



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

BRUNO OLIVEIRA

O TEMA DA MORTE EM ELEGIA DO IRMÃO DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA:
UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA

Araraquara-SP

2024

BRUNO OLIVEIRA

**O TEMA DA MORTE EM *ELEGIA DO IRMÃO* DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA:
UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de concentração: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

ARARAQUARA – SP
2024

Oliveira, Bruno
O48t O TEMA DA MORTE EM ELEGIA DO IRMÃO DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA: UMA ABORDAGEM
BAKHTINIANA / Bruno Oliveira. – Araraquara, 2024
182 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Coelho Marchezan

1. Literatura. 2. Estudos bakhtinianos. 3. Elegia do irmão. 4. Tema.
I. Título.

BRUNO OLIVEIRA

**O TEMA DA MORTE EM ELEGIA DO IRMÃO DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA:
UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de Concentração: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.

Data da defesa: 29 de agosto de 2024

Banca Examinadora

Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Cidade Araraquara

Profa. Dra. Mariana Célia Mendonça
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Cidade Araraquara

Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza
Universidade Federal de Catalão

Profa. Dra. Camila de Araujo Beraldo Ludovice
Universidade de Franca

Profa. Dra. Gabriella Cristina Vaz Camargo
Universidade Federal de Catalão

Dedico este trabalho ao meu irmão Vinícius (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Deus e ao meu Senhor Jesus Cristo. Eu quase perdi a esperança, mas Jesus a trouxe de volta.

Imensamente, à minha orientadora, Professora Renata Coelho Marchezan, pelas leituras atentas, pelo cuidado e encorajamento. Talvez sem a ligação que ela me fez, eu não estaria finalizando esta etapa de minha vida.

À minha mãe, Adriana, pelo apoio e cuidado durante toda a minha vida.

À Fernanda, meu amor, pela presença, pelo cuidado, pelo encorajamento, pelas inúmeras conversas e por ser ombro e ouvidos quando a vida fica um pouco difícil.

Aos meus amigos, que foram riso na bonança e irmãos na hora da dificuldade: Arthur, Gabriel, Lais, Larissa, Andrea, Andressa, Leonardo, Yohanna, Bruno, Ana Paula e Rebeca.

Aos pastores Wisquival e Hilquíias e aos irmãos da Primeira Igreja Batista em Caldas Novas pelo cuidado, ensino e apoio durante todos esses anos.

À minha amiga Gabriella, por sempre ter me orientado e pela presença em vários períodos de minha vida acadêmica.

À minha psicóloga Izabel, pela escuta e cuidado, e por me fazer entender e organizar meus pensamentos durante a elaboração do trabalho. Isto servirá para toda a vida.

Às professoras Marina Célia Mendonça e Grenissa Bonvino Stafuzza, que aceitaram participar da minha banca de qualificação e deram um norte muito valioso para o término da pesquisa.

À professora Camila de Araujo Beraldo Ludovice, por aceitar participar da banca da tese.

Ao SLOVO – Grupo de Estudos do Discurso da UNESP/FCLAr, pelos vários eventos e discussões teóricas que muito contribuíram para a minha formação e para o meu trabalho.

À UNESP e à Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara, pela oportunidade de estudar e me desenvolver como pesquisador e como pessoa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro através da bolsa concedida. Sem ela, a realização desta pesquisa não seria possível.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.”

“As pessoas são como as palavras, Só têm sentido se junto das outras”
Emicida

RESUMO

João Anzanello Carrascoza (1962-) é um autor de literatura que preza pelas relações afetivas atravessadas pelas ausências, perdas e separações. *Elegia do irmão*, o corpus deste trabalho, retrata, em primeira pessoa, os escritos de um irmão sobre a convivência e as memórias com ela ao saber que ela está com uma doença em estado terminal, além de suas reflexões e memórias após a morte dela. Diante disso, estabelecemos como problema de pesquisa entender como a morte é desenvolvida nessa narrativa. Para isso, objetivamos analisar o tema da morte na narrativa e, de maneira mais específica, comparar o tema da morte em *Elegia do irmão* com outras obras de Carrascoza; e compreender os cronotopos da narrativa, evidenciando seu papel na construção do tema da morte. Assim, nossa tese é composta por três capítulos. O primeiro trata dos conceitos do Círculo de Bakhtin pertinentes à tese, como tema, gênero, relações dialógicas, biografia e autobiografia, memória, enunciado, tom e avaliação social. Além disso, através dos escritos de Humphrey, pensamos no conceito de fluxo de pensamento. O segundo capítulo analisa quatro romances e dez contos da produção artística de Carrascoza, para desenvolvermos o tema da morte neles e compará-lo com o tema da morte em *Elegia do irmão*. No terceiro capítulo, analisamos o corpus da pesquisa com fins de compreender o tema da morte na obra. Por fim, compreendemos que o tema da morte na narrativa é construído pela junção de vários sentidos presentes nos capítulos: a morte como lembrança; a morte como vivenciada ou a morte como luto vivenciado; a morte como prematura; a morte como impotência; a morte na alteração da vida; a morte como um acontecimento incerto; a morte na transformação do vivido; a morte como perda futura; a morte nos que ficam. Portanto, o tema da morte em *Elegia do irmão* constrói um sentido particular para a morte pela junção desses sentidos.

Palavras-chave: Literatura; Estudos bakhtinianos; *Elegia do irmão*; tema;

ABSTRACT

João Anzanello Carrascoza (1962-) is a literary author who values affective relationships marked by absences, losses, and separations. *Elegia do irmão*, the corpus of this work, portrays, in the first person, a brother's writings about his interactions and memories with his sister upon learning she is terminally ill, along with his reflections and memories after her death. Given this, we established our research problem as understanding how death is developed in this narrative. To achieve this, we aim to analyze the theme of death in the narrative and, more specifically, to compare the theme of death in *Elegia do irmão* with other works by Carrascoza, and to understand the chronotopes of the narrative, highlighting their role in constructing the theme of death. Thus, our thesis is composed of three chapters. The first deals with the concepts from the Bakhtin Circle relevant to the thesis, such as theme, genre, dialogic relations, biography and autobiography, memory, utterance, tone, and social evaluation. Additionally, through the writings of Humphrey, we consider the concept of stream of consciousness. The second chapter focuses on the analysis of four novels and ten short stories from Carrascoza's artistic production to develop the theme of death in them and compare it with the theme of death in *Elegia do irmão*. In the third chapter, we analyze the research corpus in order to understand the theme of death in the work. Finally, we understand that the theme of death in the narrative is constructed through the combination of various meanings present in the chapters: death as a memory; death as experienced or death as experienced mourning; premature death; death as impotence; death in the alteration of life; death as an uncertain event; death in the transformation of the lived experience; death as a future loss; death in those who remain. Therefore, the theme of death in *Elegia do irmão* constructs a particular meaning for death through the combination of these meanings.

Keywords: Literature; Bakhtinian studies; *Elegia do irmão*; theme;

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Morte prefigurada.....	67
Quadro 2 - Morte definitiva.....	69
Quadro 3 - A morte como lembrança.....	158
Quadro 4 - A morte como vivenciada ou a morte como luto antecipado	160
Quadro 5 - A morte prematura.....	162
Quadro 6 - A morte como impotência	163
Quadro 7 - A morte na alteração da vida	164
Quadro 8 - A morte como acontecimento incerto.....	165
Quadro 9 - A morte na transformação do vivido	165
Quadro 10 - A morte como perda futura.....	168
Quadro 11 - A morte nos que ficam.....	168

Sumário

1 INTRODUÇÃO	12
2 ELEMENTOS TEÓRICOS DO CÍRCULO DE BAKHTIN	18
2.1 TEMA PARA O CÍRCULO	18
2.2 MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO DO DISCURSO E TEMA	27
2.3 FLUXO DE CONSCIÊNCIA	32
2.4 BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA	36
2.5 RELAÇÕES DIALÓGICAS	40
2.6 MEMÓRIA	47
2.7 RESPONSABILIDADE DO ENUNCIADO	50
2.8 TOM E AVALIAÇÃO SOCIAL	54
2.9 – CRONOTOPO	58
3 RELAÇÕES DIALÓGICAS SOBRE A MORTE EM OBRAS DE CARRASCOZA	72
3.1 ROMANCES	79
3.1.1 Trilogia Do Adeus	79
3.1.2 Aos 7 e aos 40	87
3.2 CONTOS	91
3.2.1 Perda	91
3.2.2 Como a luz	92
3.2.3 Natividade	93
3.2.4 Irmã	94
3.2.5 Alfabeto	95
3.2.6 Espinho	96
3.2.7 Dora	97
3.2.8 Da próxima vez	99
3.2.9 A hora	101
3.2.10 Mensageiro	102
3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	104
4 ELEGIA DO IRMÃO EM FOCO	108
4.1 Primeira seção: “Um pouco antes”	109
4.1.1 Comparação de objetos e situações com a situação da irmã	110
4.1.2 Aspecto de permanência da irmã no irmão	123
4.1.3 Construção da imagem de Mara pela ótica do irmão-narrador	126
4.1.4 Projeção de futuro	133
4.1.5 Reflexões a partir de outras situações	134
4.1.6 Relacionamento com os pais	137
4.2 SEGUNDA SEÇÃO: “UM POUCO DEPOIS”	139
4.2.1 Objetos que fazem lembrar	139
4.2.2 Reflexão sobre a memória	143
4.2.3 Imagem de Mara pelo irmão	147
4.2.4 Questionamentos e reflexões sobre a morte da irmã	152
4.2.5 Desejo de passar mais um dia com Mara	154
4.2.6 Permanência da irmã no irmão	155
4.2.7 A imagem do pai e da mãe pelo irmão	156
4.3 OS SENTIDOS DO TEMA DA MORTE EM <i>ELEGIA DO IRMÃO</i>	157
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	177

1 INTRODUÇÃO

A arte sempre antecipou discussões presentes em estudos de diferentes áreas, em especial a da filosofia, sendo, por vezes, base para o pensamento desenvolvido nesses campos teóricos, conceituais e aplicados. Os estudos do Círculo de Bakhtin¹ são exemplos disso; mostram que a arte, a literatura, é campo privilegiado e fértil das relações dialógicas. Ao examinar obras como *Problema da poética de Dostoiévski* (2015b), *Teoria do Romance II: formas do tempo e do cronotopo* (2018) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013), notamos como Bakhtin se apoia na literatura para o desenvolvimento de conceitos importantes para o exame da linguagem como um todo. Ele formula noções como a de polifonia respaldando-se nos romances de Dostoiévski, observa o desenvolvimento da semiose cultural nos escritos rabelaisianos e considera as formas do tempo e do espaço como uma categoria de conteúdo e forma da literatura, por meio da qual examina várias obras, tanto acompanhando seu desenvolvimento, quanto destacando suas relações com o espaço-tempo de que emergem. E, como bem reafirma Brait, as contribuições bakhtinianas não se restringem à literatura:

[Bakhtin] tomou a produção desses dois notáveis escritores – Dostoiévski e Rabelais – como mote não para contribuir exclusivamente com os estudos literários, embora o tenha feito de maneira expressiva, mas como lugares éticos e estéticos privilegiados para a observação de maneiras de realização da língua, de sua história, de sua articulação com a vida e com os indivíduos que a constituem e são por ela constituídos (2017, p. 9).

Nesse contexto teórico constituído pelo Círculo de Bakhtin para o estudo e análise da linguagem, considerada nos vários domínios da vida e da cultura, intentamos examinar o tema da morte que João Anzanello Carrascoza apresenta em uma de suas obras: *Elegia do irmão* (2019). Para tanto, estamos investigando e analisando em quais aspectos a morte é fundamentada na obra e como esses aspectos são apresentados na forma artística do autor-criador, que as cria por meio de relações dialógicas que estabelece com outras vozes, outros valores, outros tempos. *Elegia do Irmão* (2019), de João Anzanello Carrascoza, trata-se de uma narrativa em que um irmão, que também é o narrador em primeira pessoa, descreve episódios

¹ Adotamos o termo para nos referir aos pensadores M. Bakhtin, V. Volóchinov e P. Medvedév. Mesmo conhecendo estudos que problematizam sua adequação, entre eles, Brandist (2002), consideramos que o termo está bem consolidado academicamente.

e lembranças de sua relação com sua irmã, Mara, um pouco antes e um pouco depois de sua morte, por conta de uma doença.

Dessa maneira, ao analisar uma obra literária, podemos nos centrar em examinar o falante e sua palavra (os falantes e seus enunciados, ou seja, podemos nos concentrar nos diálogos, nas relações dialógicas que os falantes estabelecem entre si). Em *Elegia do irmão*, o irmão é, como já mencionamos, o narrador e é só ele quem “fala” no romance. As vozes e enunciados de outros personagens aparecem representados por sua própria voz, ora como discurso direto ora como discurso indireto. Em alguns momentos da narrativa, há a presença de diálogos entre o narrador e a irmã, por exemplo, mas esse diálogo é expresso pela voz do irmão-narrador, ou seja, a irmã não possui, no romance, uma voz independente da voz do irmão. A presença da voz da irmã faz parte das reflexões do irmão sobre a convivência dos dois e sobre o modo como essa relação com a irmã na infância, juventude e no processo de luta contra a doença reflete em sua própria constituição enquanto sujeito.

Investigamos em Bakhtin (2011; 2013; 2017) o modo como ele considera a morte: um evento que, a depender do peso axiológico do sujeito que morre para aquele que permanece, pode se tornar o acontecimento mais importante para o sujeito, atuando na constituição de sua identidade. Nesse sentido, trata-se de um evento ambivalente, que também significa vida, ou seja, na relação nascimento-vida-morte, há a renovação da vida. Assim como em Medviédev (2012) que demonstra como a morte possui um valor estético e serve como motivação na construção do enredo.

Diante disso, a pesquisa apresenta revisões bibliográficas das obras do Círculo de Bakhtin, a fim de entender a constituição da narrativa e dos sujeitos no e pelo projeto discursivo do autor-criador em diálogo com a morte. Entendemos que as contribuições do Círculo de Bakhtin representam base teórica e metodológica fundamental para o estudo e análise de como as personagens e a obra carrascoziana são constituídas.

Com essa perspectiva bakhtiniana sobre a morte, observamos a arquitetura dos enunciados, que compreende relações de interação e de produção de sentido. Um mundo de eventos, de atos éticos e de atividade estética – como aponta Machado (2010), para o exame do qual se observam as relações dialógicas entre os sujeitos, seus cronotopos, seus valores sócio-históricos e culturais. A proposição bakhtiniana (em especial, Bakhtin, 2016) de que todo enunciado se vincula a um gênero discursivo nos permite considerar como o projeto de dizer do autor-criador tem influência na escolha do gênero que é suporte para sua produção artística. O todo arquitetônico comporta, assim, também as especificidades dos gêneros: seu estilo, sua estrutura composicional e seu conteúdo temático – conforme são apresentados mais adiante.

A perspectiva de análise sustenta-se, ainda, no importante conceito de cronotopo (conforme destaca Bakhtin, 2015a, 2018), que, inspirado na teoria da relatividade de Einstein, afirma a inseparabilidade entre tempo e espaço. Nesse sentido, a investigação do tema da morte, aqui proposta, contempla o projeto dialógico do autor-criador, que se constitui temporal e espacialmente. Esperamos que a pesquisa proposta possa trazer contribuições para os diversos campos do conhecimento que comungam do escopo bakhtiniano, sobretudo aqueles relacionados com a literatura. Além de a análise evidenciar a relação dos escritos de Carrascoza com a morte, buscamos também contribuir para adensar o conceito de tema, em perspectiva bakhtiniana.

Sobre a obra carrascoziana, há várias pesquisas terminadas. Por meio de buscas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), encontramos várias teses ou dissertações que possuem como *corpus* alguma (ou várias) obras de Carrascoza.

Moraes (2024), através da análise de seis narrativas, pretende analisar de que formas as relações afetivas, compreendidas dentro das relações cotidianas e corriqueiras, se desenvolve na obra artística de Carrascoza. Caetano (2023) analisa as obras *Catálogo de perdas e aos 7 e aos 40* como vistas a compreender o diálogo interartes e entender que esse diálogo não se limita ao conteúdo, mas se estabelece no movimento de assimilação da sintaxe de uma linguagem a outra, da fotografia e da linguagem. Felix (2022) se propõe a compreender os motivos dos afetos em sete contos presentes em obras diferentes de Carrascoza. Azzi (2021) intenta analisar os livros *Caderno de um ausente e Menina escrevendo com pai* pensando as relações entre memória e escrita, além de questões ligadas à transmissão, herança e identidade. Sousa (2020) analisa como os narradores de *Trilogia do Adeus* se articulam em seus relatos memorialísticos e quais efeitos de sentido surgem a partir disso. Marcos (2020) também analisa *Trilogia do Adeus*, pensando como as categorias de espaço e tempo se articulam estruturalmente nas obras e como isso atua na construção de sentido das obras.

Martini (2019) reflete em *Caderno de um ausente e Menina escrevendo com pai* sobre a inscrição da alteridade por meio das múltiplas formas de escrita de si, na relação dos eunarradores e seus outros interlocutores. Vieira (2018) analisa como o espaço se configura em *aos 7 e aos 40* e como essas formas espaciais, percebidas sensorialmente, contribuem para intersecção da subjetividade na narrativa. Minas (2017) disserta sobre o conto *Vaso Azul*, em que apresenta três versões do conto e analisa o processo de reescrita e a interpretação do texto, buscando diálogos entre artes. Caetano (2017) estuda a maneira como *Caderno de um ausente* revela-se uma narrativa autorreflexiva na criação literária. Silva (2017) se propõe a analisar como o presente/agora se desenvolve na obra carrascoziana, sobretudo, em contos que têm

como escopo a relação entre pai e filho. Por último, Moraes (2015) estuda como as obras de Carrascoza desenvolvem relações íntimas entre os familiares.

Todos esses estudos seguem um viés de análise e crítica literária, sem dispor do escopo bakhtiniano. Pesquisas que se dispõem do escopo teórico Círculo de Bakhtin para estudar os escritos carrascozianos ainda não são comuns. Há apenas o texto de França (2017) que analisa em um de seus capítulos o livro *Espinhas e alfinetes* para tomá-lo como exemplo a fim de construir uma episteme do estudo de literatura. A dissertação de Mello (2022) que propõe demonstrar como os recursos de inter e intratextualidade se manifestam na obra de Carrascoza, essencialmente, no livro *Conto para uma só voz* (2017). E três textos de nossa autoria. O primeiro é o da nossa dissertação de mestrado que buscou compreender a construção dos sujeitos protagonistas em relação com a morte, em *Trilogia do adeus* (Oliveira, 2020); o segundo (Stafuzza; Oliveira, 2023), analisa o romance *Aos 7 e aos 40*, pensando a constituição do sujeito protagonista na construção espaço-temporal do romance; e o terceiro, ainda no prelo, que busca compreender os discursos como constituintes do sujeito protagonista, sobretudo na relação com o outro atravessadas pelos valores ligados à morte e à ausência (Oliveira; Marchezan, 2024, prelo).

Sobre o nosso *corpus*, *Elegia do irmão*, não consta nenhuma pesquisa, seja de doutorado ou mestrado que tenha como *corpus*, principal ou secundário, essa obra em questão. Também não encontramos, por meio de buscas na internet e em base de dados, nenhum artigo de cunho acadêmico que analisam essa obra em alguma perspectiva teórica.

Elegia do irmão é a narrativa de um irmão sobre a relação com sua irmã, Mara, a partir da descoberta de que ela está doente e tem poucos meses de vida. O tempo narrativo não é linear e ora o narrador recorre ao passado, ora a escrita indica como vivenciada no tempo presente. O livro é constituído por lembranças do irmão-narrador com sua irmã, além de episódios com os pais e amigos. O livro é dividido em duas partes, e trazem os títulos: Um pouco antes e Um pouco depois; essas partes são divididas em capítulos menores. Como os títulos dessas partes sugerem, são relatos, memórias e reflexões que foram vivenciadas antes e depois da morte de Mara.

Diante dessas considerações, nossa tese tem como **questão principal** responder como o tema da morte presente em *Elegia do irmão*, de Carrascoza, é constituído. Por isso, consideramos crucial para a tese entender como o conceito de tema é desenvolvido pelo Círculo de Bakhtin e qual o seu lugar teórico na obra desses pensadores.

Por essa razão, delimitamos como **problemas centrais da pesquisa investigar** como a obra é construída em relação à morte; como o tempo e o espaço (cronotopo) são constituídos

na obra e qual é a relação deles com a construção do tema da morte; e, como a morte está presente no todo da obra (arquitetônica). A hipótese central da tese é que existe um projeto discursivo sobre a morte presente no *corpus*, que constrói elementos para se pensar o tema da morte na obra.

Assim, a partir dessas questões elencamos como **objetivo geral** da nossa tese investigar o tema da morte presente em *Elegia do irmão*, de Carrascoza. De **modo específico**, pleiteamos identificar e analisar o(s) cronotopo(s) de morte, evidenciando seu papel na construção do tema da morte na obra *Elegia do irmão*, de Carrascoza; e comparar o tema da morte da obra em estudo com outras obras de Carrascoza.

Para a construção do aporte teórico-metodológico da pesquisa, observamos vários trabalhos do Círculo de Bakhtin, sobretudo Bakhtin (2018, 2016, 2015a, 2015b, 2013, 2011, 2010, 1997), Volóchinov (2019, 2017) e Medviédev (2012). Também fizemos uso de escritos de vários comentadores das obras do Círculo como Bezerra (2016, 2015), Brait (2016), Ponzio (2010), Machado (2021, 2012, 1995), Sobral (2009) e Faraco (2009).

Percebemos que, na relação entre vida e arte, a literatura se encontra em um lugar de destaque, pois consegue trazer em suas linhas aspectos filosóficos e culturais que por vezes ainda não foram explorados por nenhum teórico, filósofo ou cientista. Medviédev afirma que o artista tem ouvido apurado para os problemas ideológicos no tempo-espaço de seu surgimento e desenvolvimento, e é por isso que a literatura, por vezes, antecipa os ideologemas filosóficos e éticos (2012, p. 50 e 66), mesmo que sob uma forma não detalhada e problematizada. Isto quer dizer que a arte, mais especificamente a literatura, é um instrumento de escuta das discussões filosóficas, éticas e artísticas da época em que se insere. Desse modo, a presente pesquisa se **justifica** em **âmbito acadêmico** por investigar a literatura como antecipadora, construtora ou reveladora de aspectos filosóficos, auxiliando na reflexão sobre o modo como os sujeitos e as obras são constituídos em relação à morte e **justifica-se** pela contribuição que pode ser dada aos estudos da linguagem, entre eles, os do campo literário, na perspectiva elaborada pelo Círculo de Bakhtin. Também **se justifica** no **âmbito social** porque valoriza a literatura e ressalta a importância do lugar que ocupa na sociedade, pois ela é capaz de trazer reflexões e compreensões do mundo: trata de temas relevantes, faz denúncias sociais, debate e evidencia os sentimentos humanos. Tudo isso por meio da linguagem. Logo, trazer a literatura para ser estudada na academia é uma maneira de compreender a própria sociedade. Além disso, na obra são estudadas questões relacionadas aos sentimentos humanos, estudar a obra é uma maneira de também compreender os seres humanos.

A tese está dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado *Elementos teóricos do Círculo de Bakhtin*, está separado por subtópicos que apresentam os conceitos estudados para a pesquisa. No capítulo dois, analisamos várias obras de Carrascoza a fim de compreender o projeto discursivo de dizer do autor em suas obras e se há um projeto de dizer sobre a morte. O terceiro capítulo apresenta análises de *Elegia do irmão* com o objetivo de entender o tema da morte e de como ele é construído na narrativa. Por fim, as considerações finais.

2 ELEMENTOS TEÓRICOS DO CÍRCULO DE BAKHTIN

Porque quase nada cabe nas palavras.

[...]

Sempre escapa um filete de irrealidade pelos desvãos da linguagem (Carrascoza, 2019, p. 24).

Nosso objetivo, neste capítulo, é compreender alguns conceitos do Círculo de Bakhtin. Sobretudo o conceito de tema, posto que objetivamos construir um sentido específico para o tema da morte, entendendo como um tema específico é constituído e a sua ligação com a obra que estamos analisando, *Elegia do Irmão* (2019). Para isso, exploramos algumas obras do Círculo de Bakhtin e de seus comentadores para definir como esses autores pensam o conceito de tema e para construir um sentido do tema ligado à morte, ou seja, o tema da morte. Além disso, estudamos os conceitos de gênero do discurso, bibliografia e autobiografia, relações dialógicas, memória, responsividade do enunciado, tom e avaliação social e cronotopo, também em perspectiva bakhtiniana. E o conceito de fluxo de pensamento, para Humphrey (1986).

2.1 TEMA PARA O CÍRCULO

O conceito de *tema* tem um lugar de destaque na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (MFL). Tema é pensado relacionado àquilo que o autor denomina *psicologia social*. Segundo o autor russo, a psicologia social é o universo dos discursos verbais, ou seja, todos os tipos e formas da comunicação social organizada, entendida como o lugar de criação ideológica.

Na tradução recente (Volóchinov, 2017), publicada no Brasil e feita direto do texto russo, as tradutoras optaram pelo termo *discursos verbais* para se referir a todo esse universo da criação ideológica estável, que abarca a totalidade da comunicação cotidiana em suas diversas situações enunciativas. Em tradução mais antiga (Bakhtin, 2014), feita a partir da tradução francesa, os tradutores utilizaram o termo *atos de fala*. Isso é particularmente importante, pois nos leva à compreensão que o tema é realizado, ou melhor, é constituído nas situações enunciativas, no ato de enunciar, na interação entre interlocutores socialmente organizados. Visto que a primeira colocação que Volóchinov faz sobre tema está correlacionado com o desenvolvimento do conceito de psicologia social e discursos verbais, a compreensão de tema para este autor deve ser pensada, também, levando-se em conta essa particularidade.

Volóchinov (2017) alega que a psicologia social deve ser estudada por dois ângulos: do conteúdo, posto como o conjunto de temas que são importantes a ela; e da forma e tipos de comunicação discursiva do qual são suportes para a realização do tema. Em primeiro momento, então, tema é entendido como sinônimo de conteúdo. Para Alves Filho e Santos (2013), tema não é o mesmo que assunto. Para eles, tema é o conteúdo ideologizado, pois ele é constituído tanto pelo material verbal, quanto pela parte extraverbal.

Esse entendimento liga o tema (seu material verbal) à vida. Isso fica evidente pela consideração de Volóchinov (2017) de que cada época e cada grupo social possuem suas preferências quanto às formas de comunicação ideológica cotidiana, ou seja, priorizam alguns gêneros para enunciar. Cada um desses gêneros também possui em si seu próprio conjunto de temas. Por conta disso, existe uma ligação orgânica entre a forma enunciativa (o gênero) e o tema. Logo, tanto forma e conteúdo são determinados pela interação social, através da valoração de determinados objetos que se tornam temas, realizados em uma forma típica de enunciado. Essa realidade, constituída pela interação social e pela valoração de determinados objetos pelo horizonte social do qual ele faz parte, é o que Volóchinov (2017, p. 111) intitula de tema: “Todo signo acabado possui o seu tema. Assim, todo discurso verbal possui o seu tema”.

Volóchinov (2017) dedica um capítulo inteiro de MFL para trabalhar o conceito de tema e para esclarecer as diferenças e semelhanças com a significação. De início, o autor define algumas características do tema. Segundo ele, “Uma significação única e determinada [...] um sentido único pertence a qualquer enunciado como uma totalidade. O sentido da totalidade do enunciado será chamado de seu tema”, também declara que “o tema deste [enunciado] é individual e irrepitível como o próprio enunciado” (Volóchinov, 2017, p. 227-228). Assim, o tema é caracterizado pelos sentidos únicos que atravessam e constituem os enunciados em uma situação enunciativa específica. Por isso, o tema é irrepitível e individual, somente naquela situação, por aquele sujeito, aquele tema existirá, pois é uma situação única de expressão de enunciados que não se repetirá nesses moldes.

Conforme o exemplo de Volóchinov (2017), o enunciado “que horas são?” possui uma significação estabelecida e significa a mesma coisa sempre que é enunciado. Porém, o tema do enunciado é singular pois ele é tomado em relação à situação histórica e concreta do proferimento. Diante disso, outros sentidos são agregados ao enunciado a depender do tema que sustenta o ato enunciativo. Por exemplo, se dois sujeitos estão se arrumando para uma festa e um deles percebe que estão atrasados, perguntar ao outro “que horas são?” pode carregar um sentido de urgência para terminar de se arrumar e saírem logo. Ou se há visitas na casa de

alguém e o anfitrião enuncia “que horas são?” pode significar um pedido para as visitas irem embora.

A diferenciação que Volóchinov (2017) propõe entre tema e significação tem como princípio o entendimento da significação como um elemento repetível e idêntico, enquanto o tema é concebido como individual, único e irrepitível. A significação é composta por uma série de significações percebidas através dos aspectos linguísticos do enunciado. Por outro lado, tema resulta da junção desses elementos linguísticos com a situação enunciativa. Volóchinov (2017, p. 228) explana sobre isso ao afirmar que “O tema do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence. *O enunciado só possui um tema ao ser considerado um fenômeno histórico em toda a sua plenitude concreta.* É isso que constitui o tema do enunciado”. Logo, tema é inseparável das questões de espaço e tempo.

Ainda defendendo essa diferenciação entre tema e significação, Volóchinov afirma que

O tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema. Evidentemente, é impossível traçar um limite absoluto e mecânico entre o tema e a significação. [...] Por outro lado, o tema deve apoiar-se em alguma significação estável, caso contrário ele perderá a sua conexão com aquilo que veio antes e que veio depois, ou seja, perderá totalmente o seu sentido (Volóchinov, 2017, p. 229, grifos do autor).

Esta citação demonstra a interdependência do tema e da significação. Entretanto, Volóchinov (2017, p. 231) esclarece que o tema é o que realmente dá significação ao objeto, a significação apenas possui uma potência, isto é, “uma possibilidade de significação dentro de um tema concreto”.

Considerando o tratamento de Volóchinov (2017) sobre a interação social e da materialização dos sentidos ideológicos nos signos e na consciência individual, compreende-se que o tema do enunciado seria o de um sujeito individual em situação de interação, evidenciando o seu posicionamento axiológico frente ao objeto. No entanto, o ato enunciativo, segundo Bakhtin (2016a) – e defendido também por Volóchinov –, é realizado por uma forma relativamente estável de enunciado, que são os gêneros do discurso. Como afirma Volóchinov (2017, p. 107), “a psicologia social se realiza nas mais diversas formas de enunciados, sob o modo de pequenos gêneros discursivos”. Dessa forma, compreende-se que o tema do gênero aponta para um propósito estratificado socialmente nos gêneros e o uso de determinado gênero na comunicação social carrega esses sentidos estratificados. O sujeito individual enuncia sob a forma de algum gênero, oral ou escrito, e sempre trará consigo algum sentido social

estratificado. A situação de condição do ato enunciativo revelará um tema particular e irrepetível, mas não totalmente novo, posto que os sentidos estratificados nas palavras, nos enunciados e nos gêneros apontarão para uma forma típica de gênero que incorpora em si algum tema.

Volóchinov (2017, p. 230), afirma que “à medida que a língua se desenvolve, as significações começam a se solidificar de acordo com as linhas gerais mais recorrentes da vida da coletividade que definem o uso temático das diferentes palavras”. Esse é um movimento natural da língua: algumas significações são estratificadas em certas palavras e enunciados por uma coletividade, compondo o uso temático dessas palavras e enunciados. Isso não significa que o tema passa a ser passível de repetição e idênticos em suas ocorrências. Significa, porém, que o uso enunciativo dessas palavras e enunciados irá carregar em sua significação a ligação com algum tema específico com suas próprias nuances semânticas a depender do ato enunciativo.

Outro ponto importante na compreensão do tema e das significações que o realizam é a avaliação, segundo Volóchinov (2017). Para o autor, a avaliação tem um papel criativo nas mudanças de significações, pois transfere a palavra de um contexto valorativo para outro e determina a escolha e a ordem dos elementos significantes do enunciado. Por meio das avaliações sociais, pode-se compreender a formação histórica do tema e de suas significações. Assim, o que era importante (axiologicamente) em uma esfera de atividade humana e em um tempo específico é percebido pela valoração dos temas. Como afirma Volóchinov (2017, p. 237), “a formação do sentido na língua está sempre relacionada com a formação do horizonte valorativo do grupo social”.

Em *O método formal nos estudos literários*, Medviédev (2012), a partir do desenvolvimento da poética sociológica, discorre sobre a unidade temática (tema) e sobre avaliação social e o seu entendimento possui muitas aproximações com o desenvolvimento de tema proposto por Volóchinov (2017).

Inicialmente, Medviédev (2012) discute o papel das avaliações sociais para o enunciado e na determinação da construção da unidade temática. É importante destacar que Medviédev focaliza seus estudos nos campos literários, onde a avaliação e unidade temática são conceitos fundamentais na estruturação do gênero romanesco.

As observações de Medviédev (2012) sobre avaliação social começam ao entender que as palavras e suas significações nas obras literárias não são simplesmente tiradas de um dicionário. O autor de literatura busca no meio social e ideológico as palavras para compor sua obra artística. Dessa forma, a avaliação social é o meio que conecta a palavra enquanto signo

ao seu significado social. Quando a palavra se converte em um enunciado concreto e realizado, ela se torna um ato social, isto é, passa a fazer parte da realidade social e da esfera ideológica de onde foi pronunciada.

