeito calado costumeiro" de Paulo. Entretanto, a visão do pronunciamento dessas palavras é a esperança do novo para a personagem-narrativa e a abertura do texto para a construção de um final a ser elaborado pelo leitor, que estabelecerá quando será "um dia, não longe", no qual a personagem terá coragem de vencer as condições de vida e de que a acometem.

Consideramos o poema de encerramento do conto como um tipo de referência ao texto-fonte epistolar sobre o apóstolo Paulo de Tarso (São Paulo, Saulo de Tarso), cujas obras compõem parte significativa do Novo Testamento. Para chegar a essa intertextualidade implícita, o leitor precisa conhecer o relato de Paulo, na Bíblia, sobre uma viagem realizada entre Jerusalém e Damasco, em uma missão de encontrar fiéis e levá-los presos a Jerusalém. Durante a viagem, Paulo teve uma visão de Jesus envolto em uma grande luz. A grande luz o cegou, mas a visão foi recuperada por Ananias, após três dias.

O conto “Nos olhos, gases e batatas...” apresenta como tipo de intertextualidade explícita a citação dos trechos da carta “aqui sempre esse limbo”, “aqui sempre esse inferno” (com o uso das aspas), e a citação, posta como interlocução no discurso direto, de uma personagem não identificada **—** *Reclama que eles te mandam embora* **—** *algum ente sempre a dizer* (Jatobá, 1978, p. 57).

As reticências nos títulos “Nos olhos, gases e batatas...” e “O trem, a estação…todos os dias” inferem uma preferência oblíqua de Jatobá para o enredo, considerando oblíquo algo que não segue uma linha reta, assim como a estrutura narrativa dos contos de *Crônicas da vida operária*.

No conto “O trem, a estação…todos os dias”, o escritor apresenta a intertextualidade explícita e implícita.

> *o dom de voar*
> *não é só das aves.*
> *E voa o arco-íris*
> *engolindo a chuva*
> *e voa a liberdade*
> *alimentando o homem.* (Edmilson Costa *apud* Jatobá, 1978, p. 65)

A intertextualidade implícita está na relação rítmica que a leitura do poema estabelece com a cadência do som do trem; assim como na relação semântica que a epígrafe estabelece com o último parágrafo [...] *não dá pra perder a fé e não me vejo mais só no mundo* (Jatobá, 1978, p. 70). A liberdade no ir e vir da personagem-narrativa pela estação de trem, no distanciar-se e aproximar-se do trem, da paisagem e das pessoas possibilitou o desprendimento dela diante do sentimento de solidão. O alimento de sua alma está associado ao subtítulo “No trem todo dia” (p. 65) e aos versos finais da epígrafe *e voa a liberdade alimentando o homem* (p. 70).

Em *Crônicas da vida operária*, o pré-texto imediato (títulos, epígrafes e poema autoral) é capaz de descortinar reflexões imprevistas, afastando seus textos em versos de certa gratuidade ornamental tipicamente atribuída à função de abrir os contos. Ao retomá-los, após a leitura das narrativas, ao leitor é possível compreender a aproximação desses “pré-textos” de um refinado ensaísmo, o qual, partindo do detalhe “aparentemente insignificante”, chega a uma reflexão cheia de articulações e consequências (Candido, 2004, p. 21).

Jatobá demonstrou preocupação em divulgar autores da década de 1970, desconhecidos pelo público leitor brasileiro, militantes e considerados de esquerda. Com exceção de Ferreira Gullar, os autores citados nas epígrafes têm suas produções ignoradas pelo público: Aristides Klafke, Arnaldo Xavier, Edmilson Costa. Jatobá promove em sua obra as personagens operárias

e os chamados poetas marginais, pelo recurso dos intertextos, sobretudo os poemas apresentados, em sua maioria, como epígrafes.

Aristides Sérgio Klafke nasceu em Paranaíba, Mato Grosso do Sul, em 1953. Viveu em São Paulo, e posteriormente se mudou para os Estados Unidos, em 1986. Mora em Nova York e se dedica às artes plásticas. Arnaldo Xavier, nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 19 de novembro 1948. Jovem ainda migrou para São Paulo como outros de sua geração. É poeta, escritor e teatrólogo. Estreou na poesia aos vinte e cinco anos, na série *Violão de Rua*, publicada no início da década de 1960, pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE). Aristides Klafke e Arnaldo Xavier publicaram, em parceria com outros poetas, a obra *Contramão Poemas*, em 1978. Em São Paulo, fez parte do "Grupo Pindahyba" que, composto pelos poetas Aristides Klafke, Souza Lopes e Roniwalter Jatobá, era responsável pela editora de mesmo nome. Nos anos oitenta, participou dos encontros de escritores negros brasileiros e publicou em diversas antologias, inclusive no exterior.

Edmilson Silva Costa nasceu em Pedreiras, no estado do Maranhão, em 8 de abril de 1950. É economista, professor universitário e político brasileiro, sendo o atual Secretário-Geral do Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual é membro desde a década de 1970. Foi candidato a vice-presidente do Brasil na eleição de 2010, na chapa de Ivan Pinheiro. Em 1974, formou-se em comunicação social pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), tendo começado a atuar como jornalista e, também, militante político. Como militante político, nos anos 1980, contribuía com o jornal *Voz da Unidade*, principal veículo de comunicação do PCB, escrevendo artigos e colunas sobre a realidade sociopolítica do país sob o olhar do marxismo.

Não nos parece coincidência Jatobá "emprestar' textos de autores brasileiros, que não são originários do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A função das epígrafes, além de dialogarem com os textos jatobanianos, é de homenagem aos epigrafados, de constatação de um pertencimento, indicação de seus precursores ou pares contemporâneos. A nosso ver, há uma trajetória, um caminho das epígrafes que culmina com a escolha de Edmilson Silva Costa, declaradamente militante de esquerda, para a epígrafe do sétimo poema. Trata-se do apogeu da palavra como resistência.

Retomamos agora alguns exemplos de intertextualidade implícita. No conto "A mão esquerda", a narrativa é atravessada pela suposição da personagem-narrativa, Natanael, de como seria a reação da família ao ler sobre o acidente da mão na máquina de prensa, em uma carta enviada à família, na qual a intertextualidade implícita é tão singela, que as passagens da

história e da carta se mesclam e confundem o leitor, assim como o tempo presente e futuro: *Parece que mudei nos derradeiros dias, devo ter mudado.* [...] *E contei nas mesmas linhas da carta essa história toda pra Elias e Marta.* [...] *quando dona Zilda começar a ler a carta, esta carta que escrevi há quatro dias, ela vai enrugar a testa, dar uma parada na leitura* [...] (Jatobá, 1978, p. 23).

No segundo conto, "Alojamento", a narrativa do vigia, embora privilegie o tempo presente e a rotina do horário dos caminhões, alterna-se para as memórias das alegrias e do barulho das pessoas do alojamento para o silêncio do local e para o sentimento de saudade do convívio com as pessoas, com elementos que remetem uma carta escrita ao leitor: *no começo do alojamento, dois anos se foram* (Jatobá, 1978, p. 29) e para o fascínio da vida fora do alojamento; *tudo lá fora: montes de terra, areia* [...] *ficam muito tempo parados esperando a vez de irem para as construções* [...] (Jatobá, 1978, p. 27).

No terceiro conto, "O pano vermelho", vimos que a intertextualidade implícita está na relação simbólica dos acontecimentos anuais na vida da personagem-narrativa com os acontecimentos políticos no Brasil: *1965 – Getúlio morreu na primeira rua de asfalto, aqui, debaixo dum carro ligeiro, que se sumiu pra sempre nas ruas de poeira* (Jatobá, 1978, p. 34).

No quarto conto, "Trabalhadores", a narrativa intercambia a história de três trabalhadores chamados João com as relações de trabalho e de posição da fábrica alemã de automóveis no mercado industrial e financeiro, pelo discurso indireto; no entanto, quando a personagem-narrativa revela as opiniões dos operários, coletadas no banheiro masculino, o discurso direto é apresentado no tempo presente; então, por fim, a narrativa retoma o discurso indireto com o passado simples e o presente contínuo, em que podemos identificar a intertextualidade implícita ao contexto brasileiro *vendo o caminhão e descaminho da indústria de automóveis: de pegar gente pra trabalhar enquanto se vende muito, aí, vai a produção decaindo um pouco* (Jatobá, 1978, p. 50). Há ainda uma relação implícita entre o decréscimo da taxa de emprego com o falecimento das pessoas, como lemos no trecho: *Ando esperando encontrar qualquer dia desse, se ainda é vivo, o vulto conhecido de João Jacinto* (Jatobá, 1978, p. 51).

No quinto conto, "Nos olhos, gases e batatas...", a intertextualidade implícita está na nomeação das empresas em relação ao trabalho dos colegas de quarto e da produtividade demandada no país: [...] *tem a cama de Jacinto, ajudante na Good-Year, no Tatuapé, sempre reclamando da produção ligeira dos pneus que lhe comia as forças e o salário* [...] (Jatobá, 1978, p. 55).

No sexto conto, “Duas margens”, a narrativa é atravessada pela expressividade dos sentimentos da personagem-narrativa no cotidiano. No conto, a intertextualidade implícita está na relação que o texto estabelece com a fonte do gênero crônicas: [...] *dá uma vontade de pegar todo mundo de minha terra, lá, e trazer todos aqui pra avistarem a minha sorte* (Jatobá, 1978, p. 63).

No sétimo conto, “O trem, a estação... todos os dias”, a narrativa é composta por fragmentos de subtítulos e parágrafos, com uma estrutura que alude à anatomia do trem. Outro ponto a destacar, no que diz respeito à intertextualidade implícita, está na possibilidade da bricolagem dos destinos previstos no itinerário das estações rodoviárias com os dez subtítulos apresentados no texto (RODOVIÁRIA DE SÃO PAULO; Tinha visto de longe; Vinha dia de sorte; Pai contava; Gosto de sangue na boca; Parecia ver; O trem no Brás; Na calçada em frente à estação, vi; Nas manhãs de dezembro; No trem todo dia).

1.5 Em certas histórias, a intensidade está no palpitar da narrativa

Depois de mencionarmos a “força narrativa” atribuída a Jatobá por Ruffato (2009a) e Santos (2012), quando apresentamos a fortuna crítica sobre o autor e suas obras, em especial sobre *Crônicas da vida operária*, buscamos demonstrar como essa “força narrativa”, enquanto expressão abstrata, revela-se na estrutura narrativa e na composição dos contos.

Cabe aqui uma retomada da “intensidade” enfatizada por Poe (1981) e discutida por Cortázar (1993), considerada o palpitar da substância do conto: “[...] ao se falar de intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual” (Cortázar, 1993, p. 123), mas que se constitua no acontecimento puro.

Na teoria do conto de Poe (1981), o modo de se construir um conto deve diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos ou das crônicas romanceadas do seu tempo. Poe compreende que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, o acontecimento em si dispensa qualquer comentário sobre ele. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e não para a alegoria ou para o pretexto de generalizações psicológicas, éticas ou didáticas.

Nos contos modernos de *Crônicas da vida operária*, o escritor constrói personagens-narrativas que assumem o ato de narrar para produzir alegorias, para comentar um acontecimento, a morte de alguma personagem, o desemprego, o acidente de trabalho, a

gravidez inesperada da filha, o uso de batatas para absorverem o gás nos olhos, o tecido vermelho, entre outros.

Na narrativa jatobaniana, a intensidade não está nas ações, está no palpitar da própria narrativa, como lemos nos segmentos dos contos da obra:

1. [...] *e fui vendo a morte, o medo de morrer que se fez sentir com os gritos que soltei, gritei, gritei de dor, raiva de acontecer aquilo, o grito ecoando nas outras prensas, homens correndo, vi, homens me segurando nos braços,* [...] *fui vendo, vendo, sumindo, se apagando os homens, neblinando nas vistas os dedos sujos, nada mais vi* (Jatobá, 1978, p. 18-19. - "A mão esquerda").
2. *A cidade se despertando e já encontrando os homens seguros em cavadores, enxadas, pás, quebrando o asfalto, arrancando a terra das ruas, limpando bueiros* (Jatobá, 1978, p. 29. - "Alojamento").
3. [...] *São Paulo: como nos velos sonhos de pai, vermelho tal São Miguel, onde aportei em janeiro de tarde com um sol miúdo* [...] (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
4. *Fui descobrindo que o lugar melhor pra se saber e se ficar informado da situação da fábrica era o banheiro, mas sem imaginar o que era facão, depois fiquei sabendo, a palavra fez sentido, era muita gente sendo mandada embora sem explicação, dando as contas* (Jatobá, 1978, p. 42. - "Trabalhadores").
5. *Domingo, faça sol ou chuva: as conversas, as histórias de todos, rodeando as portas dos bares, o receio da polícia mesmo de carteira fichada, marcada com o carimbo da firma* (Jatobá, 1978, p. 55. - "Nos olhos, gases e batatas...").
6. *Pra onde ir a não ser São Paulo?, tinha pensado. O pensamento tomando forma e vindo por primeiro um medo, medo das coisas que a gente não faz ideia, mas, quando via na frente, verdadeiro, os meninos de olhos remelentos, Dalva com o menino palpitando dentro dela, olhados na rua como se estivessem falando da minha fraqueza, nessa fraqueza pai sem pulso forte, sem ódio na cara, sem tomar partido dessa honra perdida, mas, muito mais, pinicava na mente a vontade de ir, me vir, trazer todos, tentar a vida de novo, quase cansado agora* [...] (Jatobá, 1978, p. 61-62. - "Duas margens").
7. *Atravessei a estação nessa hora vazia, o trem apitou, derradeiro da noite, seguiu, me vi sozinho em terra estranha, tive medo e novamente fui me informando* (Jatobá, 1978, p. 69. - "O trem, a estação... todos os dias").

A narrativa jatobaniana, que rompe com o compromisso dos grandes acontecimentos, manifesta-se na representação da liberdade (liberdade do homem e liberdade dos sonhos), a qual oscila entre uma ocorrência intensa ou frustrada. Há na narrativa fragmentada de *Crônicas da vida operária* fecundas questões de fundo e de forma. Jatobá demonstra que um conto é um organismo que respira, palpita e se integra a outros organismos, e que sua vida consiste – como a nossa – em um núcleo vívido inseparável das suas manifestações.

O conto moderno de Jatobá desfaz o esquema linear difundido pelo conto tradicional. O escritor não se preocupa em narrar a história de um ou dois personagens, com um herói e um vilão que mudava o sentido da narrativa. Além disso, os obstáculos emergidos no enredo, atuam não para que o herói se destaque e os vença, mas para que a personagem-narrativa revele a sua humanidade diante deles, em seu contexto e condição de vida, ainda que não possa ultrapassá-los.

Um acontecimento palpita, e um palpitar pode ser a narrativa de um acontecimento que vive na personagem-narrativa, pela personagem-narrativa, com a personagem-narrativa. Assim, o palpitar é também a própria narrativa. A intensidade do conto é o palpitar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como a substância "se é" e se explica pela palpitação. Por isso, ao se falar de intensidade, cada conto apresentará a sua narrativa, e, com ela, a substância latente e viva.

Além da intensidade, os textos de *Crônicas da vida operária* são compostos por um hibridismo com outros textos-fonte (diário, poema, itinerário de viagem, jornal impresso, linha histórica e cronológica, enumeração) e conseguem, pelos recursos literários utilizados, a função de se comportarem como "uma máquina literária de criar interesse" (Cortázar, 1993, p. 122-123).

1.6 Manifestação proteiforme do conto jatobaniano

Crônicas da vida operária, como vimos no decorrer desse primeiro capítulo, é uma obra que provoca questões teóricas de gênero literário e questões de estrutura da narrativa. Já abordamos a estrutura da narrativa fragmentada possível aos contos modernos de Jatobá, portanto, enfatizaremos aqui algumas noções do gênero conto.

Se pensarmos em um tipo determinado de narrativa, como nos incentiva Gotlib (2004), o que faz com que os contos continuem sendo contos, apesar das mudanças que naturalmente

foram experimentando no curso da história? Em quais aspectos permaneceriam os contos fiéis às suas origens?

Associado a essas questões, perdura ao longo dos anos um certo desentendimento entre escritores, críticos e teóricos quando se pretende definir o que é um conto. Embora sujeito às determinações gerais da narrativa, haveria característica específica de gênero? Quais os limites da especificidade dos contos? Quais os limites da especificidade dos contos de Jatobá, em *Crônicas da vida operária*?

Na atualidade, é possível compreender a importância do conto no contexto cultural do Brasil, no qual a ficção se expressa por intermédio de formas denominadas crônicas, conto, novela e romance, em uma distinção que não tem limites rígidos e fica quase sempre a critério e preferências do escritor (Teles, 2002, p. 169). No passado, o conto foi tratado como uma espécie de aprendizagem para o romance: o escritor começava com o conto e, com o tempo, se aventurava ao romance. Para explicar o conto, recorriam ao romance, à novela e ao soneto. Com Jatobá, esse percurso não foi diferente. O autor iniciou a carreira com a escrita de contos, e depois se empenhou no trabalho de escrita de novelas e de romances.

O termo "crônicas" no título *Crônicas da vida operária* nos conduz a uma discussão orientada por questões como "O que é o conto?", "O que não é conto?", Por que o escritor nomeou os textos literários de crônicas?

Mário de Andrade, bastante referenciado na tentativa de responder a essa pergunta, anuncia em *Contos e contistas* que "sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto". A definição de Mário de Andrade é semelhante à do escritor uruguaio Horacio Quiroga (1927), para quem, limitada em sua brevidade energética, a história é e não pode ser outra coisa senão o que todos nós, educados e ignorantes, entendemos como tal[6]. Vale ressaltar que a versão de Andrade ocorreu posteriormente à do uruguaio, em 1938.

Para Andrade, o resultado dessa reflexão gera "este inábil problema de estética literária" (Andrade, 1972, p. 5), pelo qual, segundo o autor, não há razão para que nos preocupemos em classificar o conto por brevidade, densidade ou efeito único, mas entender o conto como gênero, ainda que com uma sutil ironia.

Teles (2002) situa definições como essas no bojo da discussão sobre o conto tradicional e o conto moderno. Segundo ele, a separação didática entre conto tradicional (que separa conto:

[6] Tradução livre. *Constreñido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser outra cosa que lo que todos, cultos y ignorantes, entendemos por tal.*

esfera da Verdade e poesia: esfera da Beleza) e conto moderno (que confunde as duas esferas e trabalha mais com a linguagem do que com a verossimilhança).

Entretanto, a forma muitas vezes assume outro nome e outros modos. E de fato torna-se difícil procurar explicações para as nomeações, quando Jatobá produz e nos apresenta uma narrativa com a "forma híbrida do conto". O escritor encontrou, nas palavras de Mário de Andrade, "a forma do conto indefinível, insondável, irredutível a receitas" (Andrade, 1972, p. 08).

Para nós, a justificativa está nos perspicazes ensaios de Alfredo Bosi sobre a situação e as formas do conto brasileiro contemporâneo. "O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea", assumindo surpreendente variedade e posto entre as exigências da narração; "ora é o quase documento folclórico, *ora a quase crônica da vida urbana*, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas [...]" (Bosi, 2015, p. 07 – grifo nosso).

Entre as possibilidades de ser, há um "quase" no solo fértil a ser explorado, para além das intenções do escritor. Como Bosi, consideramos que a narrativa curta dos contos de *Crônicas da vida operária* "condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção". Esse "modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução [...]" (Bosi, 2015, p. 07), pelas quais diluem-se os gêneros literários. Segundo o crítico literário, nessa luta de técnicas ficam "transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático" (idem), quiçá, o narrativo do descritivo.

Não negamos a relevância de uma problematização acerca da intencionalidade de Jatobá em relação ao conto e à extensão dele. Antes disso, precisamos ser capazes de estabelecer uma efetiva distinção entre conto e crônica (e o "quase" na fronteira entre esses gêneros), que não seja apenas baseada na extensão ou na intenção do autor, mas, quem sabe, no que podemos considerar como sendo as diferentes possibilidades de abordar o homem e a vida operária, a opção narrativa e o mundo narrável, a narração e a descrição.

A multiplicidade de pontos de vista (dos teóricos, dos críticos, dos contistas) acarretou distintas concepções sobre o conto. Nádia Gotlib menciona *What is the short story?*, de Eugene Current-Garcia e Walton Richard Patrick (1974), livro antológico de ensaios sobre o conto, no qual os organizadores selecionaram textos gerais da bibliografia teórica sobre o conto, dispostos entre os que propunham "definições e a procura da forma" e os que manifestavam "revolta contra regras e definições prescritivas" (Gotlib, 2004, p. 06). Além dessas duas propostas

estratificadas, apareceu um terceiro tópico, "novas direções: liberdade e forma", em função das múltiplas tendências do conto. Podemos dizer que *Crônicas da vida operária* transita na liberdade de forma.

Poe (1981) e Cortázar (1993) são referências nos estudos sobre o conto ainda nos dias atuais. O gênero conto, que recebeu olhar crítico ainda no século XIX por meio dos escritos de Edgar Allan Poe, considerado "o primeiro a pensar sobre a técnica de escrever historietas e indicar critérios de valor para a narrativa curta", ou seja, considerado o primeiro teórico do conto, foi objeto de atenção de Julio Cortázar no século XX (Porto, 2015, p. 111).

Se a teoria do conto oral provém dos escritores alemães do século XVIII, a do conto escrito é realmente bem nova e surgiu em 1843 com a resenha de Edgar A. Poe sobre o livro *Twice Told Tales,* de Hawthorne. "A partir daí verifica-se uma intensa produção do conto, destacando-se no Brasil a genialidade de Machado de Assis, com mais de dez livros de contos" (Teles, 2002, p. 167).

A visão de Julio Cortázar em "Del cuento breve y sus alrededores", de *Último Round*, quando retoma outros aspectos teóricos de Poe e chega à conclusão de que a gênese do conto e da poesia é a mesma: nasce de um estranhamento súbito, de um deslocamento que altera o regime "normal" da consciência[7] (Teles, 2002, p. 168).

Conhecido por suas histórias fictícias curtas, Cortázar (1993) também contribuiu de forma decisiva para se compreender o gênero conto cuja forma, às vezes imprecisa, híbrida, de difícil definição, ainda gera impasses e descompassos na teoria da literatura. O escritor e crítico argentino sintetiza "esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos" (Cortázar, 1993, p. 149).

Poe (1981) propunha uma comparação entre conto e poema e afirmava que o texto em verso possuía uma "unidade de efeito ou impressão", a qual devia ser alcançada em composições cujas leituras pudessem ser feitas de uma só vez, já que o poema conduziria o leitor, segundo o crítico, a uma "exaltação da alma" que não poderia ser estendida por muito tempo. Jatobá propõe, em vez de uma comparação, uma complementação de leitura e de sentidos entre conto e poema. Vimos que os poemas funcionaram como epígrafes, como entrada de textos ou encerramento dos contos, no processo de intertextualidade.

Poe acreditava que esse efeito de "elevação da alma" era intrínseco ao processo de criação do conto, na medida em que o contista devia fazer uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a *densidade* e a *tensão* narrativa, consideradas por ele como os elementos

[7] *Nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen 'normal' de la consciência.*

necessários à produção da narrativa curta. Jatobá retirou dos acontecimentos e das ações a substância dos seus contos, transferindo-a para a condução da narrativa e a composição dela.

A provocação da "elevação da alma", traço característico desse gênero em prosa, era algo efêmero ao leitor. Para Poe (1981), ao contista caberia planejar qual efeito intencionava motivar no receptor para que incidentes no ato de leitura pudessem ser evitados. Assim, o leitor era fundamental no processo de criação literária, pois as ações voltadas à construção narrativa deveriam levar em conta o seu receptor, embora este não recebesse uma definição precisa ou um perfil ideal. Logo, para Jatobá, o leitor também é importante, a ponto de brindá-lo com o ritmo dos poemas presentes nos textos e a efemeridade deles.

Mais tarde, o paradigma da "elevação da alma" proposto por Poe (1981) foi retomado por Cortázar (1993) no ensaio *Alguns aspectos do conto*, no qual o argentino registra apontamentos teórico-críticos sobre o conto enquanto gênero literário. As reflexões de Cortázar resultam da própria experiência como escritor, seguindo uma tendência de Poe ao formular uma teoria do conto com base em sua trajetória de escrita contística.

A partir dessa breve retomada de preceitos, reforçamos que a teoria do conto, tal como pensada por Poe (1981) e Cortázar (1993), ocupa um lugar especial na teoria da literatura no sentido de que seus primeiros teóricos, no século XIX e início do XX, possuem uma dupla função: criar o conto de forma artística, e estudá-lo em termos formais e orientadores como a estrutura, a densidade e a extensão desse tipo de narrativa, estabelecendo assim uma fusão entre a teoria e a criação literária.

Ao postularem uma teoria do conto que une perspectiva criativa e teórica, Poe (1981) e Cortázar (1993) realçam a premissa de que o conto é resultado de um trabalho consciente do autor e alertam que este deve se cercar de recursos narrativos capazes de lhe garantir o efeito desejado na obra. Em outras palavras, a criação do conto não pode ser uma ação intuitiva ou apenas resultante de inspiração, é um trabalho árduo de linguagem, forma, reflexão, seleção de linguagem, de palavras, o que não significa que o conto seja resultado único e exclusivo de uma obediência estrita a regras de criação literária.

Crônicas da vida operária, "[...] em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...]" (Cortázar, 1993, p. 150). Homem e vida operária nos contos de Jatobá recebem distinção entre os leitores pela qualidade de seus escritos, e por seu conteúdo "tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e [...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário" (Cortázar, 1993, p. 149).

Pela leitura de *Crônicas da vida operária* e pelo trabalho de linguagem apresentado por pelo escritor, verificamos algumas "fragilidades" na teoria de Cortázar (1993) e de Poe (1981), designadamente, na sua atenção direta ao (1993) não indicar, por exemplo, que cabe também ao leitor verificar a qualidade do conto e trabalho de criação e ao efeito do texto no leitor. Uma delas se relaciona ao fato de Cortázar discutir se o texto mereceria uma segunda ou várias outras leituras.

Os contos de *Crônicas da vida operária* oferecem várias leituras e permanecem interessantes em cada uma delas. Esse é um tipo de valoração atribuída a um bom texto literário (Bloom, 2001), ao passo que ultrapassa, e muito, o cumprimento de algumas etapas – necessárias, mas não suficientes – do processo formal de criação literária (Porto, 2015).

Outro ponto que merece cuidado é o alto valor atribuído por Cortázar (1993) ao "acontecimento significativo" que permite a abertura da obra. Se esse elemento é determinante para a qualidade do conto literário, não poderíamos chamar de conto as narrativas que não discorrem sobre fatos (Porto, 2015), que se dedicam à contemplação ou à narrativa da vida, como são os chamados contos de atmosfera.

Posto isso, consideramos que parte das concepções de Cortázar (1993) e de Poe (1981) são importantes, mas não necessariamente operantes para examinar produções contemporâneas, como as de Jatobá. A contribuição dos críticos para a compreensão do conto enquanto gênero literário é inegável, pois sinalizam seguramente uma atenção da crítica para um gênero literário até então pouco prestigiado no contexto da teoria da literatura, bem como uma tentativa de compreender e sistematizar a forma da narrativa curta.

"Se a teoria ainda é lacunar, isso se deve em parte à pluralidade formal, estética e temática das próprias produções contísticas que, assim como a teoria, não se esgotam e exigem revitalização" (Porto, 2015, p. 119). *Crônicas da vida operária* é uma obra que veio revitalizar o mapeamento das obras publicadas no cenário da década de 1970, e revigorar as formas de se produzir contos no Brasil.

Nos jogos referentes ao gênero literário, os contos jatobanianos transmutam-se em "proteiformes", ao passo que testam "os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados" (Bosi, 2015, p. 07).

CAPÍTULO II

A PERSONAGEM-NARRATIVA E OS PROCEDIMENTOS DE CONTAR, MOSTRAR E FALAR

> *No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência.*
>
> Antonio Candido (2009, p. 03)

2.1 A personagem-narrativa: ficção de uma voz

Nosso interesse pela personagem-narrativa se justifica nos pressupostos de Anatol Rosenfeld (2009), para quem a personagem é a principal responsável pela ficcionalidade da obra, porque é ela que, com mais nitidez, torna patente e constitui a ficção.

A personagem-narrativa é a personagem presentificada no texto, o ser verbal que não ocupa a todo momento o mesmo lugar que o narrador e, portanto, tem uma carga semântica de movimento e de deslocamento. A personagem-narrativa está "naquele momento" da narrativa existindo como um narrador que se auto observa ou que analisa os acontecimentos da própria vida, da vida operária. Ao fazê-lo, começa a individualizar-se como sujeito, não como uma massa trabalhadora ou como um narrador. Por isso, é incontornável o estudo da personagem-narrativa na relação com os procedimentos de contar, de mostrar e de falar.

Ao enfatizar a personagem-narrativa em vez de o narrador personagem, estamos de algum modo desenvolvendo uma "semiótica do mundo" (Gotlib (2004, p. 16-17), no contexto da obra ficcional. Existe, portanto, uma relação indissociável entre essas palavras compostas (personagem-narrativa) no campo das experiências do narrar. As personagens jatobanianas, no processo e nas buscas pelo narrar nos contos, acabam vertendo-se em substância narrável (Bosi, 2015). Nesse sentido, há uma acentuada importância ao ser verbal que conta a história e ao aspecto humanizador da literatura de Jatobá, figurando no modo como o autor pretendeu montar o enredo, em função de pessoas, ou seja, de personagens-narrativas operárias. Há ainda outro aspecto a considerar, a personagem colocada à frente da narrativa atua como personagem-narrativa e faz com que o leitor perca a figura mediadora do narrador que fica entre ele e a personagem, além de mostrar o seu controle sobre a narrativa e os fatos narrados.

Ainda que esta escolha de nomenclatura personagem-narrativa nos afaste de uma visão científica – sobretudo a que se verifica nos parâmetros dos estudos da narrativa de extração norte-americana –, toda forma de valoração deveria ser posta em suspenso, em favor de um viés interpretativo mais solto, e fundamentado com base no que a obra literária convoca.

Em nosso estudo, a relação da personagem-narrativa com a própria narrativa é intrínseca. Concebida como um ser criado na e pela linguagem, com artimanhas que nos aproximam dela e nos sugerem modos distintos de vê-la, a personagem-narrativa é o raio literário intencional nos contos. A partir do contraste entre os mais diversos caminhos para a interpretação dos contos de *Crônicas da vida operária*, emerge o entendimento de que a literatura depende fundamentalmente de uma axiologia responsável, mas não necessariamente rigorosa.

Portanto, além de apresentar características que a identifiquem como um ser vivo, ou seja, que experimenta situações reais e cotidianas semelhantes às dos seres humanos (Candido, 2009), a personagem-narrativa revela as intencionalidades e os procedimentos de sua composição. Ao trazer a experiência do contar como uma condição ontológica da personagem-narrativa, compreendemos que a voz narrativa, junto à experiência do leitor, interage com o texto para interpretar as situações da realidade, os acontecimentos, as microações, as sensações e os próprios pensamentos da personagem.

As personagens-narrativas estão afetadas por situações, e porque se movimentam e se orientam mediante a vivência de tais situações, têm algo a dizer, têm "a experiência para trazer à linguagem" (Ricoeur, 2011, p. 36). Nesse sentido, contar e mostrar é reestruturar campos semânticos, é "ver como", "comigo", "eu personagem-narrativa"; porque em *Crônicas da vida operária* não há micro ação sem imaginação, como não há intensidade sem o palpitar da narrativa.

Se no conto há a "ficção de uma voz", há também ali uma identidade narrativa, isto é, um elemento essencial para se pensar a capacidade ética e política do homem. A filosofia de Ricoeur (1989) contribui para caracterizar dentro dos limites do possível, as estruturas fundamentais do ser verbal: a personagem-narrativa operária. Um dos estudos de Ricoeur, mais precisamente a obra *Soi-même comme un autre*, explora a variedade de níveis de ação humana de acordo com as dimensões linguística, narrativa e ética.

Esses embriões têm, na narrativa do ser verbal, uma arte de contar que só se consolida (numa obra estética) quando a voz do contador ou registrador se transforma na voz de uma personagem-narrativa.

Assim sendo, a criação da pessoa (ser verbal) corresponde à personagem-narrativa, e o escritor é a "ficção de uma voz", na feliz expressão de Raúl Héctor Castagnino – docente, crítico e escritor argentino –, a qual, aparecendo mais ou menos, dirige a elaboração da narrativa que é o conto (Gotlib, 2004, p. 9). Jatobá, ao construir a personagem-narrativa, concedendo-lhe a voz narrativa nos textos e alternando-a em alguns momentos (com os poemas, o discurso direto e indireto, os poemas-diálogos), toma para si a narrativa, embora mantendo a personagem-narrativa próxima e partícipe naquele momento.