Ainda segundo Medviédev (2012, p. 184), a avaliação social é “justamente essa atualidade histórica que reúne a presença singular de um enunciado com a abrangência e a plenitude do seu sentido, que individualiza e concretiza o sentido e compreende a presença sonora da palavra aqui e agora”. Assim, entende-se essa presença singular do enunciado na sua realização histórica dentro de uma época e condições sociais determinadas. O enunciado é um ato social único e singular, pois as avaliações sociais que o imbuem de significado pertencem àquela época e àquela esfera particular. Portanto, é a avaliação social que atualiza os sentidos e significados do enunciado.

Medviédev (2012) afirma que é a avaliação social que determina a escolha das palavras, do objeto, da forma e suas formas de combinação individual dentro do enunciado, bem como a escolha do conteúdo e da forma (gênero). Em outras palavras, é a avaliação social que “determina todos os aspectos do enunciado” (Medviédev, 2012, p. 185).

O autor russo ainda aponta que as avaliações sociais são determinadas pela situação social e econômica de uma classe e pela época de sua existência. Estão também relacionadas aos assuntos corriqueiros do cotidiano. Dessa forma, a avaliação social é o aspecto que reúne os assuntos de um dia ou de uma época inteira. Por isso, “é impossível compreender um enunciado concreto sem conhecer sua atmosfera axiológica e sua orientação avaliativa no meio ideológico” (Medviédev, 2012, p. 185). Ou seja, apreender a significação real de um enunciado ocorre pela compreensão dos valores ideológicos que formam aquela esfera na época de seu pronunciamento e na época da análise (se elas forem divergentes). Neste sentido, o enunciado é uma forma de expressão da avaliação social e as palavras que o compõem são retiradas da vida, da comunicação social carregadas de sentidos históricos, imediatos e sociais. Diante disso, Medviédev declara que uma palavra e uma forma só podem entrar em uma obra literária onde a avaliação social esteja viva e perceptível.

O autor russo reitera que a avaliação social determina o enunciado. A mediação entre a língua em seu sistema formal e a significação social é feita pela avaliação social. À vista disso, pode-se afirmar que a avaliação é o elemento organizador da comunicação, posto que é formada pelas valorações de temas e assuntos da vida cotidiana imediata e pela vivência histórica de determinada comunidade. Ou seja, aquilo que é considerado “importante” ou “valioso” para um grupo, clã, nação etc. constitui sua avaliação social.

Outra questão cara ao entendimento da avaliação social é que por meio dela um objeto se torna motivo ou enredo para uma obra literária. Para Medviédev, em cada época há um conjunto de objetos do conhecimento que se torna interesse comum aos sujeitos. “O objeto entra no horizonte cognitivo e concentra em si a energia social, somente na medida em que isso é imposto pelas necessidades efetivas de dada época e de dado grupo social” (2012, p. 190). Portanto, tanto o enunciado, suas formas e suas palavras, quanto o conteúdo, o tema, são escolhidos pelo prosador por meio da avaliação social.

Ao se observar um autor de literatura e os temas que permeiam suas obras, podemos notar a valoração de determinados temas devido à sua recorrência. Certamente, para Carrascoza, como autor de literatura, temas ligados às relações afetivas marcadas por rupturas e ausências tomaram um lugar de destaque no seu horizonte de valores e para o seu auditório. Essa temática atravessa muitas de suas obras, refletindo o interesse de seu auditório.

Esses aspectos determinam a forma e o conteúdo do gênero romanesco por perspectivas sociais, construídas pelos sujeitos em interação social. A unidade temática e as outras questões que trabalhamos abaixo são pontos intrínsecos ao romance e o definem internamente. É claro que esses elementos sociais permeiam de forma onipresente o romance, uma vez que a língua é um fenômeno social e ideológico e o romance é formado por ela.

Sobre a *unidade temática da obra*, compreendido por nós como sinônimo de tema, Medviédev (2012) afirma que as formas do enunciado, ou seja, do gênero, determinam o tema. Segundo o autor, os gêneros possuem seus próprios meios de compreensão da realidade que são acessíveis somente a ele e estão imbuídos de formas de representação da época e da sociedade que o autor artístico retrata em suas obras.

O gênero é uma forma típica de enunciado e uma totalidade acabada e resolvida. Isso significa que, na realidade de sua participação, o gênero carrega em si aspectos da realidade que encontram acabamento em suas formas. Dessa maneira, segundo Medviédev (2012), o gênero possui uma dupla orientação na realidade: orienta-se para os ouvintes e para determinadas percepções e condições de realização; e orienta-se para a vida por meio do conteúdo temático, representando os acontecimentos e problemas da vida. A unidade temática coloca o gênero ligado a alguma esfera ideológica, visto que o conjunto de temas de determinada esfera influencia as temáticas das obras artísticas que surgem daí. Diante disso, Medviédev afirma que cada gênero tem a capacidade de dominar apenas alguns aspectos da realidade.

Então, já que o gênero determina o tema, o que é a unidade temática da obra? Medviédev (2012), assim como Volóchinov (2017), como mostramos acima, afirma que o tema de uma

obra é o tema do todo do enunciado, entendendo o enunciado como um ato sócio-histórico. Por isso, o tema está presente tanto no todo da situação enunciativa quanto nos elementos linguísticos, não podendo ser reduzido apenas à análise morfosintática. Conforme Medviédev (2012, p. 197), o tema não se realiza “por meio da frase [...] nem por meio do conjunto de oração e períodos, mas por meio da novela, do romance, da peça lírica, do conto maravilhoso”. Assim, a unidade temática não pode ser pensada de forma separada da sua orientação na realidade e das circunstâncias espaciais e temporais.

Diante disso, “o gênero é a unidade orgânica entre o tema e o que está além dos seus limites” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 197). Logo, gênero e unidade temática devem ser pensados juntos. Os gêneros possuem formas específicas de compreensão da realidade, realizados apenas por eles. Os gêneros literários, segundo Medviédev, possuem um modo de demonstrar aspectos do ser humano, seu caráter e seu destino, que se realizam principalmente no romance. Através dos gêneros e dos enunciados, há uma tomada de compreensão da realidade. Portanto, compreende-se que a maneira como determinados aspectos da realidade são apreendidos ocorre pela forma de expressão. Conforme Medviédev (2012, p. 68), um ideograma extra-artístico, que se torna artístico por meio da representação na obra, introduzido na obra artística junto à construção artística e à forma de enunciar, cria a unidade temática de determinada obra.

Essa reflexão demonstra como os gêneros possuem um papel construtivo e determinam de forma direta a constituição do todo narrativo (BAKHTIN, 2015a). Bakhtin (2015a) afirma que um dos modos de introdução e de organização do heterodiscurso no romance são os gêneros intercalados. Os romances permitem que sejam introduzidos em sua composição diversos gêneros, sejam literários, como a elegia, poemas, novelas etc., como também extraliterários, como os gêneros retóricos, científicos, religiosos etc. Em alguns casos, o gênero introduzido no romance desempenha um papel tão importante que determina por si só grande parte do todo romanescos, resultando em formas peculiares de gêneros e, por consequência, modos de expressão particulares de determinados temas.

Assim, Bakhtin (2015a) aponta que cada um dos gêneros possui modos verbo-semânticos distintos de assimilar a realidade e a esfera social em que estão inseridos. Quando deslocados para o gênero romanescos, esses outros gêneros introduzem nele seus próprios meios de representação da realidade. Por isso, ao mesmo tempo, estratificam os sentidos desse determinado gênero no romance e criam outras formas e sentidos por conta desse diálogo entre gêneros.

A questão sobre os gêneros intercalados no romance reside na maneira como esses gêneros são representados. Bakhtin disserta que esses gêneros tanto podem integrar o todo

narrativo, isto é, o romance pode assumir a forma de outro gênero, como a elegia, a carta, a confissão, o diário e outros. Da mesma maneira, um outro gênero pode ocupar um espaço específico no romance; por exemplo, um poema pode ser introduzido em alguns capítulos específicos, como ocorre em *Elegia do irmão – Conter* (p. 24-25), *Dia desses* (p. 69-70), *Constelação* (p. 84) e *Janela* (p.126-127).

Em *Elegia do irmão*, Carrascoza utiliza o gênero romance para explorar as relações afetivas entre o irmão-narrador e sua irmã, Mara, que é acometida de uma doença e posteriormente falece. Ao observamos o título, é evidente a presença da palavra *elegia*, indicando a fusão de dois gêneros distintos. Essa combinação não apenas modifica um ao outro, mas também cria um gênero específico para essa obra, enriquecendo-a com seus significados particulares.

No *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, elegia é definido como um poema lírico cujo tom é quase sempre terno e triste (Cunha, 2012, p. 237). Lage afirma sobre a elegia que ela possui uma série de constantes que definem o que ela é. Ele diz que

a elegia é um poema relativamente breve, de tom grave, tendencialmente assente numa enunciação disfórica, que através da contemplação, da especulação, da interrogação e da meditação, enuncia ou deplora a perda, já acontecida ou somente prefigurada, de algo concreto (um ente querido, uma relação amorosa, as vítimas de uma catástrofe, um animal de estimação) ou de uma abstracção (a pátria, a liberdade, um ideal, a identidade, a própria elegia, o próprio sujeito poético, a própria poesia), exprimindo o luto suscitado por essa perda e o desengano que se traduz num acréscimo de sabedoria relacionada com a consciência da brevidade, transitoriedade e finitude dos seres humanos e das coisas em geral (Lage, 2010, p. 34).

Assim, o gênero lírico *elegia* é profundamente marcado pela temática da morte, da perda e do luto, sejam as vivenciadas ou prefiguradas. Gênero e unidade temática se entrelaçam para formar um conjunto inseparável ligado a uma temática específica. Nesse caso, o conteúdo tem primazia sobre a forma, pois, embora as primeiras elegias tenham cultivado a forma de dísticos e versos hexâmetros, as elegias contemporâneas podem ser compostas em versos livres, mantendo seu reconhecimento pela temática central ligada à morte e à perda.

Ponderando sobre *Elegia do irmão*, compreendemos que ao utilizar o termo *elegia* no título, o autor sinaliza a temática que percorrerá o todo enunciativo do romance, visto que houve uma estratificação dessa temática nesse gênero específico. Assim, o gênero se torna uma voz que confere um tom melancólico e de luto à narrativa. A força centrípeta, que segundo Bakhtin (2015a), cristaliza e impõe limites às significações ideológicas na língua para garantir um sentido perante o heterodiscurso, unifica e centraliza os sentidos e as expressões do gênero da elegia, conferindo-lhe características de melancolia, ternura e luto. No entanto, ao mesmo

tempo, quando colocado em diálogo com o gênero romanesco, ele adquire formas e conteúdos particulares para essa narrativa específica. Por isso, opera juntamente com forças centrífugas, que causam uma descentralização nos sentidos da língua e dos gêneros, contribuindo para a construção do estilo próprio desse enunciado.

Nesse contexto, compreendemos que *elegia* é um termo carregado de significados ideologicamente estratificados, vinculando-se ao tema e ao tom de luto e perda, mas também apresentando nuances específicas dentro da totalidade narrativa de *Elegia do irmão*. Isso é evidenciado pela transição do texto em versos para o texto em prosa e pela influência temática. A elegia, como gênero poético, ao dialogar com o gênero romanesco, adapta sua forma (passando para a prosa) e determina a temática da narrativa.

Essas questões de estratificação e descentralização de sentidos são fundamentais para a construção da poética sociológica pelo Círculo. As palavras, os discursos e os enunciados são elementos carregados de avaliações sociais, julgamentos e interações com outros discursos, palavras e enunciados. *Elegia* é uma palavra com significados cristalizados e unificados. Ao escolher essa palavra, o autor não apenas a retira do dicionário, mas a incorpora à sua obra com base nesses sentidos estabelecidos, ao mesmo tempo em que antecipa que novos sentidos surgirão dela através do diálogo com o gênero romanesco e da narrativa específica em questão.

Diante disso, entendemos que a unidade temática da obra é construída com base no heterodiscurso. Diversos discursos permeiam um determinado objeto. Ao escolher enunciar sobre esse objeto, o autor tem em vista que nele está impregnado múltiplos sentidos dialógicos e, no caso de obra literária, de ecos e ressonâncias literárias. Segundo Bakhtin (2015a), o autor de prosa faz uso do heterodiscurso para elaborar uma imagem pronta e acabada do objeto.

Portanto, ao considerar que o objeto de Carrascoza em *Elegia do irmão* são as relações afetivas atravessadas por perda, luto, ausência e morte, esses sentidos são cristalizados no termo *elegia*. Eles são expressos (1) pela vivência do luto antecipado (“Fecho os olhos, já nublados, e me deixo tomar pela presença dela, que, em breve, irá definitivamente embora” [Carrascoza, 2019, p. 13]); (2) pela vivência da morte antes e após o evento, como destacado pelo próprio autor na estrutura do livro, separando-o em duas partes: *Um pouco antes* e *Um pouco depois*; (3) pelas reflexões sobre a brevidade da vida (“Mas e quando o não é não em qualquer tempo?” [Carrascoza, 2019, p. 38]); e (4) pelos questionamentos sobre a morte do ente querido que partiu (“Será que minha irmã não teve o desejo de me dizer, embora lhe faltasse o mínimo de energia, quando à sua cama, rente ao fim, *Que tristeza, a minha, meu irmão, e que tristeza essa que eu te obrigo a provar?*” [Carrascoza, 2019, p. 140]).

Dessa forma, como sustentado por Medviédev (2012), o gênero determina a unidade temática de uma obra e configura seu todo enunciativo. A comunicação social organizada é o centro organizador dos significados atribuídos às palavras e enunciados por meio das avaliações sociais. Assim, a obra artística inserida nessa comunicação é constituída pelos acentos de valor social daquela comunidade, refratando e refletindo-os à sua maneira.

O pensamento sobre a morte do outro, vivenciada ou prefigurada, é moldada pelos termos dessa comunidade. A elegia, como gênero literário, se constitui como meio de refletir literariamente sobre essa temática. Destarte, a literatura, enquanto fenômeno ideológico, é determinada externamente pela comunicação social e pelos campos da vida social que destacam, em seus processos de interação, os temas importantes. Contudo, também é internamente determinada, pela própria obra artística, onde há uma construção particular sobre esse tema que percorre toda a narrativa.

Nesses dois aspectos, tanto a forma quanto o conteúdo dos gêneros romance e elegia são historicamente e socialmente determinados pelos sujeitos em interação, mas carregam em si aspectos artísticos particulares devido à determinação interna pela própria obra artística.

Assim, a avaliação social, que estratifica os sentidos nas palavras e nos enunciados, e os gêneros literários, que carregam sentidos estratificados em suas unidades temáticas, são os dois elementos principais na construção de um tema específico em uma obra de arte, como no romance *Elegia do irmão* (2019). Os sentidos estratificados desses dois conceitos, quando aplicados a um enunciado particular, como *Elegia do irmão*, constroem um tema específico e único que abrange o toda a narrativa.

Portanto, o tema da morte, conforme estamos desenvolvendo, é constituído pela avaliação social desse objeto e pelos sentidos preexistentes que permeiam tanto o gênero romanescos quanto o gênero elegia. A junção das vozes desses gêneros na construção desse enunciado não cria um gênero novo, mas sim singular, totalmente ligado à temática da morte, ausência e perda.

No próximo tópico, trabalhamos sobre o conceito de gêneros do discurso e suas relações com o tema.

2.2 MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO DO DISCURSO E TEMA

Bakhtin (2016a) disserta, nas primeiras linhas do texto, sobre as bases do seu pensamento teórico a respeito dos gêneros do discurso. Primeiramente, ele afirma que o emprego da língua se dá por meio de enunciados proferidos por sujeitos em algum campo da

atividade humana. Isso implica que o enunciado possui um autor e está situado em um tempo e espaço específicos; o espaço refere-se ao campo² mencionado e o tempo refere-se ao momento de proferimento do enunciado. Dessa forma, o enunciado carrega consigo os aspectos culturais que influenciam a formação desse campo da atividade humana. Por consequência, os enunciados desses sujeitos refletem e refratam as condições e as finalidades desse campo através do conteúdo temático (tema), do estilo da linguagem e pela construção composicional (Bakhtin, 2016a).

Seja esse campo um país, um grupo de pessoas socialmente organizadas, uma escola literária, entre outros, a língua na comunicação é determinada pelos aspectos particulares desse campo da atividade humana. Esse campo molda e é moldado pelos sujeitos em interação social, localizados em um tempo e espaço particulares. Assim, cada campo da comunicação também define a situação enunciativa, influenciando a escolha das palavras, a forma do enunciado (o gênero) bem como o conteúdo temático e o estilo.

Sobre os campos de atividade humana, Sobral (2009) os define como “regiões de recorte socioistórico³-ideológico do mundo”. Em outras palavras, as esferas de atividade são um espaço de relações específicas entre sujeitos, não somente em termos de linguagem, mas de atribuições ou interesses comuns. O autor complementa afirmando que essas esferas são caracterizadas por um certo grau, maior ou menor, de estabilização a depender de seu grau de formalização ou institucionalização, no âmbito da sociedade e da história, de acordo com conjunturas específicas. Em resumo, são espaços de tipificação dos enunciados.

Bakhtin (2016a) declara que cada campo da comunicação social elabora seus próprios *tipos relativamente estáveis* de enunciados, que são os gêneros do discurso. Sobral (2009) afirma, sobre essa definição do gênero como um tipo estável de enunciado, que o gênero é ao mesmo tempo estável e mutável. Ele é estável pois preserva as características que o definem como tal; e é mutável porque está em constante transformação e muda todas as vezes em que é empregado.

Nesse entendimento, dos gêneros como tipos estáveis de enunciados, compreendemos que as palavras e enunciados expressos por determinados gêneros do discurso carregam, em sua formação e expressão, sentidos e temas estratificados, como pontuamos no tópico anterior. Por isso, a escolha das palavras que compõem os enunciados não é feita de forma neutra.

² Espaço tem a ver com o campo de atividade de onde se enuncia, mas não apenas isso. A reflexão sobre o espaço pode ser bem complexa. Pode ser importante, por exemplo, destacar o país, a sala de aula etc. Do mesmo modo, o tempo: pode ser importante destacar o horário, a época em que se diz algo, ou sobre a qual se diz algo etc.

³ A forma de grafia desta palavra é escolha do autor (Sobral, 2009).

Conforme observa Bakhtin (2016a, p. 52), “costumamos tirá-las de outros enunciados, e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo”. Assim, entendemos que o gênero “não é uma forma da língua, mas uma forma típica de enunciado”, e nele está incluso “certa expressão típica que lhe é inerente” (Bakhtin, 2016a, p. 52). Isso significa que a estabilidade do gênero passa por sua tipificação, conservando um modo típico de expressão, uma forma típica de composição e tipos de temas comuns.

Nos gêneros primários, como as cartas pessoais, as atas de reunião, diálogos cotidianos etc., e nos gêneros secundários, como os romances, em suas várias formas, o uso corrente desses gêneros estratificou seus modos de representação e expressão de seus variados temas, tipificando, isto é, elaborando um tipo específico de concepção dos enunciados.

Bakhtin (2016a) afirma ser fundamental a diferenciação entre os gêneros secundários e os gêneros primários. Conforme o autor, os gêneros secundários ou primários são desenvolvidos com base no conjunto de temas, que podem ser complexos ou simples, dentro de determinados campos culturais, refletindo assim um convívio cultural mais amplo e complexo ou menos desenvolvido e limitado. Em outro texto – *Diálogo II* –, Bakhtin (2016d) menciona que os gêneros primários refletem de forma imediata a situação de comunicação cotidiana e os gêneros secundários refletem situações mais complexas de comunicação cultural organizada.

No desenvolvimento dos gêneros secundários, ocorre a incorporação e a reelaboração dos gêneros primários, que surgem na comunicação cotidiana imediata. Esse processo de absorção dos gêneros primários pelos secundários demonstra que a formação dos gêneros complexos também é fruto das interações cotidianas. A língua, em seu desenvolvimento comum e cotidiano, assume diversas formas típicas de gêneros que se elaboram de maneira simples ou complexa, dependendo das condições do contexto em que surgem. Está é a razão da importância dada pelo Círculo ao estudo dos gêneros discursivos, pois é através dos gêneros que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam)” (Bakhtin, 2016a, p. 16).

Nesse sentido, Bakhtin (2016d) afirma que o gênero romanesco é uma enciclopédia de gêneros discursivos primários. O romance é um gênero secundário, complexo, e sua formação também se dá a partir da absorção dos gêneros primários. No texto, *O romance como gênero literário*, Bakhtin (2019b) afirma que o romance visto como um gênero em constante formação. Todos os outros gêneros já são conhecidos com suas formas prontas e acabadas.

Isso se dá, segundo Bakhtin (2019b), pois os outros gêneros, em certas épocas e contextos específicos, complementam-se harmoniosamente, formando a literatura como um todo orgânico. No entanto, o romance não se integra dessa maneira nem possui essa relação de

harmonia com os outros gêneros. Pelo contrário, o “romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os.” (Bakhtin, 2019b, p. 68). Nesse sentido, ocorre uma transformação dos outros gêneros segundo a construção do romance. As formas acabadas dos outros gêneros são reelaboradas quando entram em relações dialógicas com o romance. Os tipos de construção composicional, tema e estilo, que estão estratificados nos gêneros, são alterados em função das características do gênero romanesco. Assim, a tipificação é uma forma de estratificar os temas nos diversos gênero.

Como discutimos, os gêneros possuem temas, formas e estruturas composicionais típicas. No caso do gênero romanesco, compreendemos que ainda está em construção e sendo desenvolvido nesse tempo histórico. Esse processo é marcado pela mistura ou parodização de outros gêneros no próprio gênero romanesco. Um modo de participação dos outros gêneros no gênero romanesco é a intercalação dos gêneros, como foi observado no tópico anterior. De forma semelhante, a hibridização dos gêneros também é observada por Bakhtin (2015a) como um meio pelo qual o gênero romanesco incorpora e transforma outros gêneros.

Bakhtin (2015a, p. 84), define um enunciado híbrido como pertencente a um falante onde “dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas ‘linguagens’, dois universos semânticos e axiológicos”, estão mesclados, revelados pelos aspectos gramaticais e composicionais. Não existe entre esses dois enunciados um limite formal, ou seja, não se distingue claramente onde um começa e termina o outro, estando fundidos em um enunciado único. Assim, uma mesma palavra pode pertencer simultaneamente a duas linguagens e a dois horizontes axiológicos que permeiam essa construção híbrida.

No mesmo texto, Bakhtin (2015a) afirma que o gênero romanesco se destaca por ser a representação da linguagem e que um dos objetivos da hibridização intencional no romance é justamente a representação literária da linguagem. Ele observa que um dos procedimentos para criar essa representação da linguagem no romance é a hibridização de linguagens. Contudo, Bakhtin ressalta que isso é verdade apenas quando se trata de um híbrido intencional e literariamente organizado e não uma mistura qualquer de linguagens.

É importante considerar que esse procedimento no romance é uma “ferramenta” literária, um processo intencional. Em contraste, dentro do diálogo cotidiano (mesmo em esferas culturais mais desenvolvidas), a hibridização é um procedimento muito importante para o desenvolvimento, formação e vida das línguas comuns. Bakhtin (2015a, p. 156) argumenta diretamente que a língua e as linguagens mudam historicamente principalmente através da

hibridização, da mistura de diferentes “linguagens” socioideológicas que coexistem nos limites de um dialeto de uma língua nacional, de um grupo, ou de uma esfera específica. Sobral (2009, p. 123), referindo-se a esse híbrido inconsciente como híbrido orgânico, afirma que esse “é um dos principais processos centrífugos que intervêm na mudança linguística em geral”.

Assim, Bakhtin (2015a, p. 156) define hibridização como “a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas)”. Sobral (2009, p. 123), a partir desse conceito de Bakhtin, interpreta a construção híbrida como uma “junção entre duas linguagens, separadas social e/ou historicamente, no âmbito de um mesmo enunciado; trata-se de um procedimento para representar a linguagem de outrem, em vez de simplesmente dar uma amostra dela”. Além disso, Sobral aponta que essas duas linguagens representadas estão em confronto do ponto de vista do autor/locutor.

Outro ponto na argumentação de Sobral é que não há uma apropriação do discurso do outro. Pelo contrário, há uma representação tensa de duas posições axiológicas. Por isso, enunciado híbrido não se limita apenas à presença de dois enunciados conjuntos, duas vozes, mas sim à representação de duas consciências linguísticas individualizadas em embate, ainda que fundidas em um mesmo enunciado.

Bakhtin (2015a) mostra que no híbrido intencional não se misturam duas consciências linguísticas desprovidas de pessoalidade; pelo contrário, ele é formado por duas consciências linguísticas individualizadas ou, em outras palavras, por duas vontades linguísticas individuais. Além disso, Bakhtin (2015a, p. 157) afirma que essas duas consciências são “a consciência representadora individual do autor e a vontade e a consciência individualizada da personagem representada”.

Bakhtin (2015a) e, seguindo-o, Sobral (2009) afirmam sobre a presença de *duas* vozes, *dois* enunciados. Entendemos, ao pensar o gênero romanesco como uma enciclopédia de gêneros, que essas duas vozes são atuantes para a constituição de uma obra. Pontuamos no tópico anterior, que o nosso *corpus*, o romance *Elegia do irmão*, combina os gêneros romance e elegia. Entretanto, enquanto este romance carrega consigo a temática da morte-ausência-luto, caracterizados pelo gênero elegia, outras temáticas típicas também estão presentes na constituição de *Elegia do irmão*. Assim, esses temas típicos tipificam o gênero que se constitui como uma voz no romance e participam da hibridização e, por consequência, da formação composicional, temática e estilística do romance.

Bakhtin (2017a, p. 15) afirma que o autor não constrói suas obras a partir de elementos mortos, “mas de formas já saturadas de sentido, já plenas de sentido”. Além disso, o autor

declara que os gêneros, tanto os da literatura quanto os dos demais discursos, acumulam formas de assimilação e visão de determinados aspectos do mundo. Em outras palavras, os gêneros possuem formas e temas estratificados, e o romance, enquanto gênero em formação, incorpora esses elementos para a construção de sua forma e conteúdo.

O próximo tópico trabalha questões ligadas ao conceito de fluxo de pensamento, segundo o texto de mesmo nome desenvolvido por Humphrey (1986).

2.3 FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Elegia do irmão apresenta algumas nuances particulares na formação da temática e forma composicional. Ao considerarmos o enredo da obra, observamos que, embora importante, não é o elemento mais proeminente. A narrativa segue uma sequência que inclui a descoberta da doença terminal de Mara, a forma como o narrador-personagem lidou com essa notícia e o processo de tratamento, culminando na morte de Mara e na descrição dos efeitos dessa perda no narrador-personagem. Contudo, a narrativa é marcada pelo fluxo de pensamento e por lembranças, diferenciando-se de outras narrativas lineares baseadas na progressão de eventos.

Para Humphrey (1976), o termo *fluxo de consciência*, relacionado aos estudos literários, indica um sistema de apresentação de aspectos *psicológicos* do personagem de ficção ou, em outras palavras, é um método de representação da percepção interior dos personagens. O autor continua observando que “a consciência é o lugar onde tomamos conhecimento da experiência humana” e que na descrição da consciência, o autor não deixa nada de fora: “sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações” (Humphrey, 1976, p. 6).

No desenvolvimento desse conceito, Humphrey (1976) apresenta algumas técnicas usadas para a representação da consciência e de seu fluxo. Em um primeiro momento, o autor reflete sobre o monólogo interior, que é frequentemente confundido com o fluxo de consciência, mas que é apenas uma técnica, dentre outras, utilizadas para a construção e representação do fluxo de consciência. Segundo ele,

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (Humphrey, 1976, p. 22).

Dessa maneira, o fluxo de consciência, representado pelo monólogo interior, está localizado em um nível de pré-verbal, ou seja, são aspectos da consciência que não chegaram a

ser enunciados externamente, apenas descritos como parte do interior do personagem. Isto se associa com a relação eu-outro, como concebido pelo Círculo de Bakhtin, onde a consciência representada já constitui um enunciado para o leitor, mas não se apresenta em sentido concreto para o interlocutor imediato – isto é, para os personagens do mesmo contexto em que está presente a consciência representada.

Humphrey (1976) afirma que existem dois tipos básicos de monólogo interior: o monólogo interior direto e o indireto. O monólogo interior direto é apresentado quase ou sem a interferência do autor e sem presumir uma plateia; é representado como sendo totalmente sincero, como se não houvesse um leitor ou interlocutor. Enquanto o monólogo interior indireto aponta para a presença constante do autor que conduz o leitor através dela. Nessa segunda modalidade, são usados artifícios como “ele pensou”, “ele refletiu” etc.

No contexto do romance *Elegia do irmão*, ele se enquadra na categoria de monólogo interior direto. Este romance é narrado em primeira pessoa, onde há a descrição da consciência do narrador-personagem por ele mesmo, num sentido biográfico da situação narrada. Nesse tipo de estrutura narrativa, o autor desaparece completamente, e toda a descrição parece não levar em conta a presença de um interlocutor. É a consciência do narrador-personagem, descrita por ele e, em certo sentido, para ele mesmo.

Bakhtin (2016c) discute o discurso monológico em paralelo às formas dialógicas do discurso, como o discurso cotidiano. Ele identifica formas monológicas no discurso (como o discurso científico, as peças líricas, novelas etc.). Semelhante ao desenvolvimento que faz em *Os gêneros do discurso*, em que distingue os gêneros primários e dos secundários, Bakhtin parece se preocupar com uma distinção entre discurso dialógico e discurso monológico. Embora à primeira vista possa parecer uma contradição, Bakhtin argumenta que o discurso monológico também é pensado dentro da lógica dialógica que permeia suas análises.

De fato, “todo enunciado é dialógico, ou seja, é endereçado aos outros, participa do processo de intercâmbio da ideia: é social [...]. A língua é dialógica [...] por natureza” (Bakhtin, 2016c, p. 118). Assim como outros aspectos dialógicos são determinantes na construção dos sentidos dos enunciados: o sujeito e sua relação com a realidade, a interação com a palavra do outro sobre o mesmo objeto, a relação com o interlocutor. Entretanto, como defende Bakhtin (2016c, p. 122), esses elementos estão implícitos, ou seja, presentes em qualquer discurso, já que “todo discurso pressupõe um ouvinte, um apelo a este”. A grande questão é que no discurso monológico, a percepção do ouvinte é diferente. Nele, não está explícita a relação ou a presença e o direcionamento ao outro. Assim, no monólogo exclui-se a interferência do ouvinte nos momentos importantes da construção discursiva. Apesar de Bakhtin não desenvolver sua

reflexão no contexto do fluxo de pensamento, isso se aproxima do que Humphrey (1976) compreende sobre o monólogo interior. Ou seja, em ambos os casos, o papel do ouvinte é quase nulo.

Outro ponto que Bakhtin (2016c) levanta sobre o discurso monológico é o poder que o sujeito desse discurso possui de transformar o discurso alheio em alheio-próprio. No discurso monológico, a voz do outro se torna sua própria voz; mesmo que haja referência de que aquele discurso pertence a outro, ele é proferido pelo sujeito do discurso monológico de forma autoritária. O interlocutor não tem acesso ao discurso original, mas apenas pela voz pelo sujeito narrador. Assim, ou ele a aceita como verdade ou a rejeita totalmente. Quando assumo a voz do outro para reproduzi-la, imponho minha interpretação sobre ela, moldando-a com a entonação que escolho para proferi-la. Segundo Bakhtin (2017c, p. 77), a interpretação é o modo de transformação do alheio no alheio-próprio.

Em um dos capítulos de *Elegia do irmão*, nomeado de *Show*, o narrador-personagem relata que um mês após a notícia da doença de Mara, eles souberam que haveria shows de Paul McCartney em São Paulo. Compraram os ingressos e planejaram. Mas na véspera do show, Mara sentiu falta de ar e dor no peito. O irmão, narrador-personagem, pensou em desistir. No trecho que segue, é enunciada a voz de Mara pela voz do irmão, de forma indireta: “Mas Mara me dissuadiu, dizendo que eu deveria ir por mim, por ela, por nós – só que exigia que, no dia seguinte, eu lhe contasse tudo em pormenores” (Carrascoza, 2019, p. 61). A voz de Mara é transmitida através da interpretação e do tom de tristeza que o irmão-narrador atribuiu a ela. Como mencionado anteriormente, o interlocutor só tem acesso à voz de Mara pelo discurso do narrador-personagem. Não há como saber exatamente o que Mara disse; há apenas a possibilidade de aceitar ou não a interpretação apresentada pelo narrador.

Seguindo as reflexões sobre o fluxo de pensamento conforme Humphrey (1976), a principal técnica para controlar e descrever o fluxo de pensamento nas narrativas literárias é o uso dos princípios de livre associação, em que um aspecto ou fato narrado conduz a um outro aspecto, fato ou reflexão. Segundo o autor, três fatores controlam a associação: a memória (que serve como base), os sentidos que a guiam e a imaginação que determina sua elasticidade. Essa técnica é capaz de demonstrar com ordem os movimentos psíquicos dos personagens criados.

Em *Elegia do irmão*, essa é uma técnica muito presente. A situação do estado terminal da irmã e, posteriormente, sua ausência pela morte são elementos motivadores para que o narrador-personagem relembre as memórias de vivência com sua irmã e para sua reflexão sobre esse acontecimento. Por exemplo, no quarto capítulo, após receber a notícia da doença da irmã, o narrador-personagem reflete sobre o nome dela, Mara. Ele afirma que “Mara, e nenhum outro,

tem o poder de mover a multidão de episódios que não existem senão em mim, todos os nossos anos de convivência reboam em minha pele quando seu nome é verbalizado” (Carrascoza, 2019, p. 17). Esse trecho demonstra que ao refletir sobre o nome da irmã, o narrador-personagem é levado a lembranças e episódios que permanecem vivos nele mesmo após o falecimento da irmã.

A construção narrativa de *Elegia do irmão* também se desenvolve por meio das lembranças e reflexões. O ponto de partida é a doença e morte da irmã, mas outros elementos aparentemente “menores” servem como pontos de partida para reflexões e lembranças no decorrer dos capítulos. Como vimos sobre o nome, em outro capítulo intitulado *Rosto*, ao pensar no rosto da irmã, o narrador-personagem reflete sobre as marcas da vida que o rosto dela carrega e recorda-se de uma vez em que ele a buscou na rodoviária. Cada situação ou reflexão conduz sempre a outra reflexão e/ou a uma lembrança.

Uma questão sobre fluxo de pensamento apontada por Humphrey (1976) é a questão da forma, isto é, de como criar ordem na descrição de uma consciência, que, em sentido psicológico, é caótica. Ele descreve isso da seguinte forma:

se um autor deseja criar um personagem apresentando ao leitor a mente desse personagem, então a obra na qual isto é feito, por si, tem a mente desse personagem por cenário. Tem por tempo de ação todo o alcance das lembranças e fantasias dos personagens no tempo; tem como lugar de ação onde quer que as mentes dos personagens queiram ir na memória ou fantasia; e tem por ação qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual os personagens queiram focalizar sua atenção. Em suma, o escritor compromete-se a lidar fielmente com aquilo que ele concebe como sendo o caos e acidente de uma consciência – sem padrão, indisciplinada e indistinta (Humphrey, 1976, p. 77).

Assim, todos esses aspectos ligados à descrição da consciência, ao movimento no tempo e no espaço que a mente pode fazer livremente bem como às lembranças em que também há esse deslocamento de espaço e tempo, podem acontecer de forma simultânea na consciência, evidenciando o caos que a forma. O trabalho do escritor é estabelecer padrões na forma de descrição da consciência para trazer ordem à desordem. Nos romances em que os autores recorrem à descrição da consciência pelo fluxo de pensamento, conforme Humphrey (1976), o autor não se ocupa de um enredo de ações no sentido convencional, mas se ocupa dos processos psíquicos.

Nesse sentido, podemos compreender a importância significativa da questão do tempo e do espaço no romance que utiliza o fluxo de pensamento. Vamos desenvolver melhor essa questão nos tópicos abaixo, mas, por ora, destacamos que passado, presente e futuro coexistem na construção narrativa, refletindo como o tempo age na consciência. As associações entre o

tempo presente, as lembranças e a expectativa de futuro sustentam a narrativa em *Elegia do irmão*. Todo o fluxo de pensamento do narrador-personagem é respaldado por isso. A situação no tempo presente (a notícia da doença da irmã) e as situações de convivência que decorrem disso levam o narrador-personagem a rememorar episódios do passado do relacionamento dos dois, tanto na infância, juventude ou na fase adulta. Esse deslocamento temporal também conduz um movimento de espacial na consciência do narrador-personagem. O tempo lembrado evoca lugares de vivência, como a casa dos pais onde a irmã costumava ficar, ou a casa da infância, além das viagens etc. Tempo e espaço estão interligados nesse processo.

Semelhantemente, a expectativa de futuro também está constantemente presente, especialmente na primeira parte do livro (antes da morte de Mara). O ponto de partida (ou motivo) do enredo é a doença terminal de Mara. Assim, para o narrador-personagem a descrição desse tempo com a irmã, as vivências lembradas e as reflexões feitas são alicerçadas na expectativa da morte de Mara.

Portanto, as associações entre tempo e espaço em relação ao fluxo de consciência têm uma importância fundamental, uma vez que há tanto o espaço-tempo imediato, onde os personagens estão, quanto um espaço-tempo da consciência que se desloca livremente de uma lembrança ou reflexão para outra.

No próximo tópico, dissertamos sobre os conceitos de biografia e autobiografia.

2.4 BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA

Outro aspecto presente no nosso *corpus* da pesquisa é a questão da biografia e da autobiografia. Como temos pontuado, o romance *Elegia do irmão* é narrado em primeira pessoa em que o irmão, narrador-personagem, relata a sua experiência com o estado terminal da irmã e com a sua morte. O todo narrativo é formado pelo fluxo de consciência em primeira pessoa, composto de uma narração de si para si mesmo. Tudo se apresenta como se o narrador-personagem escrevesse sem considerar um leitor imediato. Com essa narração de si, de suas vivências, de suas memórias, a composição formal do romance também é atravessada pelo aspecto (auto)biográfico.

Bakhtin (2011a), em *O autor e a personagem na atividade estética*, ao discutir a construção semântica da personagem, aborda características importantes para se pensar sobre um personagem biográfico. Ele argumenta que a “biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) [é] a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (Bakhtin, 2011a, p. 139). Assim, a autobiografia ou biografia não apenas

contribui como elemento de forma composicional e temática para o gênero, mas também representa a objetificação do vivido pelo olhar exotópico do eu em relação a si mesmo.

Bakhtin (2011a) afirma que o *eu-para-si*, isto é, a relação do eu consigo mesmo, não constitui um elemento organizador constitutivo da forma. Segundo os princípios arquitetônicos da obra do Círculo, a formação da consciência individual se dá na interação social. Todo o entendimento do Círculo sobre o sujeito é profundamente influenciado pela relação eu-outro. Portanto, o *eu-para-si* não organiza constitutivamente a forma sem levar em conta, *a priori*, a presença do outro.

Mesmo que Bakhtin (2011a) considere que o valor biográfico é o menos transgrediente à consciência, isso não implica sua exclusão como elemento transgrediente. Quando nos referimos a esse conceito, pensamos na relação “eu-tu”, no qual o eu se move para experimentar a posição axiológica do tu. Assim, na perspectiva autobiográfica, o eu deve deslocar-se de si mesmo e vivenciar a si como se fosse um outro, ou seja, “deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro”, posto que “avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência” (Bakhtin, 2011a, p. 13). Dessa forma, o biográfico, ao pressupor uma relação do eu e de sua vida com um outro possível projetado pelo eu, estabelece a construção narrativa numa dinâmica de eu-outro-para-si.

O autor de uma biografia se torna um outro para si mesmo; ele sai de si e se vê com os olhos de um outro que está “fora” da história. Narrar a própria história significa olhar para o vivido com os olhos transformados pelas situações posteriores ao vivenciado. O eu já é um outro em relação à situação rememorada. Entretanto, conforme Bakhtin (2011a, p. 140), “esse outro que se apossou de mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*”. Isso significa que, apesar de ser uma relação *eu-outro-para-si* na narrativa biográfica, onde o eu enuncia sobre si, o eu não se confunde com esse outro, embora este seja um outro próximo do eu, muito identificado com o eu.

Dessa forma, no valor autobiográfico, está presente a relação do representado com o representador, ou entre o mundo representado e o mundo representante. Isto é particularmente importante pois a vida representada em primeira pessoa pelo narrador não é, em essência, a vida do autor. Assim, torna-se relevante a diferenciação que Bakhtin faz sobre autor-pessoa e autor-criador.

Segundo Bakhtin (2018), encontramos o autor em dois momentos: em sua vida biográfica (autor-pessoa) e como criador na própria obra criada (autor-criador), mesmo que “fora” dela, isto é, quando ele não é personagem. Em *O autor e a personagem na atividade*

estética, Bakhtin (2011a) afirma que o autor-pessoa é um elemento da obra e representa o indivíduo ético participante da vida social. Bakhtin (2011a) defende que o autor-criador é um elemento da obra. Em outro texto, *As formas do tempo e do cronotopo*, ele compreende que o autor-criador está situado fora do cronotopo do mundo representado. O autor-criador pode representar o mundo assumindo vários papéis, como o de personagem, o de narrador, ou como o autor genuíno, e, nesses casos, “ele pode representar o universo espaçotemporal com os seus acontecimentos *como se visse e os observasse, como se fosse uma testemunha onipresente*”; mas “[m]esmo que ele escreva uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, ainda assim permanecerá como seu criador fora do mundo representado”, pois ao narrar “uma ocorrência que acaba de se passar comigo, como narrador (ou escritor) já estarei fora daquele tempo-espaço onde se deu tal acontecimento” (Bakhtin, 2018, p. 234).

No entanto, vale destacar que o autor-criador está presente no todo da obra. Conforme Bakhtin (2011c), o autor-criador não pode ser criado, posto que ele é o criador; por isso, o autor-pessoa não pode tornar-se uma imagem da obra. O autor-criador somente é percebido em sua criação e não existe fora dela.

Quando discutimos a relação eu-outro na autobiografia, especialmente considerando o elemento espaço-tempo, há um deslocamento significativo que Bakhtin observa. O autor-criador, ao narrar sua própria história, se distancia do eu que viveu aquelas experiências no passado. Esse deslocamento espaço-temporal é fundamental porque permite ao autor-criador olhar para si mesmo como se fosse outro, influenciado pelas experiências subsequentes que transformaram sua perspectiva e entendimento sobre suas próprias memórias.

Esse movimento exotópico do eu em relação a si mesmo na autobiografia revela como o autor-criador se representa na obra como um outro, mesmo ao narrar eventos autobiográficos. A cada rememoração, há uma reelaboração das experiências passadas, mediadas pela posição atual do autor-criador, distanciado do tempo-espaço original onde esses eventos ocorreram.

Isto estabelece uma relação peculiar entre autor-criador e personagem, mesmo quando o romance é narrado em primeira pessoa. Aquele que narra difere do objeto da narração, independente de se tratar de uma narração de si, posto que se trata de uma obra artística (literária) criada no campo de atividade artístico/literário. Diante disso, a vida rememorada, que em certo sentido possui contornos de acabamento, uma vez que é uma situação que não pode ser alterada, não é completamente revelada nos valores biográficos. Não obstante, se cada momento da vida fosse representado, essa representação ainda sim seria a partir da ótica transgrediente do autor-criador para consigo enquanto personagem representado.

Quando consideramos esse aspecto biográfico em relação a *Elegia do irmão*, compreendemos que o eu-narrador, ao rememorar suas vivências com sua irmã, o agora faz totalmente pela ótica da perda e da ausência. O eu-rememorado não incorpora o elemento da doença terminal e da morte da irmã. O eu-rememorador conduz sua narração por perspectiva de perda e ausência da irmã. Logo, um não coincide com o outro, mesmo que o eu está falando de si mesmo.

No texto que estamos referenciando – *O autor e a personagem na atividade estética* –, Bakhtin (2011a) distingue dois tipos básicos de consciência axiológica biográfica. Esses dois tipos correspondem a dois gêneros, conforme explicado pelo autor. O primeiro tipo, intitulado pelo autor de *aventuresco-heroico*, concentra-se na vontade do personagem em ser um herói, de ser amado e de ter importância no mundo dos outros. Ele age a partir desse objetivo. Este tipo biográfico é caracterizado por três elementos: primeiro, a aspiração à glória; segundo, a sede de ser amado; e, terceiro, o desejo de superar a fabulação da vida.

O segundo tipo, *social-de-costumes*, caracteriza-se pela ausência de uma história que organiza a vida. A vida biográfica, segundo Bakhtin (2011a), não é dada em um recorte histórico, mas social (a vida humana em sociedade). No recorte histórico, o centro valorativo são os valores culturais que postulam a forma do herói e sua vida heroica. O centro axiológico social é ocupado por valores sociais e familiares, “que organizam a forma privada de vida [...], valores da vida familiar e pessoal em seus pormenores rotineiros, cotidianos (não os acontecimentos mas o dia a dia), cujos acontecimentos mais importantes não ultrapassam, por sua importância, o âmbito do contexto dos valores da vida familiar ou pessoal” (Bakhtin, 2011a, p. 148). Ainda conforme Bakhtin, esse tipo não carrega em si elementos aventurecos, mas sim um apego às coisas, à vida familiar e às pessoas comuns. Outra característica desse tipo é sua maneira de narrar, em que o personagem-narrador quase não age e se limita a observar e descrever, vivendo o dia a dia sem a fabulação.

Apesar de não definirmos *Elegia do irmão* como um romance social de costumes, pois a perspectiva de Bakhtin é histórica e ele desenvolve essas noções a partir de romances de um certo período, compreendemos que o narrador-personagem em *Elegia do irmão* possui essas características do segundo tipo. Não há elementos aventurecos na obra, no sentido de aspiração à glória. O narrador-personagem se limita a descrever as situações do dia a dia com a irmã e com a família e, nessa descrição, o fluxo enunciativo se desloca para as lembranças e reflexões. Entendemos, por essas especificidades que *Elegia do irmão* também é um romance biográfico.

Assim, abarcando esse desenvolvimento teórico que postulamos, compreendemos que a construção temática da obra se dá pela hibridização dos elementos composicionais e temas

estratificados nos gêneros que participam da construção narrativa. Tanto os sentidos estratificados no gênero elegia, que conduzem o tom melancólico, de perda e de luto, quanto o fluxo de pensamento e a biografia, formam o todo enunciativo temático de *Elegia do irmão*. As particularidades que elencamos agem a partir da vontade enunciativa do autor para a construção de um enunciado único e irrepetível que é a obra que compõe nosso *corpus*. Dessa maneira, podemos descrever *Elegia do irmão* como um romance de elegia e biográfico composto por fluxo de pensamento.

Logo, o tema da morte em *Elegia do irmão* é caracterizado por esses elementos. As nuances construídas sobre a morte a partir do romance evidenciam a ação do narrador-personagem em relação ao estado da irmã (e depois seu falecimento). Ou seja, diante da expectativa de morte (morte prefigurada) e da morte iminente, o narrador-personagem conduz a narrativa pela descrição da vida familiar do passado (por meio das lembranças) e do presente. Seu pensamento descrito, na narrativa de si, reflete sua relação com a irmã e com a morte. Essa relação é descrita pelos elementos composicionais desse gênero específico que, por consequência, constrói a unidade temática da morte, isto é, o tema da morte na obra.

No tópico seguinte, abordamos o conceito de relações dialógicas e suas implicações teóricas para a tese.

2.5 RELAÇÕES DIALÓGICAS

Um das mais importantes conclusões do pensamento teórico do Círculo de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev é o entendimento de que a realidade da língua é a interação verbal (Volóchinov, 2017). A noção de diálogo estabelece suas bases a partir dessa concepção de linguagem, que se baseia como um acontecimento social.

Em um de seus capítulos, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volóchinov (2017) procura estabelecer as bases da sua investigação, começando por definir o objeto da filosofia da linguagem, que é a linguagem e a palavra. Sua indagação se resume em como é possível observar esse material.

Em primeiro momento, o autor defende que não se deve delimitar esse objeto somente a partir de sua base física, pensando o aspecto sonoro da palavra. Assim também, apenas observando o processo fisiológico de produção, não daríamos conta de observar a linguagem como um objeto específico. Mesmo adicionando a vivência do falante e do ouvinte, tomando os processos fisiológicos e sonoros, ainda não teríamos uma base para se pensar a língua como um objeto específico.

A grande questão que possibilita a observância da língua enquanto fenômeno, para o Círculo, é colocá-la na esfera da comunicação social organizada. Todos os participantes do processo comunicativo devem ser pensados no ambiente social. Tanto os sujeitos, ouvinte e falante, quanto o som, na concepção dialógica do discurso, são ponderados na interação social.

Nesse sentido, observamos em Volóchinov (2017) a importância do diálogo imediato e do diálogo amplo. O autor afirma que “a unidade do meio social e do acontecimento da comunicação social mais próximos” (Volóchinov, 2017, p. 145) é necessária para que a língua e o discurso possam se tornar fatores da linguagem. A interação entre dois sujeitos socialmente organizados é fator e condição de produção de sentidos e, por isso, de diálogo.

Diante disso, vale ressaltar que diálogo para o Círculo não se reduz a uma simples troca de conversas entre duas pessoas. Diálogo no sentido que estamos discorrendo é o embate de sentidos produzidos na interação social organizada, onde é possível a produção de sentidos e onde as obras artísticas se constituem, pois tomam os sentidos dos processos históricos-sociais de formação da língua. Assim, esse diálogo é necessário, pois, a partir dos vários acontecimentos de interação, em vários tempos e lugares diferentes no decorrer da história formaram e formam os sentidos estratificados na linguagem e na palavra.

Conforme Bakhtin (2015b), um estudo sobre o discurso permite depreender as relações dialógicas. Para o autor russo, o discurso é a língua em toda a sua integridade concreta e viva e não apenas um objeto específico da linguística. Por isso, o discurso é situado na metalinguística, entendendo que há aspectos na linguagem que ultrapassam os limites da linguística. A questão que se coloca a partir disso é como a linguagem, os estilos de linguagem, dialetos sociais etc., sob o ângulo dialógicos, não podem ser definidos por termos puramente linguísticos no seu estudo. Eles devem ser atravessados pelas relações dialógicas.

Segundo Bakhtin (2015b), as relações dialógicas são objetos da metalinguística. Tomada como objeto da linguística, na linguagem não considera e nem pode possuir relações dialógicas. Também não pode haver relações dialógicas entre textos em perspectiva puramente linguística. Para que essas relações existam, é necessário que o elemento da língua se torne enunciado, pois a língua só tem vida na comunicação dialógica. Toda a linguagem está impregnada de relações dialógicas.

Além disso, Bakhtin (2015b) afirma que as relações dialógicas necessitam de materialização e de sujeitos (estes últimos pressupõem um autor para o enunciado). O exemplo usado por Bakhtin é a relação entre duas frases: “A vida é boa” e “A vida não é boa”. Entre essas duas frases há uma relação lógico-semântica, mas não relações dialógicas. Para que haja relações dialógicas, essas frases devem se tornar enunciados, isto é, serem inseridas em um

contexto e serem proferidas por um sujeito, em outras palavras, ganhar um autor e ter um interlocutor.

Essa relação lógico-semântica também é de suma importância para as relações dialógicas. Para que haja relações dialógicas é necessário haver relações lógico-semânticas entre os enunciados.

Diante dessas considerações, Bakhtin (2105b) pontua os lugares possíveis para a possibilidade de existência das relações dialógicas. Primeiro, as relações dialógicas são possíveis se ouvimos a voz do outro no enunciado. Por meio dessas relações, duas vozes se confrontam no enunciado, mesmo que esse enunciado seja apenas uma palavra.

Elas também são possíveis entre estilos e dialetos sociais, desde que neles seja expresso alguma posição axiológica, como uma espécie de cosmovisão da linguagem. Morson e Emerson (2008), ao exporem os sentidos possíveis de diálogo no entendimento de Bakhtin, afirmam que para se compreender o diálogo é necessário reconhecer que ele só é possível entre pessoas e não entre elementos abstratos da linguagem. Por isso, a necessidade de haver uma posição semântica entre os elementos, posto que um posicionamento pressupõe um sujeito.

Outra possibilidade das relações dialógicas é que elas podem ser encontradas no todo do enunciado, em uma parte do enunciado ou em uma palavra isolada. Isto é possível, tendo como ponto de partida as bases que discutimos anteriormente, sobretudo em relação ao contexto e à autoria.

Diante dessas observações, pode-se perceber a relevância dos aspectos históricos do diálogo. Esse conceito de diálogo percorre toda a obra do Círculo. No texto de Volóchinov (2017, p. 184), o conceito de enunciado é caracterizado como um elemento indissolúvel da comunicação discursiva. O enunciado se define como um respondente, sempre respondendo a algo e orientando-se para uma resposta. Dessa forma, o enunciado é um elo na cadeia ininterrupta da comunicação discursiva.

De acordo com Morson e Emerson (2008, p. 72-74), a concepção do diálogo segundo o Círculo leva a uma compreensão específica de mundo. Essa visão considera a interação com o outro por meio da compreensão ativa, na qual a exterioridade é fundamental para o processo de interpretação. Os enunciados e os sentidos que os atravessam são constituídos entre dois indivíduos socialmente organizados. Como discutimos sobre o conceito de tema, o contexto e a orientação axiológica dão o tom ao enunciado. O exterior é o centro organizador do enunciado (Volóchinov, 2017). Por isso, conforme Volóchinov (2017), a palavra é um ato bilateral, determinada tanto pelo sujeito que a profere quanto pelo sujeito a quem se dirige. Assim, o diálogo, no sentido do Círculo, pressupõe uma condição exterior de interação entre sujeitos,

sejam esses sujeitos presentes ou distantes. Portanto, a realidade da língua é a interação social e o enunciado é um produto dessa interação.

De forma semelhante, Bakhtin (2015b) afirma que os enunciados necessitam de sujeitos e contextos para estabelecer relações dialógicas entre eles. Volóchinov (2017) também enfatiza a necessidade de materialização das ideologias para que elas de fato se concretizem como tal. Sem essa enformação material, o enunciado não é passível de observação e, sem a presença de um autor, um interlocutor e um contexto de proferimento, o enunciado é apenas uma oração no sentido gramatical.

Dessa forma, na perspectiva de linguagem dialógica, a palavra, a ideologia e os sujeitos são intrinsecamente dialógicos, construídos na relação eu-outro. No tópico sobre o conceito de tema, observamos que as palavras são munidas de uma carga ideológica construída no contexto histórico-social e que essa carga é estratificada em palavras e gêneros discursivos. Volóchinov (2017) afirma que os sujeitos são frutos das palavras carregadas de ideologias. O sentido das palavras e dos signos é formado pelos sujeitos, que são socialmente organizados e situados em interação. O interior dos sujeitos resulta do exterior social. Disto decorre duas problemáticas: como se dá essa interação entre os sujeitos e como os sujeitos se relacionam com o exterior de modo que ele influencie sua formação.

Volóchinov (2017) enfatiza que a lógica da consciência é a lógica da comunicação dialógica, da interação em uma dada coletividade. Isto reforça o caráter da consciência como produto do coletivo, mas destaca que a sua lógica é a valoração dos valores predominantes na comunidade à qual faz parte. Bakhtin (2010) também aponta que o agir do sujeito é sustentado por seu centro de valores. Um mesmo objeto contemplado por dois sujeitos que possuem centros valorativos distintos será compreendido de formas diferentes.

Os princípios de ação do sujeito servem como pano de fundo para a maneira como a interação ocorre. O conceito de ato é crucial no pensamento bakhtiniano e está presente desde os primeiros textos do autor. No contexto bakhtiniano, o ato é entendido como uma unidade fundamental da comunicação e da interação social. É por meio dos atos que os sujeitos expressam suas intenções, valores e posições dentro de um contexto social específico. Os atos não são apenas respostas automáticas a estímulos, mas sim expressões conscientes e carregadas de significado, que refletem a complexidade da interação dialógica e o papel ativo do sujeito na construção de sentido. Para Sobral,

Ato para Bakhtin designa não apenas algo mais do que ação física e a simples realização mecânica de atos, mas também, e especificamente, ato realizado de maneira

intencional, um modo de agir no mundo. O foco dessa filosofia é a unidade do ato: as condições em que acontece sua realização pelo sujeito (Sobral, 2009, p. 23).

O agir do sujeito no mundo não é um fenômeno aleatório, mas é sustentado por bases coletivas e temporais. Por esse caminho, a ação do sujeito é compreendida através do conceito de ato, como uma forma geral do agir humano, e atos, como modos específicos de ação para cada sujeito (Sobral, 2009; 2019). A junção da generalidade com o particular no ser-evento que constitui os sujeitos.

Na vivência coletiva de uma esfera de atividade humana, existem aspectos gerais que moldam comportamentos e interpretações nos sujeitos. Contudo, a partir da singularidade de cada sujeito e de seu centro de valores, o sujeito possui a possibilidade do agir de maneira singular no mundo.

Nesse sentido, Bakhtin (2010) afirma que o ato (o agir no mundo) não se baseia em princípios preexistentes (morais, religiosos etc.), mas no reconhecimento da singularidade do eu no existir-evento. Para o autor, essa singularidade é a origem do ato enquanto categoria ética. O eu ocupa um lugar singular, único, irrepetível, insubstituível e impenetrável. Por isso, o ato do eu é realizado exclusivamente por ele; em outras palavras, somente o eu pode (ou tem a possibilidade de) realizar essa ação particular no mundo e no tempo em que está. Esse lugar ocupado pelo eu possui essas características justamente porque nunca é ocupado por nenhum outro sujeito. Somente o eu está presente nesse espaço e tempo específico. Isso estabelece o caráter situado do ato: ainda que o mesmo ato seja realizado, como feito no aqui e agora, esses atos serão dois atos diferentes (Sobral, 2009). Por isso, o agir do sujeito é singular.

Segundo Bakhtin (2010), a base do dever do sujeito, que estabelece o não-álibi do existir, não é algo que o eu simplesmente aprende ou toma conhecimento, mas é fruto de reconhecimento único e singular. Esse reconhecimento é a base do ato singular. Um sujeito que reconhece que deve agir de uma certa forma, mas não age, não está ocupando seu lugar singular. O pensamento do que deveria fazer é um ato-pensamento. Contudo, apenas o pensamento que é efetivamente realizado é estabelecido como ato. A projeção de alguma atitude não faz essa atitude (teórica) um ato. Apenas no momento do reconhecimento, e a partir dele, o pensamento (teórico) se torna um ato (não-teórico).

Por esse caminho, Bakhtin (2010) reflete sobre a participação do sujeito (eu) no existir. O eu somente participa do existir como si mesmo. Unicamente, o eu é um eu para si. Como no parágrafo anterior, pode existir um eu-teórico, ou seja, um eu imaginário revestido de possibilidades de ação. No entanto, o eu singular não vive apenas na possibilidade de agir, mas na vivência concreta de seu ato.

Dessa forma, tanto o sujeito quanto o dever desse sujeito têm como ponto de partida o reconhecimento da singularidade do ser no mundo. A relação entre eu e outro se dá nesses moldes do agir ético dos sujeitos. Visto que apenas o eu pode realizar a sua singularidade, o outro que se relaciona com ele também possui seus próprios modos e deveres singulares no existir.

Apesar desse caráter situado do ato, Bakhtin (2010) reconhece que o ato possui componentes comuns, isto é, momentos comuns na arquitetônica concreta do existir. O ato se orienta no mundo, não através de algum conteúdo determinado, mas a partir de um indivíduo único e um objeto único, por meio de tons emotivos-volitivos individuais. A valoração de um objeto, pessoa ou situação por parte do agente produz a singularidade do ato. Assim, há momentos concretos na construção do ato. Segundo Bakhtin,

Esses momentos fundamentais são: eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato: valores científicos, estéticos, políticos (incluídos também os éticos e sociais) e, finalmente, religiosos. Todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro (Bakhtin, 2010, p. 114-115).

Portanto, um dos princípios fundamentais da singularidade do agir do sujeito é a valoração do objeto para ele. O modo como o eu interage e valora os objetos e os campos de atividade humana do qual faz parte modula seu ser e seu modo de agir no mundo. Assim, o sujeito age de maneira singular guiado por seu centro de valores.

Dessa maneira, esses pontos arquitetônicos que são comuns tornam-se singulares pela relação eu-outro que se estabelece nos diversos campos de atividade humana. A forma como um objeto é valorado em um campo da vida por um sujeito situado no tempo-espaço converte o ato do geral para o particular, tornando-o único.

A presença do outro é realmente fundamental na construção do eu. Bakhtin argumenta que o sujeito se define e se percebe a partir das interações com os outros, o que reflete a interdependência entre o eu e a coletividade. Mesmo que o eu desenvolva uma consciência mais autônoma e possa até rejeitar algumas influências externas, a base de sua identidade é construída através dessas interações sociais. A visão de mundo e o modo como o sujeito valoriza a vida são profundamente moldados pela experiência compartilhada com os outros.

Noutro texto, Bakhtin (2011a) discorre sobre os princípios de enformação do homem interior. Segundo o autor, o sujeito resulta da equação entre o eu e o outro. A constituição do eu e do seu modo de vivenciar o mundo são regidos por sua autopercepção e pela vivência da vida

dos outros ao seu redor. Ainda de acordo com Bakhtin, a enformação da vida interior (portanto, da consciência individual dos sujeitos) ocorre por meio da vivência interior do outro vivenciado pelo eu. Tudo o que o outro experimente interiormente (como alegria, tristeza, desejos etc.) é encontrado pelo eu fora dele, fora de seu *eu-para-mim*, mas se torna parte de sua existência, na medida que se constitui como um vivenciamento axiológico da existência do outro.

Aqui Bakhtin estabelece o conceito de *distância* (ou exotopia). Eu preciso sair de mim para vivenciar o outro e sua própria valoração do mundo. Ao vivenciar a vida interior do outro, que está fora de mim, lanço sobre o outro minhas próprias proposições axiológicas sobre ele. Quando Bakhtin (2010) menciona os pontos arquitetônicos fundamentais, notamos, conforme Sobral (2009), que nessa relação estabelecida entre o eu e o outro funciona como uma espécie de saída de si, sobretudo nos pontos do interesse do eu em se aproximar dos outros – *eu-para-o-outro* – e da iniciativa do outro em se aproximar do eu – *outro-para-mim*. Todos esses pontos estabelecem os princípios de constituição do sujeito e enfatizam a importância do outro para o eu.

Nesse sentido, Bakhtin (2011a) enfatiza que há acontecimentos da vida do sujeito que somente o outro pode vivenciar, como o seu nascimento e a sua morte. Até, em certo sentido, a permanência axiológica dele no mundo possui esse peso de vivenciamento por parte do outro. Isto se deve ao peso emotivo-volitivo do conjunto de minha vida. A avaliação e valoração do acontecimento da minha vida são vividas pelo outro de maneira singular e com nuances que somente o outro pode perceber. Em outras palavras, Bakhtin (2011a) afirma que os valores de um sujeito são qualitativamente definidos e inerentes somente ao outro. Algumas percepções e sentimentos da vida são possíveis somente na interação com o outro. Apenas com o outro eu posso viver e perceber a alegria do encontro, a tristeza da perda, a dor da separação. Somente o outro pode ser ou não ser para mim.

Sobre o acabamento completo do outro para o eu (ou do eu para o outro), Bakhtin (2011a) discorre sobre a morte. Segundo o autor, a vida do sujeito abarca várias vidas e existências dos outros, assim como a sua própria vida faz parte do enredo do existir de vários outros. Por isso, a minha vida não pode ter uma importância para mim em termos de enredo. Somente o outro me vivência. Quando o outro morre, sua vida toma aspectos de acabamento. Toda a vida do outro está diante de mim sem o peso ou expectativa de futuro. Ele perdeu a possibilidade de agir no mundo. Contudo, eu ainda vivencio sua vida, pois sua história ainda permanece comigo através da memória.

No próximo tópico, discutimos o conceito de memória para o Círculo.

2.6 MEMÓRIA

Bakhtin (2011a) afirma que, por meio da memória, o acabamento da vida do outro (que possibilita perceber toda a vida diante de mim) inicia, para o eu, a construção estetizante de toda a sua vida e personalidade em uma imagem esteticamente significativa. É claro que não se trata do sujeito de fato, mas da imagem volitivo-emotiva, fabricada pelo enfoque axiológico espaço-temporal da vida do sujeito. A memória é esteticamente produtiva. Isso significa que a contemplação da vida vivenciada do outro, de modo totalmente acabado e sem a expectativa do futuro, aponta para a própria construção do eu e, talvez, mudanças no modo como ele vivencia o existir-evento.

Segundo Bakhtin (2011a), a memória possibilita o acabamento estético do indivíduo. Ela fornece o enfoque axiológico da vida do outro, ou seja, o eu que rememora traz à lembrança os acontecimentos valorados por sua percepção volitiva-emotiva, estabelecendo um ponto de vista do eu sobre o outro rememorado.

Essa reflexão sobre a memória está relacionada com a exotopia e com o conceito de memória exotópica, como nomeado por Amorim (2009), em que a memória cria a unidade do outro, dando forma e acabamento. Dessa forma, Bakhtin (2011a, p. 119) aponta que para o “enfoque estético da existência interior do outro exige, em primeiro lugar, que não confiemos nem depositemos esperança nele, mas que o aceitemos com seus valores afora a confiança e a esperança, que não estejamos com ele nem nele mas fora dele”. É a partir desse momento que a memória começa agir como força aglutinante, isto é, torna-se a liga que constrói a imagem do sujeito, posto que a “enformação é um processo de memorização”.

Nesse sentido, eu, em relação ao outro, devo ocupar uma posição fora dele. Tendo a exotopia (distância) em mente, o sujeito se afasta do outro para vê-lo por inteiro em seu próprio horizonte, aceitando seus valores, mas sempre permanecendo fora dele. Sobre isso, Amorim explica que

A memória exotópica é a memória que se produz depois da compreensão, isto é, na segunda etapa do processo de apreensão do *outro*. Podemos mesmo dizer que a memória exotópica se produz quando não compreendo mais, quando não me identifico mais com o ponto de vista do *outro* e introduzo meu ponto de vista, aquilo que vejo do que o *outro* vê (Amorim, 2009, p. 9).

Segundo Oliveira (2018) – no texto: *Linguagem e Alteridade nos escritos do Círculo de Bakhtin* –, um aspecto importante na constituição do eu, nessa relação permeada pelo acabamento do eu para o outro, é que esse processo não é aleatório; ele decorre de um

posicionamento axiológico do sujeito. As características acentuadas em uma imagem acabada que o sujeito constrói do outro é permeada por seus valores axiológicos. Isso significa que a imagem acabada que eu construo do outro, não é o outro de fato, mas é o outro para mim, na forma como eu o percebo a partir de sua ação no mundo e da minha própria visão de mundo. Assim, conforme Sobral e Giacomelli (2018), isso demonstra a seletividade da memória e implica esquecimento, posto que eu vejo e rememoro a partir do meu ponto de vista, recorrendo aquilo que eu lembro do que o outro vivenciou. É esse posicionamento exotópico que permite ao sujeito selecionar as memórias por meio de si mesmo, como um eu para mim.