Esses modos variados de narrar, ora destacando a personagem-narrativa ora revelando a participação do escritor, por vezes se agrupam e delimitam o gênero conto, de acordo com alguns pontos característicos, coerências, ou situações narráveis. E há períodos em que esses limites se embaralham, como foi apresentado no Capítulo I, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria ideia de gênero e de normas; o que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo (Bosi, 2015; Gotlib, 2004).

Consonante com os postulados de Rosenfeld (2009), Candido (2009) compreende a personagem como um ser fictício, elemento no qual o texto se firma e passa a existir como verdade existencial. Embora Candido trate especificamente da personagem do romance, interessa-nos o modo como ele caracteriza a natureza das personagens no horizonte histórico da literatura.

Isso significa que mesmo tendo sido coerentemente fixada para sempre, por Jatobá, a personagem-narrativa de *Crônicas da vida operária* sofre variadas interpretações por parte dos leitores, porque ela é, na verdade, formada a partir de elementos que o contista utiliza para descrevê-la, de maneira que ela passa a dar a impressão de vida, permitindo, assim, ao leitor dar-lhe variadas interpretações.

Para estudar a personagem-narrativa, é necessário, portanto, estudar o texto. Isso "significa estudar não somente o ser, mas a constituição desse ser, já que os seres fictícios, bem como seu caráter e outras particularidades que lhe garantem a verossimilhança, parecem nascer do desejo do autor de desenvolver um dado conteúdo, um dado tema" (Lima, 2008, online). Para tanto, precisamos ir além da autonomia e da expressividade da personagem, isto é, devemos considerar a construção da sua narrativa para que compreendamos os elementos que nos conduzem a interpretar o texto de uma ou de outra maneira.

Considerando as personagens masculinas, operárias, migrantes, que moram em São Paulo, a partir do tipo de relação que mantêm com os demais componentes estruturais dos

contos de *Crônicas da vida operária*, destacamos, portanto, o estudo da personagem em suas especificidades linguísticas, centrado nas operações que fazem com que até as zonas indeterminadas dos textos expressem sentido.

2.2 A personagem-narrativa, a função do narrador e o foco narrativo

A escolha narrativa é determinante para a compreensão de uma obra narrativa de ficção. Ao identificarmos nos contos que integram *Crônicas da vida operária* o narrador, o foco narrativo e os modos de narrar, sondamos a composição de distintas experiências no processo de leitura e de estudo.

O foco narrativo é igualmente importante por fazer com que o leitor compreenda a obra sob um determinado viés, um olhar específico. Sendo assim, entender a função do narrador e do foco narrativo é saber que há diversas variações que direcionam o público a diversas formas de interpretar a narrativa.

Utilizamo-nos dos pressupostos teóricos de Gérard Genette (1995) sobre o narrador, classificado e detalhado de forma minuciosa na obra *Discurso da narrativa*; de Norman Friedman (2002), sobre o foco narrativo na obra *O ponto de vista na ficção:* o desenvolvimento de um conceito crítico, cuja classificação de cada foco narrativo, suas variadas formas e posicionamentos em uma narrativa contribui para discutirmos as escolhas de Jatobá nas narrativas de *Crônicas da vida operária*; e de Wolf Schmid (2010) na obra *Narratology*: *an introduction*, que além de identificar os problemas em torno da nomenclatura que serve ao narrador, também possibilita diferenciações e caminhos para a interpretação sobre os modos de narrar da personagem. Buscamos noções complementares sobre o foco narrativo e o papel do narrador, em Gancho (1997), Franco Júnior (2003) e Bittencourt (1999).

Ressaltamos que o papel do narrador e do foco narrativo nos contos que formam o *corpus* do nosso estudo (e em obras literárias) faz com que eles se tornem representações literárias a serem debatidas por apresentarem modos diversos de contar uma narrativa. De modo geral, ao refletirmos sobre uma narração, logo temos a ideia do ato de contar histórias. A personagem-narrativa é aquela que narra considerável parte da história, tendo o seu papel como uma mediadora entre a história narrada e o público leitor.

Ao desenvolver um estudo de como analisar uma narrativa, Gancho (1997) explicita que o primeiro passo é identificar se o narrador está na primeira ou na terceira pessoa, e o passo seguinte consiste em apresentar as formas variantes do padrão e os modos que podem aparecer

nos desdobramentos das personagens. A autora adverte também para não confundirmos autor e narrador em uma ficção, ou seja, eles não possuem o mesmo papel.

Dessa forma, podemos perceber que uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra, as variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa podem ser muitas. “Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor e, portanto, existe só no texto” (Gancho, 1997, p. 29). De acordo com Gancho (1997), o mais importante neste caso é saber a diferença entre autor e narrador dentro de uma ficção para entender e chegar ao foco narrativo. Sendo assim, cada autor tem o modo de criar o seu narrador e posicioná-lo.

Como Jatobá posiciona os narradores dos contos de *Crônicas da vida operária*? Para esta incursão, optamos por antes de abordarmos o foco narrativo, recuperar a discussão de Genette (1995) sobre a tipologia do narrador, para só então avançarmos para o foco narrativo e os modos de contar, com o apoio dos estudos de Schmid (2010) e Friedman (2002).

2.2.1 A personagem-narrativa e a história narrada

Genette (1995), na obra *Discurso da Narrativa*, ressalta que a escolha do autor não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas: “fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história” (Genette, 1995, p. 243).

Essas atitudes estão associadas à função da narrativa, que “não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas simplesmente, contar uma história, logo ‘relatar’ factos (reais ou fictícios) [...]”, (Genette, 1995, p. 159). E compete, à função da narrativa evidenciar suas características por meio de fatos que estão ligados às personagens. Assim, a narrativa assume o papel principal de relacionar os acontecimentos que se passam dentro da história narrada.

Uma das maneiras de classificar um narrador é de acordo com a participação dele na história. Tradicionalmente, pensa-se em uma descrição com base na pessoa do discurso para explicar o narrador: como terceira ou primeira pessoa. Nas contribuições de Genette (1995) para a teoria da narrativa, a história ocorre no que se chama de “universo diegético”. Seguindo esse critério, a classificação dos narradores é feita em dois tipos: narrador heterodiegético ou narrador homodiegético.

Narrador heterodiegético é aquele que conta a história, mas efetivamente não participa do narrado. Ele observa, comenta e narra as ações, mas não está envolvido e, por isso, de acordo

com Genette (1995), não é co-referencial com as personagens da diegese (história). Esse tipo de narrador pode também ser denominado de narrador de primeiro nível, pois ele é o ponto de partida para todos os tipos de narração subsequentes.

A exterioridade da narração heterodiegética faz com que o narrador desse tipo se pareça com um demiurgo, ele cria um mundo, mas não participa efetivamente de sua criação. É este posicionamento – e não o uso de um enfoque específico – que cria a heterodiegese. Por isso, é possível, embora incomum, que exista um narrador em primeira pessoa que seja, simultaneamente, um narrador homo e heterodiegético, como veremos no estudo dos narradores dos contos de *Crônicas da vida operária*.

Se denominamos narrador heterodiegético aquele que não participa da história, o narrador homodiegético seria, por sua vez, aquele que efetivamente está envolvido nas ações narradas como participante ativo da trama que é apresentada. Seguindo o mesmo argumento, pode-se dizer que, diferentemente do narrador heterodiegético, ele é co-referencial com uma das personagens da diegese. Então, ele cria um mundo e participa dele.

Essa co-referência significa que narrador e personagem compartilham o mesmo nível narrativo, sem diferença de exterioridade em relação ao narrado. Nesse caso, a diegese ocorre no mesmo patamar que a narração, por isso o uso do prefixo "homo". Quando um narrador homodiegético, ou seja, que participa ativamente do enredo, conta a sua própria história, trata-se de um narrador autodiegético. Ainda de acordo com Genette (1995), esse narrador seria, por sua vez, co-referencial com o protagonista, ou seja, com a personagem principal.

A partir da "narratologia" (o estudo das narrativas), podemos identificar diversos tipos de narrador dentro de uma história. Dessa forma, embora o narrador possa ser classificado como terceira ou primeira pessoa, como já afirmado, convém uma classificação mais aprofundada, a qual, neste trabalho, está ancorada na obra *Discurso da Narrativa,* de Gérard Genette (1995).

Ao se definir em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero ou homodiegético), organizamos um quadro de dupla entrada, com informações fundamentadas nos estudos de Genette (1995) sobre os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador, em contexto com *Crônicas da vida operária*, e conforme pode ser lido no quadro abaixo:

Quadro 1 – Estatuto do narrador

Estatuto do narrador	Paradigma
Extradiegético–heterodiegético	Narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente. Em *Crônicas da vida operária*, não há esse estatuto de narrador, visto que o narrador está presente nas histórias.
Extradiegético–homodiegético	Narrador do primeiro nível que conta a sua própria história. Em *Crônicas da vida operária,* identificamos que esse estatuto é o mais marcante.
Intradiegético–heterodiegético	Narrador do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente. Em alguns segmentos narrativos do conto "A mão esquerda" e "O pano vermelho", da obra *Crônicas da vida operária,* conseguimos identificar esse estatuto de narrador.
Intradiegético–homodiegético	Narrador do segundo grau que conta a sua própria história. Em *Crônicas da vida operária*, não verificamos essa ocorrência.

Fonte: Genette (1995, p. 247), Adaptado e organizado por Tavares (2020)

De acordo com Genette (1995), o narrador é visto de duas formas: uma que exerce a função da sua participação dentro da narrativa, e outra que ocorre na função de ser um produtor do discurso narrativo dentro de uma ficção. Dentro dessas duas formas, podemos classificar o narrador em heterodiegético, homodiegético, autodiegético, extradiegético, intradiegético.

Enquanto os termos heterodiegético e homodiegético estabelecem a relação do narrador com a história, as narrativas intradiegética e extradiegética estabelecem um nível de voz narrativa, que, na segunda forma de narrador, também pode ser classificado como *extradiegético,* um narrador de primeiro nível que está sempre à frente daquilo que conta; ou *intradiegético*, considerado como um narrador de segundo nível, aquele narrador secundário que adentra uma narrativa primária, ou seja, que possui um ato de narrar interno à narrativa.

A passagem de um nível narrativo a outro pode ser considerada também a partir do ambiente sociocultural que engloba as narrativas. Para vários autores, existe uma tendência evidente ao abandono da narração heterodiegética em favor de uma narração mista ou homodiegética. Esse movimento da exterioridade, na virada do século XIX para o século XX, passou a ser visto cada vez mais com desconfiança, pois prejudicaria a ilusão de realidade e a imersão na história (Lodge, 2010). Nesse sentido, a heterodiegese reclamaria para si uma autoridade e uma onisciência divina que não combinaria com uma sociedade mais cética e relativista que começava a se configurar no século XX.

Para evidenciarmos os narradores e suas classificações nos distintos contos de *Crônicas da vida operária*, comentaremos os textos na ordem em que se apresentam na obra. Na sequência, discutiremos esses textos a partir do conjunto que formam em suas classificações.

O conto "A mão esquerda" congrega uma narração mista. O primeiro segmento narrativo do parágrafo textual provoca uma sensação de apagamento do narrador, ao apresentar uma história que começa a ser contada por um narrador que se posiciona com distanciamento ao fato narrado, como lemos no trecho: *Ruas, todas no Brás, cheias de vai e vem no fim da tarde: Rangel Pestana, Joaquim Nabuco, Gomes Cardim e a Cavalheiro cheia, também, de ônibus que vão cruzar estradas* [...] (Jatobá, 1978, p. 17).

Embora o narrador ofereça uma ideia de imparcialidade, esse modo de narrar o espaço geográfico constitui uma escolha de Jatobá para introduzir o leitor ao ambiente privilegiado no enredo, para a movimentação das personagens operárias. A escolha de mostrar os diversos ângulos, manipulando e apresentando tudo o que esses ângulos transmitem, direciona o entendimento do leitor para as pessoas, migrantes e operárias, que se movimentam pelas estações e pelas ruas de São Paulo.

O distanciamento da personagem-narrativa, em uma primeira leitura do segmento narrativo, pode provocar uma percepção de que talvez o leitor esteja diante de um narrador câmera. E essa compreensão é plausível, uma vez que "esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa" (Franco Jr., 2003, p. 42). No entanto, o objetivo do narrador câmera é focar nas personagens de forma superficial, registrar e passar para o leitor que seu papel é descrever de forma detalhada somente os espaços, os fatos e os acontecimentos em uma ficção. Conforme o leitor avança na leitura do conto "A mão esquerda", percebe que as personagens não são focadas de forma superficial.

Esse é, de fato, o primeiro registro de narrador homodiegético que Jatobá pretende mostrar ao público leitor sobre as *Crônicas da vida operária*. Lembramos que o conto de abertura da obra, "A mão esquerda", é o único que não possui uma epígrafe introdutória ao texto.

Naquele único parágrafo do texto, o narrador estrutura o discurso narrativo com a voz em terceira pessoa e não participa ativamente de uma ação narrativa, mesmo se o uso do advérbio *aqui* já o sugira. Ao expor os eventos observados por ele, o distanciamento e a objetividade do contar são irrompidos. O narrador, curiosamente, demonstra conhecer o íntimo das personagens e das ações por elas praticadas:

> [...] passando homens, mulheres, crianças, todos com seus sonhos, sem sonhos e sonolentos, que partem, que chegam, que trazem esperanças, que voltam vazios de fé, bem vestidos de roupas coloridas, jaquetas compradas a prestações, já liquidadas na Rua Oriente, Maria Marcolina, que apreciam violeiros no Largo da Concórdia e discos ouvidos nas portas das lojas, que compram elixir milagroso de um homem apregoando o remédio para todos os males do corpo (Jatobá, 1978, p. 17).

Curiosamente, a imparcialidade do narrador câmera no início do parágrafo parece colocá-lo em nível de igualdade com o leitor, pois ambos espreitam as situações com uma visão externa, ou seja, tanto um quanto outro não conseguem penetrar intimamente os meandros da história. Mas, ao representar a massa que se movimenta pelas ruas com fé, esperança, desesperança e seu gosto musical, o narrador heterodiegético, que registra aquilo que vê e ouve, como uma câmera, e que não foca em sentimento algum das personagens (Friedman, 2002), transmuta-se para um narrador onisciente. Nessa parte do enredo, do conto "A mão esquerda", o narrador onisciente começa a estabelecer uma proximidade com o sujeito leitor.

Essa proximidade passa a ser desenvolvida no segundo parágrafo do conto, em que se manifesta um narrador em segunda pessoa: *Você, parado, olhando as rodas de gente observa os passos dos homens neste começo de noite e o movimento da rua, lhe xingam por atrapalhar o rebuliço na calçada apertada, você nem liga e só chega mais pra perto do meio-fio dando passagem* (Jatobá, 1978, p. 17).

Temos aqui uma interessante possibilidade de interpretação, que só é possível quando conectada com a leitura de outras partes do enredo. A primeira impressão que temos, sem avançar para os parágrafos textuais seguintes, é que o uso do singular indica que há apenas uma pessoa a quem se fala: o leitor. Essa parece ser, inclusive, uma pretensão de relação personalizada com o público. A história, anteriormente narrada por um narrador câmera, passa a ser narrada por um narrador externo que se dirige diretamente ao público leitor. No entanto, essa falsa sensação é desconstruída com a possibilidade interpretativa de a personagem-narrativa estar se vendo como um duplo, com foco narrativo de segunda pessoa.

O uso do pronome "você", com o apoio dos elementos discursivos presentes no parágrafo, leva-nos a interpretar que a personagem-narrativa está fazendo referência a si, na perspectiva de um duplo:

> Continua olhando o motorista de um ônibus quando ele começa a receber as passagens, depois, quando coloca as malas no bagageiro. Pra você tudo aquilo por ora é importante, parece ser, depois você descobre que existe na calçada do outro lado da rua um homem parado, calado, que olha o ônibus, aí, ele vai se aproximando devagar, devagarinho no rumo do ônibus, vai se esforçando em carregar a mala com a mão direita. A mão esquerda, você vê, aparece dentro das suas vistas como uma volumosa mancha branca. A mancha, agora, cresce dentro destes olhos seus (Jatobá, 1978, p. 17).

Nos sete contos da obra *Crônicas da vida operária*, Jatobá convoca a participação efetiva do leitor, visto que a personagem-narrativa oferece pistas sutis ou não as concede, seja para o entendimento dos enigmas do enredo ou para o entendimento das zonas indeterminadas do texto. O leitor é quem precisa articular as informações mostradas e narradas, e criar, a partir da leitura interpretativa, a sua chave de leitura que pode ser, e muitas vezes é, diferente da interpretação de outras pessoas leitoras.

Em dois parágrafos iniciais do conto "A mão esquerda", vimos a capacidade de Jatobá de mesclar possibilidades, criando diversas modalidades de narrador, que ora não sabe coisa alguma sobre as personagens e ora tem informações privilegiadas ao menos sobre a protagonista.

Usar as duas possibilidades narrativas permite que o enredo tenha oscilações interessantes entre a revelação e o encobrimento de informações. No terceiro parágrafo, mais elementos são expostos pelo narrador onisciente neutro, como podemos ler, *No homem: existe uma história, uma linguagem que é parecida com a sua, uma magreza na face que é a magreza sua, e você se sente como se fosse ele. E assim é* (Jatobá, 1978, p. 18).

Muitos estudiosos chamam de narrador heterodiegético aquele que cumpre a função de somente observar atentamente as coisas que acontecem para posteriormente narrar ao leitor, assim como uma câmera cinematográfica. Essa categoria, geralmente, não desenvolve laços ou vínculos com as personagens ou com as ações por elas executadas, mas ao intercambiar a narração câmera com a narração de segunda pessoa, há intencionalmente uma proximidade entre a história, a linguagem e os sujeitos (homem, você); como há uma articulação entre o "mostrar e o "narrar".

Retomando os estudos de Genette (1995), as narrações heterodiegéticas, ou seja, quando o narrador não é personagem e só tem o papel de narrar, são as mais comuns nas criações literárias. Entretanto, ao criar uma polaridade entre o narrador e o universo narrado, a narrativa heterodiegética instaura uma focalização externa em detrimento da focalização subjetiva e parcial, como verificamos em alguns trechos textuais do conto "A mão esquerda", de Jatobá.

O homodiegético, narrador que participa dos eventos narrados como personagem, se for o protagonista da ficção, é chamado de autodiegético. Podemos identificá-lo na maioria dos contos que integram a obra elegida para o nosso estudo. Quando a narração se altera para o nível intradiegético, – exemplificados pelos excertos *Queria aprender a apertar aquele botão verde na hora certa* [...]*; E toda noite de domingo escrevia pra casa contando dessa vitória* [...]

(Jatobá, 1978, p. 21) – a função da personagem-narrativa passar a ser a de contar a própria história no trabalho e apresentar "a vida operária" em primeira pessoa.

É de se notar que a narração referente ao período anterior ao acidente da personagem-narrativa na máquina de prensa é feita em primeira pessoa, ou seja, o narrador protagonista tem consciência de si e a narrativa contempla as situações e os sentimentos relacionados a ele.

Nesses momentos textuais, a personagem-narrativa se "presentifica" na história: *Havia o medo da rua que eu olhei, conferi um lado da rua, o outro, e senti tudo estranho no que eu via, esse mundo de São Paulo, de sonhos sonhados nas beiras do rio me empapuçando de jaca mole ou rezando com o pensamento nessa terra* [...] (Jatobá, 1978, p. 18).

Por outro lado, a narrativa alusiva ao período posterior ao acidente de trabalho, traz a narração de segunda pessoa, revelando o descolamento de seu papel central na narrativa, de sua identidade, de sua relação com o seu duplo:

> Nada pra você é estranho: a rua, a fábrica que você vê todo dia, o mendigo encolhido tremoso de frio coberto de jornal naquela esquina [...], quem sabe até me vê caminhando nessa hora da manhã no rumo da fábrica nesse primeiro dia de trabalho ou me vê já parado quieto aqui na frente esperando a hora, sete horas. Não lhe aceno nem você também, somos estranhos e desconhecidos [...] (Jatobá, 1978, p. 20).

No conto "A mão esquerda" há ainda uma abertura da narrativa para uma onisciência, uma história contada pela mente da personagem-narrativa, das impressões dos fatos e o uso do discurso indireto livre:

> [...] quando dona Zilda começar a ler a carta, esta carta que escrevi há quatro dias, ela vai enrugar a testa, dar uma parada na leitura, olhar pra minha mãe, meu pai vai tossir forte naquela hora [...] (Jatobá, 1978, p. 23); Mãe vai dizer: Elias vai dormir! Ele vai responder: não, o repique na bigorna, a brincadeira de repetir no ferro [...] logo vai começar (Jatobá, 1978, p. 24).

Sob a égide da possibilidade de onisciência, as impressões da personagem-narrativa são narradas pelo conhecimento dos eventos da história (passado, presente e futuro) e pelas palavras não ditas das outras personagens (pai, mãe e dona Zilda). Assim, onisciência é a qualidade do narrador cujo conhecimento e imaginação não têm limites, isto é, não se restringe ao que se vê ou se fala, por isso a sua consciência se estende além dos fenômenos observáveis. Para justificar essa "invenção" de ações e palavras expressas, o conto é encerrado com um diálogo-poema entre pai e filho, repostando o corpo e a mão; o ferreiro, o prensista, o homem e a vida.

"A invenção do contista se faz pelo achatamento (*invenire* = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama" (Bosi, 2015, p. 08). Por isso, não é aleatória ou inocente, como se supõe, "a escolha que o contista faz do seu universo." Para determinar o papel do conto, Bosi enfatiza a palavra

"situações", porque "o conto tende a cumprir-se na visada interna de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra" (Bosi, 2015, p. 08).

Os trechos aqui apresentados foram extraídos de diferentes posições do enredo. Para se identificar os narradores e suas modalidades no conto "A mão esquerda", há que se ler o enredo em suas partes (micro) e no todo (macro), porque o seu todo está subdividido em uma narrativa a que denominamos narrativa fragmentada.

O caráter inventivo e moderno da composição dos narradores e dos modos de se contar a história demonstrados em "A mão esquerda", primeiro conto de *Crônicas da vida operária*, além da sua *brevidade*, da sua *compreensão dramática*, do seu caráter *pessoal* e situacional, revelou uma *liberdade de construção* como um dos grandes procedimentos técnicos do conto para narrar os "atravessamentos" da vida operária.

No conto "Alojamento", o vigilante noturno figura ora como um narrador homodiegético, ora como um narrador heterodiegético. Na história, o narrador do primeiro nível conta a história do alojamento onde trabalha, mas está distante ou ausente em algumas passagens: *Os caminhões encostados roncando, se aquecendo, o motorista lá dentro, de vidros fechados só esperando os homens subirem na carroceria pra começar a viagem* [...] (Jatobá, 1978, p. 29).

É interessante essa escolha de Jatobá pela presença e ausência do narrador porque revela que, em se tratando de personagens-narrativas operárias, elas ocupam os espaços e podem ser colocadas como observadoras desses espaços e das pessoas, ou "apagadas" nas histórias que contam, ainda que sejam elas a narrar as situações e os acontecimentos.

Nessa narrativa, o vigilante inominado tem a intenção de transmitir os registros do que ele vigia e ouve, como é de se esperar de uma câmera de vigilância, como um narrador câmera, nos trechos abaixo selecionados:

1. *E olho a porta, alguém que limpa a sujeira da noite anterior, um ente perdido empurrando com a vassoura o sujo do tablado* (Jatobá, 1978, p. 27).
2. *Vigio essas ruas, essas casas em frente de gente de posse, que até frentes ajardinadas têm, pois estes olhos que tomam conta deste alojamento no virar da noite pro dia, ganham pra isso, só não dá pra vigiar a vida que passa correndo dia após dia* (Jatobá, 1978, p. 27).

3. *No outro dia, no cair das horas vai ficando o silêncio de novo. Quando dá assim pelas oito da manhã neste alojamento nem mosca zune nas paredes dos quartos* (Jatobá, 1978, p. 28).
4. *De noite, eu vigiando, o frio entrando no corpo, doendo por dentro da farda e no alojamento o roncar de cem bocas só esperando o chamado das quatro horas* (Jatobá, 1978, p. 28-29).

Esses trechos demonstram que não existe uma relação afetiva do vigilante noturno com as pessoas que transitam pelo alojamento, sendo apresentadas na narrativa como registros, com a recorrência do verbo vigiar e sem informação de nome: "alguém", "um ente querido", "cem bocas".

Mais uma vez somos levados a questionar se não se trata de foco narrativo câmera, como aquele em que "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).

Nesse sentido, Jatobá classifica um ponto de vista da narrativa como um registro, ou seja, o narrador conta algo sem adentrar nas ideias das personagens, apenas de seu ponto fixo representado pelo alojamento, enquanto as personagens se movimentam nesse mesmo espaço.

Apesar dos registros superficiais, o narrador expressa um saudosismo ao mencionar o alojamento e os homens que lá viviam, nos parágrafos que abrem e encerram o conto:

> Pois digo: aqui dá saudade (Jatobá, 1978, p. 27); No começo do alojamento, dois anos se foram, [...] quando não havia esse barulho que espanta a tristeza de agora [...] Aqui era bom no começo, pois Doralina empregada num prédio da rua passava safada carregando pão e leite em frente me tentando, eu engomado vestido de farda de brim azul da firma, nem ligo, mas ligando naquela precisão de mulher (Jatobá, 1978, p. 29).

Nesses segmentos narrativos, o narrador, que anteriormente não estava focado no sentimento das personagens ou na sua relação com elas, passa a expor a sua nostalgia associada aos sentimentos do início de sua atividade de trabalho. Destacamos o nome Doralina mencionado no trecho final. Doralina foi a única pessoa nominada no conto porque foi quem fez a personagem-narrativa se sentir humanizada, transpondo a observação do vigilante para o homem: [...] *pois Doralina empregada num prédio da rua passava safada carregando pão e leite em frente me tentando,* [...] *nem ligo, mas ligando naquela precisão de mulher* (Jatobá, 1978, p. 29).

Há, portanto, uma dualidade entre o narrador homo e heterodiegético no modo de contar as histórias do alojamento e, por isso, talvez se justifique o seu desinteresse em criar conexão

com as pessoas de lá, figurando como um narrador heterodiegético, em contraposição ao seu interesse por Doralina. Esse interesse só pode ter expressividade na modalidade do narrador homodiegético, porque ele se coloca como sujeito da história, participando com a expressão de seus sentimentos.

O conto "O pano vermelho", apresentado no hibridismo do texto-fonte diário/anuário, pela subjetividade esperada dessa articulação com o gênero, tem o narrador homo e heterodiegético, que pode participar ou não da história contada por enumeração dos anos, de 1952 a 1976, em uma tentativa de noticiar os acontecimentos marcantes na vida da personagem-narrativa.

A referência ao contexto de ditadura civil e militar do Brasil aparece em nomes como Getúlio Vargas, em personagens como soldados, em situações como o sumiço misterioso da filha Maria Aparecida, e da simbologia da cor vermelha no tecido que serve de mortalha para o sepultamento da mãe da personagem-narrativa, em 1964. Encontramos um registro de um fato narrado aparentemente corriqueiro e sem importância, mas que na relação com a data, pode revelar uma melhoria financeira na vida da personagem-narrativa: *1961 – Comprei uma bicicleta* (Jatobá, 1978, p. 34).

A engenhosidade da escrita de Jatobá, em especial no conto "O pano vermelho", não está no processo de construção do narrador, mas nos modos de narrar o ficcional e o real, com intertextualidade explícita, implícita, além de simbologias.

No conto "Trabalhadores", o narrador se apresenta nas modalidades hetero e homodiegético. O poema narrativo de abertura do conto apresenta um narrador heterodiegético:

> *João*
> *vestiu a roupa domingueira,*
> *da roupa da semana fez a mala,*
> *calçou o sapato apertado no*
> *dedão, pisou a terra quente. Era*
> *domingo, feira, viajou.* [...] (Jatobá, 1978, p. 39)

O narrador homodiegético se apresenta ao adicionar fatos ao enredo sobre si, sobre a fábrica de automóveis alemã, sobre os trabalhadores, sobre os Joões apresentados no início da narrativa. Nesse sentido, tudo no texto literário nos é apresentado por ele, João, quando conta a sua própria história, desde a chegada a São Paulo e a admissão na fábrica até a sua saída do emprego. No entanto, embora esse narrador conceda as suas percepções, os acontecimentos, as características das personagens, de forma subjetiva, há uma abertura no texto para o leitor ter acesso às outras personagens, via discurso direto, o que potencializa uma narrativa mais

confiável: *Então, ficava colhendo algumas opiniões dos operários, no banheiro, que como eu, sem qualificação nenhuma, quase todos migrantes, vindos da Bahia, Pernambuco, Ceará* (Jatobá, 1978, p. 49).

Os narradores se associam à história de três personagens: João Serafim, João Jacinto e João, este último o protagonista, embora o enredo não se desenvolva em função deles. Na história, os três Joões se misturam à ideia do coletivo de trabalhadores da fábrica.

Há passagens pontuais sobre os Joões: *Juvenal voltou ao nosso meio quinze dias depois. Nem contou como passou esses dias sem emprego. Ninguém também perguntou* (Jatobá, 1978, p. 43). Nessa, por exemplo, o narrador parece não participar dos eventos narrados como personagem, ainda que faça referência *ao nosso meio*.

O conto "Nos olhos, gases e batatas..." se inicia com uma narração descritiva do quarto, em que o ambiente é o primeiro elemento a ser apresentado ao leitor, e, pelo qual se compreende que o ambiente se sobressai em relação às pessoas: *O quarto: a janela miúda, por ela entram os restos de sol que sobram da rua asfaltada, em frente* (Jatobá, 1978, p. 55).

Nesse início de texto, estamos diante de um narrador heterodiegético. A personagem-narrativa se presentifica na história, com pistas de que pode ser a protagonista: [...] *eu aqui olhando as pernas nuas das mulheres a cores, penduradas nas paredes descascadas e sujas de bosta de moscas que, com o calor da tarde e o cheiro fedorento da água de esgoto correndo rente à calçada, lá fora, voam desinquietas espantando o sono* (Jatobá, 1978, p. 55).

Diferentemente dos procedimentos utilizados por Jatobá no conto "Alojamento", em "Nos olhos, gases e batatas..." existe uma pessoalidade demonstrada na narração, e uma aproximação das ações e das personagens: *Tem a cama de Paulo, servente numa construção em Pinheiros, com aquele silêncio dele, calado, olhar abaixado no chão caminhando pelo quarto, revivendo aquele ditado de pai, 'quem fala muito não age'* [...] (Jatobá, 1978, p. 55).

O quarto, ambiente privilegiado na narrativa, é o local onde a personagem-narrativa repousa na tentativa de se recuperar da lesão ocasionada nos olhos pelos gases da Nitroquímica. Por isso, essa se torna a perspectiva privilegiada, a ponto de o quarto assumir, em alguns momentos textuais, pela figura de linguagem e importância que lhe é atribuída, a função de personagem protagonista: *Terça de manhã, o quarto: o quarto girando na cabeça tonta, lá pelas dez começava a tomar vida das coisas ao redor, desturvando* [...] (Jatobá, 1978, p. 56).

O conto "Nos olhos, gases e batatas..." apresenta elementos dos textos-fonte diário e carta, elaborado por entrada de dias da semana: domingo, segunda e terça-feira. Domingo é

descrito como o descanso, segunda-feira à noite como o martírio dos gases nos olhos, terça-feira como o dia do repouso e da recuperação das vistas.

A subjetividade, que é uma característica própria dos textos-fonte diário e carta, não é predominante nessa narrativa. Há uma objetividade alusiva ao noticiário, a um modo de narrar semelhante ao apresentado no conto "O pano vermelho". "Nos olhos, gases e batatas..." é um conto em que Jatobá explora a abertura do texto para o discurso direto, para o discurso indireto e para o diálogo-poema que encerra o texto, mas não encerra a história, como o próprio título parece sugerir.

No conto "Duas margens", o narrador homodiegético destaca duas personagens femininas na história: Dalva, a filha; e Adelina, a esposa. A construção do trecho *Pra onde ir a não ser São Paulo?, tinha pensado* (Jatobá, 1978, p. 61) revela uma ênfase na voz da personagem, em vez da voz do narrador. Além disso, ao colocar "tinha pensado" ao final da oração, Jatobá enfatiza o questionamento da personagem naquele momento da história, mais que o próprio ato de narrar o acontecido.