A memória exotópica é uma memória estética em que a vida finda do outro colabora para a memória dê total acabamento ao ser do sujeito para o eu que rememora, ou seja, é uma memória do passado. Segundo Amorim (2009), Bakhtin distingue a memória do passado da memória do futuro. A memória do passado é a que dá acabamento estético (a morte talvez seja o elemento mais eficaz em proporcionar acabamento total ao sujeito) e a memória do futuro é a memória do herói. “A memória do herói é futura, porque está intrinsecamente comprometida com o *por-vir*. O herói está em perpétuo inacabamento em relação a si mesmo e seu olhar se pauta pelo horizonte, enquanto o olhar do artista se pauta pelo ambiente” (Amorim, 2009, p. 9-10). Assim, a memória do passado dá acabamento estético e aglutina os acontecimentos do sujeito.

Diante disso, Bakhtin (2011a, p. 140) afirma que “qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral”. Cabe destacar, conforme Amorim (2009), que “não quer dizer que a estética não seja ética, mas o ato ético do artista não coincide com o ato do herói e, em relação ao herói que o artista retrata, o trabalho da memória é um trabalho de acabamento”. Esse *por-vir* é a construção do herói no tempo que virá, em suas relações de alteridade com os outros que o verão, e também a construção por meio de projeção. Esta projeção é moralmente marcada pela relação eu-outro. O que eu projeto não é necessariamente o que o herói virá a ser.

Em *Elegia do Irmão* (2019), a construção da relação eu-outro, permeada pela memória, se dá por meio das duas vias que separam a narrativa: pela expectativa da morte de Mara e pela morte efetiva. A vida rememorada na primeira parte da obra ainda carrega a expectativa de futuro. Como essa expectativa se refere ao findar da vida, a memória não só dá acabamento estético ao sujeito rememorado, mas também projeta um futuro pela expectativa de morte. Toda a narrativa é atravessada pela morte, seja pela expectativa ou pela efetiva. Portanto, ao analisar a construção do tema da morte em *Elegia do Irmão*, é crucial refletir sobre a produtividade do conceito de memória, especialmente na primeira parte, onde a memória do passado e a memória

do futuro caminham juntas no processo de construção da imagem de si (do irmão-narrador) e de Mara.

Amorim (2009) afirma que, nessa reflexão, a memória pode ser dividida em dois níveis. O primeiro é o das memórias do sujeito e da posição dos sujeitos, como discutido anteriormente. O segundo nível é o da memória do objeto, que está presente na cultura e em seus objetos. Para a autora, essa memória é perpassada por relações intersubjetivas, sendo constituída e constituinte dessas relações. Sobral e Giacomelli (2018), com base no texto de Amorim (2009), apontam para uma memória coletiva, que não está vinculada a um sujeito específico, mas permanece na cultura e na comunidade de sujeitos socialmente organizados. Bakhtin afirma que

As tradições literárias e culturais (inclusive as mais antigas) conservam-se e vivem não na memória subjetiva individual de um homem isolado ou em alguma “psique coletiva”, mas nas formas objetivas da própria cultura (incluindo-se aí as formas linguísticas e discursivas), e nesse sentido são intersubjetivas e interindividuais (logo, também sociais); é daí que chegam às obras da literatura, às vezes evitando quase inteiramente a memória subjetiva individual dos criadores (Bakhtin, 2018, p. 225).

Isso aponta para a memória do objeto, conforme Amorim (2009). Nesse sentido, o principal objeto que carrega a memória da língua são os gêneros do discurso. Já discutimos isso no capítulo sobre o tema e enfatizamos que existem elementos estratificados nos gêneros que dão sentido e forma a eles. De acordo com a citação, pode-se afirmar que o gênero carrega uma memória coletiva, e, ao longo de sua existência, foram agregadas a ele várias formas e sentidos em seu contexto cultural. Comunicamo-nos através dos gêneros (Bakhtin, 2016a), e o fato de os gêneros possuírem uma memória permite aos falantes se comunicarem de forma efetiva. Se o falante tivesse que reinventar a cada vez que se expressa, criando novas formas de dizer, a comunicação se tornaria quase impossível (Sobral e Giacomelli, 2018). Conforme Volóchinov (2019a, p. 124), a estrutura formal do discurso, isto é, a comunicação discursiva, depende “da relação entre o enunciado e do caráter compartilhado e subentendido das avaliações daquele ambiente social para o qual a palavra foi pensada”.

Isso revela que o conceito bakhtiniano que mais revela a memória do objeto é o gênero do discurso (Amorim, 2009). Conforme Bakhtin (2015b, p. 121), “O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário”. Dessa maneira, todo gênero é portador de uma memória. Quando pensamos em termos de análise de um gênero, ele se torna um objeto para nós, ou seja, um outro, e a relação se constitui em alteridade. Em contato com ele, eu o atualizo,

revivo e retransmito todo o universo discursivo que o compõe (Amorim, 2009), incluindo todos os elementos estratificados nele.

O próximo tópico trabalha questões ligadas ao conceito de enunciado, sobretudo sua característica de ser responsivo.

2.7 RESPONSABILIDADE DO ENUNCIADO

Voltando a questão dessa percepção do acabamento do outro, percebemos que ela possui muitas semelhanças com a forma que Bakhtin (2016a), em *Gêneros do discurso*, disserta sobre a responsividade do enunciado. Segundo o autor, o enunciado deve possuir um certo nível de conclusibilidade (ou seja, acabamento) para ser passível de ser respondido. A alternância entre os sujeitos da comunicação discursiva se dá por meio da “conclusão” do enunciado por parte do locutor, permitindo sua compreensão pelo interlocutor.

Como já discurramos, Bakhtin (2016a) afirma que qualquer que seja o objeto do discurso do falante, não é como se ele fosse o primeiro a falar sobre isso; ele não é o Adão Bíblico. Todo objeto do discurso está munido de carga ideológica, avaliações, pontos de vistas e visões de mundo, isto é, de uma memória. Desse modo, o papel do outro na comunicação discursiva é de suma importância. Primeiro, pois o falante avalia o seu interlocutor de modo a perceber quais são os níveis culturais e de compreensão para construir seu enunciado. Segundo, porque o falante está respondendo a outros enunciados ditos sobre esse objeto e espera uma resposta do seu interlocutor, “é como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta” (Bakhtin, 2016a, p. 62).

Assim, a alternância dos sujeitos na comunicação discursiva possibilita o deslocamento da palavra de um para o outro. Conforme Bakhtin (2016a), todo enunciado tem um começo e um fim absolutos. Vale ressaltar que isso não o remove da cadeia da comunicação discursiva. Ao dizer sobre um objeto, ele traz consigo todos os outros enunciados anteriores sobre ele e, em sua conclusão, carrega todos os enunciados que responderão ao seu. Diante disso, entende-se que todo enunciado, em contexto dialógico, possui uma conclusibilidade específica (Bakhtin, 2016a). Essa conclusibilidade que suscita a resposta.

A relação de alteridade entre o eu e o outro pressupõe sujeitos e contextos. Fora disso não há relações dialógicas. Em suma, a alteridade aponta para a construção do eu na relação com o outro. Essa relação é permeada pelos enunciados, imediatos ou distantes. Isso demonstra a importância da compreensão dos enunciados para o entendimento da constituição dos sujeitos. Como unidade da comunicação discursiva, o enunciado é o ponto de contato entre o eu e o

outro. Mesmo o silêncio, o gesto, o aperto de mão, o olhar – ou seja, aspectos não-verbais – comunicam e funcionam como resposta ao outro.

Isso coloca o sujeito sempre em construção, posto que ele está sempre em relações de alteridade e, por isso, em processo de acabamento. Os contextos e sujeitos com os quais eu está em contato formam sua consciência individual a partir do seu posicionamento axiológico: se nega ou se aceita, se concorda ou discorda etc.; através dos elementos de seu contexto de atividade, ele será constituído de uma forma ou de outra.

Dentro do contexto estético do acabamento do sujeito, e nesse entendimento do enunciado responsivo e respondente, entende-se que, na relação eu-outro, há um posicionamento autoral devido à necessidade de um autor e um interlocutor na comunicação discursiva. Esses papéis não são estritamente vividos por um ou por outro. Em outras palavras, nos processos de interação discursiva, o autor é também interlocutor e o interlocutor é também autor. Um enuncia e conclui, enquanto o outro responde, mesmo que o interlocutor não seja alguém imediato.

No campo estético, especificamente na literatura, há um autor bem definido. Já discutimos as categorias de autor-pessoa e autor-criador. Nesses termos, o autor-criador seria alguém com um papel irrepetível e único na criação artística.

Em *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2011a) explora a relação do autor com a obra criada. Segundo ele, o autor cria, mas vê sua obra apenas no objeto enformado. Isso significa que, por mais que o autor-pessoa expresse opiniões e questões sobre o personagem e a obra, sua enunciação se dá pela obra criada, que produz nele percepções interpretativas da obra artística. A obra torna-se independente do criador, e este, por sua vez, assume a posição de crítico, jornalista, especialista em literatura etc.

Nesse sentido, os personagens criados se desligam do processo criativo e do autor que os criou, passando a viver uma vida autônoma no mundo. De maneira semelhante, ocorre com o autor-criador (Bakhtin, 2011a). A relação do autor com seu personagem muda quando a obra é concluída. Devido ao caráter acabado do personagem na obra finalizada, o autor, ao ler ou enunciar sobre o personagem, está projetando um olhar interpretativo sobre ela. Assim, o autor não está enunciando sobre o personagem em si, mas sobre sua percepção e a partir de seus valores axiológicos. Em suma, a personagem adquire vida própria e se apresenta ao mundo de forma independente.

A distinção entre autor-criador e autor-pessoa é de suma importância nessa discussão. Ambos são autores, mas assumem papéis diferentes na criação artística. Embora já tenhamos abordado essa distinção no capítulo anterior, é relevante reiterar que o autor-criador é aquele

que está presente na obra acabada. Lemos a obra por nossa própria ótica volitiva-emotiva, e a imagem que criamos do autor a partir de nossa leitura é, de fato, a imagem do autor-criador. Por outro lado, o autor-pessoa é o sujeito ético e empírico, cuja identidade e história biográfica conhecemos. O autor-pessoa não pode ser encontrado na obra; já o autor-criador é uma imagem da obra artística e só pode ser compreendido a partir dela.

Bakhtin (2011a) afirma que o autor é o agente da criação na obra artística. Ele destaca que o autor é o agente ativo do todo acabado, tanto da personagem quanto da obra, e é transgrediente em relação a cada elemento particular. O autor conhece e vê tudo. De sua posição, ele tem o poder de observar aspectos que a personagem não possui sobre si mesma. Por essa razão, o autor é a consciência das consciências da obra artística. Assim, a posição que o autor ocupa em relação aos personagens é de transgrediência, pois ele vê e enxerga mais do que os personagens e lhes confere acabamento ético e estético a partir de sua própria vontade discursiva.

Em uma perspectiva biográfica ou autobiográfica, existem nuances particulares nessa relação entre autor e personagem. Segundo Bakhtin (2011a, p. 20), “um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem”. Por isso, o autor deve se tornar outro em relação a si mesmo e olhar para si mesmo com os olhos do outro. Assim, é como se captássemos os elementos e valores de nossa própria vida pela ótica do outro. Em *Elegia do irmão*, o mergulho nas memórias faz com que o narrador (em primeira pessoa) se veja com outros olhos; ou seja, o eu das memórias não é o eu que rememora, mas um outro para si. Há um deslocamento para se ver com outros olhos, mas esse outro é um deslocamento espaço-temporal, em que o eu do passado não coincide com o eu que rememora.

Nesse sentido, especialmente considerando a questão da autobiografia e biografia, o excedente da visão do eu é o que garante a singularidade e a insubstituibilidade do seu ser no mundo. Do meu lugar, olho para o outro do passado. Só eu ocupo esse lugar no tempo e no espaço. Portanto, esse olhar para o passado é uma saída de mim para me ver como um outro do passado, um outro que também possui um lugar singular no tempo e no espaço. Conforme Bakhtin (2011a, p. 21), “todos os outros estão fora de mim”, inclusive na contemplação do meu eu do passado.

É por essa via que Bakhtin (2011a) aponta que a minha vida não pode ser um elemento de caracterização para mim mesmo enquanto categoria do eu. Somente quando o eu se coloca na posição de outro para si é que ele pode considerar a si mesmo como um elemento vivenciável

do mundo. “Nesse sentido, pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro” (Bakhtin, 2011a, p. 33).

Outro fator importante desse entendimento sobre a relação eu-outro pelo excedente de visão é que Bakhtin (2011a) a descreve em termos de uma ação de contemplar. O excedente de visão do eu para o outro (ou mesmo do eu-para-mim) ocorre através de uma contemplação ativa. Por essa razão, “as ações de contemplação, que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas” (Bakhtin, 2011a, p. 23). Essa dimensão estética se refere ao conjunto de ações que acompanham o movimento de contemplação. O excedente de visão pela contemplação envolve um olhar para o outro de modo a completar o horizonte de ações do outro, isto é, dar acabamento. Para isso, eu saio de mim, atravessado pela empatia em relação ao outro, coloco-me no seu lugar e depois retorno ao meu próprio lugar. Essa saída de mim para ver o outro acontece através da minha ótica, dos meus valores e das minhas percepções. Eu devo procurar vivenciar o acontecimento do outro como ele mesmo vivencia; contudo, o retorno a mim será munido de minhas próprias interpretações.

Além disso, o meu vivenciamento e o vivenciamento do outro possuem características diferentes. Para Bakhtin (2011a), eu vejo o outro e ele está contido por inteiro em sua imagem externa, enquanto a minha imagem para mim mesmo é vivenciada como se ela visse o mundo por inteiro e não apenas como um elemento presente no mundo. A imagem externa que produzo do outro pode ser um elemento que o esgota e o conclui, mas o vivenciamento dela não é algo que me conclui e me esgota. Pelo contrário, essa comunicação discursiva entre mim e o outro não é uma relação única e, portanto, não pode dar acabamento estético a mim.

Essa relação eu-outro é sustentada pelo diálogo. A percepção do eu em relação ao outro e a ação em relação a ele se dão por meio de um acabamento estético, isto é, eu vejo o outro de forma acabada, mesmo que esse outro ainda tenha a possibilidade de agir no mundo e, por consequência, desenvolver novas nuances que o coloquem em um processo contínuo de acabamento. A partir desse acabamento, eu ajo ou enuncio. Isso nos leva a considerar que o diálogo na relação eu-outro é mediado por vias interpretativas. Tanto o eu quanto o outro se olham com um olhar interpretativo. A ação de contemplar é fundamentada nos valores axiológicos que atravessam o sujeito. Eu vejo o outro a partir de mim. Embora possa haver um movimento empático para perceber o outro pelo seu próprio olhar, essa empatia também está impregnada dos meus valores axiológicos.

Em *Elegia do irmão*, observamos que há uma percepção empática do irmão em relação à irmã. No entanto, as escolhas enunciativas para a construção da imagem dela e da relação entre os dois são feitas a partir da condição volitiva-emotiva-axiológica do narrador. Bakhtin

(2011a, p. 187) afirma que a vida só se torna compreensível e ganha peso de acontecimento dentro de si mesma. Em outras palavras, o autor sustenta que isso ocorre apenas quando a vida é vivenciada sob a forma da categoria axiológica eu-para-mim. Bakhtin (2011a) esclarece que "interpretar significa compenetrar-se do objeto, olhar para ele com os próprios olhos dele, renunciar à essencialidade da nossa própria distância". Assim, há um encurtamento da distância entre o eu e o outro, possibilitando ao eu vivenciar o outro com maior proximidade. Contudo, mesmo ao ver o outro de perto, saindo de si para ver com os olhos do outro, o eu ainda opera a partir da sua própria categoria axiológica: a percepção do outro é mediada pelos valores e perspectivas do eu.

O próximo tópico expõe os conceitos de avaliação social e tom, que são importantes na compreensão do enunciado como fator social.

2.8 TOM E AVALIAÇÃO SOCIAL

Avaliação social, tom e/ou entonação são conceitos que sempre orbitam em torno dos escritos do Círculo de Bakhtin, sendo fundamentais para a compreensão da comunicação discursiva. Estes conceitos estão interligados e, por vezes, podem ser confundidos devido às suas atribuições semelhantes. A avaliação social é frequentemente expressa por meio do tom e/ou entonação, o que contribui para o significado e a dinâmica do discurso. Para esclarecer a compreensão desses conceitos no contexto do Círculo de Bakhtin, apresentamos algumas proposições extraídas dos textos de Medviédev, Volóchinov e Bakhtin.

De início, em *Para uma filosofia do ato responsável*, o tom é colocado com uma categoria constitutiva do ato. Morson e Emerson (2008) pontuam isso. Para eles, mesmo quando Bakhtin ainda não havia se voltado para a linguagem, onde em seus primeiros textos a categoria fundamental era o ato, o tom fazia parte do seu modo de observar o ato. Bakhtin (2010, p. 86) afirma que: "O tom emotivo-volitivo é um momento imprescindível do ato". Esse entendimento se dá, pois, de acordo com Bakhtin (2010), a relação do sujeito com o objeto é atravessada por uma *atitude avaliativa*, isto é, o sujeito avalia o que no objeto é bom ou ruim, desejável ou não desejável etc.; e mais, para o autor russo, tudo o que é vivenciado (efetivamente experimentado) possui um tom emotivo-volitivo – do eu em relação ao outro, o outro que se constitui como um objeto.

Vale a ressalva que, em *Para uma filosofia do ato responsável*, as questões sobre o enunciado (sobre a linguagem) ainda não eram um escopo de destaque para Bakhtin. Fazemos essa ressalva, pois, principalmente, nos textos de Volóchinov (2017; 2019a; 2019b; 2019c) e

Medviédev (2012), tom e avaliação social estão intrinsecamente ligados ao enunciado e se manifestam através dele.

Para Medviédev (2012, p. 184), a “avaliação social [é] justamente essa atualidade histórica que reúne a presença singular de um enunciado com a abrangência e a plenitude do seu sentido, que individualiza e concretiza o sentido e compreende a presença sonora da palavra aqui e agora”. Essa definição de Medviédev aponta para a junção entre a atualidade histórica e a plenitude de seu sentido e coaduna com o entendimento de Volóchinov (2019a) que explicita que a avaliação social engloba a situação extraverbal do enunciado.

Isso nos leva a recordar que o gênero possui uma memória que é evocada todas as vezes que o falante o utiliza. Essa memória é uma parte do extraverbal do enunciado. As palavras e os enunciados já carregam sentidos imbricados que são recuperados quando o sujeito os utiliza. Junto disso, outros elementos compõem o contexto extraverbal dos enunciados. De acordo com Volóchinov (2019a), o contexto extraverbal é formado por três constituintes: 1) o horizonte espacial comum dos falantes; 2) o conhecimento e a compreensão compartilhada da situação; e 3) pela avaliação comum da situação. Nesse sentido, existe um contexto extraverbal amplo, em que a memória que a palavra ou enunciado carregam participa da situação e um contexto extraverbal mais imediato, que envolve os participantes da situação do diálogo cotidiano.

Dessa maneira, ainda segundo Volóchinov (2019a), o enunciado é composto por duas partes: a parte verbalmente realizada e a subentendida. Ele afirma em outro texto, que três aspectos compõem a parte subentendida do enunciado: o espaço e o tempo do enunciado (onde e quando o enunciado ocorre), o objeto ou *tema* do enunciado (isto é, o que está sendo discutido) e a avaliação dos falantes sobre o ocorrido ou sobre o que está sendo dito (Volóchinov, 2019b). Esses elementos constituem o que ele compreende por *situação*.

Medviédev (2012) afirma que a avaliação social organiza a comunicação. Segundo ele, até o discurso interior é social, posto que ele se orienta para um auditório hipotético. Dessa forma, somente na orientação social o enunciado pode se constituir e tomar forma. De maneira semelhante, Volóchinov (2019c) aponta que o auditório (interlocutor[es]) e a situação enunciativa (contexto) determinam a orientação social do enunciado e o tema do diálogo. Isso indica, de acordo com este autor, que há uma avaliação do falante sobre a situação e o ouvinte.

Como estamos destacando, o contexto é crucial para o enunciado, tanto pelo auditório quanto pela própria situação enunciativa. Volóchinov (2017) ilustra isso com um exemplo retirado da obra de Dostoiévski, que demonstra como a situação e a avaliação da situação e dos interlocutores determinam os sentidos que atravessam os enunciados. No exemplo, um sujeito está na companhia de seis bêbados, e eles pronunciam o mesmo substantivo. Na descrição, cada

um usa um tom específico ao empregar o substantivo, e, apesar de repetirem a mesma palavra um após o outro, eles se compreendem plenamente. Volóchinov (2017) afirma que esses seis discursos verbais são diferentes, apesar de usarem a mesma palavra, pois a palavra é apenas um meio para a entonação, que expressa as avaliações dos falantes. Portanto, a entonação e as avaliações são totalmente determinadas pela situação social imediata. De maneira geral, a comunicação é constituída assim: ao mudar a situação (o contexto), muda-se o sentido.

Esse entendimento é muito próximo do que Bakhtin (2015b) desenvolve sobre as relações dialógicas. De acordo com Bakhtin, a linguagem, em diversos campos de atividade humana, é sustentada por essas vias dialógicas. Assim, a memória associada aos objetos do discurso e estratificada nas palavras e nos enunciados — que são elementos subentendidos na comunicação — constitui aspectos extralinguísticos, e, portanto, elementos metalinguísticos. Como já mencionado anteriormente, o enunciado requer contexto, sujeitos e avaliações para ser compreendido.

Dessa maneira, tanto a parte verbal quanto a subentendida do enunciado são determinadas pelas avaliações sociais. Na realidade, a avaliação social molda todos os aspectos do enunciado (Medviédev, 2012; Volóchinov, 2017; 2019a; 2019c). Isso significa que o modo como o sujeito avalia a situação enunciativa, os participantes e o objeto do discurso (o que ou quem está sendo abordado) influencia a forma como ele enuncia. Retomando a citação de Medviédev, a avaliação social individualiza e concretiza o sentido das palavras e dos enunciados, conferindo ao enunciado uma característica de singularidade, unicidade e irrepetibilidade.

Sobre o enunciado, que é a unidade da comunicação discursiva (cf. Bakhtin, 2016a), Volóchinov (2019c) discute que a entonação expressiva⁴ é um elemento fundamental para sua construção. Além da entonação expressiva, Volóchinov (2019c, p. 287) aponta que a escolha das palavras e a disposição das palavras no todo enunciativo são fundamentais na construção da forma do enunciado. Também destaca a importância do tom para o enunciado, afirmando que ele é responsável por construir o sentido e as significações gerais. Como reiterado, um enunciado, uma palavra ou uma expressão, quando ditos com tons diferentes, adquirem sentidos e significados distintos.

Dessa maneira, a “entonação é expressão sonora da avaliação social” (Volóchinov, 2019c, p. 287). Em outro texto, Volóchinov (2017) reforça essa ideia ao discutir a relação entre avaliação e significação. Ele aponta que todos os conteúdos objetivos, ditos ou expressos na

⁴ Consideramos entonação, entonação expressiva e tom como tendo o mesmo sentido. Por isso, ora pode aparecer um ora outro, mas com o mesmo sentido.

comunicação, carregam uma ênfase valorativa. Essa ênfase também é transmitida pela palavra por meio da entonação expressiva.

Assim, conforme Volóchinov (2019a), a entonação se situa na interseção entre o verbal e o extraverbal. Isso significa que a palavra se conecta diretamente com a vida por meio da entonação. Os elementos verbais carregam as avaliações sociais construídas pelos sujeitos em interação e organizados socialmente. Por isso, Volóchinov (2019a) afirma que a entonação é, por excelência, social; ela é sensível a todas as mudanças no ambiente social em que o falante está inserido.

Outro ponto interessante abordado por Bakhtin (2010) a respeito do tom e da entonação é que, segundo o autor, o tom busca expressar a *pravda* (verdade). Dentro da perspectiva do ato, Bakhtin argumenta que o tom penetra tudo o que é realmente vivido. Isso demonstra que, mesmo em seus primeiros textos, Bakhtin já propunha uma abordagem voltada para questões sociais. Expressar a *pravda* significa revelar a verdade da situação e do momento do evento, tornando o tom uno e singular. Bakhtin (2010) defende que é um equívoco imaginar que a única verdade possível de ser expressa é a *istina*, que é a verdade universal e geral. Nesse sentido, o tom, para Bakhtin, é uma marca de individualidade, pois o ato do sujeito é caracterizado por uma entonação particular ao contexto de sua ação.

Todos esses pontos levantados estão baseados na compreensão da linguagem como dialógica. Por isso, destacamos a importância do outro para a constituição da linguagem, do eu e do objeto. Bakhtin (2015b) afirma que ser significa ser para o outro e, através desse outro, para si mesmo. O sujeito é constituído por seus múltiplos outros: pelos interlocutores e pelas situações, lembranças e vivências que se configuram como outros para ele.

Na investigação da construção do tema da morte em *Elegia do irmão* (2019), é essencial considerar que a constituição do sujeito-protagonista ocorre através de seus outros. A narrativa, sendo escrita em primeira pessoa, apresenta o outro imediato como a própria percepção do eu, evidenciada pela descrição de sua relação com a irmã e o estado dela. No entanto, a narrativa também inclui vários outros que contribuem para a formação do sujeito: sua irmã, seus familiares, as lembranças e as vivências compartilhadas com a irmã, entre outros. Assim, a relação eu-outro é fundamental para compreender a construção do sujeito e, conseqüentemente, a construção do tema da morte presente na obra de Carrascoza.

No tópico seguinte, trabalhamos questões ligadas ao conceito de cronotopo e suas implicações teóricas e metodológicas.

2.9 – CRONOTOPO

Cronotopo é um conceito desenvolvido por Bakhtin (2018) para pensar artisticamente as relações entre espaço e tempo assimilados na literatura. O autor destaca a inseparabilidade do tempo e do espaço em que o tempo ganha corporeidade por meio do espaço e o espaço se incorpora ao movimento do tempo, do enredo e da história.

Morson e Emerson (2008, p. 284) afirmam que o cronotopo é “uma maneira de compreender a experiência; é uma ideologia modeladora de forma específica para a compreensão da natureza dos eventos e ações”. E completam: “as ações são necessariamente praticadas num contexto específico; os cronótopos⁵ diferem segundo os modos pelos quais compreendem o contexto e a relação que as ações e os eventos mantêm com ele”. A partir disso, os autores compreendem o cronotopo totalmente ligado à construção do contexto narrativo. Tempo e espaço se tornam um modo de “alterar” a forma narrativa. A forma de assimilar o tempo e o espaço em alguma obra conduz à construção das imagens narrativas e dos sujeitos na obra artística. A investigação de Bakhtin (2018) permite justamente demonstrar como a imagem do homem na literatura é (ou foi) modificada a partir de diferentes modos de assimilação do tempo e do espaço.

Além disso, Bakhtin (2018, p. 12) declara que o cronotopo é uma categoria de conteúdo-forma da literatura e que o cronotopo “tem um significado essencial para os gêneros na literatura” e “os gêneros e as modalidades de gêneros são determinados justamente pelo cronotopo”. Dessa forma, o estudo da literatura não pode ser feito sem se levar em conta essa categoria de espaço-tempo, posto que ela modifica os temas (o conteúdo) e a forma composicional, em outras palavras, ela é fundamental na elaboração dos aspectos constituintes do gênero – tema, construção composicional e estilo.

Bakhtin (2018) pontua ainda que o cronotopo na literatura sempre inclui um matiz axiológico-emocional, porque a arte e a literatura estão impregnadas de conteúdo axiológico e cada motivo e cada elemento de uma obra ficcional que se destacam na obra possuem um valor. Isso significa que a assimilação do tempo e do espaço na obra artística é atravessada pela percepção valorativa, primeiro do autor, que mune a obra de sua vontade discursiva, e depois do interlocutor, que lê a partir de sua própria matriz axiológica. O enredo, os motivos e outros

⁵ A forma gráfica *cronótopo* é escolha do tradutor do livro de Morson e Emerson (2008). Citamos do modo como está no texto. No entanto, preferimos a forma gráfica presente em Bakhtin (2018) – *cronotopo* –, por isso utilizamos esse modo em todo o texto, a não ser nas citações em que a forma esteja diferente, como nesse caso.

elementos da obra são construídos dentro de um espaço e tempo em que alguns elementos são destacados por conta da relação axiológica-emocional do autor para com esses elementos.

Nessa mesma linha de pensamento, Bakhtin (2018) pontua que o cronotopo também tem significado de enredo. Ele é o centro organizador dos acontecimentos que sedimentam o enredo. Ele forma o significado basilar do enredo. Assim, não há enredo sem um tempo específico de acontecimento, mesmo que esse tempo não seja linear. Também não há enredo sem um espaço de realização dos acontecimentos. Se um enredo é pensado em uma época, a forma narrativa será diferente daquele elaborado em outra época.

Bakhtin (2018) ainda aponta que o cronotopo, como conteúdo-forma da literatura, também determina a imagem do homem na literatura. Assim sendo, o enredo construído em determinado tempo e espaço modifica a imagem do homem na obra artística. Essa imagem não é necessariamente uma modificação no sentido de transformar o sujeito na obra. Na verdade, tanto a construção do espaço-tempo na literatura, quanto o espaço-tempo de produção da obra (ou seja, o espaço-tempo real, cotidiano) são elementos importantes na determinação do homem na literatura.

Nesse sentido, Bakhtin (2011b, p. 205) enuncia que os elementos composicionais no romance se determinam mutuamente. Por isso, um determinado princípio de enformação dos personagens “está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance”. O cronotopo também é um desses elementos.

Bakhtin (2011b) elenca alguns tipos de romance para evidenciar essa determinação dos princípios de enformação dos personagens. Sobre o *romance de viagens*, o autor afirma que é caracterizado por uma visão espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo é elaborado pelas diferenças e contrastes de um lugar para o outro. O personagem é apresentado pela alternância de situações contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitórias-derrotas etc. Em função de uma visão de mundo que apresenta o mundo das viagens como algo estático, a imagem do homem também é estática. Não há elemento de formação e desenvolvimento do personagem.

O segundo tipo é o do romance de provação. Neste, o personagem é submetido a diversas provações que testam sua fidelidade, bravura, virtude, nobreza, santidade etc. No mundo desse romance, todas as qualidades do personagem são dadas no início e não há modificações no decorrer do romance, elas são apenas testadas. Assim, apesar de um desenvolvimento mais complexo do personagem, as experiências de provação não são formadoras, pois o personagem é o mesmo e sua imagem é estática.

O terceiro tipo é o romance biográfico. Esse tipo importa mais a nossa pesquisa, posto que, como estamos defendendo, *Elegia do irmão* é um romance biográfico. O modo como Bakhtin (2011b) estuda o romance biográfico traz nuances observáveis e aplicáveis ao romance que compõe nosso *corpus*. Para o autor, a construção biográfica possui uma série de peculiaridades importantes.

A primeira delas é o enredo. O enredo é construído pelos elementos “basilares e típicos de toda trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte, etc.” (Bakhtin, 2011b, p. 213), isto é, pela descrição da vida comum.

A segunda peculiaridade reside na mudança sutil da imagem da personagem. De acordo com Bakhtin (2011b, p. 214), no romance biográfico, a imagem do personagem exige formação e desenvolvimento contínuos. Ela “modifica-se, constrói-se, forma-se a vida da personagem e seu destino, mas a própria personagem continua essencialmente inalterada”. Em outras palavras, embora a narrativa introduza novos aspectos da história e do contexto ao longo do texto, a essência da personagem permanece constante. A imagem do personagem é elaborada gradualmente com base no aprofundamento da compreensão das diferentes nuances de sua vida. A transformação ocorre não na essência da personagem, mas nos elementos ao seu redor e nas situações que a envolvem.

Terceiro, o tempo biográfico. No tempo biográfico, “todos os seus momentos estão vinculados ao conjunto do processo vital, caracterizam esse processo como limitado, singular e irreversível. Cada acontecimento está localizado na totalidade desse processo vital” (Bakhtin, 2011b, p. 214). O tempo biográfico possui uma localização específica vinculada a alguma época específica. Esse tempo é representado pelas gerações. Isso é particularmente importante, pois coloca em diálogo épocas diferentes.

Quarto, as relações do personagem principal não são mais estabelecidas em termos fortuitos, mas todos os personagens secundários, países, viagens etc. participam do romance biográfico de forma ativa, pois implicam vivência no todo vital do personagem.

Por último, a construção da imagem do personagem no romance biográfico não se caracteriza apenas por traços positivos e/ou heroicos, mas também por traços negativos. Contudo, o ponto defendido por Bakhtin, é que o personagem não tem sua natureza alterada, ele continua o mesmo. Suas características são dadas no decorrer do romance, como revelação e não como elementos que modificam sua imagem.

No texto sobre cronotopo, Bakhtin (2018) pontua sobre três tipos de cronotopos desenvolvidos na Antiguidade: o romance grego (romance de provação), o romance

aventuresco e de costumes e o romance biográfico e autobiográfico. Todos esses tipos possuem modos particulares de assimilar o tempo e o espaço que influenciaram o desenvolvimento de todo romance de aventuras até o século XVIII.

O primeiro tipo de cronotopo analisado por Bakhtin (2018), elencado junto com outros dois criados no terreno da Antiguidade que determinaram o desenvolvimento de todo romance de aventura até o século XVIII, o romance de provação (compostos pelos romances gregos antigos), há uma descrição geográfica, por vezes, detalhada, mas que não causa transformação da imagem do homem no romance. Estar em um país ou em outro não faria diferença para a construção do caráter e da percepção do herói da narrativa. A imagem do protagonista não é modificada em termos de espaço e tempo. O cronotopo do romance de provação é, em suma, elemento gerador da imagem do homem como virtuoso que não se altera apesar dos vários percalços que o afligem na história. O modo de narrar e elaborar o romance na Antiguidade se dava pela percepção do homem com virtudes, as quais eram provadas em algumas situações.