Esse trecho, em especial, é construído com a possibilidade de se unir o discurso direto (formado por frase interrogativa) com o discurso indireto (frase declarativa). A ausência do travessão e a frase declarativa "tinha pensado" se destacam em relação a ideia de um discurso indireto, ou seja, de uma narrativa que está sob o poder e a responsabilidade do narrador. Os trechos posteriores do parágrafo sustentam o caráter indireto do discurso: *O pensamento tomando forma e vindo por primeiro o medo, medo das cosias que a gente não faz ideia, mas, quando via na frente, verdadeiro* [...] (Jatobá, 1978, p. 61).

Evidenciamos no conto "Duas margens" um narrador homodiegético, que participa dos fatos que narra, e um narrador autodiegético, pois é o protagonista do que conta:

> Gosto daqui. Quando vejo Adelina ralhar com os meninos mais novos para que fujam de perto da valeta que corre água fedorenta, bem perto de casa, e os meninos entram pra assistir desenho na televisão que Dalva no primeiro mês de firma comprou a prestação ou quando escuto algum vizinho reclamar das filas do instituto, da demora muita no atendimento, me vem a lembrança de lá que nem isso tinha, me alegro (Jatobá, 1978, p. 63).

No conto "O trem, a estação... todos os dias", os subtítulos que acompanham os parágrafos do texto, revelam a forma de uma narrativa fragmentada, cujas partes estão conectadas pelos sentidos. O narrador, que é tanto homodiegético quanto extradiegético, parece estar à frente do que conta no início dos parágrafos, como abaixo repertoriado:

1. *RODOVIÁRIA DE SÃO PAULO: Fervilhava, formigueiro de gente, parecia dia* (Jatobá, 1978, p. 67).
2. *Tinha visto de longe: Toda manhã, Duca, Tino, eu, a gente pegava os bodoques e ia pelas matas do coronel Gercílio jogar balas de barro em passarinho, treinando a pontaria em calango verde* [...] (Jatobá, 1978, p. 67).
3. *Vinha dia de sorte: Passava algum trem-passageiro vazio de gente, apitando nas curvas espantando jegues, e bois, e vacas, e cabritos que pastavam o capim verde na beirada dos trilhos* (Jatobá, 1978, p. 68).
4. *Parecia perto nas vistas boas: A maria-fumaça resfolegava nas subidas do morro quando ela passava uma vez, no muito duas vezes, agora, por semana* (Jatobá, 1978, p. 68).
5. *Pai contava: Do tanto vistosa que era a Leste Brasileiro, os trens passavam limpos, máquinas novas, gente até vinha de Bananeiras na apreciação, os homens ferroviários cuidavam dos trilhos trocando dormentes, lá, limpando o mato que teimava em nascer no meio da linha* [...] (Jatobá, 1978, p. 68).
6. *Gosto de sangue na boca: Um dente sangrando, doendo no alto da boca, entrei no trem na Estação da Luz arrastando a mala* (Jatobá, 1978, p. 68).
7. *Parecia ver: Pai contar casos da beirada do São Francisco, que era longe de casa mas ele tinha ido numa época, ele mais moço, pra aqueles lados, em muita andança* [...] (Jatobá, 1978, p. 69).
8. *O trem no Brás: Sacolejou saindo, fechou as portas, algumas se negaram e ficaram abertas escancaradas entrando vento frio de noite, vazio* (Jatobá, 1978, p. 69).
9. *Na calçada em frente à estação, vi: Uma família dormia encostada no muro, o frio da noite fazia as pessoas deitadas tremerem, se agasalhando juntando os corpos* [...] (Jatobá, 1978, p. 70).
10. *Nas manhãs de dezembro: Passei me indo atrás de serviço nas construções do Brás, Pinheiros, no metrô que andava pegando gente pra cavação de terra* [...] (Jatobá, 1978, p. 70).
11. *No trem todo dia: Na cheia dele vou escutando a quebra do silêncio pelas vozes dos homens ali dentro, vendo as vistas sonadas carregadas de tristeza* [...] (Jatobá, 1978, p. 70).

É possível perceber, pelos excertos transcritos, que o conto "O trem, a estação... todos os dias" apresenta múltiplas situações, micro ações, personagens, tempo da narrativa, como se a vida operária estivesse sendo contada a partir das estações e das viagens de trem.

Se está evidente a compreensão do que seja heterodiegético e homodiegético, quando se conhece a superada classificação narrador em primeira pessoa, narrador em terceira pessoa, é possível dizer que as classificações extradiegético e intradiegético dizem respeito à posição do narrador em relação ao nível narrativo. Nos contos de *Crônicas da vida operária*, verificamos a existência de um narrador autodiegético, pois as personagens-narrativas, todas, são protagonistas do que contam.

Portanto, nesse primeiro estudo sobre a modalidade do narrador nos contos de Jatobá, da obra que compõe o *corpus* analítico, verificamos que é possível o narrador pertencer ao primeiro nível da narrativa e, posteriormente, dentro da história, outro narrador surgir e "se habilitar" a narrar outra história ou uma história dentro da outra, como em um procedimento de *mise en abyme*. Tem-se, assim, uma história dentro da história, e os narradores de ambas se encontram em níveis diferentes, pois falam de lugares diferentes.

2.2.2 A focalização e os fatos narrados em *Crônicas da vida operária*

Neste item, demonstraremos que a tipologia de narrador e o foco narrativo não são um único fenômeno, e que podem revelar outros elementos para a interpretação de *Crônicas da vida operária*. Para estabelecermos pontuais relações entre o narrado e o narrador, lançaremos mão de tipologias de três teóricos: Genette (1995), Schmid (2010) e Friedman (2002).

Em *Discurso da Narrativa*, de Genette (1995), identificamos uma outra maneira de pensar o narrador, que é a focalização. A focalização, de modo geral, diz respeito ao conhecimento que o narrador tem sobre a história, em comparação com o conhecimento que a personagem tem. Esse pode ser um bom ponto de partida para o estudo dos contos de *Crônicas da vida operária*, considerando a complexidade das personagens-narrativas.

Os estudos de Schmid (2010) sobre os critérios considerados relevantes para pensarmos a tipologia do narrador, constantes na obra *Narratoloy: an introduction*, merecem uma atenção especial por dois aspectos apresentados: um painel quantitativamente mais criterioso sobre a tipologia do narrador; e a distinção entre tipologia e ponto de vista na narrativa. Este último representa um ganho para a interpretação e para a abordagem metodológica nos estudos da narrativa. Schmid estabelece onze critérios para uma tipologia de narrador, a saber: modo de

representação; status diegético; hierarquia; grau de marcação; pessoalidade; homogeneidade; posição avaliativa; habilidade; fixação espacial; acessibilidade à consciência das personagens; confiabilidade. Para cada critério, o teórico estabelece os tipos de narrador. No critério modo de representação, por exemplo, o tipo de narrador pode ser explícito ou implícito; na habilidade, o narrador pode receber o estatuto de onisciente ou conhecedor limitado; na fixação espacial, o narrador pode ser onisciente ou fixo em um espaço específico.

Encontramos no ensaio *O ponto de vista na ficção*: o desenvolvimento de um conceito crítico, de Friedman (2002), a defesa de como é importante para o leitor a caracterização do foco narrativo, pois é através dele que as personagens se apresentam.

Os estudos desses teóricos destacam a necessidade de sistematizar a natureza dos critérios de identificação da focalização e do tipo de narrador. Um narrador não diegético, por exemplo, pode assumir o ponto de vista de uma das personagens para narrar determinada situação, sem isso representar uma mudança de tipos. É o que acontece no conto "O pano vermelho": *Adelina entristeceu nesse correr de ano todo, andava pelas tardes de domingo, comparando: "miséria aqui, miséria lá, aqui é cativeiro"* (Jatobá, 1978, p. 35).

O narrador de "O pano vermelho", no fragmento mencionado, embora não participe da história que conta, assume o ponto de vista da personagem Adelina ao narrar um episódio envolvendo o sentimento desta última. Isso é perceptível devido à linguagem usada pelo narrador, impregnada de um sentimento que só poderia pertencer à personagem: *entristeceu nesse correr de ano todo*.

Nesse momento, o excerto exemplifica que não é a tipologia do narrador que se evidencia, mas o ponto de vista assumido por ele na narrativa. Explicar o fenômeno apenas determinando que esse narrador é um narrador onisciente é não levar em consideração a complexidade da construção narrativa de Jatobá.

No conto "Trabalhadores", podemos também fazer a leitura do tipo de narrador que atravessa o texto:

> Vidros inteiros voavam em pedaços pra dentro da composição parada. [...] João Jacinto, eu vi, por esta luz que me alumia, ele sentir na frente da multidão a força fraquejar, o sangue descer pela camisa azul e banhar o peito magrento, as pernas dele se descomandarem, arriarem, ir arriando e encontrar o chão melado do próprio sangue dele, ele ouvindo os gritos da multidão: "criminosos, assassinos" – para os homens que se aproximavam de armas na mão, eles entre si falando: "foi ele, foi ele quem começou!"; as vozes, os fios de vozes entrando no ouvido de João Jacinto, baixinho, baixando, se desavolumando (Jatobá, 1978, p. 46-47).

Tem-se um narrador diegético, explícito e bem marcado. Conforme avançamos a leitura do conto "Trabalhadores", percebemos que é necessário observar certos aspectos que fazem

diferença. O primeiro narrador do fragmento é responsável pela parte inicial da narrativa, enquanto as demais personagens têm seus relatos adicionados à narrativa, marcados com aspas. Em outras palavras, há ali sempre a palavra de alguém, de um outro, de uma personagem que narra a partir do seu ponto de vista, exprimindo suas subjetividades: “criminosos, assassinos”; “foi ele, foi ele quem começou!”.

A personagem-narrativa dos contos de *Crônicas da vida operária* não reveza o papel de narradora com outras personagens do conto e, por isso, há pouca ou nenhuma modificação no tipo de narrador. E conforme vamos arrolando as técnicas narrativas presentes nos contos de Jatobá, verificamos que cada conto tem a sua característica, a sua função, a sua estrutura, o seu diálogo com distintos textos-fonte, parecendo-nos injusto propor o estabelecimento de comparações entre eles.

Nesse sentido, a focalização ajuda a pensar por que determinado conto apresenta uma narrativa em que o tipo de narrador permanece o mesmo do início ao fim, ou ainda o que torna estável a presença de determinada focalização no conto. Debruçar sobre essas questões oportuniza a compreensão da construção da narrativa jatobaniana, em seus aspectos formais, bem como a sua relação com os aspectos internos da obra.

Convém lembrar que a focalização “nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (Genette, 1995, p. 189).

No processo de interpretação dos segmentos narrativos dos contos, orientamo-nos pela classificação da focalização interna ou externa, estabelecida por Genette (1995):

Quadro 2 – Tipos de Focalização

<table>
<tr><th colspan="3">Focalização</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Focalização interna</td><td>Fixa</td><td>A personagem focal é a mesma, do início ao fim da narrativa.</td></tr>
<tr><td>Variável</td><td>A focalização varia entre as personagens.</td></tr>
<tr><td>Múltipla</td><td>O mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas.</td></tr>
<tr><td>Focalização externa</td><td colspan="2">O personagem age à nossa frente sem que saibamos dos seus pensamentos ou sentimentos.</td></tr>
</table>

Fonte: Genette (1995, p. 187-188), Org. Tavares (2021)

A focalização interna pode se estabelecer na narrativa quando se encontra em monólogo interior, ou seja, dentro de uma ficção ela não segue uma lógica do tempo cronológico, mas segue a lógica e os impulsos do narrador e das personagens, como o tempo psicológico e emocional, podendo conceder uma ênfase ao fluxo da consciência.

Os segmentos narrativos extraídos dos contos de *Crônicas da vida operária* confirmam a focalização interna fixa:

1. [...] *fiquei na frieza de um homem morto, a mão recebeu a força das toneladas de peso, ainda vi a cor do sangue, os dedos esmagados, esfolados numa cor só, e fui vendo a morte, o medo de morrer que se fez sentir com os gritos que soltei, gritei, gritei de dor* [...] (Jatobá, 1978, p. 18. - "A mão esquerda").
2. [...] *o medo ainda pairava sobre todas as cabeças, como adivinhar o que se passava no prédio alto ao lado da fábrica, nos pensamentos dos homens?; Do carrinho vendo, sentia que era o trabalho minguando o medo estampado nos rostos das pessoas no ônibus, na entrada da fábrica às sete da manhã, na chapeira marcando o ponto e todo o resto do dia* (Jatobá, 1978, p. 43. - "Trabalhadores").
3. *Aqui, as camas enxovalhadas, lençóis marcados de pingos vermelhos, sangue tinto de pulgas esmigalhadas no retorcer da noite, ou de dia, eu aqui olhando as pernas nuas das mulheres a cores* [...] (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
4. *O pensamento tomando forma e vindo por primeiro um medo, medo das coisas que a gente não faz ideia, mas, quando via na frente, verdadeiro, os meninos de olhos remelentos,* [...] *olhados na rua como se estivessem falando da minha fraqueza* [...] (Jatobá, 1978, p. 61. - "Duas margens").
5. [...] *mas agora, os trilhos estavam se enferrujando, mato crescendo e na passagem aquele rastro de fumaça preta que se some logo mostrando a miséria da estrada e dos homens, vistosos um dia aqui na lembrança, que vêm definhando juntos desde há muitos anos atrás* (Jatobá, 1978, p. 68. - "O trem, a estação...todos os dias").

Nesses segmentos da narrativa citados, a focalização interna fixa mostra a relação estabelecida entre a personagem-narrativa central com o ambiente, assim como enfatiza os sentimentos e as sensações de medo, de dor e de fragilidade humana dela. O trunfo da focalização interna fixa é conceder ao leitor uma perspectiva interior das emoções da personagem, de sua visão de mundo.

Na sequência, a focalização interna variável apresenta ao leitor outras personagens, além da personagem-narrativa, como lemos nos exemplos a seguir:

1. *Zilda vai ficar olhando pra minha mãe, vai dizer estranho, vai saltar as linhas em que eu falo da minha mão e dos dedos perdidos e, quando meu pai novamente entrar na casa limpando o nariz na manga da camisa curta, dona Zilda vai esperar ele sentar na cadeira, ela vai* [...] *dizer que seu filho Natanael já vem quase chegando* (Jatobá, 1978, p. 23-24. - "A mão esquerda").
2. *Tinha: um sonho de pai tão antigo como ele, que passou por toda aquela vida de sustento, vendo os filhos que nasciam no todo sempre em todo ano* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
3. *Perguntavam por mim, os companheiros de quarto diziam: nos olhos roxos de sonados traz o dinheiro do pagamento. E o feitor tinha avisado: "quem não quiser trabalhar no domingo pode ficar em casa", mas olhou nos olhos de todo mundo que lhe rodeara* [...] (Jatobá, 1978, p. 45. - "Trabalhadores").
4. *E dentro do sono, madorna, vinham as palavras de Paulo, a muita sabedoria dele que ele aprendia no silêncio, ditas pra todos ouvirem nos domingos, arrodeados na mesa* [...] *que ia chegar um dia, não longe, que ia me dar coragem e vontade de arrancar dos olhos* [...] (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
6. [...] *perguntei o que tem menina?; ela respondeu e chorou ainda mais, um choro sentido de fazer dó.* [...] *Dalva foi melhorando, as pernas dela foram aguentando o corpo,* [...] *foi se acostumando, foi se segurando sozinha* [...] (Jatobá, 1978, p. 62-63. - "Duas margens").
7. [...] *dona Firmina com seus setenta anos que vivia ali, que relutou, preferia morrer a largar aquela terra que tinha visto os filhos nascerem e o marido há quinze anos enterrado ali, lá, queria ser levada pelas águas que em dias ia tomar casa, quintal, tudo. No contar, muito não acreditava, por ser pai, assim crendo* (Jatobá, 1978, p. 69. - "O trem, a estação...todos os dias").

Na focalização interna variável, conseguimos identificar na imagem que o narrador nos oferece sobre os eventos e as personagens uma ideia de possibilidade de a personagem estar integrada na diegese (história). Ao retirar do narrador a observação objetiva ou a contemplação daquilo que ele criou, esse tipo de focalização apresenta o ponto de vista de outras personagens. Jatobá utiliza-se desse procedimento para expandir a transmissão do conhecimento dos

espaços, dos acontecimentos e das outras personagens com quem as personagens-narrativas se envolvem em seus distintos contextos de vida.

Há no processo de escrita criativa de Jatobá outros atravessamentos revelados na análise da focalização interna, fixa e variável. Ao mesmo tempo em que a personagem-narrativa se coloca como uma suposta testemunha dos acontecimentos e conduz a narrativa criando uma unidade lógica; ela penetra no íntimo das personagens, dando a conhecer o que lhes vai na alma, conhece muito o que diz respeito às personagens e aos acontecimentos do presente e do futuro. Analisa as ações, os comportamentos, os sentimentos e os pensamentos, como um processo de focalização omnisciente: [...] *Zilda vai ficar olhando pra minha mãe, vai dizer estranho* ("A mão esquerda", Jatobá, 1978, p. 23).

Na focalização externa, os aspectos exteriores da ação e dos intervenientes são apresentados como se a visão da personagem-narrativa fosse "de fora", conhecendo apenas o que ouve e o que, superficialmente, vê. Observa o movimento das personagens, descreve as ações, o ambiente, mas não partilha com as outras personagens, tampouco "adentra" o seu "universo", conhecendo, por antecipação, o que vai acontecer.

Os contos "A mão esquerda", "Alojamento", "O pano vermelho", "Trabalhadores", "No olhos, gases e batatas...", "O trem, a estação... todos os dias" apresentam fragmentos em que a focalização externa é evidenciada. Esse tipo de focalização é comum no início das narrativas:

1. *Ruas, todas no Brás, cheias de vai e vem no fim da tarde: Rangel Pestana, Joaquim Nabuco, Gomes Cardim e a Cavalheiro cheia, também, de ônibus que vão cruzar estradas, Estados e, gente nas ruas* [...]*, passando homens, mulheres* [...] (Jatobá, 1978, p. 17. - "A mão esquerda").
2. *A cidade se despertando e já encontrando os homens seguros em cavadeiras, enxadas, pás, quebrando o asfalto, arrancando a terra das ruas, limpando bueiros* (Jatobá, 1978, p. 29. - "Alojamento").
3. *1974: A profissional se esfiapava no passar do tempo, suada, molhada, seca, no bolso traseiro da calça* (Jatobá, 1978, p. 35. - "O pano vermelho").
4. *Firma alemã de automóvel. Carros brilhando lá dentro no pátio, carros saindo da montagem final já todo pronto, carros sendo testados, os motores zunindo passando com cheiro de novo pelo portão afora* (Jatobá, 1978, p. 41-42. - "Trabalhadores").
5. *Depois, escurecendo: as cartas soletrando as letras na mesinha armada no meio do quarto,* [...] *a radiola comprada a prestação numa loja do Brás tocando alto, sem*

incomodar, um disco do Roberto Carlos (Jatobá, 1978, p. 55-56. - "Nos olhos, gases e batatas...").

6. *Passava algum trem-passageiro vazio de gente, apitando nas curvas espantando jegues, e bois, e vacas, e cabritos que pastavam o capim verde na beirada dos trilhos* (Jatobá, 1978, p. 68. - "O trem, a estação... todos os dias").

Esses segmentos da narrativa de focalização externa estão constituídos pela representação de elementos externos observáveis das personagens, do espaço e dos eventos. O narrador posiciona-se de forma restrita, podendo relatar apenas o que qualquer observador hipotético vê externamente.

Nos casos em que se observa a descrição de uma personagem, de um ambiente ou de um acontecimento que antecede à participação da personagem-narrativa protagonista, averiguamos ocorrências dessa modalidade no desenrolar da narrativa, isto é, mudanças no foco narrativo, do externo para o interno (e vice-versa), o que não resulta no rompimento da harmonia e coerência do conto.

2.2.3 A focalização de acontecimentos e de fala na representação do discurso

Ao estudar a focalização nos trabalhos de Genette (1995), Schmid (2010) e Friedman (2002), compreendemos que os teóricos recomendam averiguar se a posição da personagem-narrativa é de proximidade ou de distanciamento em relação àquilo que relata.

Para esse tipo de condução do estudo, há uma necessidade de se verificar graus de informação veiculada pela narrativa por meio de dois aspectos: a distância em que se encontra o narrador em relação à história; e a perspectiva, ou seja, a focalização ou ponto de vista adotado na representação do discurso. Uma das funções e possivelmente um dos objetivos do estudo da distância é perceber se o narrador pormenoriza detalhes dos acontecimentos ou, simplesmente, mostra-os de forma ampla.

A análise da distância do narrador em relação à história ocorrerá a partir da diferenciação de dois modelos de narrativa propostos por Genette (1995): o de acontecimento e o de fala. Frente aos múltiplos critérios estabelecidos por Schmid (2010) e Friedman (2002), priorizamos Genette (1995) para atender, inicialmente, à proposta discursiva no desenvolvimento desse item. A seguir às discussões fundamentadas em Genette, vamos incorporando noções de Franco Jr. (2003), Gancho (1997) e Bittencourt (1999).

Na primeira modalidade, na narrativa em que se focalizam os acontecimentos, Genette (1995) distingue três modos, estabelecendo uma relação entre os termos: *showing*, *telling* e *talking*.

No modo *showing* (mostrar), ocorre a cena dramática, em que se percebe maior grau de informação, de detalhamento e de precisão do fato narrado. Nesse modo, há uma proximidade máxima da personagem-narrativa em relação ao objeto narrado, estreitando a relação entre mostrar e contar, uma vez que "mostrar não pode ser senão uma forma de contar, e essa forma consiste ao mesmo tempo em dizer o mais possível sobre, mas dizê-lo o menos possível [...], ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta" (Genette, 1995, p. 164).

Como já foi apresentado no Capítulo I, os contos de Jatobá, presentes na obra *Crônicas da vida operária*, não se constituem prioritariamente por acontecimentos, mas pelo que Borges (2015) chamou de "situações", pela substância no "pulsar da narrativa". Extraímos da "narrativa de situações" alguns segmentos para seguir com a interpretação da focalização. Lembramos que outros excertos, inclusive alguns já mencionados nos itens anteriores deste capítulo, poderiam elucidar o recorte priorizado. No entanto, para a validar a riqueza da escrita de Jatobá e a força narrativa presente em seus contos, optamos por apresentar mais segmentos narrativos.

Os fragmentos a seguir, exemplificam o modo *showing*:

1. *Pra você tudo aquilo por ora é importante, parece ser, depois você descobre que existe na calçada do outro lado da rua um homem parado, calado, que olha o ônibus, aí, ele vai se aproximando devagar, devagarinho no rumo do ônibus, vai se esforçando em carregar a mala com a mão direita. A mão esquerda, você vê, aparece dentro das suas vistas como uma volumosa mancha branca. A mancha, agora, cresce dentro destes olhos seus* (Jatobá, 1978, p. 17. - "A mão esquerda").
2. *Vigio tudo. Trabalho de noite.* [...] *Vigio essas ruas, essas casas em frente de gente de posse, que até frentes ajardinadas têm, pois estes olhos que tomam conta deste alojamento no virar da noite pro dia, ganham pra isso, só não dá pra vigiar a vida que passa correndo dia após dia* (Jatobá, 1978, p. 27. - "Alojamento").
3. *Eu: ali, sempre vendo aquela velhice que vinha no correr dos anos trazida quem sabe por quem, que ia entrando nas pessoas. Como ser tão parado no viver? Esperando pai morrer, mãe morrer, aqui tudo miúdo, até a vida* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").

4. *E nas segundas o ônibus da empresa rumo a São Bernardo, dentro só comentários do domingo, da comida melhor, do dia inteiro passado em casa sem disposição pra nada, do Sílvio Santos do meio-dia às oito da noite na televisão – "viu aquilo?, aquilo outro?" –, comendo a macarronada em frente à televisão, a preguiça até de mudar de estação, e a loteria esportiva, um sonho tão distante, as discussões e torcida que na próxima semana, enfim, acertaria* (Jatobá, 1978, p. 47. - "Trabalhadores").
5. *No rumo de casa tateando pelas ruas, chegava, depois, o bálsamo da batata crua sobre os olhos sugando o gás, a verdura empretecendo* (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
6. *Depois dessa descabeçada de Dalva, fui pensando, imaginando na lei que pendia dum só lado, Adelina chorava nos cantos e tresvariava parecendo ver Dalva, filha mais velha, nunca casando com aquela honra de moça desviolada, mas não, eu no muito pensar só via miséria: a lida muita de sol a sol sem trazer alento nenhum em casa* [...] (Jatobá, 1978, p. 61. - "Duas margens").
7. *Oito horas o relógio grande marcava, a neblina branca já cobrindo a luz forte das lâmpadas, a zoada ainda vigorando dos carros buzinando aqui e lá longe, fui mais informado, um medo me tomando o corpo, o endereço dum parente que já tinha vindo gravado na cabeça, o medo de esquecer aquele lugar e ficar perdido por todo o sempre naquelas ruas cheias de casas, prédios, carros, de São Paulo* (Jatobá, 1978, p. 68. - "O trem, a estação... todos os dias").

No modo *showing*, há momentos em que o narrador cede a voz às personagens, não se percebendo a sua mediação. Nesse caso, há um grau de informação, de detalhamento e de precisão maior. Tem-se, assim, a cena dramática em que o narrador utiliza do discurso relatado em estilo direto: [...] *do Sílvio Santos do meio-dia às oito da noite na televisão – "viu aquilo?, aquilo outro?" –, comendo a macarronada em frente à televisão* [...] (Jatobá, 1978, p. 47). Esse fragmento exemplifica bem que a focalização dos discursos diretos é interna variável, não se detendo apenas em uma personagem, mas alternando com a fala de outra.

Nos contos de *Crônicas da vida operária*, é comum verificarmos a alternância de focalização, tanto do modelo interno para externo, como do ponto de vista de uma personagem para o de outra. Essas variações de focalização no decorrer da narrativa podem ser analisadas dentro do princípio que Genette (1995) denomina alterações.

Para Genette (1995), há dois tipos de alterações: paralipse, que consiste em dar menos informações do que, em princípio, é necessário; paralepse, que consiste em dar mais informações do que autoriza o código de focalização que rege o discurso. O tipo clássico de paralipse "é, no código da focalização interna, a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor" (Genette, 1995, p.194).

Observa-se em alguns trechos do conto "Trabalhadores" a ocorrência da paralipse. Nas expressões "também não sei onde foi enterrado João Serafim", "um dia ele aparece", "vou esperando", percebemos fatos omitidos para o leitor. Há algo em relação à morte do João Serafim ocultado para o leitor que, até o final da narrativa, não é revelado.

No conto "A mão esquerda", as omissões ou incertezas sobre o acidente na mão da personagem-narrativa Natanael vão sendo resolvidas até o final da narrativa: *A mão esquerda, você vê, aparece dentro das suas vistas como uma volumosa mancha branca. A mancha, agora, cresce dentro destes teus olhos* (Jatobá, 1978, p. 17).

Identificamos a paralipse também nas reticências, sugerindo a omissão de fatos para o leitor, no trecho: *Natanael Martins, filho de Elias e Marta Martins, solteiro, vinte e três anos... assim preenchi a ficha da fábrica* [...] (Jatobá, 1978, p. 19). Diferentemente do que ocorre no conto "Trabalhadores", em "A mão esquerda", os fatos do acidente são revelados no decorrer da narrativa.

As personagens-narrativas dos contos "A mão esquerda", "Alojamento", "Trabalhadores", "Nos olhos, gases e batatas...", "O trem, a estação... todos os dias" narram o que veem (ruas, alojamento, avenidas, quarto, estação), por meio da focalização externa e do discurso indireto. Há momentos em que se nota a presença do narrador extradiegético-heterodiegético de forma mais marcante, relatando seus pensamentos e sentimentos na cena ou situação apresentada.

A "incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente conduzida em focalização externa" (Genette, 1995, p. 195) exemplifica a paralepse, uma vez que esse procedimento também pode ser interpretado como uma gradual passagem da focalização externa para a interna, como podemos ler no trecho: *Como ser tão parado no viver?*

No modo *telling* (contar), tem-se o sumário em que se nota o inverso do modo *showing* (mostrar). O grau de informação é menor, há menos detalhamento e precisão do fato narrado. A proximidade do narrador da cena narrada é mínima, e sua presença é marcante, na medida em que é o mediador das informações.

1. *No homem: existe uma história, uma linguagem que é parecida com a sua, uma magreza na face que é a magreza sua, e você se sente como se fosse ele. E assim é* (Jatobá, 1978, p. 18. - "A mão esquerda").
2. *Tudo lá fora: montes de terra, areia, depósitos de tábuas, tijolos que ficam muito tempo parados esperando a vez de irem para as construções, ferramentas, de lado no terreno baldio* (Jatobá, 1978, p. 27. - "Alojamento").
3. *Nas noites como uma roça, sapos cantavam longe na vargem do Tietê, Adelina, sempre dizendo, sinto saudade* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
4. *Durante semanas trabalharam fazendo cartazes, pedindo gente, fantasiaram a portaria da fábrica com precisa-se de funileiros, ponteadores, ferramenteiros, peões de montagem, pintores, ajudantes de pintor, tapeceiros, mil gentes* (Jatobá, 1978, p. 43. - "Trabalhadores").
5. *Domingo, faça sol ou chuva: as conversas, as histórias de todos, rodeando as portas dos bares, o receio da polícia mesmo de carteira fichada, marcada com o carimbo da firma* (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
6. *Dalva sentou segurada por Adelina se apoiando no chão da calçada, gente passava virando o rosto pra ver a mulher que parecia que ia morrer, eles diziam* [...] (Jatobá, 1978, p. 62. - "Duas margens").
7. *Uma família dormia encostada no muro, o frio da noite fazia as pessoas deitadas tremerem, se agasalhando juntando os corpos* [...] (Jatobá, 1978, p. 70. - "O trem, a estação... todos os dias").

Nesse processo em que ocorre o modo *telling* (contar), há uma "sensação de distanciamento" do narrador em relação ao fato narrado. Nos recortes selecionados, a informação passa pelo crivo do narrador, mas conforme avançamos na leitura dos contos, sabemos que os segmentos narrativos dos contos de *Crônicas da vida operária* pertencem, todos, às personagens-narrativas.

Então, no modo *telling* a personagem-narrativa se limita a contar o que está observando ou lembrando. Nos trechos citados, identificamos que a focalização é externa, em que o narrador relata o que vê, por meio do discurso indireto e indireto livre. E no discurso indireto livre é narrada a sensação das personagens, em que se misturam a voz do narrador e da personagem, relatando o estado de contemplação em relação à visão que se tem: "uma linguagem que é parecida com a sua", "tijolos que ficam muito tempo parados", "sapos

cantavam longe na vargem do Tietê", "fantasiaram a portaria da fábrica", "as histórias de todos, rodeando as portas dos bares", "gente passava virando o rosto pra ver a mulher", "o frio da noite fazia as pessoas deitadas tremerem".

No modo *telling*, a narração é predominantemente de focalização externa, o narrador (personagem-narrativa) descreve o espaço em que as personagens se encontram e a sua visão do lugar, por meio do discurso transposto em estilo indireto.

Sob o entendimento de que há alterações na focalização e na posição da personagem-narrativa, há momentos em que se percebe uma maior aproximação da personagem-narrativa (modo *showing*), às vezes, no mesmo parágrafo; há momentos em que verificamos o afastamento do narrador, ao utilizar o discurso transposto em estilo indireto livre, quando os pensamentos e/ou sentimentos da personagem se misturam ao discurso da personagem-narrativa central (modo *telling*); e há alguns momentos pontuais em que ocorre o discurso relatado, quando o narrador se afasta totalmente, cedendo voz à personagem, por meio do discurso direto (modo *talking*).

No modo *talking* (falar), a história é interrompida e o discurso continua. É a narrativa relatada pelo monólogo interior, conforme exemplificamos a seguir:

1. *Pouco converso, logo não conheço ninguém, faço só o que me mandam. Gostaria de falar de pai, do trabalho dele na ferraria de sol a sol com dias entrando na noite, sei, aqui ninguém conhece ele* (Jatobá, 1978, p. 20. - "A mão esquerda").
2. *Aqui era bom no começo, pois Doralina empregada num prédio da rua passava safada carregando pão e leite em frente me tentando, eu engomado vestido de farda de brim azul da firma, nem ligo, mas ligando naquela precisão de mulher* (Jatobá, 1978, p. 29. - "Alojamento").
3. *Rita, mulher de Reinaldo, quem imaginava aquele corpo fraco, se tornou mãe, esperança deste corpo, sonho novamente começado em fim de vida* (Jatobá, 1978, p. 35. - "O pano vermelho").
4. *Quatro meses sem ninguém falar de corte de pessoal. Estranho, achava. Calmaria, sim. Os carros saíam da montagem e desapareciam no outro dia bem cedo* (Jatobá, 1978, p. 45. - "Trabalhadores").
5. [...] *pinicava na mente a vontade de ir, me vir, trazer todos, tentar a vida de novo, quase cansado agora, mas vendo os meninos homens crescendo e tendo trabalho* [...] (Jatobá, 1978, p. 62. - "Duas margens").

6. *Alguns reclamando, pouco, muito, em volta, aí, não dá pra perder a fé e não me vejo mais só no mundo* (Jatobá, 1978, p. 70. - "O trem, a estação... todos os dias").

Passamos agora para a interpretação da segunda modalidade na narrativa em que se focalizam as falas, pela qual Genette (1995) observa o discurso pronunciado ou interiorizado das personagens e os distingue em três estados de discurso.

O primeiro é o discurso narrado, ou contado, que se caracteriza por possuir uma distância maior entre o emissor do discurso e a história, como revelam os trechos a seguir:

1. [...] *resumia os perigos dela — cuidado!, depois a máquina alcançou a sabedoria dele* [...] (Jatobá, 1978, p. 21. - "A mão esquerda").
2. — *Eu até gosto. Me dão comida, fardamento e me pagam, não é muito, mas é melhor que os salários de construtora* (Jatobá, 1978, p. 49. - "Trabalhadores").
3. — *Reclama que eles te mandam embora* — algum ente sempre a dizer (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").

Nos momentos pontuais em que o narrador cede a voz às personagens, não se percebe a sua mediação, com exceção do fragmento — *cuidado!* A interferência do narrador ocorre apenas para elucidar os perigos da máquina ou mencionar a voz de algum membro da família (algum ente sempre a dizer). Há a cena sumarizada com momentos de afastamento e aproximação do narrador. Trata-se de fragmentos textuais predominantemente narrativos, que relatam situações de vida e de condições de trabalho das distintas personagens.

Nele se combinam os discursos relatado e transposto por meio dos estilos direto, indireto e indireto livre. Os sentimentos das personagens são revelados por meio da focalização interna, em que se utiliza o discurso direto.

Além desses casos, há fragmentos textuais que descrevem as ações e/ou escolhas das personagens-narrativas, em que o grau de informação e de detalhamento revela mais que o texto narrativo. Tem-se, assim, a cena dramática, o modo *showing*, em que o narrador utiliza do discurso relatado em estilo direto.

> — Não, nunca me sindicalizei não. Moro muito longe do sindicato e já que a única serventia do sindicato é o médico, prefiro procurar outros meios.
> — Hora extra não é obrigado não. Eu sei. Mas a gente vem, mesmo no domingo, senão, quando começar o facão, quem não vem é o primeiro da fila.
> — Gosto daqui muito. O trabalho é corrido, é. Mas lá onde a gente morava é só miséria, aqui é mesmo que tá dentro do céu.

> — Ando fazendo um pé-de-meia. Na primeira leva do facão, pego o dinheiro que tenho e compro um terreninho lá na minha terra. A mulher nisso me apóia (Jatobá, 1978, p. 49).

Nota-se, sobretudo nesses segmentos extraídos do conto "Trabalhadores", que a focalização dos discursos diretos é interna variável, não se detendo apenas a uma personagem, mas vai se alternando conforme a fala de cada um.

A interferência do narrador não ocorre nos segmentos narrativos apresentados, o que nos permite dizer que nesses episódios o narrador mais "mostra" do que "conta", pois intervém pouco na narrativa e, dessa forma, o texto torna-se mais mimético na sua representação. Tem-se, portanto, a predominância da cena dramática.

O segundo estado é o discurso transposto, que se caracteriza por ser mais mimético que o discurso narrado, pois reproduz em estilo indireto a fala da personagem. A presença do narrador é mais visível, pois não concede autonomia total à voz da personagem. Esse tipo de discurso ocorre também em estilo indireto livre, em que a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uma única voz.

1. *E Elias, teu pai, Elias Ferreiro, esperando de longe, grita: Filho Natanael, pois retoque e repique este ferro em brasa na bigorna tua* (Jatobá, 1978, p. 24. - "A mão esquerda").
2. *Adelina entristeceu nesse correr de ano todo, andava pelas tardes de domingo, comparando: "miséria lá, aqui é cativeiro"* (Jatobá, 1978, p. 35. - "O pano vermelho").
3. *Ouvi comentários dos vizinhos de quarto, na parede-meia, eles falando:* [...] *firma automobilística, é muita sorte!; coisas dessa natureza* (Jatobá, 1978, p. 41. - "Trabalhadores").
4. [...] *me acordando pro serviço da noite como um relógio pontual, gritando com a raiva que lhe consumia, "um dia ainda mato aquele feitor"* (Jatobá, 1978, p. 55. - "Nos olhos, gases e batatas...").
5. [...] *cansada, unhas esfiapando se gastando nas mãos, mas sempre dizendo que tava gostando* [...] (Jatobá, 1978, p. 62. - "Duas margens").
6. [...] *ele contava histórias vistas em Juazeiro, de tantos pedintes no meio da rua, "é só o que se vê, gente nova: homens, mulheres, vendo no mais crianças olhando gulosas de fome no olho da gente, esmolando"* (Jatobá, 1978, p. 69. - "O trem, a estação... todos os dias").

O discurso transposto "permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador" (Reis & Lopes, 1988, p. 277). De acordo com Genette (1995), "no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias veem-se então confundidas" (p. 172-173).

Esse é o estado de discurso predominante nos contos de *Crônicas da vida operária*. Nós consideramos que essa escolha de Jatobá, de colocar a personagem para falar pela voz do narrador, vem reforçar o papel da personagem-narrativa de principal enunciadora para contar a vida operária, a própria como a de outras personagens.

O terceiro estado é o discurso relatado ou reportado, que constitui a forma mais mimética de representação. O "narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem" (Genette, 1995, p.170).

Em *Crônicas da vida operária*, encontramos uma possibilidade desse terceiro estado de discurso no conto "A mão esquerda". No entanto, em vez de considerar um fingimento, consideramos uma antecipação hipotética de Natanael sobre as falas dos pais, fruto da esperança da personagem-narrativa após o acidente da máquina de prensa e a perda dos dedos da mão.

1. [...] *vai ficar olhando pra minha mãe, vai dizer estranho* [...] (Jatobá, 1978, p. 23. - "A mão esquerda")
2. *Mãe vai dizer: Elias vai dormir! Ele vai responder: não, o repique da bigorna, a brincadeira de repicar no ferro do homem aqui e Natanael, meu filho, logo vai recomeçar* (Jatobá, 1978, p. 23. - "A mão esquerda")

A palavra parece ser concedida à personagem, mas ainda pertence à personagem-narrativa central. Isso acontece, cogitamos, porque Jatobá trabalha com a visão da personagem Natanael, central no conto, que sabia não ser verdade, mas acreditava que poderia ocorrer daquela forma.

A utilização dessa técnica como recurso estrutural do conto "A mão esquerda" para revelar o passando, o presente e o futuro da personagem-narrativa, representando o sonho, misturando realidade e fantasia, cria ambiguidade, o que pede um leitor crítico, que construa a leitura, realizando os elos entre as partes do texto, para entender como se efetivam as situações.

Vimos, pelo que nos foi possível apresentar até aqui, que os contos de *Crônicas da vida operária* são construídos por focalização interna (em suas variações) e externa, pelas quais

temos, respectivamente, mais revelações das emoções, dos sentimentos e dos pensamentos das personagens-narrativas; e os elementos observáveis pelas personagens.

Convém destacar que, esses elementos observáveis, embora pareçam limitados e restritos à focalização externa, dizem muito quando relacionados à representação da vida operária, aos espaços transitados e à chegada da personagem-narrativa às situações.

A leitura que fazemos, afinal, é que ambas as focalizações na narrativa dos contos estudados, interna e externa, por estarem centradas na voz das personagens-narrativas da história e na sua consciência, caracterizam o sentido de relatar aquilo que as personagens conhecem ou fazem conhecer.

Ela pode ser fixa, quando o foco se centra em uma só personagem-narrativa, ocorrendo, eventualmente, uma intromissão do narrador. Ela pode ser variável, quando há uma alternância de pontos de vista. E pode ser externa, quando a personagem-narrativa relata o que vê externamente, mas contribuindo muito para a história.

É por isso que os procedimentos utilizados por Jatobá merecem ser lidos no campo das possibilidades. Independentemente da posição que ocupam na narrativa, no início, ao meio ou no fim das narrativas, a alternância entre focalização interna e externa complementa a presença mais ou menos marcante da personagem-narrativa em detrimento de determinado ambiente ou situações que indicam sua proximidade ou distanciamento.

Consentimos com Genette (1995) que um determinado modelo de focalização não é constante em toda narrativa, tampouco se verifica em um único conto em todo o conjunto de uma obra. E por isso, precisamos compreender os papéis do narrador e da focalização.

A focalização diz respeito ao conhecimento que o narrador tem sobre a história em comparação com o conhecimento que a personagem tem. Nesse sentido, a focalização tem o papel de regular as informações acerca das personagens e do enredo em si, enquanto o narrador tem a função de narrar o que acontece na narrativa.

Mas, como ler a teoria quando o narrador dos contos é a personagem-narrativa? Então, percebemos que o estudo investigativo exige percorrer duas formas de se averiguar o foco narrativo. O primeiro tipo consiste em “dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária”; o segundo tipo revela o interesse em “dar mais do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto” (Genette, 1995, p. 193).

Essas duas formas se explicam pela paralipse, procedimento em que não se informa tudo ao leitor; e pela paralepse, em que informações demasiadas são apresentadas ao leitor. A paralipse é, em domínio da focalização interna, a ação ou o pensamento da personagem em

focalização, que tanto ela, quanto o narrador, não podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor. Nos contos de *Crônicas da vida operária*, Jatobá "joga" com esses dois procedimentos, ora informando mais o leitor, ora intrigando-o, para distintos e potenciais efeitos de sentido.

Com o assentamento da focalização, Jatobá consegue desenvolver sutilezas nas narrativas, uma vez que pouca coisa parece acontecer e dizer, mas que diz muito sutilmente. E aqui reside o papel do foco narrativo, o de desenvolver uma função essencial dentro da narrativa, fazendo com que o leitor tenha um ponto de vista dos fatos narrados, e compreensões a partir desse ponto de vista.

A personagem-narrativa, nos contos de *Crônicas da vida operária*, é o elemento estruturador das histórias. Nesta obra, em especial, a narrativa existe em função da personagem-narrativa, do mesmo modo que a função do narrador na história está designada pelo foco narrativo e pelo ponto de vista, do narrador ou da narração (Gancho, 1997).

O foco narrativo é um dos elementos fundamentais para se discutir em uma narrativa de ficção, e é a partir dele que a personagem-narrativa cria um modo de relatar os acontecimentos ou as situações nos contos. Portanto, o foco narrativo figura como "[...] um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista" (Franco Jr., 2003, p. 41).

A referência à visão é consciente na escolha do enquadramento, e por isso "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 Jr., 2003, p. 41), compartilhando sentimentos e situações das vidas operárias de suas personagens.

A focalização recebe outras denominações como "visão" (Pouillon), "aspecto" (Todorov), "ponto de vista" (teóricos anglo-americanos), "foco narrativo" (em especial, no espaço brasileiro), "foco de narração" (Brooks e Warren), "ângulo visual" e "perspectiva narrativa", e consiste em um dos modos de regulação da informação na ficção. O termo focalização foi proposto por Gérard Genette e a sua utilização generalizou-se pela operacionalidade e por sua vinculação à narratologia.

Em *Crônicas da vida operária*, Jatobá não pede desculpas por suas personagens; ele "sequer nos diz o que fazem, mas faz com que elas [...] nos digam" (Friedman, 2002, p. 171). Acima de tudo, Jatobá faz com que as personagens-narrativas nos digam o que pensam, o que sentem, que impressões passam por suas mentes a respeito das situações em que se encontram.

Percebemos, então, que o foco narrativo designa um aspecto importante da obra literária e particularmente da narrativa.

Na interpretação que fazemos dos contos de *Crônicas da vida operária*, o estudo do foco narrativo é um dos tópicos centrais dos estudos da narrativa, na medida em que nos possibilita "identificar elementos que a definam como um gênero individualizado e em estabelecer suas diferenças em relação à lírica e ao drama" (Bittencourt, 1999, p. 108).

Sob esse entendimento, o foco narrativo é uma representação de ficção, ou seja, toda narrativa tem uma estrutura e uma visão diferente da outra, cada uma se volta para uma personagem diferente em um determinado tempo e lugar.

No campo das especificidades da narrativa, e considerando o foco narrativo como um ponto de vista, ou seja, a perspectiva em que o narrador se coloca para narrar os fatos ao leitor, Friedman (2002) cria uma tipologia que separa as diversas formas de narrar, exemplificando cada uma delas, como podemos verificar no quadro a seguir:

Quadro 3 - Caracterização do narrador

Tipologia	Exemplificação
Narrador Onisciente Intruso	Aquele narrador também conhecido como onipresente e que tem a liberdade de narrar, mas interfere na narrativa, além disso tem uma grande característica de dar opiniões sobre a história.
Narrador Onisciente Neutro	É o narrador que fala em terceira pessoa, e também aquele que sabe tudo sobre a história, o narrador que relata os fatos e explica cada um dos personagens.
"Eu" como testemunha	É o narrador que narra em primeira pessoa, ou seja, trata-se de um personagem secundário dentro da narrativa, e que narra de uma distância relativamente próxima.
Narrador Protagonista	Pode-se dizer que é uma das figuras principais de uma narrativa, pois todos os acontecimentos giram em torno desse narrador, que é a personagem protagonista da obra. Esse tipo de narrador não tem acesso aos pensamentos e sentimentos de outros personagens, pois tudo o que conta está voltado a seu campo emocional diante dos fatos ligados a si.
Onisciência Seletiva Múltipla	Não há propriamente um narrador, a história é contada pela mente das personagens, das impressões dos fatos e há o uso do discurso indireto livre.
Onisciência Seletiva	Existe apenas um narrador fixado em um ângulo central, e é limitado aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central dentro da narrativa.
Modo Dramático	É aquele foco narrativo que elimina o narrador, os estados mentais e as informações são delimitadas ao que as personagens falam ou fazem; o ângulo em que a história é contada é frontal e fixo; e a distância entre o leitor

	e a ficção é pequena. O papel desse narrador é fazer com que o leitor questione através do jogo de palavras. Como o nome indica, esse foco narrativo faz com que a narrativa se assemelhe a uma peça de teatro, pois aparece uma voz descrevendo os ambientes, os espaços, como se fosse a descrição do dramaturgo numa peça.
Câmera	É aquele narrador que tem a função de excluir o autor, ele apenas transmite aquilo que vê e ouve, como uma câmera, e não foca em sentimento algum das personagens.

Fonte: Friedman (2002), Org. Tavares (2020)

Na leitura do quadro 3, sobre a tipologia que caracteriza as diversas formas de narrar, de Friedman (2002), somos levados a resgatar uma questão central: **"**Quem conta a história?". Essa é a primeira questão levantada quando se pretende tratar do narrador.

A tipologia do narrador de Friedman (2002) fornece elementos para responder a essa e às demais questões sistemáticas (é um narrador em primeira ou terceira pessoa?, de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta?, quais canais de informação o narrador utiliza para comunicar a história ao leitor?, a que distância ele coloca o leitor da história?).

Essas questões já foram abordadas no desenvolvimento deste capítulo, entretanto, o quadro apresenta aspectos que merecem ser discutidos e retomados em diálogo com a maneira pela qual Jatobá posiciona os narradores dos contos de *Crônicas da vida operária.*

Vimos que os contos da obra literária estudada nesse trabalho de tese contêm marcadamente o tipo narrador personagem, e alguns fragmentos com o tipo "eu" como testemunha e o narrador câmera. Convém destacar que o narrador é capaz de se servir tanto da cena quanto do sumário, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável.

Por isso, para a interpretação e análise dos tipos de narradores, orientamos que as informações presentes no quadro devem ser lidas como uma referência flexível, uma vez que os tipos não são auto exclusivos. Além disso, identificar se o narrador está em primeira, segunda ou terceira pessoa, se se trata de um narrador protagonista ou testemunha, podem ser procedimentos introdutórios vinculados à pergunta "Quem conta história?", mas são insuficientes para a compreensão da narrativa dos contos, sobretudo a narrativa dos textos de *Crônicas da vida operária*, a qual, como foi demonstrado, traz uma série de questionamentos às teorias narrativas existentes.

Como é possível perceber, não se trata apenas de identificar se o narrador oscila da posição centro (de dentro da fábrica, de dentro do alojamento) com as mudanças de posição (na rua, no trem, no quarto, dentro e fora do ônibus, fora do alojamento) – nos contos "A mão

esquerda", "Alojamento", "Trabalhadores", "Nos olhos, gases e batatas...", "Duas margens", "O trem, a estação...todos os dias" – ou o procedimento de oscilação entre primeira e terceira pessoa, mas de partir dessas informações para verificar se há ansiedade e movimentação na trama narrativa, se existe uma sensação de pressa, como aquela demonstrada nas descrições das ruas cheias de pessoas e das estações de trem, conforme lemos nos segmentos narrativos a seguir:

1. *Você parado, olhando as rodas de gente observa os passos dos homens neste começo de noite e o movimento da rua* [...] (Jatobá, 1978, p. 17. - "A mão esquerda").
2. [...] *abro o portão, o caminhão entra macio, os homens vão descendo, guardando as ferramentas, outros pulando correndo na direção dos seus quartos, isso aqui vira feira* [...] (Jatobá, 1978, p. 28. - "Alojamento").
3. *Um senhor me informou, ônibus qual, desce assim, foi mostrando, depois, ainda confirmei com um velho que vinha cachimbando rua afora, ele falou a mesma coisa, aí, sim, fui* (Jatobá, 1978, p. 41. - "Trabalhadores").
4. *Fora, da rua o barulho do dia* ("Nos olhos, gases e batatas...", Jatobá, 1978, p. 56).
5. *Foi difícil acostumar os meninos que não deviam ficar na frente da casa por causa dos carros que passam na rua poeirenta bem apressados* [...] (Jatobá, 1978, p. 62. - "Duas margens").
6. *Fervilhava, formigueiro de gente, luzidia, parecia dia* [...] *o medo de esquecer aquele lugar e ficar perdido por todo o sempre naquelas ruas cheias de casas, prédios, carros, de São Paulo* (Jatobá, 1978, p. 67. - "O trem, a estação...todos os dias").

As ações das personagens-narrativas estão tão latentes quanto seus pensamentos e sentimentos. Isso ocorre porque Jatobá caracteriza essas personagens na relação que elas estabelecem com o ambiente. E o leitor as acompanha, ora com proximidade, ora com distanciamento, ora com sensação de ansiedade, tensão e pressa, ora com sensação de relaxamento.

Quanto às oscilações nas modalidades dos narradores (homodiegéticos e heterodiegéticos) e no foco narrativo, elas extrapolam a sua simples identificação, revelando novos modos de se comunicar com o leitor, assumindo diferentes canais e tipos de discurso. Se compreendemos, por exemplo, que o narrador é uma personagem que está incumbida de, "num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo" (Franco Jr.,

2003, p. 40), então, será a focalização que vai nos mostrar, guiar ou transportar aos pensamentos, sentimentos e percepções desse narrador ou das personagens.

Temos cautela quanto à afirmação de que o narrador protagonista, a quem denominamos nesse estudo de personagem-narrativa, está inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Existe sim uma ênfase dada aos pensamentos e sentimentos na construção da personagem-narrativa, mas Jatobá consegue extrapolá-la quando desenvolve diferentes situações e formas de discurso para que suas personagens possam mostrar, contar e falar. Para cada propósito, as personagens-narrativas estarão associadas a diferentes situações, a distintas formas de relação com os ambientes e a pontuais micro ações.

Assim sendo, tecnicamente, a posição do narrador deve partir da intenção de se obter certo efeito, para o qual o autor inventará os incidentes, os distanciamentos, o ponto de vista, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido, e outros dos quais, muitas vezes, o próprio Jatobá não terá controle no plano interno à narrativa.

2.3 Mergulhando no cotidiano: o tempo das histórias e o tempo do discurso

No estudo dos contos de *Crônicas da vida operária*, averiguamos que os fatos pretéritos são apresentados como se passassem no palco da vida operária e o leitor fosse um espectador na plateia, na estação, na rua, na fábrica, no trem. Para interpretá-los, vamos nos apoiar em Genette (1995).

Genette concebe a narrativa como sendo "uma sequência duas vezes temporal", e considera que "há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa" (Genette, 1995, p. 31), isto é, o tempo do significado e o tempo do significante. Por isso, segundo o teórico, "estudar a ordem temporal da narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos" – no caso dos contos de *Crônicas da vida operária*, com a ordem dos segmentos temporais na história –, "na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto" (Genette, 1995, p. 33).

Ao analisar o tempo da narração, precisamos então verificar a relação cronológica que se estabelece entre a época da ocorrência dos fatos e o momento em que os fatos são relatados. Isso implica, em conformidade com a perspectiva de Genette (1995), determinar a distância temporal do narrador em relação aos acontecimentos que ele apresenta.

Organizamos um quadro elucidativo dos quatro tipos de narração propostos por Genette (1995), conforme a posição temporal:

Quadro 4 – Quatro tipos de narração

Ulterior	posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida, e de muito longe, a mais frequente
Anterior	narrativa preditiva, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente
Simultânea	narrativa no presente, contemporânea da ação
Intercalada	entre os momentos da ação

Fonte: Genette (1995, p. 216), Org. Tavares (2023)

Ao verificar como Jatobá estrutura o tempo nos sete contos de *Crônicas da vida operária*, observamos que a maioria se identifica com a narração simultânea. O escritor foge à narração ulterior, cujo tempo é "aquele que preside à imensa maioria das narrativas produzidas até hoje" (Genette, 1995, p. 219).

A escolha do autor pelo tempo presente basta para indicar o simulacro contemporâneo da narração com a história. Por esse procedimento, Jatobá leva o leitor a mergulhar no cotidiano das histórias da vida operária, narradas por personagens-narrativas "presentificadas".

E, mesmo quando emprega o pretérito nos contos "Trabalhadores", "Duas margens" e "O trem, a estação... todos os dias", Jatobá não indica "a distância temporal que separa o momento da narração do da história" (Genette, 1995, p. 219). O ato de enunciação se realiza em um tempo posterior ao da diegese.

A distância temporal, entretanto, aparece evidentemente marcada no conto "O pano vermelho", cujos segmentos narrativos estão sumarizados em anos, correspondentes ao período de 1952 a 1976.

Ao estudarmos a ordem em que os fatos são narrados nos contos de *Crônicas da vida operária*, verificamos que o tempo da história e o tempo do discurso não seguem a mesma sequência, promovendo uma anacronia, que, nas palavras de Genette resulta de "diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa" (Genette, 1995, p. 34).

Notamos, no conto "A mão esquerda", que a história se inicia *in medias res*, com a chegada de Natanael ao ponto de ônibus. A história segue linearmente até o quarto parágrafo, cujas informações ainda não são suficientes para o leitor saber do acidente da mão da personagem na máquina de prensa: *Tento me esforçando segurar a mala com a mão direita, a*

mão canhota me dói, me arde, queima como se brasa corresse a pele, desisto, confiro a passagem (Jatobá, 1978, p. 18).

Ao leitor ainda não é possível estabelecer a ordem dos fatos narrados no conto. O quarto parágrafo é finalizado com um "aviso" de transição do tempo presente para o pretérito, mantendo a atmosfera de mistério na narrativa: *Agora, volto no acompanhamento das notícias que já foram, há dias, avisando* (Jatobá, 1978, p. 18).

A partir o quinto parágrafo os fatos da vida presente da personagem-narrativa são colocados de lado para deixar os acontecimentos do passado virem à tona: [...] *fiquei na frieza de um homem morto, a mão recebeu a força das toneladas de peso, ainda vi a cor do sangue, os dedos esmagados, esfolados numa cor só, e fui vendo a morte* [...] (Jatobá, 1978, p. 18). Percebemos que ocorre aqui a analepse externa, pois seu alcance remonta a um tempo anterior ao ponto de partida da história.

Genette desenvolve a noção de que "toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira" (1995, p. 47). No exemplo extraído do conto "A mão esquerda", a analepse é externa porque a sua dimensão temporal foi anterior à cronologia da diegese. Portanto, os episódios que Natanael relata e lembra, dentro do ônibus, no decorrer da viagem para a casa dos pais, em que acontecimentos relatados de sua vida pretérita e de seu trabalho como prensista, constituem analepses externas, pois todos os fatos narrados se realizam antes da ida de Natanael à casa de seus pais, quando se inicia o tempo da diegese.

A analepse segue por mais alguns parágrafos, até que a personagem-narrativa retoma o tempo presente para a narração dos fatos: *O motorista do ônibus vê a minha mão enfaixada enrolada de pano e segura na mala me ajudando* (Jatobá, 1978, p. 23).

No entanto, ela se divide em quatro etapas, que são entremeadas pelo momento presente: a viagem de ônibus para a fábrica; a rotina de aprendizagem do uso da máquina de prensa no trabalho; as cartas escritas para os pais, Elias e Marta, nos domingos; a viagem de ônibus para encontrar-se com a família. Depois da primeira, outras analepses surgem na construção dessas quatro etapas, quando ocorre o deslocamento espacial e temporal da vida da personagem Natanael na narrativa.

O alcance, ou seja, o período de tempo que compreende a anacronia, é de três semanas: *Uma semana, duas semanas, três semanas, fui dizendo isso pra casa, informando a família que nesse tempo, agora passado, já tinha a carteira profissional fichada* [...]*; Terceira semana aqui em São Paulo é o começo de tudo* (Jatobá, 1978, p. 19). O tempo diegético recua para o período

que Natanael consegue trabalho na cidade de São Paulo, que antecede o acidente com a máquina, visto que todos os fatos a serem relatados são consequências desse acidente.

A função da analepse é utilizada muitas vezes para caracterizar uma recordação, uma lembrança. Apesar de o uso do termo ser mais recorrente na linguagem do cinema, também denominada *flashback*, sua utilização na literatura pode ocorrer como sinônimo ao vocábulo analepse, e como associação das imagens literárias potentes na história às imagens cinematográficas: a imagem da personagem carregando a mala com uma mão, com dificuldades; a imagem da prensa caindo sobre a mão esquerda de Natanael; a imagem da mãe da personagem-narrativa descendo a rua de terra com um candeeiro.

No conto "A mão esquerda" há também a prolepse, uma narração preditiva de acontecimentos futuros: *Uma carta que queimava a mão, que me suava entre os dedos, que foi seguindo por mão própria e daqui a três dias mãe ia sair pela noite, ia cruzar a rua com um candeeiro em cima da cabeça alumiando os seus passos* [...] e [...] *ia aí alguém ler pra ela essas linhas que escrevo neste quarto* (Jatobá, 1978, p. 19).

O tempo diegético avança quatro dias depois do período em que a personagem-narrativa escreve a carta para os pais, reportando o acidente de sua mão esquerda na máquina: [...] *quando dona Zilda começar a ler a carta, esta carta que escrevi há quatro dias, ela vai enrugar a testa, dar uma parada na leitura,* [...] *vai saltar as linhas em que eu falo da minha mão e dos dedos perdidos,* [...] *e vai dizer que Natanael já vem quase chegando* (Jatobá, 1978, p. 23-4).

A sucessão de acontecimentos a partir da chegada de Natanael não é descrita, mas apenas prevista pela personagem-narrativa. Essa abertura do texto, de não encerramento da história, permite também ao leitor levantar possibilidades de reação dos pais com a chegada de Natanael, assim como o futuro dele e do trabalho artesanal junto à família. O leitor, nesse contexto, pode participar ativamente da prolepse na narração.

Se por um lado a sucessão de acontecimentos que formam a analepse se organiza conforme o ponto de vista da personagem-narrativa, que vai selecionando os episódios mais marcantes de seu passado (a alegria de obter registro em carteira de trabalho, o fascínio pela máquina de prensa), associados ao trauma de um acidente que a fez perder os dedos da mão; por outro, ela tenta amenizar o trauma e o impacto da notícia em sua chegada ao ambiente familiar com a prolepse.

Outros dois contos, "Trabalhadores" e "Nos olhos, gases e batatas...", apresentam a prolepse como forma de resolver ou amenizar um conflito interno. No primeiro, a personagem-narrativa anseia e prediz se encontrar com o trabalhador João Jacinto: *Um dia ele aparece. Sei.*

Até as pedras se encontram, quanto mais a gente que vive correndo pra lá e pra cá. Vou esperando (Jatobá, 1978, p. 51). No segundo, a personagem-narrativa, que sofre com as dores provocadas em seus olhos por gases químicos, narra um sonho pressagiador, no qual a personagem Paulo *disse que ia chegar um dia, não longe, que ia me dar coragem e vontade de arrancar dos olhos* (Jatobá, 1978, p. 56) o gás, a batata crua, o trabalho insalubre na fábrica e outras amarras reportadas no texto-fonte poema.

Nos três contos, "A mão esquerda", "Trabalhadores", "Nos olhos, gases e batatas..." a prolepse atua como uma abertura para um desfecho mais digno e promissor às personagens-narrativas. Mais que uma tentativa de se resolver um trauma ou um conflito interno, Jatobá usa da prolepse como um recurso de marcar a esperança, a qual será reafirmada pelo leitor e pelo encaminhamento da história que ele fizer junto à prolepse.

Analisando a narração das analepses dos contos, passamos agora ao conto "Alojamento". O tempo presente (narração simultânea) e o presente contínuo na narração demarca a rotina e as cenas privilegiadas pelo vigilante no trabalho noturno. No último parágrafo, pela analepse, o leitor tem ciência do ponto de vista da personagem-narrativa e da saudade anunciada no início da narrativa: *No começo do alojamento, dois anos se foram* [...]*; Aqui era bom no começo* [...] (Jatobá, 1978, p. 29).

Observa-se que as situações vividas e narradas pelo vigilante noturno seguem o desenrolar cronológico das atividades do alojamento ("de manhã, os homens vão levantando"; "no cair das horas vai ficando o silêncio"; "de noite, vigio tudo") cujo distanciamento das pessoas é possível de ser justificado pelos segmentos narrativos que revelam o silêncio, o frio, o barulho dos caminhões. Ao final, o vigilante revela o seu saudosismo pelo início do alojamento e confronta o passado com o presente, demonstrando se identificar mais com o alojamento do passado: [...] *quando se podia ainda contar os homens que viviam aqui, quando não havia esse barulho que espanta a tristeza de agora* [...] (Jatobá, 1978, p. 29).

No conto "O pano vermelho", a narração ulterior utiliza o pretérito sumarizado no período de 1952 a 1975. Somente no último item sumarizado, em 1976, a narração simultânea sincroniza o tempo da história com o tempo da narrativa: *1976 – Fico nesse bar de noite a dia, de dia a noite, como se procurasse um arremediamento do ficar só* [...] (Jatobá, 1978, p. 35).

Nesse conto, o leitor acompanha os nascimentos e as mortes na família da personagem-narrativa no decorrer de vinte e cinco anos, e uma sucessão dos episódios do passado até o momento em que o estágio existencial e dos nascimentos do início e do fim da narração se unem. No parágrafo final, a ênfase na gravidez de Rita possibilita à personagem-narrativa

amenizar o sofrimento das mortes (mãe, esposa, sogra, filhos) experienciadas na família com a esperança do nascimento do/a neto/a.

O fragmento *Rita* [...] *se tornou mãe, esperança deste corpo, sonho novamente começado em fim de vida* (Jatobá, 1978, p. 35) pode estimular no leitor a construção de uma prolepse, de fatos para os próximos anos. Convém destacar que o ano 1975, embora escrito no presente, considerando o hibridismo do gênero com o texto-fonte diário, representa na linha cronológica da personagem-narrativa o passado. A esperança de melhoria nos empreendimentos do bar, pode ser interpretada como uma predição, como lemos no trecho: *Abri esse bar* [...] *Pequeno, freguesia pouca por enquanto, mas vai melhorar. Sei* (Jatobá, 1978, p. 35).

Se o tempo da história está colocado em ordem cronológica, pela data mais remota, 1952, podemos considerar que ela se inicia com a história da mocidade da personagem-narrativa, vendo a família ser ampliada com o nascimento dos irmãos: *Tinha: um sonho de pai tão antigo como ele, que passou por toda aquela vida de sustento, vendo os filhos que nasciam no todo sempre em todo ano* (Jatobá, 1978, p. 33).