Ao se referir ao romance biográfico e autobiográfico, Bakhtin (2018) destaca os tipos de construção narrativa feitos na Antiguidade grega. Para ele são dois tipos: o energético e o analítico. Sobre o primeiro tipo, Bakhtin afirma que o ser e a essência do homem não são um estado, mas uma força ativa. Seus atos e expressões constituem uma “energia” e esta compõe o caráter do personagem.

Sobre o segundo tipo, Bakhtin (2018) compreende que a existência da personagem é baseada em rubricas em que se distribui o todo biográfico da personagem. A sua vida social, familiar, o comportamento, guerras, memórias, relações com os amigos etc. são compreendidos nessas rubricas. O caráter, as qualidades e os indícios do modo de ser do herói são retirados dos acontecimentos de sua vida e em diferentes épocas. O princípio que guia a série biográfica do herói é a totalidade de seu caráter revelado em diferentes épocas e acontecimentos.

A grande questão do romance biográfico e autobiográfico da antiguidade é que a partir desse interesse pelo caráter do herói inicia-se o interesse por sua vida privada. O espaço-tempo de constituição da personagem se dava apenas em um terreno público-heroico, em que as virtudes eram expressas a parte da consciência do herói. Bakhtin (2018) destaca que na Antiguidade houve apenas um início do processo de privatização do homem. Neste tempo, houve uma movimentação para se misturar os aspectos privados e públicos. Os detalhes da vida privada para a construção da autoconsciência começaram a receber atenção, assim como, o interesse pelas relações do homem consigo mesmo.

Ter o contato com a vida privada do homem muda a imagem que temos dele, o herói agora possui outras nuances a serem desenvolvidas e não é apenas alguém inatingível e

inabalável. Agora carrega consigo inseguranças e dúvidas sobre si, sobre os outros e sobre sua “missão”. Por conta disso, o cronotopo biográfico é fundamental para o desenvolvimento da imagem do homem na literatura ao agregar aspectos da vida do sujeito que não eram explorados ou levados em conta. Muda-se o espaço, da vida estritamente pública para a participação da vida privada, logo muda-se a imagem do herói para o leitor.

Essas questões deixam evidente o peso da percepção do tempo e do espaço para a construção narrativa nas questões do gênero e do enredo e em relação à imagem do personagem no romance. Desde o início desse capítulo estamos expondo o modo como várias nuances atravessam o romance *Elegia do irmão* de modo a surgir uma forma particular e única de gênero do discurso. Tendo como motivo a morte (perda-ausência), a elegia se constitui enquanto hibridização do gênero romanesco e é atravessada pelo biográfico e pelo fluxo de consciência.

A mudança no gênero romanesco iniciada na Antiguidade em que o interior ou a consciência da personagem passa a ter importância na construção narrativa é utilizada em *Elegia do irmão*. Há vários espaços de convivência expressos na narrativa. Como também vários deslocamentos temporais feitos a partir das lembranças. Mas o vivenciamento da morte ou do luto antecipado conduz a narrativa através da consciência do narrador-personagem, por esta razão a consciência do irmão-narrador é o espaço principal do acontecimento narrativo. Como mencionamos, o todo narrativo é construído pela ótica do narrador-personagem e é a expressão de sua consciência e percepção da realidade narrada a partir de sua vivência com a morte (tanto a prefigurada quanto a efetiva).

Bakhtin (2018, p. 229) afirma que há cronotopos maiores e essenciais que abrangem tudo. No entanto, esses cronotopos podem incorporar um número ilimitado de outros cronotopos menores, pois, segundo o autor, “cada motivo pode ter seu próprio cronotopo”. Morson e Emerson (2008), no entendimento do cronotopo como produtor de novas compreensões acerca dos eventos e ações (ou seja, à medida que o analista considera o cronotopo, ele poderá ter novas percepções a respeito da natureza dos eventos e das ações), pensam o motivo cronotópico como um tipo de evento congelado, em que nesse cronotopo está tipificado um modo de tempo e espaço específicos para ele, como são os casos do cronotopo da estrada, do castelo, do limiar entre outros.

Como exemplo, Morson e Emerson (2008) pontuam o castelo na ficção gótica. A partir de seu uso na construção da ficção gótica, o castelo deixou de ser apenas uma construção e passou a ser uma imagem “inteiramente saturada” de um tipo específico de tempo e percepção histórica. Na imagem do castelo repousa toda a sua história de séculos e gerações. Por isso, para esses autores, cada canto do castelo carrega lendas e tradições que apontam para o modo de

produção da ficção gótica. Assim, a constância ou permanência na forma e no conteúdo de algum motivo cronotópico demonstra como os elementos e eventos que estão sobre determinado cronotopo estão “congelados”. O uso desse cronotopo traz consigo todos esses elementos. Alguns motivos cronotópicos, segundo Morson e Emerson (2008), conservaram-se na história literária e tem o poder de evocar algum tipo particular de evento que repousa sobre ele. Outros tiveram mudanças muito grandes no decorrer do tempo como o cronotopo da estrada. Dessa maneira, esses elementos estratificados nos cronotopos podem ser evocados a depender do nível de conservação de sua forma histórica.

Neste sentido, entende-se, a partir de Morson e Emerson (2008), que os cronotopos são “maiores” e os motivos cronotópicos são “menores”. Os cronotopos maiores são a biografia e autobiografia⁶, o romance de cavalaria (cronotopo rabelaisiano), o romance grego, para citar alguns. A isso que esses autores dão o nome de cronotopos genéricos. Dentro desses cronotopos genéricos, há os cronotopos menores, como a estrada, o castelo, a casa, o limiar. A esses é dado o nome de motivos cronotópicos.

Em seu glossário de termos-chave, Moris (1994, p. 249) define cronotopo como a “matriz espaço-temporal que molda qualquer texto narrativo. Cronotopos específicos correspondem a gêneros particulares, que representam visões de mundo particulares. Nessa medida, o cronotopo é tanto um conceito cognitivo quanto uma característica narrativa dos textos⁷”. Para Bemong e Borghart (2015a), essa abordagem cognitiva do cronotopo é entendida pela elaboração de uma memória coletiva dos gêneros mais genéricos. Assim, no processo de leitura os leitores recorrem a essa memória reconhecendo o cronotopo e seu funcionamento para aquele gênero. Dessa maneira, a tipificação dos gêneros discursivos também agrega a estratificação das estruturas espaço-temporais particulares a cada um.

Ao desenvolver sobre o gênero romanesco, destacamos, conforme Medviédev (2012), que um objeto pode se tornar motivo ou enredo de uma obra literária. Assim, pontuamos que a morte é um motivo, um ponto de partida, para a escrita de *Elegia do irmão*. A morte se estrutura na narrativa como um espaço-tempo de acontecimentos. No decorrer dos escritos do Círculo, a morte não é colocada como um cronotopo, mas podemos entendê-la como um motivo cronotópico.

⁶ Biografia e autobiografia também são gêneros. Entretanto, Bakhtin (2018), em *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo* os elenca como cronotopo.

⁷ Tradução livre. Segue o texto no original: “This is the spatio-temporal matrix which shapes any narrative text. Specific chronotopes correspond to particular genres (q.v.), which themselves represent particular world-views. To this extent, chronotope is a cognitive concept as much as a narrative feature of texts.”

Recuperando a definição de Moris (1994), o cronotopo molda o texto narrativo e representa uma visão de mundo particular. Dessa forma, o cronotopo (e o gênero) tanto aponta uma visão de mundo como também constrói uma. A questão axiológica, nesse sentido, é muito importante aqui. Pois, a partir dela pensamos quais são os aspectos da realidade valorizados por algum gênero e, por tabela, por esse cronotopo. No desenvolvimento de Bakhtin (2018), alguns cronotopos possuem sentidos mais figurativos, ou seja, não são produtos de espaços físicos. Por exemplo, ele cita os cronotopos da estrada, da sala de visitas etc., esses são o que estamos definindo como *concretos*. Em outro sentido, ele aponta outros cronotopos que estamos classificando como *figurativos*, como o cronotopo do limiar.

Sobre o cronotopo do limiar, Bakhtin (2018, p. 224) afirma que é o cronotopo da crise e da mudança de vida. Para o autor, limiar possui um sentido metafórico (por isso, figurativo) na literatura em um sentido evidenciar o momento da crise, da reviravolta, da decisão que muda a vida. A morte, pensando na narrativa que compõe nosso *corpus*, é um momento de crise e de mudança de vida para o narrador-personagem. Além disso, como já pontuamos, a morte prefigurada e a morte efetiva da irmã são compreendidas como o motivo da escrita dos acontecimentos narrativos. Logo, podemos enquadrar a morte no cronotopo do limiar.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2015b) também reflete sobre o limiar como um lugar de acontecimentos, acontecimento de diálogo, de mudança, de decisão, de crise, de reviravolta. O autor russo toma como ponto de partida para essa reflexão o gênero do *diálogo socrático* e sua influência no desenvolvimento da *sátira menipeia*. Esses gêneros, por sua vez, não nos interessam para a produção desta tese. Apenas os destacamos, posto que a obra de Carrascoza, especialmente *Elegia do irmão*, é construída, em suas partes, no cronotopo do limiar. A morte é acontecimento de crise, de mudança, de reviravolta, é um acontecimento que leva o sujeito que possui um peso volitivo-axiológico para aquele que partiu (ou está de partida, a morte prefigurada), para o espaço-tempo do limiar. Assim, o limiar, na obra analisada, é o tempo-espaço entre vida e morte, em que o eu, embora vivo, está vivenciando a morte do outro (a morte, que já se apresenta, e a morte que ocorre).

É nesse sentido que Bakhtin (2018, p. 226) discorre sobre a importância figurativa dos cronotopos, em que o cronotopo “fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos”. Por meio disso, o tempo adquire um caráter pictórico-sensorial. Ainda sobre isso, Bakhtin afirma que

isso se deve justamente a uma condensação espacial e à concretização dos sinais do tempo – do tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço. É isso que cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no

cronotopo (em torno do cronotopo). Ele serve como ponte preferencial para o desencadeamento das “cenas” no romance, ao mesmo tempo em que outros acontecimentos “conectivos”, distanciados do cronotopo, são apresentados num formato de seca comunicação e informação [...]. Dessa forma, o cronotopo como materialização predominante do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa, da encarnação para todo o romance. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e efeitos, etc. – gravitam em torno do cronotopo e através dele se enchem de carne e sangue, comungam na figuralidade ficcional. Esse é o significado figurativo do cronotopo (Bakhtin, 2018, p. 226).

O acontecimento da notícia da morte e depois da morte de fato da irmã do narrador-personagem em *Elegia do irmão* é o centro gravitacional do romance. Todos os outros acontecimentos, cenas e personagens estão conectados a esse acontecimento e são vistos, refletidos e lembrados com a ótica da relação afetiva atravessada pela morte. O tempo biográfico do narrador-personagem é narrado por ele também a partir dessa ótica. Isto é, há um recorte temporal, feito pelo narrador-personagem, com base em sua axiologia e relação cognitiva com a morte. Aquilo que para ele é significativo em sua relação com a irmã para refletir sobre a morte constitui a história narrada e isso constrói a imagem de morte e das relações afetivas que ele possui.

O tempo-espaço do romance é o tempo-espaço valorado pela percepção do narrador-personagem a respeito de sua vivência com a irmã. Aqui a morte é um elemento figurativo⁸ (posto que não é um acontecimento do eu-narrador e sim de um terceiro, a irmã), mas ela ganha corporeidade pela vivência da percepção da morte do outro. Os outros elementos participantes da construção narrativa, como as lembranças e as relações afetivas, têm a morte como princípio basilar. Todos os acontecimentos são construídos e devem ser pensados tendo a morte como pano de fundo, pois ela é o motivo do romance. Assim, a morte pode ser pensada como um motivo cronotópico do cronotopo do limiar.

Bakhtin (2015b) desenvolve sobre o diálogo no limiar e, noutro texto – *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* –, ele afirma sobre o cronotopo do limiar (Bakhtin, 2018). Como dissemos, o limiar é um espaço de acontecimento das crises e reviravoltas. Tendo em vista a morte dentro do cronotopo do limiar e o seu modo de funcionamento em *Elegia do irmão*, ou seja, diante da morte prefigurada e da morte efetiva há um modo de agir do narrador-personagem: ele recorre às lembranças com a irmã para refletir

⁸ Schumacher (2009, p. 158) se questiona sobre a possibilidade de uma fenomenologia da morte. O método fenomenológico, segundo ele, descreve o que se apresenta de modo a demonstrar como ele se manifesta ou se revela. Assim, “a morte seria um ‘não-fenômeno’ para o sobrevivente”, visto que a morte não acontece como algo externo à percepção ou de vivência, isto é, a morte não é passível de ser descrita pois ela não pode ser experimentada. Logo, por meio disso, compreendemos que a morte é um elemento abstrato.

sobre a situação e construir a sua imagem e a imagem de sua irmã. Isso causa um deslocamento espaço-temporal em que de seu lugar único e singular no mundo, o narrador-personagem lança olhar para o passado, para o seu eu e sua irmã do passado. Dessa forma, como Alvarez e Lopondo (2012) – *Diálogo no limiar e diatribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito* – afirmam sobre o diálogo no limiar como um confronto de duas consciências e entre duas visões de mundo, semelhantemente, o cronotopo no limiar, nesse sentido, também é um lugar de confronto entre dois tempos-espacos: o do aqui-agora, do rememorador, e o do passado, do objeto rememorado. Além disso, o cronotopo do limiar ainda possui um outro deslocamento espaço-temporal, o futuro. A crise, por conta da morte, leva o sujeito a “imaginar” a vida sem o outro. Tanto a ausência, quanto à possibilidade (e a iminência) da morte são elementos de crise e mudança de vida que deslocam o sujeito para o limiar.

Neste sentido, em *Elegia do irmão*, como já dissemos antes, o acontecimento da morte é dividido em dois momentos fundamentais: primeiro, a partir da notícia da doença de Mara, há a construção de uma expectativa da morte. A isto estamos nomeando de *morte prefigurada*; segundo, a morte de Mara, que estamos chamando de *morte efetiva*. Esse acontecimento conduz a narrativa a desenvolver outros pontos e recuperar outros já explorados na primeira. Esses dois momentos, também servem como motivadores para a divisão da narrativa em duas partes, a primeira intitulada *Um pouco antes* e a segunda *Um pouco depois*. Sobre esses dois momentos, a temática de morte é construída com aproximações e algumas particularidades.

Na primeira parte, respaldada pela morte prefigurada, há muitos elementos de comparação. Várias situações são descritas pelo irmão-narrador que servem para alguma reflexão sobre o estado da irmã. Para citar alguns exemplos, o narrador compara a sua vida e da irmã com um jogo de tabuleiro. Segundo ele, esses jogos fizeram parte da infância deles. No capítulo – intitulado de “Não sabia” –, ele rememora uma partida de “Você sabia?” jogado entre ele e a irmã e pensa em como Mara chegará ao fim primeiro que ele: “Mara vai chegar ao final antes de mim” (Carrascoza, 2019, p. 44). Essa lembrança o leva a pensar sobre a chegada da morte, que se dará primeiro à irmã. Várias das lembranças descritas pelo irmão-narrador possuem aspecto de comparação com vivências e elementos da realidade. Por meio da comparação, ele reflete sobre diversos pontos que giram em torno da temática da morte, como as mudanças que o tempo causa – capítulo “Marcas” (Carrascoza, 2019, p. 49); a escolha e o tempo “aleatório” das pessoas que morrem – capítulo “Mangas” (Carrascoza, 2019, p. 77); etc.

No capítulo que separamos para a análise mais aprofundada da obra, desenvolveremos com mais afinco essas questões. Por ora, demonstramos, a partir do Quadro 1 – A morte

prefigurada disposto logo abaixo, como esses temas giram em torno da temática da morte, estabelecendo a morte como um espaço-tempo de acontecimentos.

O propósito dessa divisão em temas que orbitam em torno da morte prefigurada não é esgotar a interpretação e os sentidos que decorrem da narrativa. A partir da compreensão de tema e de cronotopo para o Círculo de Bakhtin, dividimos os capítulos com a finalidade de analisar a construção temática da morte e da morte como um espaço-tempo de acontecimento em *Elegia do irmão*. Assim, a divisão funciona como uma ferramenta de visualização do modo como a morte prefigurada está relacionada a vários aspectos da narrativa.

Como pontuamos acima, um recurso narrativo de que o irmão-narrador se vale é refletir sobre a morte figurada e a perspectiva de ausência da irmã através de algum objeto (como o incenso, o jogo de tabuleiro etc.) e/ou situação (como a festa, a leitura de um livro etc.). Esse recurso atua em uma construção do modo como o sujeito irmão-narrador lida com a morte e, por isso, constrói nuances específicas sobre o tema da morte em sua perspectiva e modo de vivenciar esse acontecimento.

No quadro abaixo, elencamos algumas temáticas que são comuns em vários capítulos e os separamos para melhor visualização. Como já demonstramos, o livro é separado por duas partes. Esse primeiro quadro refere-se à primeira parte do livro, intitulada *Um pouco antes*. Na primeira coluna estão os temas comuns. Na segunda, os capítulos que são comuns a esses temas.

Quadro 1 - Morte prefigurada

MORTE PREFIGURADA	
Temas	Capítulos com temáticas comuns
4.1.1 Objetos que lembram	<ul style="list-style-type: none"> ○ Primeira vareta (p. 13) ○ Nome (p. 16-17) ○ Cativa (p. 23) ○ Mas (p. 26) ○ Mais, menos (p. 30-31) ○ Crúcis (p. 32-33) ○ Não sabia (p. 43-45) ○ Marcas (p. 49) ○ Outros irmãos (p. 51-52) ○ Vínculos (p. 59-60) ○ Geladeira (p. 72-73) ○ Mangas (p. 77-78) ○ Presente (p. 79-80) ○ Balanço (p. 82)
4.1.2 Aspectos de permanência da irmã no irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Rosto (p.18-19) ○ Ter e não ter (p. 46-47) ○ Jamais (p. 53) ○ Para onde? (p. 81)

4.1.3 A imagem da irmã pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Duas vidas (p. 20-22) ○ Nós (p. 28-29) ○ Saudade prévia (p. 34-35) ○ Feitos (p. 41) ○ Defeitos (p. 42) ○ Lenitivo (p. 48) ○ Idade (p. 50) ○ Manias (p. 58) ○ Tormenta (p. 75-76) ○ Para onde? (p. 81)
4.1.4 Projeção de futuro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Não (p. 39)
4.1.5 – Reflexões a partir de outras situações	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cena (p. 56-57) ○ Vínculos (p. 59-60) ○ Show (p. 61-62) ○ Queria dizer (p. 67-68)
4.1.6 Relacionamento com os pais	<ul style="list-style-type: none"> ○ Causa (p. 65-66) ○ Geladeira (p. 72-73)

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Quase toda a narrativa é composta por lembranças. A rememoração é um outro artifício usado pelo narrador na vivência da morte. Em vários destes capítulos que elencamos, o irmão-narrador recorre às lembranças para refletir e vivenciar esse estado da irmã. Como no capítulo *Rosto*, em que o irmão rememora um dia em que ele busca a irmã na rodoviária e reflete sobre como o rosto da irmã carrega a história dos dois: “a nossa história transbordava [...] e se alojava em seu rosto” (Carrascoza, 2019, p. 18-19).

Por meio do entendimento que o irmão-narrador possui sobre as marcas de sua irmã que ele carrega em si, ele reflete sobre a permanência da irmã mesmo após a sua partida. Nessa primeira parte da narrativa – *Um pouco antes* –, a morte da irmã ainda não ocorrera. Assim, mesmo antes da partida da irmã, o irmão-narrador percebe em si aspectos da irmã que permanecerão nele e que ele possui a responsabilidade de carregar. Como no capítulo *Evocação*: “Porque, quando morre um irmão, morre uma família inteira, e cabe ao irmão que permanece carregar a história de seus antepassados” (Carrascoza, 2019, p. 15).

Há, ainda, em diversos capítulos, a construção da imagem de Mara pela escrita do irmão. Em poucos casos, há descrição física da irmã – como no capítulo *Para onde?*: “os seus olhos azuis que, até meses atrás, atraíam desejos e paisagens” (Carrascoza, 2019, p. 81). A maioria dos capítulos constroem a imagem do caráter, da forma de ver o mundo e de lidar com ele: “minha irmã que, chegando ao mundo dois anos depois de mim, conhecia-o bem mais que eu” (Carrascoza, 2019, p. 34). Julgamos que essa construção é um modo de eternizar a imagem da irmã na escrita.

Em um desses capítulos e em outras partes da primeira parte da narrativa, há, por parte do irmão-narrador, uma projeção de futuro sem a irmã. Como no capítulo *Show*: “Eu, por Mara. Pela sua provisória ausência naquela noite – e pela permanente, a caminho” (Carrascoza, 2019, p. 34).

Noutros capítulos, o irmão-narrador recorre a outras situações vivenciadas por ele e pela irmã para o desenvolvimento da sua forma de vivenciar a morte prefigurada. Nestes, percebemos a mudança nos relacionamentos, no espaço da casa e na condição física de Mara. O capítulo *Geladeira* indica isso: “E, aos poucos, as mudanças na dinâmica doméstica, por conta do tratamento de Mara” (Carrascoza, 2019, p. 71).

Por último, em algumas partes da narrativa o irmão-narrador cita os pais, porém sem um desenvolvimento maior deles. Mesmo assim, a presença deles na narrativa também produz sentidos sobre a morte e ausência. Como no capítulo *Causa*, em que o irmão-narrador e os pais se uniram para pesquisar sobre a doença de Mara com esperanças de encontrar alguma solução: “Pela sincronicidade ou pela energia que liberávamos, tornamo-nos irmãos, atraindo todo tipo de notícia relacionada à doença de Mara” (Carrascoza, 2019, p. 65).

Vale ressaltar que a presença de um capítulo em uma classificação não impede que ele seja citado e analisado em outra. Nota-se também a presença de alguns capítulos em duas classificações, como os capítulos *Jamais* e *Geladeira*. Isso demonstra como, apesar da divisão com fins analíticos, a narrativa não é um engavetamento de capítulos que não dialogam entre si. Pelo contrário, o todo narrativo é construído no diálogo entre as partes e só através disso é possível compreender e analisar a construção do tema da morte.

De forma semelhante, a segunda parte do livro – *Um pouco depois* –, ao qual estamos lidando como a morte definitiva da irmã, posto que isso é o que marca a separação dessas duas partes, o antes e o depois da morte de Mara, também há um conjunto de temáticas que decorrem do tema da morte e da morte como espaço-tempo de acontecimentos. Confeccionamos o quadro abaixo para melhor visualização em que a primeira coluna se refere ao conjunto de temas e a segunda coluna aos capítulos comuns a esses temas. Os temas estão numerados de acordo com o tópico em que aparecem no capítulo 3.

Quadro 2 - Morte definitiva

MORTE DEFINITIVA	
Temas	Capítulos comuns aos temas
4.2.2 Objetos que fazem lembrar	<ul style="list-style-type: none"> ○ Momento exato (p. 91) ○ Trégua (p. 101-102) ○ Léxico (p. 141-142)

4.2.2 Reflexão sobre a memória	<ul style="list-style-type: none"> ○ Milagres (p. 93-94) ○ Olhos (p. 95-96) ○ Arquivo (p. 97) ○ Outra noite (p. 129-131) ○ Manhã (p. 132-134)
4.2.3 Imagem de Mara pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Não e nem (p. 92) ○ Interesse (p. 105) ○ Diferenças (p. 106) ○ Entrevos (p. 107-108) ○ Dentes (p. 111-112) ○ Louças (p. 113-114) ○ Novela (p. 115) ○ Amores (p. 120) ○ Perdidos (p. 122-124) ○ Outra noite (p. 129-131)
4.2.4 Questionamentos e reflexões sobre a morte da irmã	<ul style="list-style-type: none"> ○ Previsão (p. 103) ○ Perguntas (p. 139-140) ○ Dispersão (p. 146)
4.2.5 Desejo de passar mais um dia com Mara	<ul style="list-style-type: none"> ○ Diferenças (p. 106) ○ Troca (p. 109-110)
4.2.6 Permanência da irmã no irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Manhã (p. 132-134)
4.2.7 A imagem do pai e da mãe pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Mãe (p. 137) ○ Pai (p. 138)

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Assim como na primeira parte, a segunda parte também possui elementos de comparação entre objetos e situações com a morte de Mara, de construção da imagem e da pessoa da irmã pela ótica do irmão-narrador e de questionamentos sobre a morte. Algumas questões estão presentes na primeira parte, mas possuem um destaque maior na segunda, como a construção da imagem dos pais, em que, na primeira parte, está diluída em um capítulo ou outro, na segunda, há um capítulo para cada (mãe e pai) que constroem a imagem deles e o modo como o irmão-narrador reflete sobre o peso do acontecimento na vida deles. Há também o destaque para as reflexões que o irmão-narrador faz das lembranças e memórias, que o leva a rememorar outros acontecimentos com a irmã: “A memória, como rede de arrasto, a memória, as linhas entrançadas e bem urdidas aos vazios, a memória, os nós para prender, as lacunas para escapar” (Carrascoza, 2019, p. 93).

Na primeira parte, há um capítulo em que o irmão afirma o desejo de ter mais tempo com Mara (*Desejo* [. 42]). Na segunda parte, dois capítulos possuem essa temática e um em especial – *Troca* – é todo dedicado a expor esse desejo.

Essa reflexão sobre a morte como um espaço-tempo de acontecimento é respaldada, como dissemos acima, pelo sentido figurativo que o cronotopo pode conter. Desse modo,

compreendemos a morte enquanto tema e motivo do enredo, que está dentro do cronotopo do limiar. Todos os acontecimentos giram em torno da expectativa de morte (morte prefigurada) e da morte definitiva.

Embora o que norteia nossa reflexão sejam esses elementos figurativos, há na narrativa o deslocamento espaço-temporal em boa parte dela. Principalmente, no que diz respeito às lembranças. Como também já pontuamos, o irmão-narrador utiliza das memórias para a construção de seu relato/reflexão. Por conta disso, aspectos da infância na cidade natal deles, Cravinhos-SP, e em férias são evocados em muitos momentos da narrativa: “e me atiro a um trecho radioso de nossa infância – eu e Mara despertando antes mesmo que a mãe nos chamasse; eu na cama de cima do beliche e Mara embaixo” (Carrascoza, 2019, p. 99). Assim também, o tempo da adolescência e da fase adulta são recordados pelo narrador para construir a imagem de Mara, de si e dos pais: “Ela acreditava na remissão dos pecados, eu não; ela sabia de cor o salmo 91, eu só as primeiras linhas” (Carrascoza, 2019, p.106). Todos esses tempos e os espaços que o narrador evoca precisam ser observados pela ótica do tema da morte.

Outros espaços também são participantes da construção narrativa, como a casa em que moravam, a escola na qual Mara trabalhava, a feira em que Mara comprava o incenso e vários outros cenários. Esses elementos são importantes em alguma medida, pois nos dão um modo de ser particular de Mara. Os lugares explorados e escolhidos pelo irmão-narrador para a escrita dão nuances particulares na construção da imagem da irmã. Contudo, essas informações também são refletidas pela situação de Mara e visão do narrador da situação. A morte se constitui como o motivo das lembranças e reflexões.

No próximo capítulo, buscamos compreender as relações dialógicas existentes entre as obras de Carrascoza e refletir sobre o projeto discursivo do autor sobre a morte-ausência-perda.

3 RELAÇÕES DIALÓGICAS SOBRE A MORTE EM OBRAS DE CARRASCOZA

Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele *olha o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro* (BAKHTIN, 2006, p. 341).

Neste capítulo, investigamos parte da produção literária de Carrascoza para entender como a temática da morte funciona na constituição das obras e dos sujeitos. A morte, a perda e o luto são temáticas que permeiam toda a produção de Carrascoza. Por isso, podemos analisar como o tema da morte é construído a partir da leitura, interpretação e análise de suas obras. O tema da morte pode ser observado pelas relações dialógicas entre as obras e pelos elementos comuns presentes nelas, ou seja, os aspectos narrativos e temáticos recorrentes em várias obras.

Um primeiro aspecto que é importante ao pensar a morte na produção artística de Carrascoza é a avaliação que o sujeito que permanece possui sobre aquele que partiu (ou partirá). De acordo com Bakhtin (2011a), refletindo sobre os valores de um sujeito para o outro, percebemos que somente com o outro surgem sentimentos e valores decorrentes da vivência conjunta, e que somente o outro pode ser e não ser para o eu, afirma que:

Todos esses tons volitivos-emocionais, só possíveis em relação ao ser existência do outro, criam para mim um peso acontecimento particular da vida dele desconhecido por minha vida. Aqui não se trata do grau mas do caráter da qualidade do valor. Esses tons como que condensam o outro e criam a originalidade do vivenciamento do todo de sua vida, dão colorido axiológico a esse todo. Em minha vida pessoas nascem, passam e morrem, e a vida-morte delas é frequentemente o acontecimento mais importante de minha vida, que lhe determina a existência (os elementos mais importantes do enredo da literatura universal). (Bakhtin, 2011a, p. 96).

O envolvimento volitivo-emocional com a morte e a vida do outro constitui o eu enquanto ser-sujeito, a partir do peso que esse outro possui para o eu. O evento do nascimento ou morte do outro opera, incisivamente, na constituição do eu. Morte e vida se entrelaçam na construção dos sujeitos. A existência do eu (e do outro) se dá na relação com a vida-morte de outros. Assim, mesmo que o fim do outro signifique um término para ele, para o eu será um evento marcante e atuante em sua constituição como ser-sujeito. Isso, como dissemos, ocorre pela qualidade do caráter axiológico que o eu possui em relação ao outro. Em *Elegia do irmão*,

o outro para o eu-narrador é sua irmã, dotada de sentimentos fraternos e em um contexto de morte iminente e morte definitiva. A morte, como um motivo para o desenvolvimento da narrativa, só acontece devido ao peso volitivo-axiológico que a irmã possui para o irmão

Em *Elegia do irmão*, há um capítulo que demonstra como a reação à morte depende do peso volitivo-axiológico na relação eu-outro. No capítulo *Ausência*, o narrador-irmão expõe outras perdas de parentes queridos, ou seja, daqueles que possuíam algum caráter axiológico-emocional para ele. Ele cita vários nomes de tios, avós, alguns amigos da família, a primeira professora etc., seguidos da idade em que partiram, apresentada entre parênteses. Ao fim do capítulo, ele afirma: “Nomes e números. Secos assim, nada dizem do que me cederam em afetos, nem o tamanho da ausência que ocupam em mim” (Carrascoza, 2019, p. 55).

Fica claro, diante dessa citação, que o narrador atribui um peso axiológico significativo a todos os nomes que ele menciona. Entretanto, nenhuma dessas perdas causou uma reação ou resposta tão profunda quanto a morte da irmã. Os outros receberam uma citação em um pequeno capítulo, enquanto a irmã foi objeto de reflexão ao longo de um livro inteiro. Isso demonstra que, conforme o outro é valorado pelo eu, a resposta à perda varia, impactando a formação do sujeito e a reação ao acontecimento da morte. Em outras palavras, quanto maior o valor emotivo atribuído ao outro, maior será a influência da morte desse outro no eu.

Medviédev (2012) qualifica a morte como um valor ideológico, assim como o amor, a verdade, o crime e o dever, que serve tanto como motivação quanto como elemento de construção do enredo. Sua reflexão entende a literatura como inserida na realidade ideológica, refletindo e refratando, à sua maneira, os aspectos éticos, estéticos e cognitivos do sistema de conhecimento e do *ethos*.

Assim, conforme já pontuamos anteriormente, a vida, em sua totalidade, com seus acontecimentos e vivências, refratada pelo meio ideológico se transforma em enredo ou em motivo⁹. Por isso, em qualquer enredo ou motivo que observemos, será possível desvendar quais os valores ideológicos que permeiam a sua estrutura.

Em nosso corpus, a morte é um elemento fundamental na construção do enredo, funcionando como o motivo inicial da escrita. Essa percepção se confirma na observação da obra como um todo. Contudo, o narrador revela um motivo adicional: sua relação com a dor do luto. Ele afirma: “Evoco aqui a nossa ex-realidade que vai se tornando meu atual feixe de

⁹ Em nota, as tradutoras destacam que os formalistas russos compreendiam o motivo como a menor unidade temática da obra e o enredo como o conjunto desses motivos (Medviédev, 2012, p. 60). Diante disso, compreendemos o motivo como unidade temática da obra como sinônimo de motivação para a escrita.

recordações, a fim de que doa mais, doa mais e de uma só vez, para, com o curso dos dias, doer menos” (Carrascoza, 2019, p. 15). Assim, constatamos que há um motivo maior, entendido como um termo literário, para a construção do enredo. Porém, existem motivos menores apresentados ao longo da narrativa, como as relações afetivas, as lembranças, a tentativa de eternizar a vivência com a irmã por meio da escrita e amenizar a dor. A obra, enquanto um todo artístico e acabado, é formada por esse conjunto de motivos que resulta em um enredo coeso.

Essa visão de Medviédev (2012) e Bakhtin (2011a) é elaborada a partir de questões estéticas relacionadas à criação de uma obra de arte, em que a morte funciona como um motivo ou motor propulsor do enredo, além de ser um elemento de valoração das personagens em relação umas às outras. De forma complementar, Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), aborda a morte a partir de aspectos éticos e filosóficos. Essa abordagem não deve ser entendida separadamente das questões estéticas, mas como uma dimensão complementar. Enfatizamos que a morte não é tratada como um conceito, mas como um tema no domínio filosófico, onde conceitos são formulados. Assim, as considerações sobre sujeitos singulares e ativos se relacionam tanto com a questão da vida quanto com a da morte.