Além disso, o corpo frágil da mãe da personagem-narrativa, apresentado no início da narração, quando associado ao corpo fraco da nora, ao final do conto, cria uma sensação de *déjà vu*: *E: mãe enrodilhada na cama no resguardo de filho novo, na mesma pequenez quanto as palavras dela* [...] (Jatobá, 1978, p. 33); *Rita, mulher de Reinaldo, quem imaginava aquele corpo fraco, se tornou mãe* [...] (Jatobá, 1978, p. 35).

As memórias vívidas contêm elementos semelhantes, nos dois períodos, 1952 e 1976, embora cada uma provoque sentimentos próprios ao momento e ao período de vida da personagem-narrativa, em sua mocidade e em sua vida madura.

A anacronia no conto "O pano vermelho" não se faz no plano interno da narrativa, mas no plano externo, associada às datas e aos acontecimentos no país no contexto sócio-histórico do período de Ditadura Civil e Militar.

Jatobá utiliza-se da narração ulterior no conto "Trabalhadores", privilegiando o pretérito para contar as histórias dos joões, alterando ao final do conto, como já mencionado, para a narração simultânea e a abertura do texto para as possibilidades de futuro da personagem-narrativa com a prolepse. A história começa com a chegada dos três trabalhadores à cidade de São Paulo, e a distância temporal do passado com o presente vai sendo demarcada conforme avançamos na leitura: *passei a primeira semana, aqui,* [...] (Jatobá, 1978, p. 40); *No décimo dia na pensão da Rangel Pestana* [...] (Jatobá, 1978, p. 40). Depois de ser expulso da pensão, por

não pagar os dez dias de estadia, João pediu abrigo aos familiares, no bairro São Miguel Paulista.

Com o auxílio financeiro dos familiares, ele se muda para uma pensão barata no mesmo bairro. A distância temporal é mais uma vez evidenciada, do ponto de vista da personagem-narrativa: *Depois de oito dias encostando o corpo em São Miguel* (idem), João consegue trabalho em uma fábrica alemã de automóvel.

A partir do início das atividades de João na fábrica de automóveis, Jatobá faz uso de demarcações da distância temporal das atividades laborais com as demissões em massa ocasionadas, os protestos e as novas admissões: *Quinze dias depois o facão veio* (Jatobá, 1978, p. 42); *Aí, o facão estancou de funcionar* (Jatobá, 1978, p. 43); *Já fazendo uma semana sem despedir ninguém?* (Jatobá, 1978, p. 43); *Durante duas semanas trabalharam fazendo cartazes, pedindo gente* [...] (Jatobá, 1978, p. 43). A história continua a partir dos protestos dos funcionários do departamento pessoal: *Juvenal voltou ao nosso meio quinze dias depois* (Jatobá, 1978, p. 43).

Nos segmentos a seguir, o discurso narrativo caminha para indiciar as situações de rotina, de repetição de alguns fatos narrados e de continuidade, do ponto de vista da personagem-narrativa:

1. *Às quatro e meia, o trem das quatro e quinze chegava em São Miguel* (Jatobá, 1978, p. 43-4);
2. *Às sete a fábrica começava a se movimentar* (Jatobá, 1978, p. 44);
3. *O trem toda manhã atrasava* (Jatobá, 1978, p. 44);
4. *Um carro novo saindo atrás do outro* (Jatobá, 1978, p. 44);
5. *Vezes algum carro aparecia no pátio sem o carimbo de aprovado* (Jatobá, 1978, p. 44);
6. *Quatro meses sem ninguém falar de corte de pessoal.* (Jatobá, 1978, p. 45);
7. *Os carros saíam da montagem e desapareciam no outro dia bem cedo* (Jatobá, 1978, p. 45);
8. *O pátio enchia, esvaziava, enchia, de manhã tava vazio de novo* (Jatobá, 1978, p. 45);
9. *O relógio despertador berrava o trinado às três e meia* (Jatobá, 1978, p. 45);
10. *A energia caía. O trem estancava a velocidade, ia morrendo, parando, parava* (Jatobá, 1978, p. 45).

Esses segmentos são alguns exemplos que caracterizam a estrutura narrativa do conto "Trabalhadores". Nesse conto, são fortes e recorrentes os aspectos que indicam a rotina da personagem-narrativa, do momento que acorda até sua chegada à fábrica, bem como a rotina e os modos de produção na fábrica. Jatobá desenvolve bem essa ideia da repetição e consegue um potencial efeito de cansaço provocado ao leitor pelo próprio processo de leitura. Além disso, esse efeito de cansaço funciona em harmonia com as vidas operárias, que dão nome à obra.

A sensação de novidade surge ao leitor com o discurso direto, pelo qual outras personagens se manifestam, a partir de diferentes pontos de vista. Ao assumir novamente a narração, a personagem João vai entrelaçando as informações temporais em direção ao presente, ou seja, recuando o tempo passado até se aproximar do tempo presente: *Fiquei dois anos e meio, novecentos dias esperando, toda manhã, em ser posto pra fora* [...]*, assim esperando, assim trabalhando* (Jatobá, 1978, p. 49-50); *O ano passado eu já tinha saído* (Jatobá, 1978, p. 50); *O mês passado paguei os dez dias de pensão que eu devia ao homem da Rangel Pestana* (Jatobá, 1978, p. 50).

Percebemos que os fatos narrados no passado alcançam o tempo presente da personagem-narrativa: *Continuo andando de trem* (Jatobá, 1978, p. 50); *Ando esperando encontrar qualquer dia desse* [...] *João Jacinto* (Jatobá, 1978, p. 51); *Esperando tudo, pois nunca estive, como agora, tão perto das verdades, tão vazio de esperanças, tão oco de sonhos* (idem).

A partir desses marcos da narração simultânea ("ando esperando", "agora"), percebemos que as recordações de João são narradas por meio das analepses, demonstrando que o protagonista, aos poucos, rememora seu passado. Após a primeira analepse, há o relato de que João chegara a São Paulo e buscava emprego. A partir da segunda analepse, João reporta que fora empregado. Após a terceira, João conta que saíra da fábrica de automóveis alemã.

Em ambas as narrações, simultânea e ulterior, a personagem-narrativa João, após ter relatado alguns acontecimentos de sua vida, da rotina de seu trabalho e do contexto econômico do país, mostra-se pensativa e desencantada, como se relembrar os fatos do seu passado e acompanhar as notícias convergissem para o mesmo sentimento de estar mais "perto das verdades" e "mais vazio de esperanças": *Soube que uma indústria automobilística tinha feito queimadas na Amazônia* [...]*; Soube mais, que vão mandar milhares de empregados esse ano embora e que os investimentos em São José dos Campos e a criação de gados* [...] *na Amazônia, vão indo bem obrigado!* (Jatobá, 1978, p. 50).

Esse fragmento narrativo exemplifica a tomada de consciência da personagem-narrativa, de que os investimentos sobrepõem as pessoas trabalhadoras. Também é de se ressaltar o empenho de João em se tornar alfabetizado *Agora me botando letrado* (Jatobá, 1978, p. 50), depois de sair da fábrica, há um ano. Essa informação é importante para a articularmos também à ideia de estar "tão perto das verdades".

Além disso, João parece se abrir aos acasos e às experiências da vida, como lemos no trecho "esperando encontrar João Jacinto", "esperando tudo", adotando uma postura mais passiva perante a vida. Esse final do conto alude à canção "Pedro, Pedreiro", composta por Chico Buarque (1966): [...] *esperando a sorte. Esperando a morte, esperando o Norte. Esperando o dia de esperar ninguém*.

Ao final da terceira analepse, o tempo da história e o tempo do discurso se encontram. Consideramos a possibilidade de que ao esperar, João consiga dar novo encaminhamento à sua trajetória existencial.

Pode-se observar que esse período de um ano em relação ao alcance da segunda analepse, da distância temporal que retrocedeu desde o desligamento de João do emprego, ele foi acompanhando pelos jornais a extinção da fabricação do "tal carro", "vendo o caminho e o descaminho da indústria de automóveis" (Jatobá, 1978, p. 50). Em seguida, há o período de um mês em relação à terceira analepse, relato de que João havia quitado a dívida dos dez dias "ao homem da Rangel Pestana" (idem) e das notícias de queimadas na Amazônia.

Os contos "Duas margens" e "O trem, a estação... todos os dias" também apresentam sobreposições do presente e do passado que exigem do leitor atenção, ao mesmo tempo em que lhe solicita participação ativa na leitura para que vá construindo a interpretação.

No conto Duas margens", a personagem-narrativa entrelaça o acontecimento da gravidez inesperada da filha Dalva, utilizando a narração ulterior, com os fatos da vida presente e a superação do conflito interno da preocupação sobre o que as pessoas poderiam comentar sobre a "fraqueza de pai sem pulso forte" (Jatobá, 1978, p. 61-2) e de Dalva ser "mãe de filho sem pai" (Jatobá, 1978, p. 63).

A relação que a personagem-narrativa, o pai de Dalva, estabelece com a cidade de São Paulo está relacionada ao conflito da gravidez da filha: *Aqui, nunca ninguém falou do erro de Dalva* (Jatobá, 1978, p. 63). Uma vez superado esse conflito, surgem alegrias, planos futuros, desejos: *Gosto daqui.* [...] *Aí vejo Adelina em hora de folga já fazer amizade com os vizinhos da rua* [...] (idem). Esses relatos, sobretudo a *vontade de pegar todo mundo de minha terra, lá, e trazer todos aqui para avistarem a minha sorte* (ibidem), lança o leitor às possibilidades de

projeto futuro que caracterizam uma prolepse, pois o desejo de trazer a família para São Paulo pode antecipar o tempo narrativo, expondo acontecimentos que poderiam ocorrer no futuro.

No conto "O trem, a estação... todos os dias", a epígrafe de abertura do texto pode ser lida como uma prolepse externa, uma vez que a temporalidade da antecipação, segundo Genette (1995), excede a cronologia das ações da história.

> *o dom de voar*
> *não é só das aves.*
> *E voa o arco-íris*
> *engolindo a chuva*
> *e voa a liberdade*
> *alimentando o homem* (Edmilson Costa *apud* Jatobá, 1978, p. 65)

Na concepção de Genette (1995) as prolepses externas têm a função de epílogo, como se comprova pela análise da epígrafe relacionada ao último parágrafo do conto: [...] *eles olhando a terra, a cidade, pelos vidros sujos das janelas do trem com o canto dos olhos* [...]*, aí não dá pra perder a fé e não me vejo mais só no mundo* (Jatobá, 1978, p. 70). Nele, trata-se do final da história da personagem-narrativa, com a antecipação de acontecimentos possíveis na sua trajetória futura.

Nos últimos contos da obra *Crônicas da vida operária* – "Trabalhadores", "Nos olhos, gases e batatas...", "Duas margens", "O trem, a estação... todos os dias" –, Jatobá autoriza o encerramento dos textos com a abertura das histórias para "o catálogo de projetos mentalizados pela protagonista" (Zilberman, 1987, p. 108), assim como para a continuação das histórias pelo leitor dos contos e pela personagem-narrativa.

Nesse sentido, a personagem-narrativa, desprendendo-se da narração utilizada e da história narrada, vai desenvolvendo recursos para criar um futuro independente. Nota-se, portanto, que o discurso começa em um momento em que a diegese já se aproxima do fim, cujo tempo alcança o presente, como lemos no segmento narrativo de "O trem, a estação... todos os dias": [...] *não dá perder a fé e não me vejo mais só no mundo* (Jatobá, 1978, p. 70).

Na maioria dos contos de *Crônicas da vida operária*, o escritor encerra a narrativa com um movimento circular orientado para o futuro, pois a partir do momento em que as personagens-narrativas, de cada conto, narram o passado (ora contando, ora mostrando, ora dizendo), elas também se presentificam na história e projetam o futuro. Esse fato reforça a ideia de circularidade da vida da personagem-narrativa operária.

Um elemento simbólico utilizado para articular os três momentos da vida das personagens-narrativas é o "trem, a estação, os dias", ligando elementos de outros contos,

relacionando presente, passado e futuro, permitindo às personagens encontrar a unidade e o equilíbrio para resolver seus dilemas de vida.

Percebe-se, portanto, que o modo como Jatobá constrói o tempo nos textos revela um cuidadoso trabalho artístico-literário do escritor, que se utiliza da anacronia, da discordância entre a ordem da história e a do discurso, com analepses e prolepse. Isso ocorre com frequência nos contos, sobretudo porque a enunciação ganha sequência de tempo psicológico da personagem-narrativa.

CAPÍTULO III

A DIMENSÃO HUMANA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA LINGUAGEM LITERÁRIA JATOBANIANA

> *Muito cedo compreendi que quando uma personagem, por assim dizer, toma o freio nos dentes e dispara, deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona.*
>
> Erico Verissimo (1995, p. 294)

3.1 A linguagem literária jatobaniana e a dimensão humana

A linguagem literária desafia as convenções linguísticas comuns, e cria uma experiência estética que vai além da simples transmissão de informações. Em *Crônicas da vida operária*, Jatobá eleva a literatura a uma forma de arte que não apenas comunica histórias, mas também explora a profundidade e a complexidade da condição humana, em especial a condição do homem operário, caracterizada por uma atenção cuidadosa à escolha de palavras, à estrutura frasal e ao ritmo que, todos eles oportunizam uma experiência estética e emocional única para o leitor.

Alguns aspectos distintivos da linguagem literária de Jatobá incluem: a incorporação de elementos criativos e imaginativos (figuras de linguagem, símbolos e imagens) para comunicar significados que extrapolem o sentido literal; o estilo pessoal de escrita – com fraseados, ritmo e estrutura narrativa – a qual contribui para a identidade de *Crônicas da vida operária*; o emprego de símbolos e alegorias, para mostrar significados mais profundos e abstratos e adicionar camadas de interpretação à narrativa; a cadência e o ritmo das palavras – com a utilização de poemas, para criar uma sensação musical ou para enfatizar certos pontos na narrativa; a polissemia que permite uma riqueza de interpretações, contribuindo para a profundidade dos contos e da obra; a ambiguidade deliberada, desafiando os leitores a interpretarem a obra de maneiras diversas e a explorarem camadas de significado; a expressão emocional que nós também chamamos de "lirismo na crueldade"; a incorporação – com fragmentos literários, musicais, culturais ou históricos e textos-fonte diversos – criando conexões intertextuais que enriquecem a experiência de leitura.

Todos esses elementos parecem fazer sentido na obra *Crônicas da vida operária* porque Jatobá confere uma dimensão humana à narrativa dos contos. Nos dois primeiros capítulos desta tese, esses elementos foram interpretados na relação entre a estrutura e o estudo da narrativa. No presente capítulo, outros aspectos da linguagem literária de Jatobá serão abordados nos contos, como o procedimento de singularização; o lirismo na crueldade; e o circuito da esperança e da desesperança, interpretados com fundamento na relação com a dimensão humana.

No ensaio "O direito à literatura", da obra *Vários escritos*, Antonio Candido nos mostra que a humanização ganha contornos de definição.

> Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (Candido, 1995, p. 180).

Em *A literatura e a formação do homem*, Candido (1972) tratou especificamente da função humanizadora da literatura, isto é, da capacidade que a literatura tem de confirmar a humanidade nos seres humanos. Para esse pensador brasileiro, a literatura precisa ser considerada, sobretudo, "como força humanizadora; e não somente como sistema de obras" (Candido, 1972, p. 6).

A abertura dos contos de Jatobá para a singularização como um exercício da reflexão, para a lírica na percepção da crueldade, e para o cultivo da esperança e da desesperança na complexidade da vida e dos seres humanos, decorre dos recursos expressivos complexos que o autor apresenta, e que parecem conferir à literatura considerável potencial humanizador.

O escritor busca assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura operária, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador trabalhador, que se situa dentro da matéria narrada e, não raro, do próprio enredo, como uma espécie de homem do interior, migrante em São Paulo, como lemos nos segmentos narrativos a seguir:

1. *Gostaria de falar de pai, do trabalho dele na ferraria de sol a sol com dias entrando na noite, sei, aqui ninguém conhece ele. Nem o lugar de onde vim, como é mesmo o nome?, isso quando pude falar, repeti, não conheço não, dizem* (Jatobá, 1978, p. 20. - "A mão esquerda").

2. [...] *nessas horas eles não fazem a zoada que na tarde, volta deles, eles procuram como se espantasse o medo daqui, como se afugentasse as histórias que cada um trouxe de Minas, Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraíba, de Minas* [...] (Jatobá, 1978, p. 28. - "Alojamento").
3. *São Paulo: como nos velhos sonhos de pai, vermelho tal São Miguel, onde aportei em janeiro de tarde com um sol miúdo* [...] *Perto do ano findar voltei à Bahia em dias de folga. Trouxe Adelina, ela preencheu o vazio de uma mulher* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
4. *Éramos três joões que se perderam por aí, nesse São Paulo sem datas, os dias parecidos, todos iguais, cada um de nós carregando sua sina traçada desde o nascimento ou muito antes* [...] (Jatobá, 1978, p. 40. - "Trabalhadores").
5. *As notícias poucas indo como as que vinham de lá, só o necessário, que a ronda das doenças graças a Deus andava desguiando da gente* (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
6. [...] *quase cansado agora, mas vendo os meninos homens crescendo e tendo trabalho, canto de terra nunca tive lá, São Paulo falavam de serviços, pra qualquer idade, em qualquer tempo, oferecidos* (Jatobá, 1978, p. 62. - "Duas margens").
7. [...] *as pessoas olhavam a minha roupa do corpo suada da estirada viagem, me olhavam de cima a baixo, fui perguntando, me ensinaram e desci a rua me livrando dos carros no rumo da Estação da Luz*. [...] *nunca na vida tinha andado de trem* (Jatobá, 1978, p. 67. - "O trem, a estação...todos os dias").

Nos segmentos extraídos dos contos de *Crônicas da vida operária*, as marcas de uma busca pela aproximação da linguagem escrita com a oralidade literária ("sei"; "como é mesmo o nome?"; "dizem"; "nesse São Paulo sem datas"; "como nos velhos sonhos de pai"; "de tarde com um sol miúdo"; "canto de terra nunca tive lá"; "nunca na vida tinha andado de trem") reforçam a constituição do homem, da cultura operária e de um discurso fundador.

A oralidade literária funciona como referência básica no imaginário constitutivo dos trabalhadores operários, visto que o discurso fundador se apresenta como aquele em que a voz dimensionada em um grupo e em um tempo se faz ouvir e agir por meio de uma personagem-narrativa, em um texto narrativo que, neste caso, representa a voz da instituição ou do imaginário operário instituinte. Destarte, a noção de fundador não significa originário, tampouco se constitui no lugar de um sentido absoluto, mas se instaura como uma garantia, que pode ser histórica, que pode ser cultural, linguística, e em prol de sentidos humanos.

As mediações construídas no texto – linguagem literária e dimensão humana; oralidade literária e personagem-narrativa operária – atenuam o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem operário. O homem operário "deixa de ser um ente separado e estranho que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contacto humaniza o leitor" (Candido, 1972, p. 11).

Na construção da personagem-narrativa, Candido reitera que "fica evitada a situação de dualidade, porque não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa" (1972, p. 12). Certos vocábulos e ligeiras deformações prosódicas constroem uma fala de operário estilizada e convincente, ao mesmo tempo literária, esteticamente válida, embora sem pistas reveladoras do local de origem, se Bahia, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Minas Gerais ou outro estado brasileiro.

A narrativa dos homens não apresenta expressões como "uai", "oxente", "apoquentado", dentre outras que funcionem como marcas de sotaque regional, mas atuam como objetos de estilização da cultura dos operários ("apregoando", "males do corpo", "vencidades", "juízo de pouco estudo", "parafuso acasalado", "zoada", "desguiando").

Ao adotar um estilo castiço registrado segundo as convenções da norma culta, Jatobá adaptou sabiamente o palavreado escolhido ao estilo da época e à familiaridade da linguagem operária, conseguindo um nível eficiente de estilização com a oralidade literária, uma vez que que o escritor busca o coloquial, o regional nos contos, sem, no entanto, descaracterizá-los de sua natureza própria de literatura.

É também graças a isso que o universo do homem operário, muitas vezes rústico, é trazido para a esfera do civilizado, na capital paulista. O leitor, nivelado à personagem-narrativa pelo meio expressivo, pode se sentir participante de uma humanidade que é a sua e, desse modo, pronto para incorporar à sua experiência humana o que as personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária* oferecem como condição humana.

Em todos os contos de *Crônicas da vida operária* – "A mão esquerda"; "Alojamento"; "O pano vermelho"; "Trabalhadores"; "Nos olhos, gases e batatas..."; "Duas margens"; "O trem, a estação...todos os dias" – a cidade de São Paulo é apresentada para e pelas personagens-narrativas com um *melting pot*, isto é, um lugar onde existem diversas pessoas, com diferentes estilos de vida, culturas e raças. Inferimos, portanto, um sentido de descoberta de um e outro, dos migrantes e dos paulistanos, de partilhas e de apropriações de experiências humanas.

Há que se sublinhar, ainda, que Jatobá não desenvolve nos contos a noção originária de *melting pot,* também denominada caldeirão de raças ou de culturas, depois de ter sido usada em

uma peça teatral homônima de 1908, nos Estados Unidos, como uma simples metáfora para uma sociedade heterogênea que se torna mais homogênea, quando seus diferentes indivíduos "derretem juntos" em um todo harmonioso; ou vice-versa, quando uma sociedade homogênea torna-se mais heterogênea através do afluxo de componentes com diferentes origens culturais.

O termo foi sendo assimilado e o modelo "caldeirão de culturas" foi reconsiderado pelos defensores do multiculturalismo, que sugeriram metáforas alternativas para descrever a sociedade atual, como um mosaico ou caleidoscópio, em que diferentes culturas misturam-se, mas permanecem distintas em alguns aspectos (Fuchs, 1990; Jacoby, 2004; Kolb, 2009). Esse entendimento do reconhecimento das culturas, das partilhas e das apropriações identitárias de diferentes grupos compõem o pano de fundo das histórias das personagens-narrativas de Jatobá na obra literária estudada.

3.2 Singularização

O termo singularização pode ter diferentes interpretações dependendo do contexto e da teoria literária utilizada. Em muitos casos, ele se refere ao processo pelo qual um autor atribui singularidade e individualidade a personagens, a eventos ou a elementos em uma obra literária. Esse procedimento é fundamental para criar uma identidade para a obra e para os elementos dentro dela.

Na leitura do texto *A arte como procedimento*, do formalista russo Viktor Chklovski (1976), a teoria da singularização se manifesta como procedimento literário. Um exemplo marcante utilizado pelo formalista é o conto "Kholstomér*:* a história de um cavalo", de Liev Tolstói (2000), na qual a narrativa é conduzida por um cavalo cujo nome dá título ao conto. Tolstói serve-se desse ponto de vista como meio de singularização dos hábitos humanos.

Esse conto atesta exemplos de discurso figurativo, e se aproxima de uma fábula. A narrativa é introduzida por um narrador em terceira pessoa, que apresenta o cavalo Kholstomér na história, e é conduzida por um narrador em primeira pessoa, o cavalo, que conta a sua história. O cavalo faz reflexões de natureza filosófica sobre o comportamento humano, particularmente sobre como o ser humano se relaciona com as coisas e pessoas pelo sentimento de propriedade.

A atribuição do ato de narrar ao cavalo tem função capital na construção da narrativa, porque estabelece um distanciamento daquele que narra em relação à matéria narrada, possibilitando a observação de comportamentos humanos que o próprio homem não mais

observa, ou por tê-los automatizados ou porque a reflexão está incumbida ao cavalo. Esse procedimento de atribuir consciência ao cavalo e função de narrador, invertendo os papéis racional/irracional das personagens, é considerado um procedimento de singularização.

Em *Crônicas da vida operária*, a narrativa é conduzida por homens operários, como Natanael, do conto "A mão esquerda"; e João, do conto "Trabalhadores"), que se mudaram do interior de diferentes estados brasileiros para trabalhar na cidade de São Paulo. O ponto de vista, muitas vezes poético e revelador de uma visão de mundo que não está alheia aos acontecimentos, figura como meio de singularização do homem e da condição humana operária.

A singularização, na perspectiva de Chklovski (1976), é uma forma de tirar a percepção do automatismo, ou seja, da tendência de, com o hábito, tornar as ações automáticas. O crítico literário, escritor e cenógrafo russo e soviético criou o conceito de "estranhamento" (*ostranenie*), termo que identifica um momento em que a função instrumental da linguagem diminui e o caráter objetivo das palavras é posto em primeiro plano.

Com o objetivo de elucidar o termo, na visão maquinal de um objeto conhecido, ele é considerado a partir de seu volume e pelo lugar que ocupa, sendo reconhecido pelos primeiros traços. O reconhecimento ocorre sem a necessidade de uma observação atenta. "Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemo-lo, mas não o vemos" (Chklovski 1976, p. 44-45).

Esse exemplo elucida a máquina de prensa, do conto "A mão esquerda", a qual vai sendo descrita com a incorporação de elementos que exigem a necessidade de observação atenta pela personagem-narrativa e pelo leitor. O mesmo ocorre com a descrição do pano enrolado na mão esquerda, cuja mancha branca vai se avolumando diante da personagem-narrativa, como um "ajuste de foco".

Chklovski (1976) enfatiza que para alcançar seu objetivo, obscurece a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção. Assim, ter-se-ia a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. Nesse sentido, uma figura de linguagem pode muito bem servir a propósitos elucidativos. A personagem-narrativa Natanael, do conto "A mão esquerda", de *Crônicas da vida operária*, usa de comparação para tentar exprimir o que o leitor pode não saber: "queima como se brasa corresse a pele".

O leitor desconhece a dor na mão esquerda da personagem-narrativa, mas sabe que se trata de uma ardência ou de uma queimadura. Para Chklovski (1976), esse é o tipo de uso da imagem como meio prático de pensar. Na literatura, em grande parte, as imagens são empregadas para obscurecimento de algo conhecido, de modo a reforçar a impressão. Algumas

sentenças como “fiquei na frieza de um homem morto” ou “a prensa, como viva na minha frente, parecendo gente de corpo, de alma”, do conto “A mão esquerda”, aparecem não para facilitar o entendimento, mas para enriquecer a narrativa e tornar a compreensão textual mais complexa, ou seja, “a imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (Chklovski, 1976, p. 42).

Outros exemplos de imagens empregadas para obscurecimento de algo conhecido, de modo a reforçar a impressão, aumentando a dificuldade e a duração da percepção, podem ser lidos nos segmentos abaixo:

1. *E olho a porta, alguém que limpa a sujeira da noite anterior, um ente perdido empurrando com a vassoura o sujo do tablado* (Jatobá, 1978, p. 27. - “Alojamento”).
2. *Vi: Bananeiras tinha a mesma cara, tudo igual, tudo mais velho, só a água que corria sempre naquele rio que me banhei vinha mudada nas corredeiras* (Jatobá, 1978, p. 34. - “O pano vermelho”).
3. *Os trens, já escurecendo, não tão escuro, as luzes dos postes acesas todas, saem atochados de gente. Pior que os trens da manhã. Não se nota muito pois é o caminho de volta. Não tem horário a cumprir* (Jatobá, 1978, p. 47. - “Trabalhadores”).
4. [...] *parecendo mesmo que ele carregava o semblante fechado da viagem de todo dia, de sair de São Miguel às quatro e meia, aquele cheiro de gás no ar empestiando tudo, bufa ardida que crescia ainda mais ao chegar em Ermelino, os vidros quebrados do trem, a cheia do começo de manhã* [...] (Jatobá, 1978, p. 55. - “Nos olhos, gases e batatas...”).
5. *Quando Dalva começou a tomar forma de mulher que ia parir, assustei na minha honra, mesmo honra de desfavorecido, e via aquilo como uma afronta, um susto na vida nunca antes acontecido. Fazer o quê?* (Jatobá, 1978, p. 61. - “Duas margens”).
6. *Oito horas o relógio grande marcava, a neblina branca já cobrindo a luz forte das lâmpadas, a zoada ainda vigorado dos carros buzinando aqui e lá longe* [...] (Jatobá, 1978, p. 67. - “O trem, a estação...todos os dias”).

É de se notar as percepções da personagem-narrativa, nos segmentos *só a água que corria sempre naquele rio que me banhei vinha mudada nas corredeiras* e *carros buzinando aqui e lá longe*, as quais, embora sejam difíceis de explicar, senão por uma analogia imperfeita, aludem à imagem do visor de uma câmera fotográfica, ajustando o foco.

As personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária*, mesmo que apresentem, em algum momento, a visão automática de um objeto, revelarão a necessidade ou a intenção de desenhar a sua forma ou pintar as suas cores, promovendo o ajuste de foco. Essa é a primeira decisão a tomar, para quem se inicia nos artifícios do desenho figurativo (Chklovski, 1976).

A exigência da pureza dos gêneros na literatura, de ritmos e métricas que se adaptam a temas específicos, à primazia de assuntos nobres, à famosa proporção áurea, utilizada nas artes plásticas, na arquitetura e na música, tudo isso não levaria a uma automatização perceptiva? Em todo caso, a arte literária de Jatobá cumpre bem o papel de tirar a personagem-narrativa e o público leitor do automatismo cotidiano.

Nesse sentido, a literatura jatobaniana busca se libertar da percepção maquinal e perceber as coisas sem ideias preconcebidas. "Em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabelece por diferentes meios" (Chklovski, 1976, p. 45): a rima e as figuras de som e de sintaxe são formas de chamar a atenção para a sonoridade das palavras de uma maneira que não é percebida em uma linguagem prosaica e cotidiana; ao passo que as figuras de pensamento exploram o signo, criando novas relações entre significante e significado, obscurecendo, em medidas variáveis, o sentido do texto.

Pelas características da linguagem literária dos contos, Jatobá desenvolve a singularização como um procedimento específico para o exercício de reflexão, para a lírica, para a comunicação das emoções humanas. O procedimento de singularização, em *Crônicas da vida operária*, consiste no fato de que o escritor, em muitas passagens narrativas, não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez, e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez, como lemos no trecho do segmento do conto Duas margens: "um susto na vida nunca antes acontecido" (Jatobá, 1978, p. 61).

Além disso, no conto "Trabalhadores", Jatobá emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes a outros objetos ou às sensações: "as *luzes dos postes* acesas todas, saem *atochados de gente*" (Jatobá, 1978, p. 47, grifo nosso).

Esse procedimento de mesclar objetos e sensações pode figurar em uma crítica à precariedade do transporte público, do trabalho operário, às condições insalubres de vida dos trabalhadores. Jatobá intenciona tirar o homem de suas ações automáticas, colocando as personagens-narrativas para indagar o motivo ou a necessidade de determinadas situações ou ações.

O artista possui sensibilidade especial, já afirmara Chklovski (1976). Ao apresentar um homem carregando uma mala com dificuldades, no conto "A mão esquerda"; ou a janela pequena do quarto por onde entram os raios de sol, no conto "Nos olhos, gases e batatas..."; ou a carteira de trabalho degradada pelo tempo, no bolso traseiro da calça, no conto "O pano vermelho", por exemplo, Jatobá propõe ao leitor que não olhe apenas, mas observe, tentando tirar outras possibilidades daquela imagem além do significado óbvio. Então, por meio de sua obra literária, busca levar o leitor a compartilhar com ele aquela percepção especial, liberando-o do automatismo.

Em arte, considera-se que o ato de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. Por isso, o trabalho do leitor, dos estudiosos da narrativa e do crítico não deve ser o de reconhecimento de uma realidade exterior, que estaria presente na obra, mas o de percepção de uma realidade nova, singular. Se a questão fosse a de reconhecer dentro dos contos o que está fora deles, a forma seria considerada evidente, de fácil compreensão, com o objetivo de transmitir informações, como é o caso do texto do historiador.

Jatobá, no contexto do que apregoa Chklovski (1976), promove o contrário, entendendo que a forma está obscurecida e, com isso, fica aumentado o tempo da percepção e o grau de dificuldade para alcançá-la. Nessa perspectiva, a singularização, então, é resultado do procedimento. Singularizar um objeto é dar a ele caracteres que o particularizam, mas sem perder de vista o que faz parte de sua essência.

Abaixo observamos segmentos narrativos de singularização do objeto:

1. [...] *pois escutava, o barulho da bigorna na ferraria do meu pai, aquele barulho de lá, zunindo, se indo pelas frestas da casa,* [...] *o zunir de ferro contra ferro, ferro saindo em labaredas, se queimando, vermelho em brasa* [...] (Jatobá, 1978, p. 19. - "A mão esquerda").
2. *No último caminhão que sai, já dia tamanho, o alojamento desaquece do calor dos homens, cem se for contar, então procuro o meu canto e tiro o sono do corpo com o sol alumiando lá fora na rua* (Jatobá, 1978, p. 28. - "Alojamento").
3. *A grande fábrica de química me acenando pelos dias seguintes, chamando* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
4. *Recebi fardamento. Macacão azul, de cinta, número maior contando o encolhimento de depois de lavado* (Jatobá, 1978, p. 42. - "Trabalhadores").

5. [...] *as cartas soletrando as letras na mesinha armada no meio do quarto, que seguiram por mão própria contendo algum dinheiro que sobrava no fazer de sacrifício* [...] (Jatobá, 1978, p. 56. - "No olhos, gases e batatas...").
6. [...] *soprando o fogão fumegando onde dias nem comida tinha, os meninos de olhos pidões, acocorados pelos cantos com rostos esfomeados* (Jatobá, 1978, p. 61. - "Duas margens").
7. *A maria-fumaça resfolegava nas subidas do morro quando ela passava uma vez, no muito duas vezes, agora, por semana* (Jatobá, 1978, p. 68. - "O trem, a estação...todos os dias")

Nesses segmentos mencionados, Jatobá convida o leitor à observação duradoura dos objetos (bigorna, caminhão, fábrica, macacão, cartas, fogão, maria-fumaça) e das sensações acaloradas que eles provocam na personagem-narrativa.

Um aspecto importante referente aos procedimentos de singularização empreendidos no conto "A mão esquerda", diz respeito à necessidade do olhar de um estranho para criar o estado de observação duradouro que levaria ao questionamento sobre quem é o outro: "você, parado, [...] observa os passos dos homens nesse começo de noite"; "pra você tudo aquilo por ora é importante, parece ser"; "depois você descobre que existe na calçada do outro lado da rua um homem parado, calado, que olha o ônibus" (Jatobá, 1978, p. 17). Na literatura, de modo geral, um artifício usado para trazer esse olhar diferente é a inserção de uma personagem estrangeira.

No conto "A mão esquerda", o outro é a personagem-narrativa, enquanto na narrativa de "Nos olhos, gases e batatas..."; "Trabalhadores"; "O pano vermelho"; "Duas margens"; "O trem, a estação... todos os dias", da obra *Crônicas da vida operária*, o outro é uma personagem secundária.

Os procedimentos de singularização são diversos e, para explicitá-los no contexto da interpretação de *Crônicas da vida operária*, elencamos no quadro abaixo alguns elementos que permitem caracterizar o procedimento de singularização em uma obra literária:

Procedimento de Singularização	**Contextualização**
Caracterização detalhada	A singularização envolve uma caracterização detalhada das personagens. Isso pode incluir aspectos físicos, psicológicos, históricos e emocionais que tornam cada personagem único.

Voz narrativa distinta	A voz narrativa é uma ferramenta importante para a singularização. Cada narrador ou personagem pode ter uma maneira única de contar a história, com um estilo de linguagem, tom ou perspectiva distintos.
Estilo literário próprio	A escolha do estilo literário também desempenha um papel na singularização. Autores frequentemente desenvolvem um estilo próprio de escrita que os diferencia, conferindo uma identidade única à obra.
Contextualização específica	A obra pode ser singularizada por meio de uma contextualização específica. Isso inclui o cenário da história, a época em que ela ocorre e os elementos culturais que a cercam.
Tramas e enredos distintos	A singularização pode ser alcançada por meio de tramas e enredos únicos. Elementos como reviravoltas inesperadas, estruturas narrativas não lineares ou eventos distintivos contribuem para tornar a obra única.
Símbolos e motivos específicos	A utilização de símbolos e motivos específicos pode singularizar uma obra. Esses elementos recorrentes podem ter significados únicos dentro do contexto da história.
Diálogo individualizado	O diálogo entre personagens também desempenha um papel na singularização. Cada personagem pode ter uma maneira única de falar, expressar-se e interagir com os outros.
Exploração de temas pessoais e universais	A obra pode se destacar pela exploração de temas tanto pessoais quanto universais. A singularização pode ocorrer quando um autor aborda temas de uma maneira única e pessoal.
Inovação na linguagem	Autores inovadores muitas vezes singularizam suas obras por meio da experimentação com a linguagem. Isso pode envolver o uso criativo de palavras, sintaxe incomum ou técnicas literárias originais.

Fonte: Chklovski (1976) e Nomura (1996), Org. Tavares (2023).

A partir das informações compiladas no quadro, percebemos que a singularização é um processo multifacetado que abrange diversos aspectos na construção literária. Ela contribui para

a originalidade e para a autenticidade de uma obra, permitindo que a obra se eleve entre outras na vasta paisagem literária.

Em *Crônicas da vida operária*, com o objetivo de oferecer à narrativa um efeito de real mais intenso, isto é, a fim de conferir à narrativa uma fisionomia de realidade mais "concreta", Jatobá muitas vezes lança mão de palavras chulas e linguagem inculta na fala das personagens operárias, para evidenciar a esperteza, quando não, a sabedoria de vida delas.

1. *Aí, vendo a máquina, a prensa, como viva na minha frente, parecendo gente de corpo, de alma, a máquina que fazia o trabalho de mil Elias, meu pai, Ferreiro, parado e lento Elias, bem comparado* (Jatobá, 1978, p. 23. - "A mão esquerda").
2. *Ficava de ouvido em pé era quando falavam de facão, do desemprego, de mandar alguém embora* (Jatobá, 1978, p. 45. - "Trabalhadores").
3. *E ele veio naquele jeito calado, costumeiro, e disse que ia chegar um dia, não longe, que ia me dar coragem e vontade de arrancar dos olhos o gás a batata fétida e crua e preta que todo dia se pendurava aqui* [...] (Jatobá, 1978, p. 56. - "Nos olhos, gases e batatas...").
4. [...] *tinha ainda gente vivendo daquela maneira, naquele jeito sem assistência, achei que era gente chegada de pouco no meu parecer, as autoridades não presenciaram aquilo, a providência vem, no mais tardar, até o começo da madrugada, imaginei* (Jatobá, 1978, p. 70. - "O trem, a estação...todos os dias").

Ao compor a narrativa com traços de caráter que são próprios da pessoa social e culturalmente desfavorecida, ou ao trabalhar espaços como o bairro São Miguel, as ruas, a estação, a calçada, a pensão, no modo como são apresentados, Jatobá está singularizando não apenas cada um desses componentes da obra, mas também toda a obra vai se constituindo nessa forma de organização, de procedimento, de singularização.

Identificamos esses traços de caráter da pessoa em condições econômicas, sociais e culturais desfavorecidas, na construção das personagens-narrativas operárias, como revelam os fragmentos: "no primeiro pagamento, que não é muito, mando alguma coisa, um adjutório" (Jatobá, 1978, p. 19), do conto A mão esquerda; "Trabalho de noite. Num sendo de chuva, noite de aguaceiro, não é ruim" (Jatobá, 1978, p. 27), do conto Alojamento; "A lona marrom cobrindo as pessoas da chuva, do sol e guardando a poeira" (Jatobá, 1978, p. 33), no conto O pano vermelho; "foram por primeiro me emprestando um dinheirinho, depois, arrumaram uma pensão barata na Rua 3" (Jatobá, 1978, p. 40), no conto "Trabalhadores"; "Aqui, as camas

enxovalhadas, lençóis marcados de pingos vermelhos, sangue tinto de pulgas esmigalhadas no retorcer da noite" (Jatobá, 1978, p. 55), no conto Nos olhos, gases e batatas...; "Pedro numa construção em Pinheiros; Alberto no Brás, caixeiro de loja, menino de mandado, Dalva, deixava o menino dela, já de mamadeira, e ia toda manhã pra tecelagem na Mooca e voltava de tarde" (Jatobá, 1978, p. 62), no conto Duas margens; "aquele rastro de fumaça preta que se some logo mostrando a miséria da estrada e dos homens" (Jatobá, 1978, p. 68), no conto O trem, a estação...todos os dias.

Como podemos perceber, esses trechos integram a contextualização específica, apresentando ao leitor o cenário da história, os elementos culturais que a cercam e que justificam as condições de vida operária. Além da contextualização específica, fazem parte do procedimento de singularização todos os recursos de linguagem utilizados por Jatobá para obter um determinado efeito. Portanto, o procedimento "é uma utilização específica do material" (Eikhenbaum, 1976, p. 18), em prol da voz narrativa, do enredo, da personagem, do estilo, da história, da obra.

O estranhamento, por sua vez, é o resultado, no texto, do modo como o escritor o trabalha com imagens, com a sua história, seu estilo, tudo isso convergindo para uma maneira particular em que a obra é realizada. Nos contos de Jatobá, nenhum desses elementos tem o objetivo de informar pragmaticamente o que ali está presente. Tudo leva a que o texto se mostre a si mesmo e, assim, seja ele mesmo, o foco da atenção do leitor.

Em *Crônicas da vida operária*, o escritor consegue alcançar um modo em que a fábula ali apresentada se coloca como um dado simbólico, alegórico, metafórico, e, ao mesmo tempo, como uma história a ser contada e compreendida como algo da realidade humana e operária. Já o tempo, desdobra-se na obra em tempo da história e tempo da narrativa. A combinação de todos esses elementos constitui a forma, privilegiada pelos formalistas, e bem trabalhada por Jatobá.

Por tudo isso, consentimos com os formalistas de que na arte a forma tem, dentre outros aspectos, dois que são fundamentais: a deformação e a organização. A deformação indica a quebra da norma vigente com a chegada do novo modo de fazer, de formar, de proceder, como acontece com as transformações dos padrões artísticos no desenrolar do tempo. Nos contos de *Crônicas da vida operária*, Jatobá se aproveita dos procedimentos de singularização para apresentar em seus contos uma outra forma de comunicar. Em relação à organização, ao modo de proceder, o estranhamento corresponde à particularização operada nos contos, a partir de um determinado uso da linguagem.

Se diante da linguagem há expectativas de explicitação, objetividade e referencialidade, no projeto editorial jatobaniano encontramos “e você no pensamento pergunta repostando” (Jatobá, 1978, p. 24); “a cidade se despertando” (Jatobá, 1978, p. 28); “um sonho de pai tão antigo quanto ele” (Jatobá, 1978, p. 33); “a palavra fez sentido” (Jatobá, 1978, p. 42); “raiva atrasada e vingança” (Jatobá, 1978, p. 56); “o suor marejava como lágrimas na fronte” (Jatobá, 1978, p. 62), “a miséria da estrada e dos homens” (Jatobá, 1978, p. 68), como possibilidade de estranhamento do texto literário pelo leitor. Assim, podemos considerar outro par opositivo no *corpus* analítico: linguagem poética / linguagem cotidiana, no qual a primeira aparece como o efeito dos procedimentos, e nela costuma residir a literariedade da obra.

A partir da interpretação dos elementos mais gerais da singularização nos contos estudados, alguns aspectos como o movimento na construção da vivacidade das personagens-narrativas merecem uma discussão associada à dimensão humana. O próximo item dedica-se a esse propósito.

3.2.1 Cenas vívidas da personagem-narrativa: movimento e singularização

As personagens jatobanianas, no processo e nas buscas pelo narrar nos contos, acabam vertendo-se em substância narrável (Bosi, 2015). Há uma acentuada importância atribuída ao ser verbal que conta a história e ao aspecto humanizador da literatura de Jatobá, ilustrando o modo como o autor pretendeu montar o enredo, em função de pessoas, de personagens-narrativas operárias.

Em *Crônicas da vida operária*, Jatobá revela uma consciência de que sua obra é artifício e de que toda perspectiva humana é permeada de segundas intenções. As personagens-narrativas dos contos são chamadas à narrativa, é dada a elas a voz, elas são as narradoras das próprias histórias – não que esse seja o caráter inventivo da obra, mas essas personagens abdicaram do posto de vítimas ou heroínas, e estão a mercê de todas as intempéries físicas, emocionais, familiares, econômicas, sociais e culturais: como o massacre da máquina de prensa na mão; o medo de perder o emprego; o medo de ficar cega com os gases químicos ardendo os olhos; o constrangimento de uma gravidez inesperada da filha; a saudade da família que ficou no interior; a exploração do trabalho operário. Essas situações cooperam para a ideia de vivacidade das personagens-narrativas, para a movimentação delas na história, para as condições da vida operária engendradas na narrativa.

A personagem colocada à frente da narrativa, atuando como personagem-narrativa, faz com que o leitor perca a figura mediadora que ficava entre ele e a personagem e, agora, o

enfrentamento entre essas duas instâncias da narrativa se torna mais intenso. A personagem-narrativa, além de narradora é também a geradora de micro ações, isto é, parece que nada pode existir, parece que a presença dela é imperativa, o que quer que ocorra. Dos eventos mais banais (comprar uma passagem de trem, fumar um cigarro, comprar comida) até o mais complexo (alfabetizar-se, aprender a usar o transporte público para se locomover em São Paulo, lidar com o sentimento de solidão, enfrentar o luto) supõe-se que todos devem advir dela, ou pelo menos o leitor sentirá que sim.

Se, em parte, o texto narrado em primeira pessoa mostra de início a percepção de uma só pessoa, limitada a essa visão específica; por outro lado, há a percepção e a adesão do leitor. Para isso, o escritor deve assumir uma conduta narradora da personagem que criou. Na linguagem literária, existe uma literariedade de primeira pessoa e uma literariedade de terceira pessoa.

A forma na qual o narrador narra em terceira pessoa difere da do narrador de primeira pessoa; logo, não é possível narrar, contar e mostrar da mesma forma. Por isso, as personagens-narrativas dos contos de Jatobá participam da história, narram as suas experiências, suas impressões, suas emoções, seus medos e suas indecisões, de um modo que cria uma sensação de proximidade com o leitor, como podemos ler nos segmentos narrativos: “fico me achando bobo por achar que esses homens que trabalham nessas máquinas tão cheias de vida” (Jatobá, 1978, p. 20); “pois digo: aqui dá saudade” (p. 27); “quem via dizia: tão novo, tão burrego ainda” (p. 33); “fui encostando na fila, logo depois, já proseava com o senhor da minha frente na maior das amizades” (p. 41); “Pra onde ir a não ser São Paulo?” (p. 61); “um medo me tomando o corpo” (p. 67).

No momento da narração, a personagem-narrativa, por meio da linguagem que utiliza para contar a sua história ou a sua experiência humana, deixa transparecer pistas que identificam traços de sua personalidade. É de se considerar, entretanto, que somente atribuir um nome às personagens e evidenciar indícios da sua personalidade não são suficientes para torná-las verossimilhantes. O que é preciso, ainda que nada pareça preciso, é conferir-lhes dimensões humanas (Candido, 1972; Wood, 2012).

Sobre a dimensão humana, Candido (1972) e Wood (2012) enfatizam que a vivacidade das personagens revela algo intenso e profundo sobre o temperamento do homem e, por extensão, sobre certa despreocupação de sua condição humana. Nos contos de *Crônicas da vida operária*, diversas cenas demonstram que a narrativa pode oferecer, e muitas vezes oferece,

uma noção vívida de uma personagem ficcional sem especular uma noção vívida de um indivíduo (Wood, 2012).

Vejamos o modo como Jatobá projeta a experiência humana utilizando-se de procedimentos literários em alguns fragmentos do conto "A mão esquerda":

1. *Você, parado, olhando as rodas de gente observa os passos dos homens neste começo de noite e o movimento da rua, lhe xingam por atrapalhar o rebuliço na calçada apertada, você nem liga e só chega mais pra perto do meio-fio dando passagem* (Jatobá, 1978, p. 17).
2. *Continua olhando o motorista de um ônibus quando ele começa a receber as passagens, depois, quando coloca as malas no bagageiro. Pra você tudo aquilo por ora é importante, parece ser* [...] (Jatobá, 1978, p. 17).
3. [...] *depois você descobre que existe na calçada do outro lado da rua um homem parado, calado, que olha o ônibus, vai se esforçando em carregar a mala com a mão direita* (Jatobá, 1978, p. 17).
4. *No homem: existe uma história, uma linguagem que é parecida com a sua, uma magreza que é a magreza sua, e você se sente como se fosse ele. E assim é* (Jatobá, 1978, p. 17-18).

Nos segmentos narrativos extraídos do conto "A mão esquerda", muitas coisas podem ser descobertas sobre a personagem, pelos olhos da própria personagem-narrativa, por meio da narrativa. Essa parte que compõe os parágrafos iniciais do conto permite ao leitor identificar uma parte da complexidade humana na personagem. Nela, somos informados sobre o caráter observador e reflexivo de Natanael.

É justamente esse perfil observador que faz com que o leitor reflita sobre o que é a observação do banal e o que pode ser uma contemplação relevante para a personagem-narrativa. Ao descrever a massa de gente no primeiro fragmento citado, o segmento narrativo produz na personagem-narrativa, Natanael, e no leitor, uma sensação de observação do banal, uma cena cotidiana de ponto de ônibus, em São Paulo. No entanto, quando a personagem-narrativa enfatiza na narrativa "um homem", do outro lado da calçada, que olha o motorista, que se esforça para carregar a mala e que tem uma história parecida, ela cria uma contemplação relevante, pelo procedimento de singularização. A singularização se manifesta pela voz narrativa distinta (o modo único de narrar sobre si e sobre um duplo) e pela contextualização específica (o cenário da história contada dialoga com o ocorrido à personagem-narrativa).

A sensação de descoberta é narrada e conduzida pelo processo de singularização, da viagem que está por acontecer, no ônibus, e de individuação do homem observado na calçada "do outro lado" da rua. Esse indivíduo, que possui uma história e uma magreza que é parecida com a da personagem-narrativa, é, na interpretação que produzimos, um duplo, ou seja, é a própria personagem-narrativa que se vê como "outro". Isso acontece, arriscamos dizer, porque o conflito gerado na narrativa não corresponde especificamente ao acidente na máquina de prensa, mas à mudança na percepção de si, após o acidente de trabalho. A perda dos dedos é um motivo para as mudanças emocionais e de percepção de mundo da personagem-narrativa Natanael.

A partir do incidente, outros conflitos são gerados no enredo, como o receio de como os pais da personagem-narrativa receberiam a notícia antecipada por uma carta, e como se conformariam com a sua presença, com o retorno à cidade de origem, no interior, depois de uma tentativa de trabalho fracassada na cidade São Paulo. Isso faz com que tenhamos uma ideia da envergadura criativa de Jatobá, e da maneira como utiliza diferentes procedimentos de singularização: caracterização detalhada da dificuldade da personagem-narrativa, demonstrada em carregar a mala; tramas e enredos distintos, no intercruzamento entre os fatos ocorridos e os fatos imaginados; diálogo individualizado, com poema-canção e outros recursos rítmicos utilizados pelo autor; inovação, com a experimentação na linguagem.

Somado a isso, temos a forma como a imaginação da personagem-narrativa se manifesta ao perceber que o sujeito que observa também o está observando. No conto "A mão esquerda", a narrativa enfatiza mais os aspectos do observador do que aqueles sobre quem estava sendo observado. A frase "você se sente como se fosse ele" é, também, muito expressiva, fazendo um paralelo com o que acontecerá e será revelado posteriormente.

Pela narrativa da personagem, podemos vislumbrar parte da sua natureza introvertida, calma, curiosa, organizada e sonhadora:

1. *Pouco ligava pra conversa. Ficava era olhando querendo aprender. Queria aprender a apertar aquele botão verde na hora certa, ver a chapa fina se transformar naquela peça que se esconde em todos os carros* (Jatobá, 1978, p. 21).
2. *E toda noite de domingo escrevia pra casa contando dessa vitória, que um prensista disse que ia me ensinar, estava quase aprendendo, ia me fazer prensista igual a ele* (Jatobá, 1978, p. 21).
3. *Querendo aprender a apertar aquele botão vermelho que segura a máquina, a prensa fica parada no ar esperando o outro botão, o pedal ser apertado, ficava só*

olhando, tudo aquilo ia entrar no juízo não ia demorar muito, contava imaginando (Jatobá, 1978, p. 21).

4. *Como gostaria de contar pra alguém, dizer da máquina, da prensa pintada de azul com os botões azuis, vermelhos, verdes e que faz vencidades de peças por dia. Mas todos dentro do trem parecem dormir* (Jatobá, 1978, p. 22).
5. *E no trem no fim da tarde aparecia a minha prensa, toda azul me aparecendo perfeita como era lá na fábrica, pelo vidro sujo da janela* (Jatobá, 1978, p. 22).
6. *Quietava num canto. Ficava sozinho com esta minha visão que sabia não ser verdade mas acreditava nela* (Jatobá, 1978, p. 22).

A narrativa revela uma das dimensões humanas integradas à personagem-narrativa: a capacidade de fabular e de imaginar. Nas cenas apresentadas, acompanhamos a personagem-narrativa em momentos íntimos, que revelam a sua forma de ver o mundo e a si mesma.

A personagem-narrativa Natanael, do conto "A mão esquerda", demonstra uma oscilação entre conhecer a si própria e se estranhar no seu íntimo, impulsionando no leitor mais atenção às estratégias narrativas, questionando-se quais são as intenções dessa narrativa para consigo – pois há segmentos em que a personagem-narrativa parece narrar para si mesma, como um exercício de intimidade –, e quais são as intenções da narrativa para com o leitor.

Um critério sugerido por Seeliger (1980) para a compreensão da literatura refere-se ao critério de "referência ao mundo", associado mais ao conteúdo do que à forma. Esse critério admite a multiplicidade de mundos literários, o que significa que o texto literário aborda a si mesmo, isto é, ao mundo construído dentro dele e que se refere indiretamente ao mundo real (na acepção fenomenológica do termo). Nesse sentido, a comunicação se realiza em vários níveis: autor/leitor; personagem-narrativa/narratário; personagem-narrativa/situação narrada; personagem/personagem-narrativa.

Nos procedimentos de caracterização detalhada utilizados por Jatobá, a dimensão humana está presente. Nota-se, inclusive na caracterização dos espaços, que movimento e vivacidade são elementos essenciais no conceito e na construção da personagem-narrativa nos contos de *Crônicas da vida operária*. Esses dois elementos atuam conjuntamente no procedimento de singularização das personagens.

Ao explorar a relação entre movimento e vivacidade de suas personagens, o escritor revela que está longe dos escritores iniciantes, que tendem a apresentar suas personagens de modo que pareçam engessadas, sem vivacidade, usando longas frases descritivas de detalhes estáticos, que não as colocam em movimento. A narrativa dos contos contém personagens que

são capazes de se movimentar por São Paulo, sozinhas, eliminando consideravelmente as cordas seguradas pelo escritor.

O desenvolvimento do grau de autonomia das personagens-narrativas jatobanianas está associado à condição humana delas. Seja com os dedos da mão esquerda decepados, com os olhos vedados por batatas, com o desemprego ameaçando a estada, com mortes e nascimentos na família, há sempre um "vai e vem" das personagens, revelando movimento. Nos contos, elas são colocadas no ônibus ou no trem para que cuidem de suas vidas e prossigam em sua jornada, deixando o leitor para trás, porque estão mesmo vivas, como Érico Veríssimo (1995) referiu na epígrafe de abertura deste capítulo.

No conto "Alojamento", temos poucas informações intimistas sobre a personagem-narrativa. O vigilante noturno prioriza a rotina do alojamento e preserva seu papel de trabalhador na história, pois ele está sendo vigiado pelos olhos de outras pessoas, mas que não podem interpretar os seus sentimentos. Não se tem ideia precisa de como essa personagem está se sentindo, visto que ela não fala de si, e por isso evoca pouca vivacidade na figuração da personagem-narrativa. As cenas e a movimentação das pessoas são descritas pelo vigilante, geralmente a partir de um ponto de vista estático, de seu posto de observação, ou em função do horário de funcionamento e das atividades do alojamento.

Omitir fatos pessoais faz parte das estratégias da personagem-narrativa, e essa escolha também permite ao leitor identificar características de sua personalidade: *Vigio essas ruas, essas casas em frente de gente de posse, que até frentes ajardinadas têm, pois estes olhos que tomam conta deste alojamento no virar da noite pro dia, ganham pra isso, só não dá pra vigiar a vida que passa correndo dia após dia* (Jatobá, 1978, p. 27).

A expressão "só não dá pra vigiar a vida que passa correndo" revela a sobreposição de uma rotina de trabalho em relação ao aspecto social e contemplativo da vida. A perspectiva da personagem-narrativa do conto "Alojamento" pode parecer comprometida, uma vez que o leitor tem acesso aberto aos fatos ocorridos no alojamento, mas tem restrição de acesso às pessoas trabalhadoras que transitam naquele ambiente.

Quando a personagem-narrativa faz referência ao coletivo das pessoas proprietárias das casas vigiadas, utiliza a expressão "gente de posse"; e quando menciona os trabalhadores braçais do alojamento, remete aos termos "homens", "negreja de gente", "cem bocas". No entanto, quando particulariza [...] *as histórias que cada um trouxe de Minas, Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraíba, de Minas mais como Silvestre que em tudo trabalha, já matou*

três na terra dele [...] *a gente* [...] *acredita descrendo* (Jatobá, 1978, p. 28), uma vez mais utiliza-se da singularização.

Nesse segmento narrativo, o nome revela a proximidade do vigilante noturno com a história de Silvestre. A forma como a personagem-narrativa do conto "Alojamento" apresenta algumas cenas, e é apresentada por ela, é importante à medida que tenta exibir o controle sobre a narrativa e sobre si, como o caso em que narra determinado episódio porque considera relevante para desenvolver a narrativa, para contar aquela história específica, que pode ser a do Silvestre ou a de Doralina.

Na apresentação das cenas, Jatobá demonstra como o uso da caracterização detalhada pode tornar um lugar único. Esse procedimento de singularização é explorado, de diversas maneiras, nos contos "Alojamento" (o esvaziamento de pessoas que dormiam no alojamento e as saudades na personagem-narrativa), "A mão esquerda" (a caracterização afetiva da máquina de prensa e os sonhos da personagem-narrativa), "Nos olhos, gases e batatas..." (a descrição do quarto, da dor nos olhos e a vontade de superar os desafios), "Duas margens" (o contentamento da vida encontrada na cidade de São Paulo), "O trem, a estação... todos os dias" (a visão interna e externa do trem e da estação e o sentimento de pertencimento).

No conto "Alojamento", assim como no conto "Nos olhos, gases e batatas...", a movimentação não está nas personagens, mas na observação promovida pela narrativa. Ambas as personagens-narrativas, cujos nomes não sabemos, estão, na maior parte da narração, em uma posição estática, o que permite que os fatos observados e narrados interajam com a memória, a imaginação e a fabulação. Nesses casos, a posição estática não paralisa a narrativa, ao contrário, coloca-se como passagem para a experimentação de outras formas de comunicar e de interagir com os textos-fontes diversos.

No conto "O pano vermelho", o movimento está vinculado à passagem do tempo, no período de 1952 a 1976, às perdas e conquistas. O registro dos acontecimentos em um texto híbrido com o diário coloca a personagem-narrativa ora atuando com protagonismo, ora figurando na passividade: "comprei uma bicicleta"; "me ofertaram uma medalha pelos vinte anos de trabalho"; "a profissional se esfiapava no passar do tempo"; "chegou uma carta dizendo: mãe tinha morrido". A singularização fica evidenciada na estrutura textual, nas alegorias e símbolos presentes, e na seleção dos fatos reportados como marcantes na vida da personagem-narrativa.

"Duas margens" e "Trabalhadores" são contos em que a vivacidade das personagens está, respectivamente, no contentamento e no descontentamento revelados pelas personagens-

narrativas sobre a condição de vida em São Paulo. As histórias apresentam personagens, conflitos e efeitos de sentido distintos, mas a ideia do bem-estar prevalece como uma necessidade vital às personagens e à sua possibilidade de existência humana.

No último conto de *Crônicas da vida operária*, "O trem, a estação... todos os dias", o movimento é análogo à movimentação de pessoas na rodoviária e no trem: "fervilhava, formigueiro de gente, luzidia, parecia dia"; "atravessei a estação nessa hora vazia"; "na cheia dele vou escutando a quebra do silêncio pelas vozes dos homens ali dentro", e a forma textual se assemelha ao trem, com vários subtítulos e parágrafos. Um aspecto interessante da singularização promovida por Jatobá, está em observar atentamente a massa trabalhadora e identificar muitas pessoas com o mesmo sotaque (*o mesmo jeito na fala*), vindas do nordeste e de outros estados, à procura de trabalho. Em vez de usar as palavras à procura de trabalho, Jatobá preferiu "na procura que arrasta todos nesse rumo", como uma forma estilizada de linguagem, que também atribui o sentido de movimento às pessoas.

A construção de uma personagem de ficção vívida e em movimento perpassa uma série de questionamentos que remetem ao próprio processo de criação literária, ao senso de verossimilhança, à noção de artificialidade. A maneira que Jatobá encontrou para fazer o leitor conhecer a vivacidade das personagens foi colocando-as para agir com outras personagens, através de micro ações ou ações e, inevitavelmente, através de cenas que não dependiam de sumários.

As cenas dos textos narrativos de *Crônicas da vida operária* estão repletas de observações, de momentos intimistas, de sensações. Percebe-se que a personagem-narrativa, ao mesmo tempo em que descreve o que observa, divaga sobre os fatos observados, sobretudo com o uso da linguagem poética, de modo que o leitor não tem certeza se a percepção é apenas da personagem-narrativa ou também de seu processo criativo frente à concretude da situação. Isso faz com que tenhamos uma dimensão maior da personagem-narrativa, dos mundos possíveis do escritor.

Como vimos, conferir uma dimensão humana às personagens-narrativas é uma tarefa complexa, visto que não há uma medida exata e porque cada cena forja um aspecto humanizador nas personagens, cuja autonomia às vezes parece apagar o próprio ato de criação do escritor. Há que se considerar ainda o papel da escrita e da narrativa na relação com o leitor: fazê-lo sentir, indignar-se, esperançar, acreditar, gostar, de modo que os artifícios criados por Jatobá não denunciem despropositadamente a sua artificialidade.

A personagem-narrativa é constituída de palavras e de linguagem literária. Ao demonstrar que palavras bem colocadas não são suficientes para compor uma personagem, uma maneira de o escritor fazer com que o leitor a conheça é colocando-a para agir com outras personagens, por micro ações e/ou ações, e mediante cenas, sem a utilização de sumários.

No que toca à abordagem do aspecto humanizador na construção de personagens, Candido (1972) enfatizou em suas análises que, por meio da literatura, as personagens têm o poder de refletir a complexidade da experiência humana. Alguns pontos relacionados ao pensamento de Candido sobre o aspecto humanizador das personagens podem ser mencionados.

Começamos por identificar uma abordagem humanista na literatura, quando a obra, como é o caso de *Crônicas da vida operária*, explora a natureza humana em sua diversidade e complexidade, refletindo aspectos da sociedade e da condição humana. Para alcançar essa abordagem, as personagens exercem papel crucial na plausibilidade e autenticidade em relação à vida real. Outro ponto a destacar é a reconhecida importância de explorar os conflitos internos e as contradições nas personagens, como Jatobá conseguiu demonstrar nos contos que compõem o nosso *corpus* analítico. Essas características, segundo Candido (1972), tornam as personagens mais tridimensionais, aproximando-as das complexidades da experiência humana.

Jatobá viu e se utilizou da literatura como uma ferramenta poderosa para criar pontes emocionais entre diferentes pessoas e culturas. Esse pode ser considerado um relevante aspecto humanizador das personagens e crucial para a constituição da obra *Crônicas da vida operária*.

Há ainda que se salientar que se Candido (1972) considerava importante situar as personagens dentro de um contexto histórico e social específico, para Jatobá isso não apenas enriquece a narrativa, como contribui para uma compreensão mais profunda das condições humanas e sociais na década de 1970.

Ao dar voz aos homens operários que vivem em São Paulo, Jatobá defendeu uma literatura que representasse as diversas camadas da sociedade, projetando as experiências e as perspectivas das classes sociais menos privilegiadas. Essa perspectiva desenvolvida pelo escritor, alcança outras questões relacionadas à desmistificação da elite cultural, em sua abordagem literária.

3.3 Lirismo na crueldade

A vida operária narrada pelas personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária* alcança o "lirismo na crueldade" a partir dos recursos utilizados para a criação. Existe nas personagens-narrativas de Jatobá, portanto, um movimento criativo que se forja na convivência

de mundos possíveis. Esses mundos possíveis só podem ser criados graças a uma personagem-narrativa poeta que materializa essas ideias através de narrativas. Os fragmentos poéticos em prosa ou em verso integram a própria narrativa, ou seja, eles não estão alheios a ela.

Além disso, os elementos líricos integrados ou associados à prosa fazem com que o leitor confie mais na personagem-narrativa. A suspeita que o narrador pode provocar no leitor, em relação à linguagem poética é convertida em confiança. O leitor parece não questionar o eu lírico, a reflexão intimista, a estranheza sobre o caráter expressivo da linguagem.