O sujeito, para Bakhtin (2010), é alguém que possui um dever ético no seu existir. Sua vida é entendida como um ato singular e ativo dentro do existir-evento. Assim, suas ações, mesmo que genéricas, adquirem valor e significado devido ao seu lugar único na realidade. Cada sujeito ocupa um lugar específico e singular no existir-evento, o que faz com que seus atos só possam ser realizados por ele. Portanto, o lugar que o sujeito ocupa é essencial para o entendimento e a realização de suas ações.

Por conseguinte, o sujeito age a partir de seu "não-álíbi" no existir, o que implica que ele não pode alegar desculpas; não há outro lugar para ele estar além do que ocupa no existir-evento. Conforme Ponzio (2010) – em *A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo* –, o “não-álíbi” do ser posiciona o eu em relação ao outro de maneira ativa e concreta. A vida do outro possui significado para o eu, e, assim, o valor emotivo e volitivo da morte, seja a do próprio eu ou a de outro, varia conforme o lugar que cada um ocupa no existir. Apenas para alguém que já está fora do existir-evento, isto é, desencarnado, as mortes poderiam ser indiferentes.

Conforme assinalamos, a voz principal que constitui o romance é a do narrador, que é o irmão de Mara. Todo o discurso gira em torno dessa voz. O narrador reage à notícia da doença da irmã e, posteriormente, à sua morte, e é a partir dessas experiências que ele enuncia sua narrativa.

Todo discurso é responsivo, conforme o Círculo de Bakhtin. A questão é se a morte de alguém que possui valor sentimental para mim se constitui como o discurso a ser respondido. A resposta a essa questão é clara: a morte provoca emoções e sentimentos, e isso já se configura como uma resposta.

A morte enuncia. Ela marca o fim de alguém e a forma de resposta dependerá do grau emotivo-volitivo que o falecido tinha para com o eu (aquele que ficou). Assim, de acordo com Bakhtin (2015a), para quem a construção da voz do prosador reflete as vozes sociais, entendemos que o modo como a morte é construída socialmente também afeta a maneira de responder a ela. Além disso, toda a bagagem sociocultural e familiar sobre a morte e a relação familiar que atravessa o eu-narrador influencia diretamente o discurso e a voz das personagens no romance.

Outro conceito que orbita em torno da avaliação social é o de tom ou entonação. No tópico dedicado a esses dois conceitos, afirmamos que o tom é a expressão sonora da avaliação social (outros elementos também fazem parte da avaliação social, como a escolha das palavras). Dessa forma, a avaliação do sujeito sobre a morte é carregada de um tom que expressa essa avaliação. Vale ressaltar que o tom é sempre um “tom de” algo, ou seja, vem acompanhado do tipo de entonação: tom de tristeza, tom de despedida, tom de luto, tom de alegria etc. Esse componente que vem após o “tom” indica o tipo de avaliação que o sujeito possui sobre o objeto.

Em *Elegia do Irmão*, como pontuamos, há uma grande presença de lembranças. Em nossa argumentação, a morte, enquanto motivo, leva o narrador-protagonista a rememorar a vida com a irmã. Na análise das obras de Carrascoza, percebemos que a morte também impulsiona diversos sujeitos às lembranças. Isso sugere que o projeto discursivo do todo arquitetônico de Carrascoza sobre o tema da morte utiliza as lembranças como um mecanismo principal.

Assim, relembremos que o cronotopo é uma categoria de conteúdo e forma na literatura que se refere ao tempo e espaço. O tema da morte e a morte como motivo cronotópico, dentro do cronotopo do limiar, produzem uma forma e um conteúdo específicos que se realizam por meio das lembranças.

A nosso ver, ao agir desse modo, o sujeito que rememora confere um acabamento estético ao objeto rememorado. Esse processo é o que chamamos de memória exotópica. Mesmo que o objeto rememorado seja um sujeito ainda vivo (como na primeira parte de *Elegia do Irmão*), o deslocamento temporal para o passado permite que o sujeito veja o objeto de maneira acabada. No entanto, ao retornar ao presente e encontrar o sujeito rememorado ainda

vivo (ou mesmo se ele compõe o mesmo espaço-tempo, ainda que não no espaço comum aos dois), a imagem acabada do outro construída pela lembrança é afetada pelas novas nuances que atravessam o existir-evento do outro.

Todo esse movimento que os sujeitos fazem para se deslocarem às lembranças é um exercício da consciência, realizado por meio do fluxo de consciência. Segundo Bakhtin (2015b), um acontecimento no limiar pode fazer um instante parecer ter um bilhão de anos. A hipérbole usada por Bakhtin indica que o tempo da consciência, vivido no limiar, é diferente do tempo biográfico ou histórico. Assim, como a morte leva às lembranças na produção de Carrascoza que analisamos, é importante destacar que essas lembranças são produtos do fluxo de pensamento e que o tema da morte também é construído por meio desse fluxo.

Outro ponto importante nessa reflexão é a distinção entre os aspectos físico e simbólico da morte. Ferreira (2006) – em sua dissertação intitulada de *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX* – e França (2017) – em sua tese nomeada de *A discursividade literária em João Anzanello Carrascoza: por uma episteme do ensino de literatura* – citam o antropólogo e sociólogo francês Luis-Vicent Thomas, que classifica a morte em quatro tipos: biológica, psíquica, espiritual e social: morte biológica: refere-se ao fim do corpo, à destruição das células, órgãos e funções vitais. É a forma mais literal e física de morte, a cessação das atividades biológicas; morte psíquica: relaciona-se com comportamentos obsessivos e distúrbios mentais, onde a pessoa é atormentada pela angústia do fim de sua vida. Este tipo de morte envolve a percepção e os sentimentos internos do indivíduo em relação ao próprio fim; morte espiritual: está ligada ao discurso cristão, especialmente nas tradições mais conservadoras e envolve a salvação da alma e o afastamento do inferno como um castigo eterno. Trata-se de uma morte em termos de crenças e práticas religiosas que buscam transcender a existência terrena; e morte social: refere-se à morte simbólica que ocorre quando uma pessoa é excluída ou perde seu status dentro de um grupo social. É a perda de identidade e pertencimento social, muitas vezes acompanhada por um sentimento de invisibilidade ou marginalização. Cada uma dessas formas de morte contribui para a construção do tema da morte na literatura e na realidade, refletindo diferentes aspectos da experiência humana. Além disso, a morte social pode ter um sentido alegórico, envolvendo problemas afetivos, luto, perdas e traição.

Ferreira afirma sobre a morte social que ela pode

ocorrer durante o percurso existencial do ser humano, quando o mesmo decide ou é forçado a viver à margem da sociedade devido a diversos factores: incapacidade de integração, pontos de vista e conduta inteiramente opostos às normas sociais impostas, distúrbios psicológicos, perda do emprego, problemas familiares ou afectivos,

alcooolismo, toxicodependência ou ser atingido por um infortúnio ou uma traição, entre outros (Ferreira, 2006, p. 6).

Dessa maneira, Ferreira indica uma forma de morte simbólica por fatores sociais da vida que atuam sobre os sujeitos. França, em relação aos escritos carrascozianos afirma que:

A classificação e compreensão de uma morte social é muito importante para as análises empreendidas dos contos de Carrascoza, uma vez que, em muitas situações, não se trata somente da morte de alguma instância-sujeito personagem na/da narrativa, mas de uma conjuntura de morte social que interpela essas instâncias. Assim, até em contos que existe um processo de morte física, a morte social é constitutiva dos acontecimentos que compõem a narrativa (França, 2017, p. 107).

Em vários romances e contos de Carrascoza, como descrito abaixo, os personagens enfrentam perdas de sujeitos que possuem um valor axiológico-emotivo para eles. Essas perdas podem ocorrer por meio de mortes literais (morte física) ou de mortes simbólicas (morte social), como separações e distanciamentos. Dentro dessa perspectiva de morte alegórica, os sujeitos dos escritos também experimentam uma espécie de luto.

Nesse sentido, França (2017) aborda questões relevantes sobre o luto. Para ele, o luto é análogo à morte, mas não se refere apenas à morte física. Sofre-se luto pela morte de um ideal político, religioso, pelo fim de um casamento, de um sonho que se torna impossível de ser realizado, ou de um projeto profissional. Todas essas perdas geram uma vivência de luto pela morte metafórica. Assim, ele conclui que “os episódios de morte nos contos [e nos romances] representam momentos de fragilidade emocional, de perda, de superação e, principalmente, de reconfiguração da instância-sujeito que se inscreve, por exemplo, na discursividade do luto” (França, 2017, p. 108).

Conforme mencionamos sobre o limiar como um espaço-tempo de crise e mudança de vida, em que a morte é um motivo que leva o sujeito ao limiar, na obra de Carrascoza, existe uma ação estética no sujeito que sobrevive e sofre as consequências da perda. Esse sofrimento depende do peso axiológico-emotivo que o outro, que faleceu, possuía para aquele que permanece. A perda, a ausência e a morte atuam nos sujeitos de maneira a transformá-los, pois eles são atravessados pela morte-ausência-perda. Assim, o sujeito pode ser uma pessoa antes da experiência da morte do outro e se tornar outra depois de vivenciá-la.

Para entender como o projeto de dizer de Carrascoza sobre a morte-ausência-perda é elaborado, é necessário identificar as relações dialógicas que abordam essa temática em seus escritos. Para alcançar esse objetivo, precisamos investigar suas obras para verificar se essas relações estão presentes e como elas se manifestam no todo artístico de Carrascoza.

Esse exercício de indicar as relações dialógicas na obra de Carrascoza passa pela compreensão do gênero discursivo e seus pontos fundamentais. Segundo Bakhtin (2016a), o todo enunciativo que permite a possibilidade de resposta ao enunciado é composto por três elementos: a exauribilidade do objeto e do sentido, o projeto discursivo do falante e as formas típicas composicionais. Sobre o primeiro ponto, a exauribilidade do objeto, entendemos que, nesse recorte da obra de Carrascoza, a morte é um tema recorrente nas narrativas, e isso se dá de uma forma particular para o autor. Como será analisado a seguir, a escrita narrativa é motivada pela notícia da morte, pela vivência do luto, pela morte definitiva ou iminente, ou pela ausência do espaço de convivência entre sujeitos. Esses aspectos criam sentidos específicos na obra de Carrascoza e constroem um projeto discursivo ou uma vontade de dizer nesse conjunto de obras. Dessa forma, esses sentidos e esse projeto de dizer moldam o tema da morte no todo artístico do autor.

Para compreender como o tema da morte é construído na obra carrascoziana selecionamos algumas obras de Carrascoza atravessadas pela temática da morte. O critério usado para a escolha dessas obras é temático, cotejamos algumas obras em que está presente a temática da morte. Para nossa análise elencamos quatro romances: *Caderno de um ausente*, *Menina escrevendo com pai*, *A pele da terra* e *Aos 7 e aos 40*; e dez contos: *Perda*, *Como a luz*, *Natividade*, *Irmã*, *Alfabeto*, *Espinhos*, *Dora*, *Da próxima vez*, *A hora* e *Mensageiro*. Começamos pelos romances.

Os primeiros livros aqui analisados compõem a *Trilogia do adeus*¹⁰, lançada em 2017¹¹. Fazer parte da mesma trilogia já aponta as relações dialógicas que os livros possuem entre si. A primeira relação entre eles é formal, por fazerem parte do mesmo todo. Vale ressaltar que os livros possuem seus próprios desdobramentos e personagens, o que traz uma mudança no foco narrativo de cada um. Mesmo que pelo título – *Trilogia do adeus* – notamos que a temática é comum aos três livros e isto demonstra a relação dialógica entre eles. A temática comum é o *adeus*, ou seja, a despedida. Isto aponta para um tom de tristeza e ao tomar conhecimento do conteúdo das narrativas, entendemos que esse *adeus* se deve à morte. Desta feita, o tom de ausência e/ou despedida por conta da morte conduz o todo narrativo da trilogia ao cronotopo do limiar, pois o limiar é esse tempo e espaço da crise. Aqui, a crise é estabelecida pela morte (tanto a iminente quanto a efetiva).

¹⁰ Em nossa dissertação de mestrado estudamos três livros da *Trilogia do Adeus* destacando a construção dos personagens em seus relacionamentos pautados pela morte e/ou pela ausência (Oliveira, 2020).

¹¹ *Trilogia do adeus* foi lançada pela editora Alfaguara em 2017 e é vendida desde então como um box, contendo os três livros. O primeiro livro da trilogia – *Caderno de um ausente* – foi lançado anos antes em 2014 pela editora Cosac & Naify.

Além disso, nas três narrativas, a vida não segue uma lógica temporal convencional de início, meio e fim (a que mais se aproxima disso é *A Pele da Terra*, pois narra uma viagem). Todas elas tomam forma e conteúdo por meio do fluxo de pensamento, em que ora se narra o tempo presente, ora se narra o tempo passado, através das lembranças, e ora se questiona e reflete sobre a morte futura. Um instante narrado pode abranger várias horas, pois ao recorrer às memórias, o sujeito sai de si (sai do tempo presente) e vivencia outro tempo que possui sua própria lógica temporal. É assim que o tempo flui na consciência, por meio desse “caos” entre os três tempos.

Seguindo para os romances.

3.1 ROMANCES

3.1.1 Trilogia Do Adeus

Caderno de um Ausente, o primeiro livro da Trilogia do Adeus, é um romance narrado pela voz do pai, João, que deixa um caderno para sua filha, Bia. No caderno, João compartilha reflexões profundas e poéticas sobre a vida, pois, devido à sua idade avançada, acredita que morrerá em breve e que sua filha ficará órfã. A possibilidade de deixar a filha sem sua presença, ou seja, a iminência de sua morte, é o ponto de partida para a escrita do caderno, que se torna uma herança de vivências para Bia. A relação entre pai e filha sustenta toda a narrativa, marcada pela iminência da ausência. Isso compõe o que Bakhtin (2011a) chama de memória do futuro. O deslocamento exotópico do sujeito-narrador ao imaginar a filha sem sua presença o conduz ao dever moral de preparar Bia para a sua ausência.

Nas primeiras páginas da narrativa, o narrador afirma: “Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesse entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que deves te preparar para viver mais longe de mim do que perto” (Carrascoza, 2017a, p. 10). Esse enunciado mostra o tom de despedida que comporá o todo enunciativo dali para frente, no qual o narrador expõe a condição que a filha enfrentará devido à sua ausência.

Esse tom é percebido pelo direcionamento do enunciado à filha, como se ela estivesse presente para uma conversa íntima. Isso é constatado pelos usos linguísticos do narrador. Por exemplo, “Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesse entender”. Nesse enunciado, trata-se de direcionamento a um tu, uma segunda pessoa do discurso, a quem o eu, explicitamente, se dirige. A segunda pessoa, tu, se manifesta pelo pronome pessoal oblíquo “te”

e pelos verbos, também em segunda pessoa, “acabas” (Tu acabas de...), “pudesse” (“tu pudesse/pudesses”).

O tom também é composto pela temática que o narrador enuncia. Diante de um bebê recém-nascido, o pai-narrador prenuncia sua ausência na vida dela e, por conta disso, quer prepará-la, por meio de seus escritos, para uma vida sem ele: “que deves te preparar para viver mais longe de mim do que perto”. Dessa forma, o tom de despedida exposto nesse enunciado é a junção do direcionamento pessoal de pai à filha e da realidade enunciada pelo pai sobre a possibilidade de sua ausência.

Tendo em vista a possibilidade de ausência pela morte e a inserção da narrativa nesse tom de despedida, destacamos dois recursos estilísticos que o narrador utiliza para a construção narrativa. O primeiro é a memória. O narrador recorre a histórias e acontecimentos de sua vida ou de seus familiares para ensinar. Por exemplo, como a vida de Bia, apesar de estar no início, é carregada de histórias de sua família. Em um dos capítulos, o narrador relata a traição contra a ex-mulher com uma aluna e como isso o fez perder a convivência diária com o filho e cometer mais erros do que havia cometido durante toda a vida. No entanto, ele recebeu uma segunda chance quando conheceu a mãe de Bia (Carrascoza, 2017a, p. 96-97). Dessa forma, vemos que, nesse capítulo, as experiências e vivências do passado, a memória, são recursos narrativos utilizados pelo narrador para ensinar sobre si e sobre aspectos da vida.

Outro recurso é o uso de diferentes conjugações verbais que apontam para a expectativa de futuro. Em um capítulo, o autor enuncia várias situações, atividades e ensinamentos que deseja realizar junto com a filha. Um desses enunciados ele afirma: “Eu ia te ensinar como desviar das trilhas tortas” (Carrascoza, 2017a, p. 33-37). Toda a estrutura gramatical do capítulo segue essa lógica: o “eu” seguido do verbo “ir” no pretérito imperfeito do indicativo (ia) e o predicado com alguma situação que o narrador coloca como uma possibilidade que não acontecerá. Isso é indicado principalmente pela conjugação do verbo. O uso mais formal gramaticalmente para o enunciado seria o do verbo no futuro do pretérito do indicativo (iria), mas ele opta pelo pretérito, tornando o texto mais coloquial. Conjuguar o verbo no pretérito imperfeito do indicativo dá ao enunciado o sentido de uma situação que foi pensada para acontecer, mas que não ocorrerá, acentuando o tom de despedida da narrativa.

Em outro momento da narrativa, o tom sobre o futuro é diferente, sendo expresso com um tom de esperança, como uma possibilidade mais real. O narrador enuncia: “e que possamos, num feriado qualquer, montar juntos um imenso quebra-cabeças de mil peças – para que, sem te dares conta, comeces a entender o quanto somos desinteirados de nós mesmos” (Carrascoza, 2017a, p. 49-50). O verbo “poder” é conjugado agora no presente do subjuntivo (possamos),

indicando desejo e possibilidade de realização, realçando o tom de esperança. Esse diálogo entre diferentes tons na narrativa compõe o modo de agir do sujeito diante da morte, refletindo o conflito entre a possibilidade imediata da morte e a possibilidade de um tempo de convivência entre eles.

Diante disso, compreende-se que a narrativa é atravessada pela possibilidade da ausência causada pela morte. Esse é o ponto de partida para a escrita da narrativa e o que dá o tom de despedida e lamento a ela. De forma semelhante, quando o narrador se refere à mãe de Bia, o tom é muitas vezes de exaltação da pessoa dela. Isso pode ser constatado em dois enunciados: primeiro, “agora, quase não mais festejamos, não fosse a tua mãe cultivar novos cachos dessa tradição, ela, alegremente, promovendo, no improviso, umas reuniões modestas” (Carrascoza, 2017a, p. 46), em que ela é o elemento que faz as tradições da família permanecerem; e segundo, “a segunda chance veio sob a figura dessa mulher toda perdão, apta a um entendimento além do que os fatos só parcialmente revelam” (Carrascoza, 2017a, p. 97), em que ela é a segunda chance que ele teve de constituir uma família e que o aceitou apesar de seus erros passados.

Entretanto, um tom de preocupação está quase sempre presente em relação à mãe: a condição de saúde dela é mencionada diversas vezes, dando um sentido de prenúncio do que acontece ao final da narrativa. No fim, a mãe falece, como descrito: “Justo seria se fosse eu – que comecei este caderno convicto de que não te veria crescer –, mas é tua mãe, filha, é a tua mãe que agora lá está.” (Carrascoza, 2017a, p. 125). Isso reforça o sentido da narrativa, mostrando que a história de Bia e o caderno que o pai lhe deixa são marcados por ausências.

Nessa narrativa, a morte estabelece um diálogo (confronto) entre consciências. Em um dos últimos capítulos, o narrador faz uma reflexão sobre as lembranças. A partir dessa citação, podemos evidenciar o conflito estabelecido entre consciências:

E para que servem as lembranças? Lembranças, não há o que fazer com elas, Bia, mas, também se não existissem eu não poderia te deixar este legado, porque só escrevemos sobre aquilo que se engravou em nossa memória. [...] por isso eu deixo aqui, escritas, as minhas margens, Bia, porque já estou te perdendo, eu já te perdi por tudo o que vivestes até este instante, mas eu te recupero com as palavras (Carrascoza, 2017a, p. 99-104).

A reflexão sobre as lembranças faz o narrador-personagem compreender que ele é quem é por conta dessas memórias: “só escrevemos sobre aquilo que se engravou em nossa memória”. Nesse sentido, o narrador afirma que tudo o que já viveu com Bia foi perdido, pois só temos o instante presente. No entanto, a forma de recuperar esse instante é através do registro pela palavra; em outras palavras, a vida que se viveu está morta, podendo ser recuperada apenas

pelas lembranças. A vivência registrada pelo narrador é entendida como um legado deixado para a filha. Assim, a palavra carrega em si a memória do passado, mas também a perspectiva do futuro (memória do futuro), pois essa expectativa é o motivo da escrita narrativa.

Dessa maneira, a palavra (todo o caderno do ausente) é construída sobre o conflito entre o passado, que faz com que o narrador seja quem é, o presente, o instante que ele possui com a filha, e o futuro, a expectativa de morte. Esses três tempos são três consciências que dialogam entre si para formarem o todo narrativo e estabelecerem o conflito entre presença (pela presença física e pelas lembranças) e ausência (pela morte prefigurada e pela morte de fato).

O tema da morte, portanto, em *Caderno de um Ausente*, é estabelecido por meio da tensão entre a consciência do narrador-personagem dividida entre os três tempos presentes na narrativa. A memória exotópica, o presente narrativo e a memória do futuro conduzem a narrativa a essa tensão entre passado, presente e futuro. A avaliação do narrador-personagem sobre o acontecimento (aqui englobando o todo narrativo) dá à narrativa um tom de ausência e despedida, em outras palavras, uma projeção de ausência que se traduz em um tom de despedida. Isso também é estabelecido pela relação eu-outro desenvolvida no contexto entre pai e filha. Mesmo que não haja uma resposta imediata ao enunciado, o interlocutor é indicado, como mostramos acima. Assim, a expectativa de ausência é definida em relação a outro sujeito, o que dirige o modo como o pai dialoga com a filha a partir da expectativa futura de ausência causada pela morte.

O segundo livro da trilogia, *Menina Escrevendo com Pai*, é uma resposta ao primeiro livro. Nele, o relacionamento entre filha e pai é narrado pela voz da filha, que relata as vivências com o pai e a ausência da mãe. A expectativa do pai, narrador da primeira narrativa, era a sua própria ausência na vida da filha. De fato, essa ausência se concretiza, mas apenas após 20 anos de presença com a filha. A tensão que percebemos no primeiro livro também está presente no segundo. Presença e ausência constroem juntas a temática da morte no todo enunciativo da *Trilogia do Adeus*.

Nas primeiras linhas do romance, a narradora enuncia o momento em que ela recebeu o caderno que o pai escreveu para ela: “Só agora o caderno que o pai escreveu há anos chegou às minhas mãos” (Carrascoza, 2017b, p. 9). Ao longo da narrativa, compreendemos que esse “agora” ocorre depois da morte do pai. A presença do caderno após a morte do pai, evidenciada no início, é o primeiro indicativo da tensão entre presença e ausência, marcando o tom de despedida do pai e de resposta ao caderno e à presença e ausência dele.

Narra-se que o pai não entregou o caderno à filha. Podemos entender essa ação como uma resposta, não à sua ausência, mas à sua presença na vida dela. A ausência esperada não se

dá nos moldes que o pai imaginava. Assim, segundo a narradora-personagem, “ao longo de meus vinte anos, o pai me contou, devagar, a história de meu nascimento, de seus erros, da morte de minha mãe, além de outra história, não de ausência, mas de sua presença em minha vida” (Carrascoza, 2017b, p. 9-10). A ausência esperada não é confirmada pela filha. Ao contrário, para ela, a história do dois é de presença.

Contudo, o todo narrativo é construído por essa tensão entre presença e ausência. Após esse primeiro capítulo, a narradora relembra várias vivências com o pai. Toda a narrativa é composta por lembranças e pelo tom de tensão que se estabelece por meio delas e pelo conflito entre ausência e presença.

No segundo capítulo, é narrada a primeira lembrança em que o pai a leva para um passeio de bicicleta. Neste passeio, ela observa vários elementos e situações que, no momento da vivência, ela ainda não sabia nomear. O contraste temporal é marcado entre os elementos que ela não sabia nomear devido à pouca idade, evidenciado pela repetição do enunciado “eu não sei ainda”, e o tempo da escrita da narrativa em que ela sabe, demonstrado pelo enunciado “agora eu sei”. Em um desses enunciados, ela escreve: “ele ali, desde sempre, na minha vida, eu ainda do lado de fora dele, e eu começo a sentir algo que ainda não sei verbalizar, mas um dia eu saberei, e agora já é o dia que eu sei, agora eu sei” (Carrascoza, 2017b, p. 14-15).

Entendemos que é estabelecido um sentido de ausência e presença também sobre a cognição da narradora. Esse “algo que ainda não sei” refere-se à ausência do pai pela morte. Assim, a expectativa de futuro marcada pela ausência coloca em diálogo o sujeito criança que ainda não possui capacidade cognitiva para compreender os sinais do tempo, o futuro esperado sem o pai e o presente narrativo, em que o pai está ausente fisicamente, mas presente pelas lembranças e pelo caderno.

Destacamos outros três pontos sobre a narrativa. Primeiro, a importância das lembranças e vivências para a constituição de Bia enquanto sujeito: “e todos aqueles outros dias com seus acontecimentos que, mais tarde, se tornaram lembranças, lembranças que escaparam da teia do esquecimento, lembranças que são só minhas, e me fazem ser o que sou” (Carrascoza, 2017b, p. 126). Retornando à citação de Bakhtin (2011a), a morte e o nascimento de alguém podem se tornar os acontecimentos mais importantes da vida do eu, dependendo do peso axiológico que o outro possui para ele. Nesse trecho, Bakhtin está desenvolvendo os princípios de enformação da alma. Dessa maneira, a morte e o nascimento do outro são pontos no existir que atuam na constituição dos sujeitos. Bia é atravessada pela presença e ausência do pai, e as memórias e os acontecimentos com o pai são os elementos do existir que a fazem ser quem ela é.

Segundo ponto, a relação de Bia, a narradora-personagem, com a morte da mãe. Como discutido anteriormente, a morte de um outro pode adquirir um valor axiológico muito maior, dependendo do peso volitivo-axiológico que o outro possui para o eu e atua na enformação do personagem. A morte da mãe evidencia como a narradora-personagem é atravessada pela ausência: “como minha mãe, mas já nasci com essas baixas em meu enxoval de bebê, a coluna das perdas grande perto da coluna de ganhos” (Carrascoza, 2017b, p. 28-29). Na matemática feita pela narradora, a avaliação da perda da mãe em relação às outras presenças em sua vida é considerada a maior de todas.

Ainda sobre a relação com a mãe, a narradora-personagem reflete sobre o Dia das Mães de quando tinha nove anos. Nesta reflexão, ela enuncia o que ela tem diante da ausência da mãe: “para as outras crianças deve ser um *sim* grande, enquanto para mim é e sempre será um *não* maior que todos os *sins* [...] porque não ter uma mãe para aprender a ser a sua filha é (também e sobretudo) o que eu tenho” (Carrascoza, 2017b, p. 54, grifos do autor). A relação de comparação feita pela narradora indica como a ausência caminha junto com a presença. Se, por um lado, ela não tem a mãe, por outro, ela tem a sua ausência.

No mesmo capítulo, essa tensão ainda é marcada em outro enunciado. Nesse trecho, a narradora aponta várias situações em que “nunca” ou “jamais” (dois advérbios de negação) poderá viver com sua mãe. Em uma delas, ela afirma: “eu jamais poderei dar a ela uma lembrança no Dia das Mães, embora ela seja a lembrança que o mundo me entrega (com indiferença) nesse e nos demais Dia das Mães.” (Carrascoza, 2017b, p. 55). O Dia das Mães, então, é um dia de tensão entre ausência e presença pela lembrança. A lembrança que a narradora possui, no sentido de que ela teve uma mãe, e a lembrança que o mundo, por sua indiferença, a lembra que ele teve uma mãe.

Dessa forma, a construção de Bia como sujeito na narrativa se dá pela relação eu-outro, em que esse outro ora é o pai, ora é a mãe, ora são as lembranças com o pai. A narradora-personagem entra em diálogo com esses interlocutores e se constitui a partir dessas interações. A narrativa é composta por reflexões e lembranças sobre a presença-ausência, principalmente, do pai e da mãe. O olhar de Bia sobre sua mãe e seu pai se dá por vias interpretativas, isto é, como sujeito ela vê o outro a partir de si (de seus valores) e constrói a imagem deles por meio de seu próprio olhar. Assim, o pai e a mãe de Bia se tornam um outro-para-mim para ela. Dentro desse campo discursivo das relações afetivas, Bia valora esses sujeitos, tornando esse evento particular e singular, posto que ela é um eu singular nessa relação. A presença e a ausência também são outros para ela e a constituem enquanto sujeito. Dessa forma, a morte (que implica

a ausência) e as lembranças (que implica a presença) são elementos conflitantes que dão forma e conteúdo à narrativa e constroem a imagem de Bia no todo enunciativo.

Por último, a reação diante da morte. O penúltimo capítulo (Carrascoza, 2017b, p. 138-140) é composto por algumas perguntas iniciadas com a expressão “o que fazer”: “o que fazer com o pai”, “o que fazer agora” e outras. Em uma dessas perguntas, a narradora enuncia: “o que fazer com toda sua presença, se ele, agora se ausentou para sempre?” (Carrascoza, 2017b, p. 139). Esse enunciado ilustra a tensão na narrativa entre presença e ausência, na qual a ausência é tão significativa na construção enunciativa que se mostra sempre presente. Na sequência, as perguntas são substituídas por “aceitar” seguido de predicados, como “Aceitar não ter vivido com minha mãe” (Carrascoza, 2017b, p. 139). No último enunciado do capítulo, ela afirma: “aceitar que ele não está mais nos atos de minha vida” (Carrascoza, 2017b, p. 140). A partir desses enunciados, percebemos que são três reações, pelo menos, que a narradora manifesta em relação à morte e à ausência do pai: i) recorrer às lembranças; ii) se questionar sobre a partida do pai; e iii) aceitar sua partida

No último livro da trilogia, *A pele da terra*, o narrador é Mateus, também filho do narrador do primeiro livro. Mateus narra uma viagem com o filho, João, com o qual não convivia diariamente devido à separação de sua mãe. Diferente das outras duas histórias da trilogia, não fica evidente que a morte (ou a possibilidade da morte) seja o elemento de motivação da escrita. No entanto, no primeiro capítulo, o narrador pontua que eles estão juntos, pai e filho. João, o filho, está sentado na cama do pai, mas o pai afirma que não é a mesma cama da viagem, ou seja, ele está em um tempo diferente. E enuncia: “Ouça e saiba que é bom estar aqui com você, eu estou feliz, eu (ainda) estou vivo” (Carrascoza, 2017c, p. 9).

Dentro do todo enunciativo da *Trilogia do adeus*, notamos que a motivação da escrita é permeada pela morte-ausência-perda. Com base nisso, o sentido que esse primeiro capítulo traz, ao criar essa imagem de que Mateus está sentado em sua cama e ao enunciar “eu (ainda) estou vivo”, sugere que Mateus está em uma cama de hospital (ou de casa) em um estado de saúde debilitado, isto é, com a morte à espreita. Assim, infere-se que, mesmo que não explicitamente, a escrita também é motivada pela presença da morte iminente e da ausência, refletida na condição do narrador-personagem.

O tempo narrativo é crucial nesta obra. Assim como nos outros livros da trilogia, a morte motiva o narrador a recorrer às lembranças. Mateus narra a viagem que fez com o filho, e essas memórias da viagem o levam a recordar outros acontecimentos: “E, conforme andávamos, eu me recordava de nós dois no meio de outros dias [...] eu me recordava daquelas tardes no quintal de casa, nós dois a jogar futebol” (Carrascoza, 2017c, p. 65).

A narrativa é construída por meio do deslocamento espaço-temporal. De início, como vimos, o narrador-personagem está em uma cama e, a partir desse tempo e lugar, recorre às memórias para construir a narrativa. Em um segundo momento, ele rememora a viagem feita com o filho a Rabanal del Camiño, e, através dessa viagem, rememora as próprias lembranças e reflexões daquele período.

Dessa forma, são três cronotopos que formam o todo narrativo: o cronotopo da cama, o cronotopo da estrada e os cronotopos menores evocados pelas lembranças. O cronotopo da cama e o cronotopo da estrada são lugares e tempos de encontro entre pai e filho que produzem reflexão e lembranças ao narrador-personagem. Os cronotopos menores, como o quintal de casa onde jogavam futebol, são evocados pelas lembranças e contribuem para a construção da narrativa.

Um dos capítulos reforça a tensão entre a presença no tempo da escrita e no tempo da viagem e a ausência da vida do narrador na vida do filho, além da ausência definitiva pela morte. O narrador expressa pensamentos que ele gostaria de ter compartilhado com o filho durante a viagem ou em outro momento, mas que não disse. Os enunciados do capítulo são acompanhados da sentença “eu queria ter dito”. Em um deles, ele enuncia: “Eu não disse, mas queria ter dito, e o digo agora, que, em certos começos, muita coisa já está concluída, o primeiro passo pode dar aonde nem a maior das esperanças chega” (Carrascoza, 2017c, p. 83). Esse enunciado “eu não disse, mas queria ter dito, e o digo agora” compreende bem o tom de despedida no todo da narrativa. Ela reflete a tensão entre a presença do agora, a presença da viagem (lembranças) e a ausência da vida do filho bem como a iminência da ausência definitiva pela morte física. A reflexão sobre a vida é constantemente filtrada pela morte ou por sua iminência, sugerindo que a vida ganha novos significados ou intensidades diante da proximidade da morte.

Essa ausência na vida diária do filho pode ser compreendida como uma morte metafórica para o pai. O todo enunciativo pode ser visto como um texto de despedida. O narrador-personagem vivencia o luto pela ausência do filho e o luto antecipado por sua própria morte. Isto se mostra nos dois últimos capítulos da narrativa.