No caso específico do gênero poesia, Alfredo Bosi (2003) comenta que

> [a] palavra lírica soa como uma mensagem estranha porque ela se subtrai a esse império da ideologia, nos remete a certos traços humanos, universais, a certos sentimentos comuns, à humanidade, como a angústia em face da morte, a indignação em face da opressão enfim, a palavra lírica está em tensão com a ideologia dominante. Nesse sentido, a poesia tende a amarrar duas vertentes; a vertente da poesia como expressão (o caráter expressivo, existencial da linguagem) e a vertente dialética, que procura mostrar como a poesia traz uma voz original, muitas vezes estranha, mas de todo modo resistente à ideologia dominante (Bosi, 2003, s/p.).

Identificar o lirismo na prosa pode exigir uma análise atenta do texto, observando certos elementos e características que são típicas dessa expressão literária mais subjetiva e emotiva. Para a leitura e a interpretação privilegiada nesta seção, consideramos alguns elementos que se relacionam com o lirismo na prosa: presença de elementos poéticos no texto; expressividade subjetiva; intimidade e reflexão pessoal; uso de metáforas e imagens poéticas; ênfase nas sensações e emoções; exploração da natureza e do mundo interior; estilo linguístico envolvente; uso de monólogo interior; atenção à sonoridade das palavras e à narrativa reflexiva.

Ao considerar esses elementos, também precisamos ter a compreensão de que o lirismo na prosa jatobaniana pode variar em grau e intensidade. Alguns textos de *Crônicas da vida operária* podem apresentar elementos líricos de maneira sutil, enquanto outros incorporam o lirismo de maneira mais pronunciada. O lirismo na crueldade revela a postura da personagem-narrativa diante da narração de cenas bárbaras e desumanas da vida operária.

No Capítulo I, apresentamos a presença de elementos poéticos no contexto da intertextualidade. Demonstramos que há elementos típicos da poesia, como versos livres, ritmo poético ou estruturas que se assemelham a poemas. Para não repetir as epígrafes, os poemas e/ou diálogo-poemas, vamos nos concentrar na exposição lírica da crueldade.

O conto "A mão esquerda" tem no ritmo poético a expressão do acidente de Natanael na máquina de prensa, atuando junto com o corte das cenas e da memória da personagem-narrativa:

1. [...] *e fui vendo a morte, o medo de morrer que se fez sentir com os gritos que soltei, gritei, gritei de dor, raiva de acontecer aquilo, o grito ecoando nas outras prensas, homens correndo, vi, homens me segurando nos braços, segurando agarrando minha cabeça que começava a pender de banda, vi, o assoalho lavado de sangue, fui vendo, vendo, sumindo, se apagando os homens, neblinando nas vistas os dedos sujos, nada mais vi* (Jatobá, 1978, p. 18-19).
2. *Depois, vi a roupa branca do enfermeiro, o olhar dele de dó, a minha mão parada, quieta ao lado do corpo, sem dor na hora agora, só pesada sem se bulir, um frio em todo o corpo de vento gelado* (Jatobá, 1978, p. 19).
3. *E foi passando na cabeça o meu choro, o sangue melando a máquina, o azul dela, fui sentindo vergonha, não me veio um tico de nada de ódio da prensa, da prensa que me deixou com tocos de dedos, um homem aleijado, inutilizado como dizem por aí, não, não senti raiva cega da máquina, só da minha fraqueza, do meu medo, do descuido, do choro, essa mão, agora, pois vê, pesada e quieta como se não parecesse minha* (Jatobá, 1978, p. 19).

Percebe-se nesses trechos de lirismo que a personagem-narrativa se utiliza do ritmo poético marcado por vírgulas, como se cada vírgula fizesse alusão ao repique da prensa, ao corte das cenas, à intensidade emocional da personagem-narrativa no decorrer dessa experiência. Verifica-se no primeiro excerto que a imagem da morte está associada ao desmaio da personagem-narrativa e a gradação da percepção com os termos "sumindo", "se apagando os homens", "nada mais vi". É de se notar o uso de verbos no gerúndio no fragmento narrativo para maximizar a duração do ocorrido ("o grito ecoando nas outras prensas") e expressar a sensação por figuras de linguagem como, "neblinando nas vistas".

Nos fragmentos, a repetição de palavras (vi, mão, quieta, corpo, sangue) enfatiza a percepção da personagem-narrativa sobre seu corpo, mais que ao momento do acidente. Há trechos em que o olhar dos outros é narrado, como o olhar pesaroso do enfermeiro ou os dizeres "homem aleijado", "inutilizado", de pessoas abstratas se referindo à incapacidade física de alguém que perde os dedos da mão. Percebemos que há na personagem-narrativa uma impressão sobre a exterioridade, que parece "cortar" a sua consciência. Essa postura revela a sua natureza humana, com recortes líricos de sua observação.

Em alguns fragmentos narrativos do conto "A mão esquerda", a personagem-narrativa não diz, ela sugere ou fornece impressões, incorporando a linguagem poética à prosa, como lemos em: *e parece que você sentado na poltrona do ônibus vai vendo o velho Elias forjar a*

ferradura vermelha em fogo sobre a bigorna e olha o ferro em brasa que esfria sobre a mesa, esperando o retoque final, o retoque final seu (Jatobá, 1978, p. 24).

Nesse excerto, a expressão "parece" faz com que o leitor não tenha uma distinção explícita se a percepção é inerente ao narrador ou se se trata de observações feitas pela personagem-narrativa para comunicar a incerteza em relação ao seu destino, no decorrer da viagem de retorno à casa e à vida familiar. O lirismo, nesse caso, não se manifesta nas figuras de linguagem, mas na imagem de um desfecho projetado na "utilidade" da personagem-narrativa em relação ao trabalho artesanal do pai, acentuado no trecho "esperando o retoque final, o retoque final seu".

Ao incorporar elementos líricos na prosa de *Crônicas da vida operária*, Jatobá criou uma experiência de leitura mais rica e emocional, explorando não apenas os eventos externos, mas também o mundo interior e subjetivo das personagens-narrativas dos contos. Essa experimentação de elementos poéticos na prosa, para além das epígrafes e poemas-diálogo, contribui para uma expressão artística mais ampla e complexa, correspondentes aos segmentos narrativos a seguir:

1. *A cidade se despertando e já encontrando os homens seguros em cavadores, enxadas, pás, quebrando o asfalto, arrancando a terra das ruas, limpando bueiros* (Jatobá, 1978, p. 29. - "Alojamento").
2. *Eu: ali, sempre vendo aquela velhice que vinha no correr dos anos trazida quem sabe por quem, que ia entrando nas pessoas. Como ser tão parado no viver? Esperando pai morrer, mãe morrer, aqui, tudo miúdo, até a vida* (Jatobá, 1978, p. 33. - "O pano vermelho").
3. *Parecia que tava vendo o velho Alfredo novamente procurando emprego, a sua língua alemã atravessada na boca que não adiantava nada, arrastando a carteira profissional outra vez em branco, na força dos seus cinquenta anos* (Jatobá, 1978, p. 50. - "Trabalhadores").
4. *Terça de manhã, o quarto: o quarto girando na cabeça tonta, lá pelas dez começava a tomar vida das coisas ao redor, desturvando, aí já podendo ver as pernas das moças coladas na parede, a luz infiltrando da janela, desturva os olhos, agora já no costume das vistas boas* (Jatobá, 1978, p. 56. - "No olhos, gases e batatas...").
5. [...] *na noite, depois de muita labuta, vendo Adelina soprando o fogão fumegando onde dias nem comida tinha, os meninos de olhos pidões, acocorados pelos cantos com rostos esfomeados* (Jatobá, 1978, p. 61. - "Duas margens").

6. *Uma família dormia encostada no muro, o frio da noite fazia as pessoas deitadas tremerem, se agasalhando juntando os corpos; fique por um pouco olhando e nem acreditei que em São Paulo, lugar tão rico, diziam, tinha ainda gente vivendo daquela maneira* (Jatobá, 1978, p. 70. - "o trem, a estação...todos os dias").

Identificamos a expressividade subjetiva da personagem-narrativa, com evidente ênfase nos sentimentos, pensamentos e emoções, a partir dos elementos líricos na prosa dos contos de *Crônicas da vida operária*. Os fragmentos narrativos mencionados apresentam pensamentos íntimos, reflexões profundas e/ou experiências pessoais, o que nos sugere uma abordagem lírica.

No contexto do excerto do conto "Alojamento", os homens operários acordam às quatro horas da manhã, sobem no caminhão e se deslocam todos para distintos trabalhos de construção civil. Se lermos apenas o excerto, percebemos que o modo como a personagem-narrativa comunica o despertar da cidade cria uma atmosfera heroica. No entanto, quando lemos o texto integral, o excerto evoca uma ideia de crueldade com a imagem do trabalho braçal pesado iniciado antes do nascer do sol.

No fragmento do conto "O pano vermelho", a intimidade e a reflexão pessoal sobre a velhice e a *vida miúda* serão desenvolvidas no decorrer do texto. A construção formal do parágrafo sugere um reforço à noção da brevidade da vida presente no enredo. O trecho *Eu: ali, sempre vendo aquela velhice* coloca a personagem-narrativa antes de tudo, antes da narração, antes dos dois pontos, antes da vida que corre na narração. Ao mesmo tempo, essa estrutura "Eu: ali, sempre", no parágrafo, dialoga com o excerto *Como ser tão parado no viver?,* pois sugere uma rigidez no posicionamento do eu, na narrativa.

No exemplo extraído do conto "Trabalhadores", Jatobá emprega uma linguagem figurativa para transmitir a noção do peso da idade de um homem para conseguir uma admissão em um emprego, mais que o fato de saber falar o alemão. A construção *arrastando a carteira profissional outra vez em branco, na força dos seus cinquenta anos*, revela o toque lírico na prosa.

O excerto do conto "Nos olhos, gases e batatas..." a exploração do quarto faz a ponte para a exploração do mundo interior da personagem-narrativa. Nesse fragmento, a descrição das vistas e evocativas dos elementos indica lirismo. A leveza emergida com a sensação de alívio e a descrição da luz infiltrando da janela criam a possibilidade de eufemismo para a dor sentida pela personagem-narrativa.

Os últimos dois fragmentos dos contos “Duas margens” e “O trem, a estação...todos os dias” conseguem denunciar a problemática da fome e das pessoas sem teto por meio da metonímia. A fome tem o rosto dos *meninos de olhos pidões, com rostos esfomeados*; e o frio da noite tem os corpos das pessoas *se agasalhando juntando os corpos.*

Nos fragmentos mencionados, a ênfase nas sensações e emoções das personagens-narrativas vai sendo promovida nos textos com o apoio da descrição intensa das experiências sensoriais e emocionais dessas personagens.

As escolhas do escritor oferecem uma abordagem lírica no texto, com um estilo envolvente, rico em impressões, com uma linguagem rica, um ritmo fluente e estruturas frasais que contribuem para a musicalidade do texto. A repetição de palavras, as pausas determinadas pelas vírgulas, as rimas e métricas reforçam o ritmo e a musicalidade textual.

Há na escrita de Jatobá uma atenção à sonoridade das palavras, como lemos nos segmentos:

1. *Empregado, fichado, carimbo estampado em azul nas páginas da profissional* [...]; *Uma semana, duas semanas, três semanas, fui dizendo isso pra casa, informando a família que nesse tempo, agora passado, já tinha a carteira profissional fichada* [...] (Jatobá, 1978, p. 19. - “A mão esquerda”).
2. *E dá saudade, quando vejo os quartos de seis, doze homens, camas de cada lado ou mais vejo esse casarão de madeira, camas pra tudo que é canto, vazias* (Jatobá, 1978, p. 27. - “Alojamento”).
3. *Adelina morreu. Sina mais triste pra quem fica, sina de todo vivente. Ano inteiro, em juízo: solidão pesando, filhos crescendo, Jardim Helena inchando de gente* (Jatobá, 1978, p. 35. - “O pano vermelho”).
4. *Traguei a fumaça com o estômago doído, limpo de comida, e a fila estendendo pela cerca, dando volta na fábrica, dobrando a rua, as pessoas nas minhas costas, impacientes, perguntado se já tinham atendido alguém* (Jatobá, 1978, p. 41. - “Trabalhadores”).
5. *Domingo, faça sol ou chuva: as conversas, as histórias de todos, rodeando as portas dos bares, o receio da polícia mesmo de carteira fichada, marcada com o carimbo da firma* (Jatobá, 1978, p. 55. - “Nos olhos, gases e batatas...”).
6. *Tinha Dalva que nem moça era, pois se perdeu na conversa rica de homem de posse, quem sabe, atrás de migalhas que esse pai dela, naquela época, nunca pôde dar* (Jatobá, 1978, p. 61. - “Duas margens”).

7. *A maria-fumaça resfolegava nas subidas do morro quando ela passava uma vez, no muito duas vezes, agora, por semana* (Jatobá, 1978, p. 68. - "O trem, a estação...todos os dias").

Todos os contos de *Crônicas da vida operária* exigem do leitor atenção à sonoridade das palavras, à escolha cuidadosa de vocabulário, de rimas, de aliterações e assonâncias para criar um efeito sonoro rítmico e agradável, bem como para criar uma atmosfera poética. Pelos exemplos destacados, compreendemos que a musicalidade textual vai se constituindo conforme cada palavra vai apresentando um ritmo próprio e encaminhando uma melodia.

Os procedimentos utilizados por Jatobá, no contexto da narrativa reflexiva, viabilizam o lirismo na narrativa, deixando o leitor confortável com a leitura, que em alguns segmentos estimulam a leitura em voz alta. Esse procedimento lírico na linguagem, por exemplo, corrobora com o papel das personagens-narrativas, que são protagonistas da história e da leitura.

Pelo lirismo, pelo uso de imagens poéticas e de figuras de linguagem ou de construção, o escritor liberta seus textos da simples narração de eventos e inclui interpretações e reflexões emocionais sobre a vida operária, sobre as personagens-narrativas, sobre a solidão e sobre a crueldade.

O componente lírico empregado por Jatobá de modo mais livre e experimental em *Crônicas da vida operária*, é uma forma de expressão de escrita que pode transmitir a subjetividade das personagens-narrativas, permitindo uma expressão mais pessoal e autêntica sobre a vida operária.

Ao abordar as cenas de crueldade com lirismo, Jatobá investe na intensidade de seus textos curtos, os quais, carregados de emoção, revelam a complexidade das emoções humanas e, por conseguinte, a dimensão humana das personagens-narrativas.

Jatobá mostra no enredo de suas narrativas que houve um plano anterior para tratar de cenas cruéis, utilizando-se de cenas com ou sem a presença de sangue. É nesse ponto que acreditamos estar a mais singular contribuição do autor. O escritor deixa evidente que a violência não é sempre a primeira opção dos trabalhadores operários, mesmo em situações que poderiam ser obrigados a considerar essa opção, como a expulsão da personagem-narrativa pelo proprietário da pensão da Rangel Pestana, no conto "Trabalhadores"; ou o acerto de contas do pai de Dalva com o homem que a engravidou e a abandonou, no conto "Duas margens".

Mesmo nas cenas em que há conflito e sangue, como a cena do ataque aos vagões do trem, no conto "Trabalhadores", havia uma consciência de que aquelas pessoas estavam agindo

de maneira ambígua. A personagem-narrativa, que observa e narra a cena, o faz sem detalhamento de motivos, sem explicitar seu posicionamento ou julgamento em relação ao fato ocorrido, favorável ou não. A cena, portanto, com o assentamento do lirismo, não se identifica com a cultura da violência como revanche. A esperança, essa sim atua como revide nas histórias de *Crônicas da vida operária*.

3.4 O circuito da esperança e da desesperança

A esperança e a desesperança refletem aspectos fundamentais da experiência humana e operam como componente na construção das personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária*. Essas personagens-narrativas frequentemente enfrentam situações desafiadoras que testam suas convicções e emoções, levando-as a experimentar tanto a esperança quanto a desesperança. Jatobá utiliza desses elementos para o desenvolvimento da trama e da complexidade das personagens.

Na leitura interpretativa que fazemos dos contos, esses sentimentos merecem ser explorados em diferentes matrizes. Uma delas está no desenvolvimento do enredo, visto que a esperança e a desesperança impulsionam o enredo dos contos. As personagens-narrativas iniciam suas jornadas com esperança, em sua maioria, enfrentam obstáculos que as levam à desesperança e, finalmente, encontram a redenção ou superam suas adversidades.

O enredo do conto "A mão esquerda" apresenta a esperança de Natanael em aprender a usar a máquina de prensa na fábrica em que foi admitido, bem como a esperança de melhorar o seu poder aquisitivo a partir do trabalho na grande São Paulo. A desesperança, por sua vez, é comunicada depois do acidente nos dedos da mão. Com o incidente, os obstáculos enfrentados são narrados nas cenas em que a personagem-narrativa necessita carregar a mala, enquanto caminha em direção ao ônibus. A redenção atua na fé depositada por Natanael, no momento de regresso à casa dos pais, encontrando no trabalho artesanal do pai, ferreiro Elias, a possibilidade de superar o sentimento de incapacidade física em exercer a atividade laboral.

O conto "Alojamento" possui um enredo em que o saudosismo do vigilante noturno emerge da própria esperança de ouvir no alojamento em que trabalha o barulho dos homens, em vez do barulho das máquinas, para que haja movimento de pessoas, como no passado, relembrado com nostalgia. A solidão e o frio das noites são situações que a personagem-narrativa precisa superar. A esperança, nesse conto, vai se mostrando no desenvolvimento do enredo, com relatos de cenas alegres no alojamento: homens ouvindo música no rádio, risos de

pessoas, conversas no decorrer do dia e da noite. O desfecho da história converge para o sentimento de desesperança. A jornada de trabalho do vigilante noturno e suas reflexões intimistas criam uma narrativa rica e cativante.

"O pano vermelho" possui um enredo em que, no plano interno da narrativa, a esperança e a desesperança estão associadas aos simbolismos da morte e do nascimento. Nesse conto, que dialoga com o texto-fonte diário/anuário, esses sentimentos operam como um circuito, e oscilam entre as perdas e as novidades na vida da personagem; entre a tristeza e a alegria; entre o medo e a coragem; entre o nascimento e a morte.

O marco inicial da narrativa, 1952, é registrado como o ano da mocidade da personagem-narrativa e da espera da morte: *Esperando pai morrer, mãe morrer, aqui, tudo miúdo, até a vida* (Jatobá, 1978, p. 33). No decorrer da história, a personagem sofre com a morte da mãe, da esposa, de dois filhos, com o desaparecimento da filha Maria Aparecida, com a opressão dos soldados e do governo. Nos últimos dois anos, 1975 e 1976, a personagem pede desligamento de seu trabalho na fábrica e, a partir de um acordo salarial, inicia o empreendimento de gerenciar um pequeno bar, com a esperança da melhoria de vida. A gravidez da nora, esposa de Reinaldo, faz emergir a esperança: *Rita,* [...] *se tornou mãe, esperança deste corpo, sonho novamente começado em fim de vida* (Jatobá, 1978, p. 35).

No conto "Trabalhadores", a morte também dialoga com a desesperança. O poema de abertura do texto, que integra o enredo, enfatiza a morte do trabalhador João, na via Dutra, em Guarulhos, com a roupa domingueira. O primeiro parágrafo da prosa apresenta três personagens: *Éramos três joões que se perderam por aí, nesse São Paulo sem datas,* [...] *nos rostos suas esperanças estampadas e trazendo de outras terras seus sonhos, cada um indo e vindo na marcação do seu destino* (Jatobá, 1978, p. 40). A personagem-narrativa João, chega à cidade de São Paulo esperançosa por emprego. No desenvolver da história, ela supera a fome, o desemprego, a dificuldade em pagar a pensão em que estava hospedada, a instabilidade na fábrica de automóveis em que trabalhava, a indignação com as notícias que via no telejornal. A esperança ressurge com a aprendizagem da leitura e da escrita, com a vontade de reencontrar o amigo João Jacinto. Ao final, João narra as suas esperas, com um sentido que se aproxima da esperança: *Vou esperando. Esperando tudo, pois nunca estive, como agora, tão perto das verdades, tão vazio de esperanças, tão oco de sonhos* (Jatobá, 1978, p. 51).

No conto "Nos olhos, gases e batatas..." as dores provocadas pelos gases da fábrica nos olhos da personagem-narrativa não fazem emergir o sentimento de desesperança. Em vez disso, a esperança é o sentimento privilegiado para que a personagem possa adquirir coragem e

vontade de buscar outra ocupação e outros lugares para trabalhar. Nesse conto, a fé está nas palavras de Paulo, companheiro de quarto da personagem-narrativa, cuja sabedoria é anunciada no decorrer da narrativa como uma característica pessoal da personagem secundária, que só funciona, na relação com as tomadas de decisão a serem feitas pela personagem-narrativa.

Em "Duas margens", o enredo introduz a desesperança da personagem-narrativa em relação à gravidez inesperada da filha Dalva. A mudança para São Paulo, as oportunidades de emprego e a vida familiar que vai sendo construída na nova cidade, sem o julgamento das pessoas em relação à gravidez da filha, alcançam o contentamento da personagem-narrativa com a própria sorte, e a fé depositada na esperança de melhoria das condições de vida na capital paulista.

Consideramos que há mais de um enredo no conto "O trem, a estação...todos os dias", cujos subtítulos e o agrupamento de poucos parágrafos apresentam uma forma textual com diferentes registros, observações e histórias. No entanto, a personagem-narrativa é a mesma, em todos os segmentos narrativos. Na história, a personagem narra a sua chegada a São Paulo, em sua primeira viagem de trem. Depois, o trem se torna parte da rotina de deslocamento da personagem na cidade. Nos fragmentos narrativos, a personagem-narrativa compartilha seus sentimentos:

1. *Atravessei a estação nessa hora vazia, o trem apitou, derradeiro da noite, seguiu, e me vi sozinho em terra estranha, tive medo e novamente fui me informando* (Jatobá, 1978, p. 69).
2. [...] *no rosto do povo estampada uma esperança, por ora fraca, minguada; eles olhando a terra* [...] *aí não dá pra perder a fé e não me vejo mais só no mundo* (Jatobá, 1978, p. 70).

Nesse conto, como em outros de *Crônicas da vida operária*, a esperança muitas vezes está associada a arcos narrativos de crescimento e superação. As personagens-narrativas operárias demonstram sua capacidade de manter a esperança, transformando-se ao longo da história. A superação da desesperança também pode resultar em arcos narrativos poderosos, nos quais as personagens aprendem lições sobre resiliência e força interior.

Nesse sentido, a interação entre esperança e desesperança, cria personagens literárias envolventes e realistas. Esses elementos fornecem desafios, oportunidades de crescimento, e enriquecem a experiência do leitor, a partir de personagens memoráveis e autênticas. O enredo dos contos, quando lidos no conjunto da obra, revelam personagens que não atuam nas histórias

como minorias, mas como uma maioria de migrantes com fé na vida, solidão e desesperança. São muitos, e são sós.

A segunda matriz para lermos a esperança e a desesperança é a exploração da condição humana, representada nas personagens-narrativas de Jatobá pela capacidade de acreditar em uma condição de vida melhor, em que pesem as lutas e os desafios enfrentados nos textos. A crueldade é trabalhada nos contos de Jatobá como parte integrante da humanidade. Nesse sentido, ainda que o escritor se utiliza do lirismo para comunicar essa crueldade ao leitor, ela não pode ser transformada. Como consequência, o escritor sugere que a esperança iminente no momento da história vai se transformando em exclusão, pois as personagens-narrativas estão sós em seus destinos.

As dualidades, consideradas como elementos de leitura da terceira matriz, são elementos importantes no circuito da esperança e da desesperança nos contos, ao passo que criam contrastes poderosos nas narrativas literárias de *Crônicas da vida operária*. As personagens podem alternar entre esses estados de espírito, proporcionando dinâmica e tensão à história. Esse procedimento adiciona camadas de complexidade às personagens e ao enredo.

A quarta matriz aponta para a reflexão sobre a sociedade, um tema bastante discutido por Candido (2011). A literatura de Jatobá, inegavelmente reflete as preocupações e os desafios da sociedade em que é produzida. As personagens operárias enfrentam situações desesperadoras, as quais podem simbolizar críticas sociais, enquanto aquelas que mantêm a esperança podem representar a resistência e a capacidade humana de superar adversidades. Então, em que pese a ideia de o conhecimento ser datado, Jatobá institui uma obra contemporânea e atemporal pela originalidade do enredo, pela construção da personagem-narrativa com dimensões humanas, pelos procedimentos de singularização, pela incorporação de outros textos-fonte nos contos, apresentando novas possibilidades de leitura e de registro.

A quinta matriz reflete o crescimento pessoal das personagens-narrativas, em suas respectivas jornadas. Enfrentar a desesperança é uma oportunidade para a personagem amadurecer, aprender lições importantes e desenvolver uma compreensão mais profunda de si e do mundo ao seu redor. Ao final de algumas histórias, pode não haver esperança, mas sempre haverá uma aprendizagem no contexto de vida das personagens-narrativas.

O escritor oferece ao público, com a publicação de *Crônicas da vida operária*, uma literatura cujo horizonte imaginado contrasta a fervilhante percepção do mundo interior das personagens operárias com a narrativa que contempla o ambíguo, fraturado e agressivo espaço

da subjetividade do mundo industrial de São Paulo. Esse dialogismo, ou seja, essa interface entre "mundos" é, também, uma característica importante e recorrente nos contos.

Em outras palavras, a narrativa dada do mundo histórico-empírico aparece na ficção de Jatobá como possível ponto de viragem para uma nova narrativa da realização do mundo. A contradição nisso tudo reside na constatação de que o mundo novo imaginado é "apenas-literatura" ou, de modo mais pragmático, uma sugestão artística de mudança de rota, de esperança à narrativa do mundo real.

Jatobá expõe na ficção as fraturas da vida em São Paulo, na mesma medida em que, incansavelmente, indica um novo projeto para a realização da vida na cidade. O escritor acena para o fim da intransitividade entre literatura e sociedade.

O texto de entrada, sem título, o qual antecede a introdução de *Crônicas da vida operária*, apresenta recortes de um estudo realizado para a Pontifícia Comissão de Justiça e paz da Arquidiocese de São Paulo, intitulado *São Paulo 1975 – Crescimento e pobreza*:

> O agravamento dos problemas que afetam a qualidade de vida da população em São Paulo não atinge a cidade em geral. Sobretudo a partir das últimas três ou quatro décadas, surgem e se expandem os bairros periféricos que, juntamente com os tradicionais cortiços e favelas, alojam a população trabalhadora. É nessas áreas que se concentram tanto a pobreza da cidade como a de seus habitantes (1976, p. 23 *apud* Jatobá, 1978, p. 09).
>
> Não obstante a situação de pobreza e a crescente deterioração das condições urbanas de existência, para muitos dos que vêm de outras regiões do Brasil, a fixação na Grande São Paulo representou uma melhoria econômica e social (1976, p. 57 *apud* Jatobá, 1978, p. 09).
>
> A deterioração das condições de vida da maioria da população acentuou-se, enquanto a economia do país crescia a uma significativa taxa de 10% ao ano, dando origem ao que, por muitos, foi designado "milagre econômico". Mas que tipo de milagre é esse, em que o desenvolvimento significa piorar a vida da maioria da população? (1976, p. 59 *apud* Jatobá, 1978, p. 09).

Nesse texto, conseguimos ouvir e ler a voz do escritor, não mais as vozes das personagens-narrativas. O discurso literário de Jatobá faz apelo à consciência do vivido, da consciência humana, tentando "despertar os mortos e juntar os destroços" do tempo para que haja um entendimento do processo histórico e do "milagre econômico" na medida em que eles acontecem. A história, implacável, segue o seu curso. O escritor mostra, então, um espectro da história, a sua contingência, a sua imprevisibilidade ou a esperança como forma de revide.

A voz da esperança e da desesperança do escritor se manifesta, de modo efetivo, no conto "O pano vermelho", com o uso dos simbolismos e das alegorias para contextualizar o período de Ditadura Militar Civil no país; no conto "Trabalhadores", quando reporta as

queimadas e a criação de gado na Amazônia e a relação do acontecimento com o crescimento da indústria automobilística, em oposição à elevação das taxas de desemprego; no conto "o trem, a estação...todos os dias", com a denúncia das famílias que dormem próximas às estações de trem e de metrô.

Esse circuito de esperança e desesperança se harmoniza com a construção das personagens literárias, contribuindo para a riqueza psicológica delas, nos contos. Há ainda uma relação que se estabelece entre conflito e resolução.

A esperança frequentemente cria expectativas e aspirações que podem ser desafiadas ao longo das histórias de *Crônicas da vida operária*, e gera conflitos que exigem resolução, permitindo o crescimento e desenvolvimento das personagens à medida que buscam superar obstáculos.

A desesperança, por sua vez, introduz conflitos emocionais e psicológicos. Superar a desesperança pode ser um elemento central na jornada da personagem-narrativa, proporcionando oportunidades para ampliar a percepção dela e transformar os relacionamentos interpessoais. Relações baseadas na esperança, como vimos nos contos "A mão esquerda", "Alojamento", "O pano vermelho", "Trabalhadores", "Nos olhos, gases e batatas...", "Duas margens", "O trem, a estação... todos os dias", adicionam esperança e otimismo à narrativa.

Portanto, o circuito da esperança e da desesperança compõe a dinâmica emocional das personagens-narrativas e adiciona complexidade emocional à história, explorando a tristeza, a frustração, o contentamento, a conquista e a luta. Isso contribui para as personagens enfrentarem uma variedade de emoções ao longo de suas jornadas.

3.5 Para um conceito funcional da linguagem e literatura jatobanianas

O artigo *Conceitos linguísticos de linguagem literária*, de Masa Nomura (1996), apresenta um panorama com o exame dos conceitos e procedimentos desenvolvidos pelas correntes linguísticas contemporâneas, as quais, segundo Nomura (1996), detalharam o conceito de linguagem literária. Neste mesmo artigo, o autor reúne as diferentes posturas abordadas em um quadro conceitual integrativo.

As principais correntes linguísticas de nossa época ocuparam-se, em maior ou menor grau, em explicar e descrever a linguagem literária, usando critérios próprios adotados pelas linhas de pesquisa de cada corrente ou escola. Nessa tarefa, empenharam-se os formalistas russos, os estruturalistas da Escola de Praga, os glossemáticos da Escola de Copenhagen, os

estruturalistas russos, os gerativistas, os teóricos da análise do discurso e os sociolinguistas. Algumas dessas teorias constituem marcos clássicos da pesquisa em torno da linguagem literária e, por extensão, do fenômeno literatura.

Após considerar os fatores socioculturais e literários, Nomura (1996) expõe a conclusão de que não existe uma marca única para caracterizar a literariedade, isto porque a linguagem literária, "como forma de expressão da criatividade humana, está em contínuo processo de modificação, e varia de acordo com a concepção social de arte e cultura vigente no espaço-tempo histórico em que se insere o texto literário considerado" (Nomura, 1996, p. 202).

Somando à discussão dos postulados de Nomura, o trabalho de Steger (1982) sugere uma síntese a partir da integração de alguns pontos fundamentais contidos nas orientações teóricas mais significativas que foram examinadas no ensaio "Conceitos linguísticos de linguagem literária". Steger se fundamenta na perspectiva da comunicação funcional, e define a linguagem literária como uma variante linguística da comunicação, com a motivação de modelizar o mundo possível (loman) com o sistema de referência do mundo literário (Jakobson) e, como normas, os princípios estéticos responsáveis pela geração de novos significados, manifestados nos procedimentos de estranhamento, singularização, equivalência sintático-semântica, conotação e modelização dos signos linguísticos.

Dos procedimentos mencionados por Steger (1982), a singularização é um processo multifacetado que abrange diversos aspectos da construção literária. Ela contribui para a originalidade e para a autenticidade de uma obra, permitindo que seja reconhecida entre outras na vasta paisagem literária.

A linguagem literária, colocada sob o prisma da comunicação funcional, evoca reflexões sobre a renovação dos recursos de expressividade do texto literário. Em *Crônicas da vida operária*, verificamos que a autonomia da criação literária concede ao autor-criador de mundos possíveis liberdade total para exprimir-se em prosa, verso ou drama, utilizando a língua-padrão ou quaisquer variantes linguísticas por ele escolhida.

A partir da autonomia do escritor, os meios de expressão passam a subordinar-se às intenções artísticas de representação do universo contido no texto literário. A linguagem literária empregada por Jatobá na obra, revela uma responsabilidade de modelizar uma concepção de mundo, e do mundo operário. Nesse sentido, o plano da expressão adquire uma nova dimensão, constituindo e legitimando essa concepção, visto que a força dessa concepção depende do poder de convicção e de convencimento da linguagem que a modeliza.

Sob essa "nova" responsabilidade, Jatobá demonstrou a necessidade de remodelar internamente a linguagem existente, não só por meio dos procedimentos poéticos já consagrados – como o uso de metáfora e metonímia, de equivalências sintático-semânticas e de procedimentos, como estranhamento e singularização, conotação e semantização –, como também pelo aproveitamento intencional das variantes linguísticas de outros campos funcionais da comunicação humana – o uso intencional estético da linguagem técnico-científica, religiosa, institucional, administrativa e outras no contexto do texto literário.

Essas linguagens usadas em outros campos da comunicação passam a funcionar no texto literário como elementos geradores de novos significados, visto que são reinterpretadas à luz do seu novo contexto de uso. A concepção de "síntese criativa do universo literário" permite à literatura "conceber seus próprios *mundos verbais em contraste*, na medida em que integra os modos de falar do cotidiano e das ciências e os desenvolve em um terceiro elemento novo na obra literária" (Steger, 1982, p. 8, grifos do autor).

Esses "mundos verbais em contraste" são constituídos pelas variantes linguísticas surgidas com a compartimentação do conhecimento: por um lado, pela linguagem cotidiana, que permeia a compreensão nas relações sociais diárias, e, por outro, pelas linguagens culturais, como as linguagens das artes, das músicas, da religião e da ética, das instituições, da economia, da poesia, enfim, de todas as manifestações discursivas dos campos funcionais da comunicação moderna.

No nosso mundo contemporâneo, assistimos ao entrecruzar constante e simultâneo de inúmeros códigos culturais nos espaços abertos e cobertos pela mídia falada e escrita. Da mesma forma que ocorre a vulgarização dos códigos culturais no campo funcional da comunicação cotidiana, a linguagem cotidiana também marca sua presença no plano expressivo da literatura em sentido estrito.

A imbricação dos diversos códigos, no mundo cotidiano e nas artes em geral, tem seus reflexos na constituição do texto literário: além de reservar seu espaço à língua culta, a literatura cede parte considerável de seu espaço interno para a manifestação da linguagem das massas, caracterizada por portar marcas resultantes da imbricação dos múltiplos códigos culturais que compõem a comunicação da sociedade pluralista contemporânea.

A ausência do artigo definido antes de "mãe" e "pai", como lemos nos segmentos *mãe vai dizer* e *pai contava* (Jatobá, 1978) apresenta uma ideia de caracterização da linguagem do homem operário. A força narrativa de *Crônicas da vida operária* está na primazia de sua contribuição para a formação e a humanização do homem. Pois, em seu caminho, o autor voltou

seu olhar também para a educação, aspecto pouco relevado de sua produção se comparado a outros como o de literatura operária. Não seria exagerado afirmar que o escritor fornece importantes contribuições, subsídios e ferramentas teóricas para um repensar do modo que temos concebido o processo de formação da educação e da leitura literária no Brasil, construindo-o historicamente na educação.

Ao avaliar algumas manifestações da dimensão humana na obra estudada, postulamos correspondências entre a perspectiva teórica de Candido (1972) e a obra de Jatobá (1978), que também confere à liberdade, em contexto e abordagens diversas, papel fundamental no processo de formação e humanização do homem.

A perspectiva de Candido se manifesta na vontade de utilizar a tradição do saber filosófico e científico como meio de produção de um pensamento livre. Contudo, não é interesse nosso aqui procurar semelhanças entre as concepções, tampouco verificar a correlação ou a influência dos ensaios teóricos de Candido sobre o de Jatobá, mas resgatar o aspecto da concepção humanística de educação que atribui à literatura valor importante na ação formativa.

Para Candido (1972), a liberdade é um "bem incompressível", termo utilizado pelo autor ao discutir a literatura como um direito, que responde às necessidades profundas dos sujeitos. A liberdade, ou a falta dela, é decisiva no processo de desenvolvimento do potencial humano, através da construção e amadurecimento da personalidade via conhecimento. Daí a razão pela qual, ao ser questionado, durante a ditadura militar no Brasil, a respeito do que estava prejudicando a formação das novas gerações, afirmou enfaticamente que era "a falta de liberdade. A liberdade é o principal para a formação de cada um" – ideia recorrente de Candido, conforme as entrevistas concedidas às revistas: *Trans/Form/Ação,* em 1979, e *Isto é,* em 7/9/1977 –, e condição *sine qua non* para impedir a hipertrofia do pensamento.

A importância atribuída à atividade, à atitude, ao ato, ao combate e ao esforço das personagens evoca o valor que o movimento, elemento chave da construção das personagens-narrativas de *Crônicas da vida operária*, assume para Jatobá (e para Candido) em contraposição à esterilidade da imobilidade. Por outro lado, revela a necessidade da autonomia e do esforço intelectual que se deve ter na busca do pensamento. Ideias reiteradas no ensaio em que Candido insiste na necessidade de se alterar o modo de encarar a vida e o conhecimento.

Candido insiste na ideia de que precisamos superar "as injunções, as normas cristalizadas, tudo enfim que tende a imobilizar o ser em posições já atingidas e esvaziadas de conteúdo vivo" (Candido, 1992, p. 198), através da busca do pensamento, da "busca de ângulos

novos, posições inexploradas, renovando sem parar as técnicas do conhecimento" (idem, p. 202).

Ao conceber a vida operária como uma "permanente aventura", nós a reconhecemos como "eminentemente educadora" e de "técnicas libertadoras", cuja obra já demonstra seu valor quando é "capaz de nos transportar além do livro" (Candido, 1992, p. 203). Nesse sentido, Jatobá se projeta na obra como escritor criativo, como poeta, como contista, como educador, por meio da linguagem literária e de contos que "iluminam bruscamente os cantos escuros do entendimento" (idem, p. 204) e, unificam os sentimentos desparelhados, revelando as possibilidades de uma existência mais real e mais humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura e a interpretação de *Crônicas da vida operária*, de Jatobá, ainda suscita inúmeros desafios a um leitor e aos processos de leitura. Os textos que compõem a obra provocam muitas discussões, sobretudo porque se mostram abertos a mudanças no modo de serem abordados. Sobre a abordagem, reiteramos que variados vértices de estudos podem e devem ser incentivados (históricos, ideológicos, filosóficos, por exemplo).

Em nosso percurso de estudo, os contos - "A mão esquerda"; "Alojamento"; "O pano vermelho"; "Trabalhadores"; "Nos olhos, gases e batatas…"; "Duas margens"; "O trem, a estação…todos os dias" - foram revelando um tecido de ideias que se deslocavam conforme nosso olhar transitava sobre os objetos elegidos para a análise. Definir a proposta analítica a partir do *corpus* literário não foi uma tarefa fácil, exigindo-nos estabelecer relações entre a forma e o sentido da obra. Para tanto, analisamos os contos a partir das seguintes perspectivas: a) da relação da temática "vida operária" com a estrutura narrativa, bem como a relação que essa temática, presente nos contos, estabelece com a estrutura complexa das personagens-narrativas; b) das experiências de contar, mostrar e falar, e de como as personagens-narrativas construíram as suas relações particulares na história e na focalização e c) do modo como a linguagem literária de Jatobá opera na constituição da dimensão humana das personagens-narrativas.

No que diz respeito à vida operária retratada nos contos em contexto com a estrutura da narrativa, entendemos que ambas fazem jus à "força narrativa" que lhes foi atribuída por Ruffato (2009a) e Santos (2012). A vida narrada pelas personagens-narrativas, repleta de atravessamentos de discursos e de outros gêneros textuais, embora remeta a uma ideia de fragilidade, por sua estrutura fragmentada, revela a sua força na inventividade do escritor, nas cesuras e nos intercruzamentos da obra com as leituras possíveis.

Como buscamos demonstrar, há uma necessidade de aproximação entre a personagem-narrativa e a vida operária, entre o leitor e o texto. Nessas buscas, compreendemos que Jatobá ousa abrir seus contos para a intertextualidade e a intensidade narrativa. Os recursos textuais utilizados, as epígrafes, os diálogos-poema, o discurso direto e indireto, condicionam o sentido da vida operária, sem retirar dela as possíveis vinculações com a realidade. No contexto mais geral da obra, o palpitar da vida operária se manifesta no palpitar da narrativa.

Nos contos de *Crônicas da vida operária*, também ocorrem procedimentos cuidadosos de escolher os fatos experienciados pelas personagens-narrativas e transformá-los a partir de um trabalho que os vincule ao campo do simbólico ou metafórico próprio da literatura. Desse

modo, Jatobá parece apresentar uma narrativa que ora se mostra na crueza, ora se mostra no lirismo, ora reforçada pelas figuras de linguagem, o que faz com que o leitor transite pelos mundos possíveis do vivido/referencial e do ficcional/literário.

Nesse sentido, a personagem-narrativa afirma nas entrelinhas dos contos das *Crônicas* que sua capacidade de representar os acontecimentos da vida e de fabular não está limitada pela linguagem. Há na personagem uma linguagem que não se manifesta na precariedade da linguagem. Por isso, na constituição dessas personagens-narrativas, na representação literária, existem alguns aspectos escolhidos pelo escritor que enaltecem a força de sua narrativa.

Quanto às experiências de contar, mostrar e falar das personagens-narrativas na construção das relações particulares da história e da focalização, buscamos demonstrar a força narrativa a partir das experiências das personagens-narrativas no nível da história e da narrativa, associadas às escolhas de uma linguagem que tem por finalidade mostrar e descortinar os sentidos que servem a vida operária. Mais uma vez, Jatobá serve de diversos procedimentos para que o leitor de sua obra tenha diferentes perspectivas da história e das personagens-narrativas.

Em relação ao modo de a linguagem literária dos contos operar na constituição da dimensão humana das personagens-narrativas, foi nosso intento interpretativo mostrar que escritor e personagem-narrativa coparticipam em processos na esfera do circuito da esperança e da desesperança, bem como na construção de passagens-narrativas que revelam o lirismo na crueldade e a maneira como o texto pode produzir efeitos e afetar o leitor.

A crueldade aparece nos contos de Jatobá como um tema complexo e multifacetado, muitas vezes sendo usada pelo escritor para explorar a natureza humana, examinar questões morais e sociais, e criar tensão dramática. A presença da crueldade serviu para provocar reflexões sobre a condição humana e a sociedade em que vivemos. Articulado à crueldade, manifesta-se o lirismo, como um dos recursos para explorar a beleza e a complexidade da linguagem de maneira mais livre e expressiva, instituindo maneirismos para cativar os sentidos do leitor.

Assim como um tema se projeta em outro (crueldade e lirismo), em *Crônicas da vida operária*, averiguamos, também, um jogo de projeção no *corpus* analisado. Um conto pode se projetar noutro (“Pano vermelho” e “Duas margens”; “A mão esquerda” e “O trem, a estação…todos os dias”), do mesmo modo que escritor e personagem-narrativa podem se projetar no discurso. Aqui reside o papel essencial que a leitura assume para a compreensão dos múltiplos significados suscitados em *Crônicas da vida operária*.

A leitura é um processo que busca entender um elemento do texto em relação aos outros, tornando possível compreender as partes do texto, do todo e também da obra. Não se trata de entender o texto como representação, mas como elementos organizados e estruturados que formam um conjunto capaz de, por si só, gerar leituras e interpretações plurais.

Os contos, no conjunto da obra, oferecem ao leitor a liberdade para construir sentidos, mas o leitor também é limitado pelos significados trazidos pelo texto e pelas suas condições de uso, restringindo-se, por vezes, aos limites ditados pela personagem-narrativa, ao que é contado, mostrado e falado por ela.

No que diz respeito ao modo como a linguagem literária de Jatobá opera na constituição da dimensão humana das personagens-narrativas, verificamos que há nelas uma confirmação daqueles traços essenciais nos contornos da humanização, explorados por Candido (1995), desde o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a generosidade com o próximo, a comunicação das emoções pelas personagens, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, bem como a percepção da complexidade do mundo, de si e dos outros.

A linguagem literária presente nos contos de *Crônicas da vida operária* desenvolve no leitor a quota de humanidade para a compreensão da vida, para a abertura à sociedade e ao semelhante. Mais uma vez, a abertura dos contos para diferentes perspectivas, como é o caso da singularização, decorre dos recursos expressivos complexos que o escritor apresenta, e que conferem à literatura jatobaniana considerável potencial humanizador.

Ainda sobre a linguagem, pretendemos situar a singularização como um exercício de reflexão e redescoberta das personagens-narrativas. O componente lírico empregado por Jatobá de modo mais livre e experimental nos contos, mostrou-se uma forma de expressão de escrita que pode transmitir a subjetividade das personagens-narrativas, permitindo uma expressão mais pessoal e autêntica sobre a vida operária. Ao abordar as cenas de crueldade com lirismo, o escritor investe na intensidade de seus textos curtos, os quais, carregados de emoção, revelam a complexidade das emoções humanas. O circuito da esperança e da desesperança, no contexto dos contos da obra, foi interpretado a partir de cinco matrizes: o desenvolvimento do enredo e sua relação com a vivacidade das personagens-narrativas; a exploração da condição humana; os efeitos dessa dualidade na narrativa; a reflexão sobre a sociedade; o crescimento pessoal das personagens-narrativas.

Outro ponto a destacar é a reconhecida importância de explorar os conflitos internos e as contradições nas personagens, como Jatobá conseguiu demonstrar nos contos que compõem

o nosso *corpus* analítico. Essas características tornam as personagens mais tridimensionais, aproximando-as das complexidades da experiência humana.

Assim como Antonio Candido (1995), Jatobá (1978) viu e se utilizou da literatura como uma ferramenta poderosa para criar pontes emocionais entre diferentes pessoas e culturas. Esse pode ser considerado um relevante aspecto humanizador das personagens e crucial para a constituição da obra.

No contexto das perspectivas analíticas privilegiadas neste estudo, conhecer aspectos básicos do estruturalismo e da teoria da narrativa favoreceu a compreensão de que os conceitos (linguagem material, estrutura da narrativa, focalização, ser verbal, corpo autoral) possuem lugar em uma tradição de estudos determinada. No caso da leitura e da produção do texto, por exemplo, sabemos que elas buscam a construção de um referente interno porque não há verdade externa ao discurso, isto é, o texto pertence ao sistema da linguagem e é, como ela, sincrônico e arbitrário.

No eixo que buscamos traçar para este estudo, o da relação entre a leitura da narrativa, os procedimentos de composição e a constituição da personagem-narrativa, verificamos que a análise – e a acepção de alguns conceitos – caminha na esteira do estruturalismo e da semiótica. Entendemos que os textos se formam a partir de um percurso que compreende estruturas profundas e superficiais, nas quais o papel da análise é encontrar meios de abordar os aspectos subjacentes a todo texto – seu universo profundo, lógico e mais abstrato –, sem esquecer a especificidade de cada texto – que se manifesta na composição da estrutura superficial.

Diante de tantas disposições e possibilidades de abordagem que foram se revelando ao nosso estudo, optamos por estabelecer as perspectivas de análise e a visualização dos horizontes que delimitam o terreno escritural, com o apoio da percepção de suas bases e contornos. À luz dessa acepção foram elaborados os capítulos deste estudo.

Sob esse entendimento, o arcabouço teórico-metodológico reúne os princípios de toda abordagem sobre o literário e constitui um caminho indutivo, pelo qual a leitura dos contos de *Crônicas da vida operária* precede a formulação genérica de conceitos. O empenho de Jatobá em projetar nas personagens a sua substância, a partir de questões sociais e humanas estruturalmente bem construídas, de maneira crítica e engajada, sem, no entanto, cair no discurso panfletário e de pouca agudeza literária.

O caminho percorrido pela obra, ao longo das quase cinco últimas décadas, no corpo a corpo com a maquinaria cultural, configura-se como pista segura e inequívoca a seguir na

interpretação de um distinto período histórico-cultural e literário no Brasil, cujas marcas também imprimem uma profunda crise naquilo que até então se conheceu como "literatura".

A lucidez do estilo pode ter sido uma alavanca para a publicação de uma das visões mais expressivas e honestas que a nossa literatura produziu do homem operário e da vida. E a crise da literatura, que aqui não nos é possível abordar, ao fim e ao cabo, é também a crise do livro e do leitor, ambas provocadas por transformações profundas nos meios técnicos de produção cultural, que se traduzem também por reformulações nos seus modos de produção e consumo.

O processo de criação e de repetição (tema, cenário, personagem) colabora para que os limites locais de uma literatura que o próprio Jatobá chamou de "popular" alcançasse algum impacto na identidade das literaturas nacionais, alterando, sensivelmente, a tendência da produção da década de 1970. Jatobá escolheu, no repertório dos contos, aqueles que pareciam "mais adequados às competências e às expectativas dos leitores mais numerosos e menos letrados" (Chartier, 2015, p. 24), ao mesmo tempo em que deslocava para o centro da narrativa aqueles sujeitos destituídos de protagonismo e, em especial, de subjetividade autônoma.

Convém ressaltar que o que Jatobá considerou "popular" está repleto de sutilezas e procedimentos de composição refinados, os quais rompem as maneiras de pensar a ficção brasileira que historicamente apresentou o pobre ora como o sertanejo (ou caipira) ignorante e furtado pelas estruturas sociais, ora o pobre urbano como alegre e alienado de sua condição social; muitas vezes reproduzidos com sua linguagem "pouco sofisticada" (incorreções gramaticais), repleta de lugares-comuns no que se refere à sua sintaxe, seja verbal ou corporal. Roniwalter Jatobá apresenta ao público leitor as personagens-narrativas complexas e de vasto repertório linguístico-textual.

A condução da narrativa nos contos que integram *Crônicas da vida operária* foi bem-sucedida a ponto de conseguir alcançar a complexidade do real, mas de demonstrar também os desafios de se viver em um contexto narrativo e comunicar visões de mundo. Portanto, a leitura e a interpretação da obra de Jatobá fortalecem a nossa confiança de que não há trabalho de escritor sem preocupações metodológicas.

O que se extrai da leitura da obra é um saudável "desconfiômetro" com relação aos clichês e aos lugares-comuns de que estamos cada vez mais cercados. E a demonstração, por Jatobá, de que a Literatura é fonte inesgotável de saber e de prazer, e resistente a mudanças constantes.

Ao buscarmos compreender a personagem-narrativa a partir do tipo de relação que mantém com os demais componentes estruturais da obra, esperamos colaborar para o estudo da

personagem em suas especificidades linguísticas, destacando as articulações internas do texto, centradas nas operações da discursivização, nas quais até as zonas indeterminadas do texto expressem sentido.

Para tanto, a indissociável relação entre literatura e discurso favoreceu a mobilização dos conceitos que permitiram explicar a organização do discurso literário e seu modo de funcionamento. Nossa pretensão, pouco modesta, é que o recurso aos conceitos desenvolvidos (personagem-narrativa, narrativa invertebrada, entre outros) sirva para serem ressignificados em estudos futuros e para desvelar novas camadas de sentido nos contos que compõem *Crônicas da vida operária.*

Ainda, que a dimensão que se desenhou nas relações entre literatura e linguística possibilita analisar os usos inovadores ou cristalizados na obra adotados, ou o desgaste e a cristalização das formas. A literatura tem que ser nutrida pela reflexão linguística, pois não é possível construir uma análise literária sem que as personagens-narrativas operárias de Jatobá possam ir além dos preconceitos linguísticos e sociais.

A partir deste estudo, acreditamos que seja possível estimular o diálogo entre os estudos da literatura produzida na década de 1970, bem como renovar as fontes de pesquisa e de estudos literários, admitindo que, em Literatura, como em ciência, não há exclusividade, ao passo que reconhecemos a legitimidade das perspectivas de análise adotadas.

Na "floresta da Linguagem"[2] dos contos analisados, as personagens-narrativas entram expressamente para se perderem (na cidade), embriagarem-se de extravio (de linguagem), buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos, não temendo os desvios ou as surpresas, ou as trevas da desesperança.

O leitor que se afana em perseguir a "verdade" ou "elementos da realidade", em seguir uma via única e contínua, "em que cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista ou anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra" (Valéry, 1937, p. 22). Nos contos estudados, os leitores desfrutam do que podem e como podem, tendo na linguagem literária de Jatobá a projeção da sensibilidade.

O fenômeno que causa e desenvolve em nós esse estado de alternância de sentimentos e de compreensão, poderia não ter existido; ou até não deveria ter existido, pertencendo assim ao improvável. Conhecido como *catharsis*, esse conceito derivado da teoria poética de Aristóteles, na sua forma mais básica aplicada à literatura, refere-se à purificação ou purgação das emoções do espectador ou leitor por meio da experiência artística. No contexto do processo de leitura dos contos de Jatobá, o leitor pode ser estimulado a sentir uma ampla gama de

emoções - como alegria, tristeza, raiva, compaixão, medo, entre outras - enquanto acompanha a narrativa. Essas emoções são frequentemente evocadas pela identificação com as personagens e pela intensidade dos eventos narrados.

Além disso, a *catharsis* também pode levar a uma compreensão mais profunda e complexa dos temas explorados em *Crônicas da vida operária*. Ao confrontar dilemas morais, confrontos emocionais e questões existenciais por meio da literatura, o leitor é desafiado a refletir sobre suas próprias crenças e experiências de vida, cujo processo de reflexão pode levá-lo a uma maior compreensão do mundo e de si mesmo.

Então nós interpretamos os textos e a obra, "não para chegarmos ao fim da interpretação, mas para não chegarmos ao fim dela – e de nós mesmos"[3] (Bayers, 2011, p. 23), sobretudo porque o trabalho de Roniwalter Jatobá não pode se reduzir a operações guiadas pela razão.

---

[1] *Il faut bien se garder de croire que l'esprit qui invente marche au hasard.*

[2] Expressão de Paul Valéry (1937) para discutir a aplicação da análise dialética a problemas que não se encerram em um domínio bem determinado.

[3] *I think we interpret not so as to come to the end of interpretation, but so as not to come to the end of it – and of ourselves*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Rio de Janeiro: Editora Record, [1890] 1995.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Cerrados** (UnB), Brasília, v. 8, n.9, p. 107-124, 1999.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns métodos de ler poesia: memórias e reflexões. *In*: BOSI, A. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BYERS, Thomas. The Revenant. **Rev. Let.**, São Paulo, v.51, n.2, p.9-27, jul./dez. 2011.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria história-literária. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 1995, p. 169-191.

CANDIDO, Antonio *et al*. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 2001.

CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. *In*: ROCHA, João de Castro (Org.). **Roger Chartier - A força das representações***:* história e ficção. 2 ed. Chapecó: Argos, 2015, p. 21-54.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. *In*: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura:** Formalistas Russos. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 11, Brasília, p. 3-17, jan./fev., 2001.

EAGLETON, Terry. **Como ler Literatura**: um convite. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.

FANINI, Angela Maria Rubel; SANTOS, Adriana Cabral dos. Trabalho artesanal e trabalho industrial como elementos de sociabilidade, subjetividade e tragédia em "A mão esquerda", de Roniwalter Jatobá. **Estud. Lit. Bras. Contemp.** [online]. 2013, n.42, p.197-208. ISSN 2316-4018. http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200012. Acesso?

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores da narrativa. *In:* BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FUCHS, Lawrence. **The American Kaleidoscope:** Race, Ethnicity, and the Civic Culture. [S.l.] Wesleyan University Press. 1990.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Editora Cintra, [1933] 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar uma narrativa**. São Paulo: Ática, 1997.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 10 ed. São Paulo. Ed. Ática, 2004.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. *In:* **Análise Estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 10 ed. São Paulo. Ed. Ática, 2004.

GRANCHI, Giulia. Eleições 2022: a origem do uso do vermelho pela esquerda que incomoda aliados de Lula. **BBC News Brasil**. Publicado em 18 de outubro de 2022. Disponível em: Eleições 2022: a origem do uso do vermelho pela esquerda que incomoda aliados de Lula - BBC News Brasil. Acesso em: 09/01/2023.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. Trad. Fernando de Castro Ferro. 104 ed. Rio de Janeiro: Bdertrand Brasil, 2021.

IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios**. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9173-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-trimestral.html?t=destaques Acesso em: 30 de maio de 2020.

JACOBY, Tamar. **Reinventing The Melting Pot:** The New Immigrants And What It Means To Be American. [S.l.] Basic Books. 2004.

JATOBÁ, Roniwalter. **Crônicas da vida operária**. São Paulo: Global Editora, 1978.

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007, p. 79- 83.

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça. **O Texto e a Construção dos sentidos**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KOLB, Eva. **The Evolution of New York City's Multiculturalism:** Melting Pot Or Salad Bowl: Immigrants in New York from the 19th Century Until the End of the Gilded Age. [S.l.] BoD – Books on Demand, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Sèméiotikè.** Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. La palabra, el diálogo y la novela. *In*: KRISTEVA, Julia. **Semiótica I**. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981a [1967]. p. 187-226.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEWIS, Clive Staples. **Como cultivar uma vida de leitura**. Trad. Elissami Bauleo. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2020.

LIMA, Eliane Soares de. **Forma e sentido**: a personagem narrativa em foco. Estudos Semióticos. [online] Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Acesso em: 10/04/2021.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOPES, Carlos Herculano. Roniwalter Jatobá: "Escrevo sobre o que sou". **O vermelho**. Entrevista publicada em 14 de setembro de 2012. Disponível em: Roniwalter Jatobá: "Escrevo sobre o que sou" - Vermelho. Acesso em: 09/02/2020.

MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. São Paulo: Editora Planeta, 1935.

MARQUES, Guiosepphe Sandri. **Construções discursivas do trabalho em Crônicas da vida operária de Roniwalter Jatobá**. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. UTFPR. 2018. (Dissertação de Mestrado)

MEDINA, Ettore Dias. Família operária, memória e subjetividade em uma narrativa de Roniwalter Jatobá. Cadernos de campo. **Revista de Ciências Sociais**. n. 18, 2014, p. 131-145. UNESP de Araraquara. ISSN 1415-0689.

MONTEIRO, Ana Lúcia Barbosa*;* FANINI, Angela Maria Rubel. As vozes em torno da obra de Roniwalter Jatobá: um contexto contemporâneo de leitura. **Revista Trama**. Vol. 16, nº 38, Ano 2020, p. 61–74.

MORAIS, Fernando. Prefácio. *In:* JATOBÁ, Roniwalter. **Crônicas da vida operária**. São Paulo: Global Editora, 1978.

NOMURA, Masa. Linguistic concepts of literary language. **Alfa***,* São Paulo, v.40, p. 189-204, 1996.

PAIXÃO, Fernando (Coord.). **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNETL, Dominique. **Petit Livre des couleurs**. Paris: Collection Points, Éditions du Panama, 2007.

PEDROSA, Célia de. **Antonio Candido:** a palavra empenhada. São Paulo: Editora USP, 1994.

POE, Edgar Allan. "Filosofia da composição". *In*: POE, E. A. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Org., trad. e notas por Oscar Mendes, em colab. com Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981. p. 911-20.

POMPEU, Renato. Prefácio. *In:* JATOBÁ, Roniwalter. **Sabor de química:** crônicas nordestinas. São Paulo: Nova Alexandria, 1976.

PORTO, Luana Teixeira. O conto na visão de Julio Cortázar: atenção à criação literária, lugar de destaque para o leitor. **Estação Literária,** *14*, p. 111–120, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.5433/el.2014v14.e25890 Acesso em: 23 de junho de 2019.

REGO, José Lins do. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1935] 1961.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In:* CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUFFATO, Luiz. Roniwalter Jatobá e a literatura proletária. **Observatório da Imprensa.** Armazém literário, edição 544, jun. 2009a. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/roniwalter-jatoba-e-a-literatura-proletaria/. Acesso em 16/11/2018.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **Contos Antológicos de Roniwalter Jatobá**. São Paulo: Nova Alexandria, 2009b.

SALLES, Cecília Almeida. **Gestos inacabados**: processos de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Marcio Renato dos. A mais perfeita tradução. **Jornal Rascunho**, edição 115, jan. 2012. Disponível em http://rascunho.com.br/a-mais-perfeita-traducao/. Acesso em 23/09/2018.

SCHMID, Wolf. **Narratology**: an introduction. New York: Gruyter, 2010.

SOUZA, Flávia Roberta Menezes de. Tipos de Narrador e novas discussões em narratologia. **Nova Revista Amazônica**, Ano V, vol. 3, set. 2017, ISSN: 2318-1346, p. 129-137.

STEGER, Hugo. Was ist eigentlich Literatursprache? *In*: **Wonach fragen Linguisten?** Freiburg/B.: Rombach. Freiburger Universitätsblätter, v.76, 1982. p.13-36.

SUPERLIBRIS. **Operários do mundo: escrevei!**. Youtube, 12 de abril de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=super+libris+roniwalter+jatob%C3%A1 Acesso em: 16/05/ 2020.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto brasileiro. **Revista de Filologia Românica**. n. 19, 2002, p. 161-182.

TOLSTÓI, Liev. Kholstomér: a história de um cavalo. *In*: **O diabo e outras histórias**. Tradução de B. Morabito e B. Ricci. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2000.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. *In*: EIKHEMBAUM, Boris. **Teoria da literatura** – Formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p.169-203.

VALÉRY, Paul. Discurso pronunciado no II Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte, a 8 de agosto de 1937, publicado nas atas do **Deuxième Congrès**, Alcan, 1937, tomo I, pp. IX-XXXIII. Republicado em Variété IV (1938).

VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta**. Memórias. Vol. I. 20. Ed. São Paulo: Globo, 1995.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

ANEXO A - Produção de livros no Brasil ao longo da década de 1970

Ano	População brasileira (milhões)	Livros publicados (milhões)	Relação de livro por habitante ao ano
1971	95,9	80,1	0,8
1972	98,6	136	1,3
1973	101,4	136	1,3
1974	104,2	144,7	1,3
1975	107,1	137,8	1,2
1976	110,1	147,2	1,1
1977	113,2	164,8	1,3
1978	116,3	186,7	1,6
1979	119,6	222,6	1,8

Fonte: IBGE, Org. Tavares (2021)

ANEXO B – Produção literária de Roniwalter Jatobá

Livros:

- Sabor de química (contos, 1976, Prêmio Escrita de Literatura);
- Crônicas da vida operária (contos, 1978, finalista do Prêmio Casa das Américas);
- Filhos do Medo (romance, 1980), adaptado para teatro;
- Viagem à montanha azul (novela juvenil, 1982), inclusive editado nos Estados Unidos em 1983;
- Pássaro Selvagem (romance, 1985);
- Tiziu (romance, 1994);
- Juazeiro: guerra no sertão (história, 1996);
- A crise do regime militar (história, 1997);
- O pavão misterioso e outras memórias (crônicas, 1999, finalista do Prêmio Jabuti);
- Paragens (novela, 2004, finalista do Prêmio Jabuti);
- Alguém para amar a vida inteira (romance, 2012).

Antologias:

- Assim escrevem os paulistas (Alfa Omega, São Paulo, 1977);
- Zitronengas: Neue Brasilianiche Ersalhler (Kiepenheuer & Witsch, Alemanha Ocidental, 1982);
- Espelho mágico (Guanabara, Rio de Janeiro, 1985);
- Um prazer imenso (Record, Rio de Janeiro, 1986);
- Amor à brasileira (Traço, São Paulo, 1987);
- Erkundungen, 38 Brasilianiche Erzahler (Verlag Volk und Welt Berlim, Alemanha Oriental, 1988);
- Memórias de Hollywood (Nobel, São Paulo, 1988);
- Contralamúria (Casa Pindaíba, São Paulo, 1994);
- Trabalhadores do Brasil: Histórias do povo brasileiro (reunião dos 40 maiores autores brasileiros em contos sobre o trabalho neste século, Geração Editorial, São Paulo, 1998; organizador);
- Com palmos medida (Fundação Perseu Abramo e Editora Boitempo, São Paulo, 1999);
- Os apóstolos (Nova Alexandria, São Paulo, 2002);

- Pátria Estranha: histórias de peregrinações e sonhos (Nova Alexandria, São Paulo, 2002).

Pela Editora Nova Alexandria, publicou:

- Rios Sedentos (2006), voltado para o público infanto-juvenil;
- Contos Antológicos (2009);
- Cheiro de chocolate e outras histórias (2012);
- No chão da fábrica (2016).

Para a coleção Jovens sem fronteiras (Editora Nova Alexandria):

- O jovem Che Guevara (2004);
- O jovem JK (2005);
- O jovem Fidel Castro (2008);
- O jovem Luiz Gonzaga (2009);
- O jovem Monteiro Lobato (2012).

Os contos de Roniwalter Jatobá foram incluídos em antologias brasileiras (por Luiz Ruffato) e estrangeiras, com traduções em alemão, inglês, sueco e italiano. Em 1988, traduziu o livro *A cavalaria vermelha*, de Isaac Babel, editado pela Oficina de Livros.

Fonte: Roniwalter Jatobá. Disponível em: http://roniwalterjatoba.br.tripod.com/bio.html