No penúltimo, João, filho do narrador-personagem, pergunta: “*falta muito pra chegar, pai?*” (Carrascoza, 2017c, p. 104, grifos do autor). O narrador reflete sobre essa pergunta e no capítulo seguinte enuncia: “mas essa pergunta não era só uma pergunta para aquela hora e situação, era uma pergunta para além de mim, em busca de uma resposta para sempre” (Carrascoza, 2017c, p. 105). Enquanto a pergunta de João é se refere ao tempo até Rabanal, para o narrador-personagem, que está na cama e rememora, ela adquire novos significados.

A mudança na percepção do cronotopo, de uma viagem concreta para uma reflexão metafórica, confere à pergunta de João um sentido mais profundo. Para Mateus, a “chegada” não se refere apenas ao destino físico, mas sim à morte. A reflexão do pai transforma a pergunta do filho em um símbolo da iminência da própria morte, evidenciando como a vida e a morte estão entrelaçadas na narrativa.

3.1.2 Aos 7 e aos 40

*Aos 7 e aos 40*¹², o primeiro romance publicado por Carrascoza, são apresentados dois momentos distintos da vida de um mesmo personagem, alternando entre suas experiências aos 7 anos e aos 40 anos. Quando o foco é a infância, a narrativa trata de temas mais leves, abordando a convivência com a família, com o irmão e os amigos, e possui uma carga mais poética e simples. Por outro lado, na fase adulta, a narrativa trata de temas mais fragmentados e complexos.

No capítulo intitulado *Leitura*, narra-se o período da infância e como o personagem principal junto com seu irmão costumavam jogar futebol. Eles possuíam um vizinho, Seu Hermes, que lhes devolvia a bola quando ela caía em seu quintal. A construção narrativa desse capítulo sugere que Seu Hermes gostava de ouvir os meninos brincando e se apressava em devolver a bola para que eles continuassem. No entanto, com o tempo, a bola começou a retornar de forma mais lenta, indicando que Seu Hermes estava adoecendo. Eventualmente, a bola deixou de retornar, sinalizando a morte de Seu Hermes:

Nós ficamos ali, de olho num extremo e noutro do muro, à espera da bola, imaginando em que ponto ela cairia. Mas o tempo foi passando, a sombra da jabuticabeira crescendo do outro lado, e eu e meu irmão nos olhamos fundo, fundo, em silêncio. Como no replay de um lance, me lembrei daquelas palavras da minha mãe, que um dia ainda iríamos ler as pessoas. Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também, que Seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola (Carrascoza, 2014, p. 8).

Nesse romance, os temas da ausência, perda e morte estão presentes, mas não como escopo principal do todo enunciativo. Neste capítulo, a morte é colocada como um acontecimento comum da vida, vivenciada por todas as gerações, inclusive pelas crianças. Embora não seja dito explicitamente, podemos inferir, pelo todo narrativo, que essa foi a primeira experiência com a morte do narrador-personagem.

¹² Publicamos um artigo que tem como *corpus* esse romance investigando a relação do sujeito personagem com o tempo (auto)biográfico, com o espaço e com os sujeitos que o constituem (Stafuzza e Oliveira, 2021).

Nos capítulos que se concentram na infância, são narrados episódios marcantes para ele, como a morte de Seu Hermes, uma situação em que presenciou o pai ser humilhado no trabalho, a participação dele em um campeonato de atletismo e outras. Por isso, através da narrativa, percebemos que o tema da morte é algo marcante para a construção do sujeito na narrativa. Inclusive em um dos capítulos sobre a vida adulta, esse acontecimento é citado: “ali começara a aprender a ler as pessoas, quando descobriu que Seu Hermes não estaria mais lá, entre os passarinhos, para devolver a bola de futebol” (Carrascoza, 2014, p. 33).

Nos capítulos sobre a vida adulta, três aspectos formais são importantes para a construção da avaliação do narrador em relação a si mesmo nos dois tempos-espacos da narrativa. Primeiro, a narração deixa de ser em primeira pessoa, como nos capítulos sobre a infância, e passa a ser em terceira pessoa. Em segundo lugar, o nome do personagem protagonista não é revelado, apenas colocado como “o homem”. Estes dois primeiros pontos indicam a forma como o sujeito-narrador avalia a si mesmo tanto no tempo presente (seus 40 anos) quanto no tempo das lembranças (os seus 7 anos).

Enunciar sobre si mesmo em terceira pessoa, como ocorre quando ele usa o substantivo “homem”, é um recurso retórico conhecido como *ileísmo* (do latim *ille*, cujo significado é “ele” ou “aquilo”). Trata-se de um hábito em que a pessoa se refere a si mesmo em terceira pessoa para criar um certo distanciamento de si e conferir objetividade à fala. Diferentemente dos capítulos sobre a infância, em que a narrativa é em primeira pessoa e produz uma aproximação ao tempo-espaço do passado, esse distanciamento, através desse recurso retórico-estilístico, revela a avaliação que o sujeito-narrador possui sobre os dois tempos narrativos. Esse recurso aponta para a tentativa de reaproximar o tempo da infância, mesmo de forma realista, ao rememorar situações como a morte e a humilhação, que são avaliadas como negativas. Em contrapartida, o uso do ileísmo no tempo adulto sugere um distanciamento, marcando o lugar das rupturas e das mudanças na vida do narrador.

Por último, a narrativa se torna em versos, isso fragmenta os sentidos do texto, pois a escrita em verso, embora completa, não expõe os sentidos em completude e, por vezes, carrega um tom enigmático, exigindo do leitor inferir significados. Dessa maneira, o modo como o sujeito-narrador se vê em seus sete anos e aos quarenta anos também é indicado pelos aspectos formais do enunciado. A mudança na estrutura formal narrativa evidencia a alteração na avaliação do sujeito-narrador sobre os diversos temas que atravessam a narrativa, inclusive aqueles relacionados à morte-ausência-perda.

Outra questão que destaca a mudança na avaliação e no tom entre o tempo da infância e a vida adulta é a modificação dos temas. Apesar de continuarem sendo temas ligados à vida

cotidiana, o espaço é alterado da cidade natal e da infância, para a cidade grande, e foco desloca-se do tempo da família com seus pais para o período em que ele é um pai de família. A modificação no tempo e no espaço altera as situações narradas, posto que a avaliação axiológica em relação aos diversos acontecimentos da vida difere de um tempo para o outro. Dessa forma, são narradas situações como o relacionamento dele com a esposa, a vez que o filho ficou doente e ele perdeu a final do campeonato do seu time, o relacionamento com o filho, entre outros, que são marcadas por rupturas, distanciamentos e uma certa frieza sobre a vida adulta.

Uma das rupturas destacadas é o divórcio do protagonista, narrado no capítulo intitulado *Para sempre* (Carrascoza, 2014, p. 16-19). Nesse capítulo, somos levados a um dia em que estão na rodoviária, aguardando a viagem para Foz do Iguaçu. Na tensão da espera pelo ônibus e no silêncio entre eles, ocorre o seguinte diálogo: “Então, como se lhe doesse dizer/ mais do que aceitar a verdade em silêncio, / o homem falou,/ *É, não dá mais,*/ ao que ela,/ de olho no menino e na chuva atrás dos vidros,/ ia dizer,/ *Não dá mesmo,*/ e o disse,/ de outra maneira,/ *Essa viagem foi um erro*” (Carrascoza, 2014, p. 17). A construção narrativa dessa situação revela algumas características da relação do casal. Embora a escrita em versos possa não fornecer todos os detalhes explícitos, ela permite que o leitor “complete” os sentidos implícitos no enunciado.

No início do capítulo, é revelado o silêncio que havia entre o casal: “E esse não dito, / para quem sabe ler os sinais/ (e ele o sabia desde criança) / era um grito iminente” (Carrascoza, 2014, p. 16). Esse silêncio, dentro da relação, sinaliza o princípio do fim do relacionamento. O distanciamento entre eles é enfatizado de forma mais clara em outro enunciado do capítulo: “O dia, casmurro, seguia os seus começos:/ faltava-lhes/ sol/ tanto quanto para o homem e a mulher/ eles mal se falavam nessa manhã/ como de hábito/” (Carrascoza, 2014, p. 16). Além do silêncio, o narrador aponta o distanciamento entre os dois: “e, mesmo sem que desejassem/ (ao contrário) / estavam, agora, em mundos distintos, / a anos-luz um do outro” (Carrascoza, 2014, p. 16). A ruptura entre o casal se manifesta por meio do silêncio e do distanciamento. No entanto, não temos acesso à história completa, o que reforça o caráter fragmentado e enigmático da narrativa.

Algo que é válido refletir é a relação entre o título do capítulo – *Para sempre* – e a situação narrada nele: a separação do casal. Para sempre constrói um significado particular dentro desse contexto. O tema do capítulo reflete e constrói um sentido único e singular ao enunciado nesse contexto narrativo.

Em contos de fadas, de forma geral (sobretudo esses retratados pela *Disney*, como Cinderela, Branca de Neve, Rapunzel, entre outros), a frase final após a resolução dos

problemas, os casais se encontram é: “e viveram felizes *para sempre*”. Em casamentos de tradição cristã, o pastor ou padre sempre enunciam a duração esperada da união: “até que a morte os separe”, o que indica um sentido de *para sempre*. Esses dois contextos – o dos contos de fadas e o das cerimônias religiosas – participam da construção do significado de “para sempre” em relacionamentos matrimoniais. No entanto, no capítulo em questão, “Para sempre” adquire um significado distinto, associado à ideia de separação definitiva. O título reflete a ruptura irreversível entre o casal, uma separação que, como discutido anteriormente, já havia sido prenunciada pelo silêncio e pelo distanciamento entre eles. Portanto, o tema do capítulo confere um sentido específico e trágico ao enunciado “Para sempre”, subvertendo a expectativa tradicional de perpetuidade associada ao casamento.

Depois de refletir separadamente sobre os capítulos que abordam a infância e a vida adulta na obra *aos 7 e aos 40*, é essencial considerar um ponto que enriquece o todo enunciativo da obra de Carrascoza. Os capítulos referentes à infância servem como um pano de fundo para os episódios da vida adulta. Esse sentido é evidenciado pelo diálogo entre os títulos dos capítulos, que frequentemente se apresentam como antônimos, como é o caso de: *Depressa e Devagar, Leitura e Escritura, Nunca mais e Para sempre, Dia e Noite, Silêncio e Som, Fim e Recomeço*.

Além disso, as referências citadas nos capítulos da vida adulta frequentemente mencionam as experiências narradas na infância. Em outras palavras, as situações vividas durante a infância são recuperadas na vida adulta na forma de lembranças. Isso sugere que os capítulos da infância não apenas configuram o pano de fundo emocional e temático dos capítulos da vida adulta, mas também fornecem uma base para compreender as experiências e reflexões do protagonista mais velho. Essa perspectiva permite ver como a construção dos temas e dos títulos dos capítulos se entrelaça para oferecer uma visão mais profunda da narrativa e do desenvolvimento do personagem.

Por exemplo, a amizade de infância com um menino chamado Bolão é retomada no último capítulo, “Recomeço”. No capítulo, o protagonista decide voltar à cidade de sua infância, onde seu irmão ainda mora. Enquanto caminhava pela cidade, ele resolve verificar se o velho amigo ainda vive no mesmo lugar de antes. Embora inicialmente não o encontre, Bolão aparece na casa de seu irmão em um dia subsequente. A cena é descrita da seguinte forma: “Então, o filho veio chamá-lo,/ alguém à porta o procurava./ Arrastou-se até lá, sem ânimo, desconfiado./ Mas estremeceu, de repente, ao compreender, um segundo depois de vê-lo, que aquele homem lá fora,/ cabelos ralos e alvos,/ era o seu amigo Bolão”. (Carrascoza, 2014, p. 40). O leitor apenas toma conhecimento do motivo da procura pelo amigo e da reação do protagonista diante

dele, “estremeceu”, pois já foi narrado anteriormente como Bolão foi uma pessoa importante na infância do protagonista, como evidenciado na citação: “O Bolão, eu descobri, ele era pelos outros” (Carrascoza, 2014, p. 26).

Diante disso, compreendermos que a morte-ausência-perda são elementos comuns da vida cotidiana. A morte física de Seu Hermes na infância marca a vida do narrador a ponto de se lembrar desse vizinho em outros momentos da narrativa. As rupturas da vida adulta, com o afastamento da cidade em que nasceu, a perda de contato com os amigos de infância, o divórcio e o relacionamento com o filho funcionam, de certo modo, como uma morte simbólica e causam no narrador protagonista uma espécie de luto.

3.2 CONTOS

Nos contos, Carrascoza também se aplica à temática da morte-ausência-perda. Citamos vários livros de contos e selecionamos os contos que possuem essa temática. Embora nosso objetivo não seja realizar uma análise exaustiva de cada livro, a análise e interpretação consideram todo arquitetônico dos livros em que o conto está presente.

O livro *Tempo Justo* reúne 16 contos em que o afeto realça os relacionamentos e causa a sensação de que a convivência e as situações não duraram tempo suficiente. Todas as narrativas, de forma poética e delicada, refletem sobre efêmero da vida e a vontade das pessoas pela permanência.

3.2.1 Perda

Em *Perda* (Carrascoza, 2016a, p. 16-20), narrado em primeira pessoa, o narrador está no estádio de futebol e afirma que aprendeu a gostar desse esporte com o pai. O futebol é colocado na narrativa como um elemento de conexão entre pai e filho: “Eu aprendi a gostar de futebol – só percebi isso anos depois – porque era um jeito de ficar perto dele” (Carrascoza, 2016a, p. 16). A presença do futebol e estar no estádio faz o narrador a refletir sobre o relacionamento com o pai por meio da paixão pelo futebol. O futebol é o elemento que motiva a reflexão e a volta para o tempo das lembranças em que o pai ainda estava vivo. Essas lembranças sempre são acompanhadas de um olhar para outro tempo; em certo sentido, elas são exotópicas, posto que faz o sujeito rememorador ver a imagem de outro tempo de si, mas aquele que rememora não é mais o sujeito rememorado.

Nessa lembrança, o narrador reflete sobre os ensinamentos do pai por meio dessa conexão com o futebol. Primeiro, foi o pai quem o ensinou a gostar de futebol como uma forma de se conectar com ele. Em segundo lugar, através das derrotas, o narrador observa que, embora não tenha sido ensinado de maneira explícita, descobriu que “perder dói menos se estamos acompanhados” (Carrascoza, 2016a, p. 17). Por fim, o pai também o ensinou a chutar de trivela¹³.

Em meio ao ensinamento de chutar de trivela, o narrador reflete sobre o tempo: “e eu, atento, eu ainda despreparado para o amor, sem a consciência de que estar ali com ele era não estar nunca mais ali com ele” (Carrascoza, 2016a, p. 17). O tempo presente possui essa singularidade: ele é apenas esse instante que vivemos. Por isso, estar ali é nunca mais estar. Quando Carrascoza escreve sobre a vida, ele parece capturar essa vida do instante, que se perde a cada momento. As lembranças surgem como uma forma de reviver o tempo presente, embora essa vivência ocorra em condições diferentes, pois o sujeito que rememora não é o mesmo do objeto rememorado.

Assim, o futebol é um elemento motivador da escrita narrativa e das lembranças da relação entre filho e pai. Por meio das recordações, o narrador reflete sobre a sua paixão pelo esporte e compreende que o futebol é um meio de manter a presença do pai: “como se pelos meus olhos o pai pudesse ver os jogadores de perto” (Carrascoza, 2016a, p. 19). Logo, um elemento – como o futebol – torna-se um meio para a reflexão sobre a morte-ausência-perda de alguém.

3.2.2 Como a luz

Noutro conto, *Como a luz* (Carrascoza, 2016a, p. 21-23), o narrador em primeira pessoa recebe, por meio de um telefonema, a notícia de que o tio está muito doente: “quando a mãe, pelo telefone, me informou, apreensiva, *Ele está muito doente...*” (Carrascoza, 2016a, p. 21, grifos do autor). O tempo narrativo linear, passando da notícia dada pela mãe para o outro enunciado dela: “*Você está me ouvindo?*” (Carrascoza, 2016a, p. 23, grifos do autor).

Entre um enunciado e outro, há um fluxo de consciência por parte do narrador, carregado das lembranças com o tio. Embora o tempo entre os enunciados aparentemente não seja longo, é nesse breve intervalo que o narrador rememora o tempo de convivência com o tio. Esse

¹³ Chutar de trivela é uma forma de chutar a bola com a parte externa do pé, pegando os três últimos dedos do pé, contando de dentro para fora.

processo de lembrança constrói a imagem do tio para o narrador, evidenciando o peso volitivo e axiológico que o tio tem para ele.

O título do conto – *Como a luz* – se refere à habilidade que o tio possuía em consertar coisas, especialmente luminárias. Ao longo do conto, além dessa relação com os objetos de luz, o narrador faz uso de palavras que remetem a luminosidade: “O rosto do tio relampejou, de uma só vez, na minha lembrança” (Carrascoza, 2016a, p. 21). No último enunciado, após a voz de sua mãe interromper o fluxo de seus pensamentos ao telefone, o narrador afirma: “e eu não consigo responder, só vejo o tio à minha frente, com aquela luminária nas mãos – tudo o mais, ao meu redor, se apaga” (Carrascoza, 2016a, p. 23). Dessa forma, a construção enunciativa do conto ocorre por meio desses elementos relacionados à habilidade do tio em consertar objetos elétricos, refletindo a presença significativa que ele teve na vida do narrador.

A notícia do estado do tio se torna o elemento motivador para a reflexão e as lembranças relacionadas a ele. Dito de outra forma, sem a notícia da doença do tio, o narrador não teria um motivo para relembrar a vivência com o tio. A possibilidade da morte e a ausência iminente atuam de modo a construir a perspectiva da morte como fatores desencadeadores na construção da narrativa. Além disso, mais uma vez, diante da possibilidade da morte e ausência, o sujeito-narrador recorre às lembranças para refletir sobre a relação com o outro.

3.2.3 Natividade

Em *Natividade* (Carrascoza, 2016a, p. 31-35), a construção narrativa difere dos dois contos anteriores posto que o elemento motivador não é a morte ou a notícia de alguma morte iminente, mas sim um nascimento. Narrado em terceira pessoa, este conto aborda os momentos que antecedem o nascimento da filha de um casal: a notícia de que era a hora, a arrumação para ir ao hospital etc.

A construção narrativa do conto é atravessada pela expectativa do nascimento da filha, mas também pela ambivalência que o nascimento carrega. O narrador enuncia: “A outra vida, para crescer definitiva, urgia passar pela prova, inadiável, da separação” (Carrascoza, 2016a, p. 31). Assim, a separação é vista como a morte simbólica do vínculo corporal entre mãe e filha. É necessário passar por essa “morte” simbólica para que haja vida e um crescimento definitivo, conforme indicado na narrativa.

Esta ambivalência também é encontrada na reflexão apresentada pelo narrador sobre a condição da filha que já nascera com perdas no “currículo”: “A menina nem nascera e umas perdas já a esperavam [...]. A menina nem nascera e sua história, havia tempos, se iniciara.

Numa mão, as oferendas. Noutra, as ausências, igualmente dadas” (Carrascoza, 2016a, p. 34). Dessa forma, diante de um nascimento, a morte-ausência-perda também são evocadas e participam da construção narrativa. Assim como a palavra dita por alguém é carregada de sentidos antes de ser pronunciada, o sujeito que entra no existir-evento (pelo nascimento) também é atravessada pela história daquele tempo e daquele campo de atividade humana do qual fará parte. Portanto, ambivalência no conto é evidenciada pelos sentidos que o nascimento mobiliza, em que aquele que nasce já tem em sua história várias perdas e ausências.

3.2.4 Irmã

Em *Irmã* (Carrascoza, 2016a, p. 36-38), um irmão narra sua relação com a irmã em uma progressão de afirmações rápidas e fragmentadas, separadas apenas por vírgula. Isto pode causar uma certa confusão durante a leitura. O conto não segue uma progressão linear de acontecimentos, mas há uma lógica na narração que revela características dos dois irmãos e do relacionamento entre eles. Destacamos alguns aspectos: Primeiro, o conto menciona que o nascimento da irmã ocorreu após o dele: “o ventre da mãe, lua minguante, irmã chegando, depois” (Carrascoza, 2016a, p. 36). Também é narrada a vivência dos dois na infância: “sempre criança, com trança nos cabelos, irmã sempre bonita na sua fantasia de borboleta, de anjo também” (Carrascoza, 2016a, p. 36). Há também o destaque para as características físicas que eles têm em comum: “irmã com jeito da gente, quase igual, as sobrancelhas, o risco no queixo, o dedo torto do pé, irmã a gente olhando, a gente mesmo se vendo, espelho melhor, lado bonito” (Carrascoza, 2016a, p. 37). Essas observações constroem o valor emotivo-axiológico da relação entre irmãos, criando empatia no leitor pela situação apresentada.

Todo o conto é atravessado pelo vocativo *irmã*, que às vezes é acompanhado de uma qualificação: “irmã lado bonito da gente”, “irmã aos nossos olhos sempre bonita”, “irmã lado, sempre ao nosso lado”. Desse modo, o conto se configura como uma espécie de ode à irmã, um canto poético sobre a irmã e sobre a vivência do irmão com ela.

Entretanto, o tom, que a princípio é feliz pelas lembranças alegres suscitadas, ganha tonalidade de tristeza, quando se passa a narrar a ausência da irmã. Fica subentendido que a irmã morreu. O enunciado final da narrativa traz: “irmã bonita, irmã fim, às vezes, antes de nós, a gente depois da irmã, mesmo se aqui antes, a gente só, de novo, por que não irmã depois, irmã lado bonito da gente, e a gente sem esse lado, bonito, a gente sem irmã, irmã indo embora antes, por quê?” (Carrascoza, 2016a, p. 38). Dessa forma, o narrador toma duas atitudes diante da ausência da irmã. Nesse contexto em que a morte-ausência-perda é o elemento motivador da

narrativa, notamos que o narrador primeiro rememora os feitos da irmã e a sua semelhança com a aparência dele e depois se questiona sobre o findar dela: “por quê?”. A forma gráfica do “por quê” indica uma pergunta diante de algo já enunciado. Assim, diante da morte enunciada, sobra para ele, apenas se questionar sobre o motivo da perda.

3.2.5 Alfabeto

Em *Alfabeto* (Carrascoza, 2016a, p. 55-60), o narrador se recorda da época em que aprendeu a ler e de como começou a classificar as situações por meio das letras, numa escala de “a” a “z”. Ele rememora diversas situações e as classifica: “a” representando inícios e recomeços, enquanto “z” é associado à morte, separações, mudanças e rompimentos.

No todo narrativo, várias dessas situações narradas e classificadas como “z” são acompanhadas pelo “a”. Primeiro, o narrador rememora a condição de sua vó em um Natal e de como ela estava se aproximando do “z”: “quase a se arrastar, eu senti que ela seguia, definitivamente, do seu ‘x’ para o seu ‘z’” (Carrascoza, 2016a, p. 56). Em seguida, ele reflete sobre a ausência dela no Natal seguinte: “porque a vó Maria não veio no Natal seguinte, e o ‘a’ de sua ausência não tardou também a percorrer letras e mais letras até chegar ao ‘t’ do esquecimento” (Carrascoza, 2016a, p. 56). Assim, o “z” simboliza o fim físico (a morte física) da avó, enquanto o “a” representa o início da sua ausência.

Outra situação é a vivência de alguns dias com o primo e depois a sua despedida: “no selim da bicicleta pelas ruas da cidade, nesse *oi* estava o *tchau* para a tristeza, no momento do *tchau* estava o *oi* para a lembrança, a última letra de um alfabeto puxando a primeira do outro” (Carrascoza, 2016a, p. 57, grifo do autor). Nesta citação, o narrador não substitui o “oi” e o “tchau” pelo “a” e o “z”. No entanto, o “oi” e o “tchau” são deslocados para dois tempos distintos. Primeiro para a tristeza, o “oi” do primo simbolizava uma despedida para a tristeza e depois para o fim do tempo junto, o “tchau” para o primo, representava um “oi” para sua ausência.

A chegada de um cachorrinho chamado Lico, trazido pelo pai, é colocado com um “s” de satisfação pelo narrador. No entanto, o atropelamento do cachorrinho é colocado como um “z” para a morte e um “a” para a saudade: “O Lico no seu ‘z’ e a saudade começando a se escrever em mim, pegando a minha mão para desenhar vagarosamente o círculo e a perna do ‘a’” (Carrascoza, 2016a, p. 58). Mais uma vez, a morte física é simbolizada com o “z”, mas traz consigo o “a” como o início da saudade.

O conto ainda narra outras situações classificadas como “z” – como o rompimento familiar entre o pai do narrador e o seu tio, o encontro com uma mulher que o traiu e o fim do relacionamento. Pontuamos mais uma: a mudança para outra cidade, Curitiba, é descrita como uma sucessão desde a ideia até na mudança efetiva: “mas ela [a mudança para Curitiba] avançou velozmente para o ‘u-v-x-z’ e, seis meses depois, tínhamos nos mudado para lá, abrindo uma porção de ‘as’, enquanto fechávamos com outros tantos ‘zes’ portas e mais portas da vida familiar” (Carrascoza, 2016a, p. 59). O “z”, neste enunciado, simboliza o fim para a vivência na outra cidade e as portas fechadas para o convívio, mas é acompanhado pelo “a” do recomeço e das novas portas.

Por fim, ele enuncia que “Talvez por não ter aprendido a ler direito, eu vivo tentando adivinhar, diante do meu alfabeto de perdas, a próxima letra” (Carrascoza, 2016a, p. 60). Por meio dessa classificação dos acontecimentos da vida pelo alfabeto, o narrador relembra de suas perdas. Isso indica como a morte-ausência-perda, seja física ou simbólica, faz parte da vida e constrói o sentido de que ela é elemento participativo de toda a vida, da infância até o fim. Além disso, a constituição do tema da morte, na narrativa, é feita a partir da ideia de que a ausência (pela morte física, por separações e/ou rompimentos) é acompanhada pela presença da saudade, do início de um novo ciclo etc. O tema da morte é atravessado pela ausência, mas essa ausência é acompanhada de diversas presenças, sobretudo, das lembranças e das saudades.

3.2.6 Espinho

O livro *Espinhos e Alfinetes* (2010) é uma coletânea de onze contos construídos sob a temática da perda-morte-ausência, seja pela morte física ou pela morte simbólica (situações cotidianas e banais que carregam dor ou luto). França (2017) aponta que a morte é uma discursividade constitutiva e constituinte de todas as narrativas dessa coletânea de contos.

No conto *Espinhos* (Carrascoza, 2010, p. 7-16), o narrador relata sua convivência com o irmão mais velho na fazenda onde moravam. O conto é narrado por meio de lembranças, sugerindo que o narrador seja um adulto que rememora os episódios vividos com o irmão. Assim, a cumplicidade, as brincadeiras e os ensinamentos do irmão mais velho são lembrados pelo irmão mais novo, demonstrando o vínculo afetivo entre os dois. Nos últimos parágrafos, narra-se o adoecimento do irmão mais velho e sua morte “Sem o André, quem iria me ajudar a ver aquela imensidão?” (Carrascoza, 2010, p. 16). O acontecimento da morte provoca reflexões sobre a morte e é o fundamento, a motivação da escrita.

Na análise desse conto, França (2017) aponta que há uma construção narrativa da morte principal (a morte do irmão) que é tecida por meio de outros episódios anteriores ligados à morte e ao luto, narrados no conto: primeiro, a morte de Zico, um conhecido da família, por afogamento em um lago que eles frequentavam, “Veio a notícia de que o Zico, filho do Seu Manoel, dono do São Tomé, tinha se afogado no lago”, (Carrascoza, 2010, p. 12); segundo, a tempestade, os danos que ela causou e a morte dos bezerros, “ele [temporal] desordenou no nosso olhar – as telhas do estábulo, o poste de luz tombado, o lameiro à porta de casa e o triste maior: um raio matara dois bezerros que o Pai ia vender no Natal”, (Carrascoza, 2010, p. 13); por último, o roubo na casa da Tia Tereza, “A Tia Tereza tinha ido com o Tio Alceu na cidade [...] antes de entrar no sítio, viu espalhadas umas coisas suas, reconhecíveis [...] A Tia Tereza sofria”, (Carrascoza, 2010, p. 13). Em seguida, narra-se o adoecimento de André, o irmão mais velho e sua morte, por motivos que não são revelados.

Segundo França (2017), a morte de André marca o início de um novo ciclo para o irmão narrador: “Era o começo da saudade. Saí pelo fundo da casa, a verdade vindo, devagar, num voo manso. Olhei os morros de pedra lá longe, o capim nas encostas, as montanhas azuladas. Sem o André quem iria me ajudar a ver aquela imensidão?” (Carrascoza, 2010, p. 16). Assim, o acontecimento da morte, pelo peso volitivo-axiológico do irmão para o irmão-narrador, significa uma espécie de passagem da infância para vida adulta, ou seja, uma morte simbólica da infância. Logo, o conto constrói um projeto de dizer sobre o tema da morte na infância, em que o vivenciamento da morte na infância significa a morte da infância por meio da perda da inocência e o conhecimento da brevidade da vida.

3.2.7 Dora

No conto *Dora* (Carrascoza, 2010, p. 77-84), é narrado que os irmãos de Dora vão buscar os exames médicos dela e de como eles recebem essa notícia: “o médico abriu o envelope com o resultado dos exames e disse, *É o que eu mais temia*” (Carrascoza, 2010, p. 79, grifo do autor). Pela construção narrativa, entende-se que Dora está em estado terminal de uma doença que não é revelada. Não revelar a doença causa um efeito de empatia no leitor, posto que ele pode construir o próprio sentido a partir de suas vivências.

Paralelo à notícia da doença da irmã, conta-se que um dos irmãos, o Duda, está com casamento marcado. A reação diante da notícia carrega essa dualidade entre alegria e tristeza: “E Duda vociferava, *Não pode ser, não pode ser*, e eu tentava acalmá-lo, *Você tem de cuidar de seu casamento*, e ele, *Vou desmarcar*, e eu, *Ninguém vai entender, Dora vai desconfiar*”

(Carrascoza, 2010, p. 79, grifo do autor). Atravessado pela tristeza, Duda não deseja vivenciar a alegria do casamento nesse momento: “pensando no peso de sua alegria que viera em hora tão imprópria” (Carrascoza, 2010, p. 83). Neste sentido, fica evidente que o existir-evento dos sujeitos são atravessados, em muitos momentos, por sentimentos contrários (como a alegria e a tristeza) em sua constituição.

Algo característico da obra carrascoziana é a construção de sentidos a partir de uma dualidade semântica: nos outros contos, presença e ausência andam de mãos dadas. Neste, a alegria e a tristeza atuam na constituição do tema da morte. O luto é vivenciado antes da morte. Por isso, o casamento, conforme França (2017), representa um acontecimento de morte, pois é colocado como a despedida de Dora: “à festa de casamento de Duda se aderira outra, sorrateira, da despedida de Dora” (Carrascoza, 2010, p. 82). O todo narrativo do conto é arquitetado no conflito entre alegria e tristeza. Porém, uma alegria que os irmãos constroem para que Dora se despedisse de todos e não desconfiasse de sua condição. Esse movimento é comum no senso popular, fazer os dias finais do outro felizes, para que de algum modo, pelo menos por alguns instantes, a condição do outro seja esquecida. Assim, a felicidade funciona no todo arquitetônico como uma espécie de esquecimento da morte, não diretamente aos irmãos, que sabiam da condição, mas em relação à irmã, para que ela não tomasse ciência de sua condição.

O luto vivenciado devido à notícia da morte iminente e o casamento são dois acontecimentos divergentes em termos de caráter volitivo. Ambos representam ciclos comuns da vida humana, mas são totalmente diferentes, enquanto um representa o findar da vida e o outro marca o início da vida a dois. Este entendimento também influencia os significados na construção do todo narrativo e evidencia o modo como o autor constrói o conto, por meio do conflito entre dois elementos distintos.

Queremos dar destaque a outros dois pontos. Os irmãos tentam esconder a condição de Dora dela mesma. Nessa tentativa, o narrador constrói uma imagem específica sobre a morte como um personagem: “e esquecemos que a indesejada nos observava, com a sua foice fria” (Carrascoza, 2010, p. 82).

O outro ponto a ser destacado é o questionamento sobre essa situação de Dora, que é descrita como uma pessoa especial, responsável por tornar a vida mais leve para todos, “*Por que Dora?*, era ela, com seu bom humor, que tornava mais leve o fardo dos nossos conflitos familiares, era Dora quem juntava as peças de nossa história perdida no emaranhado dos fatos” (Carrascoza, 2010, p. 80, grifo do autor). Esse questionamento não parece ter um direcionamento específico. A percepção que se tem é que é um questionamento direcionado para a vida em si. Bakhtin sugere que todo enunciado possui um direcionamento. Portanto, esse

questionamento sobre a morte, em relação a um objeto que tem um peso axiológico para o eu, pode ser visto como um reflexo de um acontecimento inevitável, quase como se o enunciador estivesse se dirigindo à própria morte como um sujeito.

3.2.8 Da próxima vez

Em outro conto, *Da próxima vez* (Carrascoza, 2010, p. 59-68), é narrado em primeira pessoa por um neto que recebe a notícia de que a avó adoecera. Ao receber a notícia, planeja ir vê-la. A maior parte da narrativa ocorre durante a viagem de carro que o narrador faz até a cidade de sua infância. Para fins de análise, podemos dividir a narrativa em duas partes: a primeira é a viagem e a segunda é o encontro com a avó.

A primeira parte ocorre na estrada. A estrada leva o narrador, diante da notícia da doença da avó, a rememorar a infância e a influência da avó em sua criação: “Mal entrara no carro me vinha umas lembranças leves, e a Avó puxando todas” (Carrascoza, 2010, p. 62). Ele também se questiona sobre o afastamento da avó: “Onde eu estava esse tempo todo, sem a Avó, nem na memória?” (Carrascoza, 2010, p. 65).

Sobre a viagem, percebemos que não há um detalhamento da estrada, em relação à paisagem, trânsito etc., apenas a distância: “Quinhentos quilômetros nos separavam” (Carrascoza, 2010, p. 61) e a chuva que caía enquanto viajava: “amanheceu com chuva e um vento sólido de doer o corpo” (Carrascoza, 2010, p. 62). Entretanto, o caminho que ele percorre na estrada é acompanhado pelas memórias suscitadas pela reflexão sobre a condição de saúde de sua avó. O cronotopo da estrada é atravessado pelo cronotopo do limiar, levando o narrador ao fluxo de consciência através das lembranças e das reflexões sobre a convivência ou não com a avó: “Não era distância demais; maior, bem maior, seria percorrer os anos de saudade que tinha se estendido entre nós – essa, sim, uma longa rodovia” (Carrascoza, 2010, p. 61-62).

Ao arrumar a mala para a viagem, o narrador tem sua primeira reflexão sobre como a avó influenciou quem ele é: “eu esquecido de que havia tantas coisas suas no meu ser, de homem atual” (Carrascoza, 2010, p. 62). Isso constrói a percepção axiológica do narrador em relação à avó. A influência no seu ser se dá devido à avaliação que o narrador faz sobre a avó, seu comportamento e seus dizeres.

Nessa primeira parte, a construção narrativa do conto é feita através de um enunciado que funciona como um refrão para a narrativa: “*Vai passar!*”. O narrador recorda vários acontecimentos em que a avó utilizou essa expressão para consolá-lo: quando ele caiu de bicicleta, quando ele sente medo do escuro, nos dias dos pais, ao sentir a ausência de seu pai

que partiu cedo (morte física), e quando ele sentiu medo da chuva forte e dos trovões. Esse enunciado adquire um significado particular para a narrativa. Mesmo que não haja uma alteração semântica no significado, diante do contexto narrativo, ele se constitui com objeto principal na construção da memória afetiva entre narrador e sua avó. Ao sair de si, pela memória exotópica, a percepção da avó pelas memórias é refletida neste enunciado. Assim, a avó é vista como alguém que sempre o consolou e esteve presente nos momentos tristes. Ir até a avó, então, não é apenas uma visita a alguém com ligação axiológica-emotiva para ele. Ir se constitui como uma resposta a esse enunciado dito tantas vezes pela avó.

A segunda parte da narrativa é o encontro entre o narrador e a avó. O cronotopo do encontro é o espaço de percepções da condição do outro e, de certo modo, de resolução de conflito. Neste caso, a percepção do narrador em relação à sua avó é física: “Ela abriu os olhos – o seu azul já abandonara o azul de minhas lembranças” (Carrascoza, 2010, p. 67); e também do modo como a avó o via: “Estendeu a mão e me tocou os cabelos, como se reconhecesse seu trabalho em mim, como reconhecia seus pontos de crochê, tão pessoais (Carrascoza, 2010, p. 67).

Nesse encontro, segue o seguinte diálogo:

– O que a senhora sente – eu perguntei.
 A Avó buscou as minhas mãos. Envolveu-as nas suas.
 – Falta de ar – respondeu, a voz longe.
 – Vai passar – eu falei.
 Ela fechou os olhos e disse:
 – Vai.
 Ia, podíamos sentir. Para sempre, dessa vez. (Carrascoza, 2010, p. 67-68).

Usar a mesma expressão que a avó utilizava na infância ressalta como ela é um objeto ativo na constituição do narrador como sujeito e como há uma mudança nos papéis vivenciados por eles: antes, o narrador era o objeto de cuidado da avó, agora ele é quem cuida. Diante disso, expressão dirigida à avó causa um duplo sentido. Primeiro em relação à falta de ar (condição física da avó) e, segundo, em relação à morte biológica da avó; isto é, a falta de ar vai passar definitivamente, por conta da morte iminente da avó.

Assim como no conto *Dora*, em *Da próxima vez* também há uma espécie de vivenciamento do luto diante da morte iminente. A morte iminente é fato propulsor da escrita narrativa e leva os sujeitos protagonistas do conto a questionarem a razão da morte ou a rememorar vivências com a pessoa.

3.2.9 A hora

No livro *Amores mínimos* (2011), há um conto intitulado *A hora*. Nessa narrativa, em primeira pessoa, o narrador relembra seu relacionamento com o pai ao longo do tempo. O estilo narrativo do autor constrói o conto por meio da relação com aspectos religiosos do cristianismo. Vários elementos são evocados pelo narrador: como a água e o vinho, o anjo, atirar pedras, a expressão *Pai, por que me abandonastes?*, Lázaro, andar sobre as águas, multiplicação dos peixes e outros.

Essa relação é estabelecida pelo narrador devido à forma como ele descreve seu relacionamento com o pai. Este relacionamento ocorria pelo telefone e o narrador intitulava o tempo da ligação como “a hora sagrada”: “Durante quase toda a minha infância, de segunda à sexta, semana atrás de semana, havia uma hora sagrada para mim: era quando o telefone tocava, após o jantar, e eu podia ouvir a sua voz, me perguntando, *Filho, como foi o seu dia?*” (Carrascoza, 2011, p. 47, grifo do autor). Assim, a relação de pai e filho se constitui, na narrativa, por dois pontos: pela “hora sagrada” e pela pergunta “como foi o seu dia?”. Juntos aos elementos religiosos, esses dois pontos adquirem outros significados no decorrer do desenvolvimento do conto. Narra-se a passagem do tempo do narrador. Conforme a citação, na infância a hora de falar com o pai era sagrada e a resposta à pergunta “como foi seu dia?” era sempre respondida pelo filho (narrador).

Vale dizer que o relacionamento de pai e filho se dava por meio do telefone devido à separação entre eles. Não fica claro o motivo, mas infere-se que é por conta da separação com a mãe: “Depois que ele se foi da casa onde morávamos, eu o tinha àquela hora, e não compreendia por que passava tanto tempo sem vê-lo” (Carrascoza, 2011, p. 48). Isso cria o sentido de conflito entre presença e ausência, presença pelo telefone e ausência da vida cotidiana.

Na adolescência do narrador, o pai continuou a ligar no mesmo horário, mas a empatia do filho já não era a mesma: “As linhas da minha vida me desviavam do seu caminho. Eu aprendera a atirar pedras, ele era o meu alvo preferido. A hora, antes sagrada, se tornara maldita” (Carrascoza, 2011, p. 48). Nota-se que, assim como há mudança do tempo narrativo, também ocorre uma mudança na percepção da hora de falar com o pai. O sujeito-narrador, agora na adolescência, reage de maneira diferente. A relação eu-outro que concebia valor positivo a hora de falar com o pai e a nomeava como sagrada, agora dá valor negativo e a nomeia como maldita.

Com o passar dos anos, o narrador afirma que o pai continuava a ligar: “Os anos se multiplicaram, e, como um peixe, aprendi que todos estamos cercados de anzóis. A palavra do

pai continuava a chegar, mas, vivendo os prodígios da liberdade, eu tinha pouca carne para o seu verbo” (Carrascoza, 2011, p. 48). A hora, que antes era sagrada e depois se tornou maldita, tornou-se indiferente para o narrador, mesmo com a persistência das ligações do pai. Assim, a mudança ao longo do tempo reflete uma transformação na avaliação do significado dessas ligações.

No último parágrafo do conto é enunciado: “Há pouco o telefone tocou. A mãe me deu a notícia de que ele se foi, para sempre. Eu nem percebi que ele estava indo em cada uma daquelas ligações, quando me perguntava, *Filho, como foi seu dia?* Agora, ante a ferida que se abre em mim, esta prece é apenas um band-aid” (Carrascoza, 2011, p. 49, grifo do autor). A notícia da morte do pai leva o narrador a rememorar o relacionamento distante e ausente entre eles. Além da morte física do pai, observa-se também a morte simbólica, refletida na transformação ao longo dos anos da percepção do narrador sobre as ligações. O tema da morte, portanto, é construído no conto através da percepção volitiva-axiológica, evidenciada pelas mudanças na forma como o narrador avalia seu relacionamento com o pai.

3.2.10 Mensageiro

Em *Mensageiro*, presente no livro *Diário das Coincidências*, narra-se a história de um rapaz e seu relacionamento com o tio. O conto é narrado em terceira pessoa e relata que o pai do protagonista, irmão do tio, morreu aos seus quarenta e poucos anos. A reação a esse acontecimento é distinta para o protagonista e para o tio. Sobre o protagonista, narra-se: “Nunca se curou dessa perda, e pela vida inteira haveria de se sentir desamparado – um desamparo que o ensinou a enfrentar todo tipo de ausência sem medo” (Carrascoza, 2016b, p. 15). Em relação ao tio: “o tio se abateu tanto que acabou se perdendo. Fez dívidas. Seu casamento malogrou, obrigando-o a se mudar para São Paulo e a deixar as duas filhas com a ex-mulher. Na capital [...] abriu as portas só para a bebida, o fumo e as prostitutas (Carrascoza, 2016b, p. 15). Esses dois enunciados demonstram que reação ao evento da morte varia de um sujeito para outro. Como Bakhtin (2011a) argumenta, a morte de um sujeito pode se tornar o acontecimento mais importante na vida de outro. No caso do tio, a morte do irmão provocou uma mudança drástica em sua vida e modo de agir. Assim, o tema da morte é construído pela forma como essa perda impacta e altera o existir e a vida do sujeito que permanece.

Outra questão desenvolvida pelo conto é a figura do sujeito protagonista como um mensageiro em alguns sentidos: “viu-se, de súbito, na condição de mensageiro” (Carrascoza, 2016b, p. 15). Inicialmente, ele se tornou mensageiro entre o tio, que, após a morte do irmão,

foi morar na capital, e a tia, com quem o sujeito protagonista mora. Ele encontrava o tio vez ou outra e levava a ele alguma comida preparada pela tia. Durante essas visitas, o tio expressava seu desejo de reencontrar suas filhas: “até que certa tarde o tio mudou de cor e comentou que sonhava em rever as filhas. Não tinha notícias delas há anos. Será que estavam bem? Será que o perdoariam?” (Carrascoza, 2016b, p. 16). A partir desse ponto, o papel de mensageiro se estabelece como o principal sentido na relação entre o tio e suas filhas.

Quando conseguiu se encontrar com as filhas do tio, o sujeito protagonista levou a mensagem sobre o desejo do tio de as encontrarem. Elas responderam de forma positiva, apesar da recusa da mãe: “a prima disse, resoluta: *Marque uma data e nos avise. A gente dá um jeito. Pegamos um ônibus e vamos!*” (Carrascoza, 2016b, p. 16, grifo do autor).

Como resposta à receptividade das filhas, o tio, que anteriormente estava entregue ao tabaco, à bebida e às prostitutas, abandona esse comportamento e melhora visivelmente sua aparência: “Quatro meses depois, quando foi levar a roupa nova que a tia comprara para o irmão usar no encontro com as filhas, fico admirado ao vê-lo: o tio perdera a barriga, o azul dos olhos havia retornado, a tromba se encolhera em nariz. Desenvelhecera.” (Carrascoza, 2016b, p. 17). Houve também uma mudança nas conversas entre eles. Antes eram tristes, agora o tio falava do irmão e do tempo em que eram felizes: “falou do irmão (não da falta que lhe fazia, mas de episódios felizes, vividos juntos)” (Carrascoza, 2016b, p. 17).

Com o encontro marcado, dois dias antes de se encontrarem, acontece uma fatalidade: “Foram horas divertidas, e ele não soube ler, nas entrelinhas, a mensagem que se anunciava. [...] Combinaram para o sábado seguinte, data ideal para todos. Mas, dois dias antes – e aí é que se pergunta, *o que a dor me ensinou?* –, dois dias antes, acharam o tio morto no quarto da pensão” (Carrascoza, 2016b, p. 17). O todo enunciativo é, então, marcado por duas mortes, a do pai e a do tio. Se uma morte o fortalece, apesar do desamparo, a outra o faz questionar sobre os ensinamentos da dor que não o prepararam para ler essas situações.

A narrativa cria uma expectativa no leitor quanto ao encontro entre o tio e suas filhas, mediado pelo protagonista. No entanto, como o tio é encontrado morto antes do encontro, há uma quebra de expectativa e uma surpresa para o leitor. Destaca-se a imprevisibilidade da vida e da morte. Embora o enunciado anterior mencione que o tio “não soube ler, nas entrelinhas, a mensagem que se anunciava”, não há elementos claros que sugerem a iminente morte do tio. Pode-se inferir a partir de sua entrega à bebida, ao tabaco e às prostitutas, e do desejo de ver as filhas, que sua condição de saúde já estava comprometida e que a tentativa de reencontrar as filhas poderia ser interpretada como uma espécie de despedida.

Não há narração sobre os eventos que ocorrem após a morte do tio. Não são descritas as reações dos personagens ao acontecimento. O que resta é a reflexão sobre a imprevisibilidade da vida e da morte. Assim, o tema da morte é construído também pela imprevisibilidade e pelo questionamento que surgem diante dela.

3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Do que vimos nos romances e contos, notamos que Carrascoza constrói uma perspectiva sobre o tema da morte, em que a morte marca a vida e as relações dos personagens que compõem seus escritos. No recorte que ele faz em suas linhas, a temática da ausência e/ou da morte ganha importância, tornando-se o ponto de partida ou o fio condutor do todo enunciativo (ou de parte dele como em *Aos 7 e aos 40*).

Na análise desses quatro romances e dez contos, percebe-se que há relações dialógicas referentes à temática da morte-perda-ausência que constroem o tema da morte dentro do projeto discursivo do todo arquitetônico da produção de Carrascoza. Como desenvolvemos nos capítulos anteriores, o tema dá significados particulares à determinada palavra ou enunciado. Assim, há alguns significados construídos sobre a morte e a produção carrascoziana que agregam seus próprios significados à morte por meio das relações dialógicas entre as obras que analisamos.

Na constituição das obras analisadas, destacam-se as relações dialógicas que o sujeito narrador estabelece com o que seriam suas memórias. O próprio fato de narrar o acontecimento é um modo de voltar-se às lembranças. Assim, a morte, a morte iminente ou a notícia da morte de alguém com um peso axiológico para o narrador e/ou personagem principal funciona nas narrativas como motivo para a escrita.

A motivação (a morte-ausência-perda) e a forma de narrar (por meio de lembranças) resultam no estilo literário carrascoziano para a contação dessas histórias. Tanto nos romances quanto nos contos, a forma típica dos enunciados é conduzida por lembranças motivadas pelo contato com a morte, seja a sua própria, e assim tem-se uma vivência do luto antes da morte definitiva (como em *Caderno de um ausente*, *A pele da terra* e *Da próxima vez*) seja pela notícia da morte ou a vivência da morte do outro, que motiva a escrita permeada de lembranças.

Esse conflito entre presença e ausência também se expressa por meio de relações dialógicas nos escritos carrascozianos. *Menina escrevendo com pai* e *A pele da terra*, presentes em *Trilogia do adeus*, apresentam em toda a narrativa a tensão entre presença e ausência. Como vimos anteriormente, nestes livros, o todo narrativo é formado por lembranças. A recorrência

das lembranças cria essa tensão, pois o sujeito que é tema das lembranças (o relacionamento com o pai, no primeiro, e o relacionamento com o filho, no segundo romance) está presente por elas, mas também ausente pela morte, como no primeiro romance. Sobre o outro romance – *A pele da terra* –, em relação ao sujeito ele possui essas duas perspectivas: estará ausente pela morte iminente e esteve ausente do relacionamento com o filho.

A relação dialógica ocorre devido ao embate entre presença e ausência na composição da voz do narrador. De fato, não há uma separação clara desses componentes em que ora se enuncia a ausência ora a presença. Entretanto, como a ausência (pela morte iminente ou pela separação do convívio diário) é o elemento motivador da escrita, evoca-se um período de presença que estabelece um conflito entre a situação presente (de ausência) e a situação lembrada, que, em sua maioria, retrata a presença de um com o outro. Portanto, a voz do narrador se constitui nessa tensão, isto é, na interação entre presença e ausência na composição da escrita no romance.

Outra relação dialógica na produção de Carrascoza que analisamos é o questionamento sobre a morte. Em *Menina escrevendo com o pai*, a narradora se questiona o que fazer diante da morte de seu pai. No conto *Irmã*, o narrador pergunta o motivo da irmã ir antes dele. Em *Dora*, os irmãos de Dora, ao enaltecer as qualidades da irmã, se indagam “por que Dora?”. Em *Mensageiro*, o narrador, diante da morte do pai e do tio, questiona-se sobre o que a dor o ensinara. A resposta diante da morte, morte iminente ou da possibilidade da morte passa por questionar os motivos desse acontecimento com a pessoa que possui valor emotivo-volitivo para o sujeito protagonista. Dessa forma, a morte, no cronotopo do limiar, é um lugar de questionamentos.

É interessante notar que esse questionamento não possui um direcionamento específico, para um sujeito empírico, isto é, os sujeitos não têm diante de si alguém para direcionarem suas indagações. Elas são ditas e expressas como um questionamento filosófico para a própria morte. Assim, a voz questiona um outro que não aparece explicitamente. Em nenhuma dessas obras analisadas, quando há o questionamento, destaca-se o direcionamento. A relação eu-outro se constitui a partir do eu narrador para um outro não explicitado

Outro aspecto presente nas obras é a expectativa da morte que constrói um sentido de vivência da morte antes do acontecimento de fato. Isto se dá pela memória de futuro, na qual, na expectativa de morte, projeta-se a vida sem o outro ou sem si mesmo para o outro (como em *Caderno de um ausente*). Em *A pele da terra* e nos contos *Dora* e *Da próxima vez* também há a vivência do luto de forma antecipada, ou seja, diante da morte iminente, vive-se e/ou reflete-se sobre as consequências da morte. A morte iminente de Mateus em *A pele da terra* o leva a

ponderar a ausência que ele representava na vida do filho e que logo seria definitiva pela morte física. Os irmãos de Dora, em *Dora*, vivem o estado terminal da irmã sem revelar para ela e conduzem o fim da vida dela para que tenha bons momentos no casamento de Duda. Em *Da próxima vez*, o narrador reflete sobre a ausência dele na vida da avó e relembra dos momentos de presença marcados pela expressão “Vai passar!”, que finda a narrativa quando o neto enuncia essa expressão e conclui “Ia, podíamos sentir. Para sempre, dessa vez” (Carrascoza, 2010, p. 68).

Outro aspecto que é recorrente em três contos – *Perda*, *Como a luz* e *Da próxima vez* – é a presença de um elemento comum entre o sujeito protagonista e o sujeito que falece ou está diante da morte iminente. O futebol é o elemento de ligação entre pai e filho no primeiro conto. Estar em uma partida de futebol leva o sujeito a pensar no pai e de como esse esporte foi um fundamento da relação dos dois. No segundo conto, a relação do entre o sobrinho e o tio se dá pela memória afetiva que o sobrinho possui de seu tio consertando objetos elétricos. No terceiro, a expressão “Vai passar!” funciona na narrativa como constituinte da relação entre avó e neto, posto que são narrados vários acontecimentos em que a avó consola seu neto com essa expressão.

O telefone é um elemento significativo na construção do tema da morte na obra carrascoziana. Este objeto tematiza a tensão entre presença e ausência de forma semelhante as lembranças. Em *Como a luz*, *Da próxima vez* e *A hora* a notícia da morte é dada pelo telefone (sobre o tio querido, sobre a avó e sobre o pai, respectivamente). Receber a notícia pelo telefone estabelece um certo distanciamento entre receptor e anunciador. Mas aponta ainda mais o distanciamento entre o receptor e aquele que partiu, posto que as notícias são recebidas de forma inesperada sem o conhecimento do estado de saúdes desses entes. O conto *A hora* evidencia isto mais claramente, pois o relacionamento entre pai e filho se dava pelo telefone. Dessa maneira, presença e ausência são significados imbricados no elemento telefone e estabelecem no objeto a tensão entre si.

Dessa forma, o futebol, o telefone etc. são elementos que desencadeiam lembranças. Eles estão (ou se fazem) presentes, de algum modo, no aqui-agora do sujeito e, assim, conduzem às lembranças.

A morte e a ausência não sustentam o todo enunciativo da produção de Carrascoza, mas são elementos importantes e recorrentes em seu processo criativo. Com essa análise compreendemos as várias nuances que constroem o tema da morte nesse recorte das obras carrascozianas através das relações dialógicas e elementos recorrentes na produção. Assim, dentro do todo narrativo de Carrascoza a morte é um elemento participativo nas relações

afetivas e a reflexão sobre a morte é, em sua maioria, permeada por lembranças e questionamentos. Isto se dá pelo deslocamento temporal através do fluxo de pensamento e da memória exotópica, em que há essa saída de si pelas memórias para vivenciar o tempo de convivência com o outro que partiu ou está de partida.

4 ELEGIA DO IRMÃO EM FOCO

Neste capítulo, intentamos analisar o *corpus* principal de nossa tese, a saber, o romance *Elegia do irmão*, com o objetivo de examinar como o tema da morte é construído na obra. Como temos pontuado, o livro é narrado em primeira pessoa e conta a vida de Mara, irmã do narrador, a partir da perspectiva de seu irmão. No início do livro, narra-se a condição do estado de saúde de Mara que recebeu o diagnóstico de uma doença grave.

A narrativa é dividida em duas partes intituladas “Um pouco antes” e “Um pouco depois”, que marcam o tempo narrativo, refletindo a vivência com a irmã antes e após sua morte. Tomamos essa divisão como recurso analítico. Assim, este capítulo está estruturado em três partes: na primeira, analisamos a construção do tema da morte na primeira seção do livro: “Um pouco antes”; em seguida, examinamos a segunda parte: “Um pouco depois”; por fim, tecemos considerações sobre a construção do tema da morte na narrativa, reunindo o que desenvolvemos nas duas seções anteriores.

Por meio da divisão do nosso capítulo em duas partes, conforme a divisão feita pelo autor no *corpus*, e por temas comuns, projetamos que a construção do tema da morte se dá pelas relações dialógicas entre esses capítulos de temáticas comuns. Como discutido por Volóchinov (2017), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, no capítulo sobre tema e significação, o significado de uma palavra pode ser modificado ou adquirir novos sentidos dependendo do contexto enunciativo. Na narrativa, os sentidos construídos estão diretamente relacionados ao tema da morte, conferindo-lhe um caráter singular e único. Dessa forma, há uma significação dicionarizada da morte e uma significação singular desenvolvida na narrativa, que, conforme nossa análise, pode ser observada através da divisão proposta.

Outra questão a ser lembrada é sobre o fluxo de pensamento que percorre toda a narrativa. Conforme Humphrey (1976), como vimos nos capítulos anteriores da tese, por meio do exercício de livre associação, baseado na memória, nos sentidos e na imaginação, explora várias nuances na narrativa, sem seguir necessariamente uma ordem temporal. Assim, elementos como uma vareta de incenso ou o nome de Mara são desencadeadores de lembranças e sentidos, contribuindo para a construção da narrativa e do tema da morte, conforme nossa análise.

Vale ressaltar que, apesar da divisão proposta, alguns capítulos ou citações de *Elegia do Irmão* podem ser citados em temáticas diferentes das indicadas no Quadro 1. Além disso, as temáticas também podem aparecer diluídas em outros capítulos e enunciados.

4.1 Primeira seção: “Um pouco antes”

No capítulo primeiro, no tópico sobre o cronotopo, apresentamos dois quadros baseados nessa divisão que apontam as relações dialógicas entre os capítulos de *Elegia do irmão* e nos auxiliam a observar os elementos comuns à construção do tema da morte na narrativa. Apresentamos abaixo o primeiro quadro, referente à primeira parte e nomeada de “Morte prefigurada”, posto que indica a vivência da morte, ou um luto antecipado, antes da morte de fato.

O quadro está dividido em duas partes. A primeira apresenta indica os temas que entendemos como comuns entre esses capítulos. A segunda parte sinaliza os capítulos que compõem o tema apontado na primeira.

Quadro 1 - Morte prefigurada

MORTE PREFIGURADA	
Temas	Capítulos com temáticas comuns
3.1.1 Objetos que lembram	<ul style="list-style-type: none"> ○ Primeira vareta (p. 13) ○ Nome (p. 16-17) ○ Cativa (p. 23) ○ Mas (p. 26) ○ Mais, menos (p. 30-31) ○ Crúcis (p. 32-33) ○ Não sabia (p. 43-45) ○ Marcas (p. 49) ○ Outros irmãos (p. 51-52) ○ Vínculos (p. 59-60) ○ Geladeira (p. 72-73) ○ Mangas (p. 77-78) ○ Presente (p. 79-80) ○ Balanço (p. 82)
3.1.2 Aspectos de permanência da irmã no irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Rosto (p.18-19) ○ Ter e não ter (p. 46-47) ○ Jamais (p. 53) ○ Para onde? (p. 81)
3.1.3 A imagem da irmã pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Duas vidas (p. 20-22) ○ Nós (p. 28-29) ○ Saudade prévia (p. 34-35) ○ Feitos (p. 41)

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Defeitos (p. 42) ○ Lenitivo (p. 48) ○ Idade (p. 50) ○ Manias (p. 58) ○ Tormenta (p. 75-76) ○ Para onde? (p. 81)
3.1.4 Projeção de futuro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Não (p. 39)
3.1.5 Reflexões a partir de outras situações	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cena (p. 56-57) ○ Vínculos (p. 59-60) ○ Show (p. 61-62) ○ Queria dizer (p. 67-68)
3.1.6 Relacionamento com os pais	<ul style="list-style-type: none"> ○ Causa (p. 65-66) ○ Geladeira (p. 72-73)

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

O objetivo do quadro é facilitar a análise, agrupando capítulos que possuem questões e temas comuns. A partir daqui, analisamos os capítulos e recortamos alguns enunciados para observar a questão proposta.

4.1.1 Comparação de objetos e situações com a situação da irmã

O primeiro conjunto de capítulos estabelecidos na morte prefigurada aponta para a comparação ou reflexão a partir de objetos sobre a condição da irmã. Entendemos que o uso desse recurso estilístico ressoa na construção do tema morte na narrativa.

O primeiro objeto e/ou situação sobre qual o livro discorre é a vareta de incenso. Nessa primeira parte, pelo menos dois capítulos possuem em suas linhas esse elemento: *Primeira vareta* e *Presente*. O incenso aponta para a construção da imagem de Mara como alguém interessada por questões espirituais e exotéricas: “para saciar não a fome da carne, mas a do espírito, que sempre fora a dela” (Carrascoza, 2019, p. 80). Isto conduz à percepção do irmão-narrador em relação à irmã.

No capítulo *Presente*, o irmão-narrador relembra do último dia que Mara teve condições de sair de casa. A escolha de Mara foi ir até um quiosque de incensos numa feira, “queria comprar um caixa para fazer as suas orações” (Carrascoza, 2019, p. 79). Abaixo quando tratarmos do conjunto de capítulos que desenvolvem o a construção da imagem de Mara pela ótica do irmão, aprofundaremos nessas questões. Por ora, afirmamos que a percepção do irmão para com a irmã se dá pela valorização emotivo-axiológica que o irmão observa na irmã e que essa percepção se dá por meio do discurso monológico do irmão que, segundo Bakhtin (2016c),

possui a possibilidade de controlar o discurso do outro, transformando-o em seu. Dessa maneira, a percepção que temos de Mara é dada apenas pela ótica do narrador.

O capítulo inicia afirmando: “Na última vez em que ela teve forças para sair de casa” (Carrascoza, 2019, p. 79). Conforme essa citação, notamos que não se trata de uma narração do episódio como se ele estivesse acontecendo, isto é, no tempo presente. Trata-se de uma rememoração e, por isso, de um fluxo de pensamento do narrador diante da vareta de incenso. O irmão-narrador relembra desse dia e por meio da rememoração reflete sobre a condição do qual se encontra.

Diante disso, a principal sentido que é refletido através do incenso é a relação estabelecida pelo narrador com as lembranças. Tanto no capítulo *Primeira vareta* quanto no capítulo *Presente* isto é demonstrado:

Continuo a observar as sequentes linhas de fumaça nascendo da ponta do incenso, famintas por desaparecer, e, embora fugazes, consolidam tantas vivências que compartilhamos, eu e minha irmã, muitas aqui mesmo, nesta sala. Fecho os olhos, já nublados, e me deixo tomar pela presença dela, que, em breve, irá definitivamente embora (Carrascoza, 2019, p. 13).

Relutei para abrir a minha caixa, pretendia guardar esse último presente de minha irmã, como se acendendo uma única vareta eu traísse o seu gesto generoso, quando, ao contrário, ela me dera o incenso justamente para perfumar meu quarto e neutralizar os miasmas. Decidi, por fim, acender as varetas, uma a uma, cuidando para que minha avareza só me permitisse fazê-lo de tempos em tempos. Uma vareta a menos, uma lembrança a mais. Vou guardar a caixa vazia, para me recordar que a vida me deu a sorte de ter uma irmã. “Mas” ela ficou pouco por aqui (Carrascoza, 2019, p. 80).

Nos dois capítulos há a presença da relação entre as lembranças e as varetas de incenso. Acender uma vareta é a possibilidade de reviver um acontecimento por meio das memórias: “Uma vareta a menos, uma lembrança a mais” (Carrascoza, 2019, p. 80). Assim, sob um objeto que a princípio tem ligações com outro campo discursivo, o do exotérico e da espiritualidade, ao ser deslocado para o campo discursivo da relação afetiva entre uma irmã e um irmão atravessado pela ausência-morte-perda obtém a condição de ser um objeto que é um motivo para a rememoração.

O tempo narrativo difere de um capítulo para o outro, posto que um acontece antes do outro. Isso é importante pois atua na construção narrativa. *Primeira vareta* é o primeiro capítulo do livro. Entretanto, *Presente* relata o dia em que o irmão-narrador recebeu de presente a caixa de incensos do qual é usada no primeiro capítulo. Isto aponta para esse fluxo narrativo que não prioriza o tempo biográfico.

Ainda assim, os dois capítulos apresentam a possibilidade do entendimento de que mesmo nessa primeira parte do livro, que pelo título – Um pouco antes – entende-se que é antes da morte de Mara, que ela já está ausente pela morte: “Vou guardar a caixa vazia, para me recordar que a vida me deu a sorte de ter uma irmã. ‘Mas’ ela ficou pouco por aqui (Carrascoza, 2019, p. 80)”; “Fecho os olhos, já nublados, e me deixo tomar pela presença dela, que, em breve, irá definitivamente embora” (Carrascoza, 2019, p. 13). Essas duas citações instituem uma certa confusão sobre as questões temporais. Como dissemos, o incenso é um presente da irmã, relatado no capítulo *Presente*. Neste, o tempo narrativo dá a possibilidade de interpretar que a irmã já não está viva: “‘Mas’ ela ficou pouco por aqui”. No primeiro capítulo, ele acende uma vareta e afirma que ela “em breve, irá definitivamente embora”. Por isso, o foco não está no tempo narrativo, posto que ele não é claro para o leitor. Contudo, esse tempo narrativo aponta para a confusão que ocorre na consciência pela descrição do fluxo. Além disso, esses enunciados constroem o sentido da não linearidade temporal e reforçam o caráter do fluxo de pensamento que se dá por meio de um objeto (o incenso) ou da situação (receber uma caixa de incensos).

Outro elemento que move o narrador para reflexão sobre a condição da irmã é o seu nome. No capítulo *Nome*, o irmão-narrador se atenta para a significação do nome da irmã para ele. Notamos que a valoração do significado do nome acontece pela ligação emotiva-axiológica do outro-para-mim, isto é, da irmã para o irmão. Nesse sentido, o nome se torna um signo ideológico cujo significado é preenchido pelas pessoas que são parte do seu campo de interação afetiva. Em um enunciado é dito: “O seu nome só é sagrado para ela, que o recebeu de batismo, e para quem a ama, e, a qualquer hora, com ou sem motivo, o enuncia” (Carrascoza, 2019, p. 16). Para um outro, que não participa da vivência de Mara, seu nome é apenas mais um entre outros, mas para aqueles que possuem uma ligação emotiva seu nome é valorado.

Conforme lemos em Volóchinov (2017, p. 93), “o signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante”. O nome Mara é um substantivo próprio. Porém, dentro do escopo narrativo de *Elegia do irmão*, enquanto signo, esse nome aponta para essa realidade comum, como substantivo próprio, mas reflete e refrata os aspectos singulares de sua participação no existir-evento do irmão e de sua família. Isto fica evidente, sobretudo, no modo como o nome de Mara é valorado pelo irmão.

No segundo parágrafo do capítulo, o irmão pontua várias questões que não foram usadas como referências para a escolha do nome Mara: “o seu nome, que não é de santa, nem da mãe ou da avó, homenagem a uma tia desiderata, ou a uma velha amiga da família, uma atriz de

cinema célebre à época de seu parto” (Carrascoza, 2019, p. 16); e cita várias outras comparações. Construir o sentido pelo não uso de referências fecha as possibilidades de refração por todos esses elementos citados e aponta para o nome Mara como um nome comum, que é significado e valorado apenas pelo campo discursivo afetivo dos irmãos.

Ainda, segundo o irmão-narrador, o nome de Mara funciona como um motivo para evocação de lembranças: “Mara, e nenhum outro, tem o poder de mover a multidão de episódios que não existe senão em mim, todos os nossos anos de convivência reboam em minha pela quando seu nome é verbalizado, porque é a medida para os meus ouvidos, e, mesmo sem ser dito, reverbera o inaudito” (Carrascoza, 2019, p. 17). Assim, o nome comum para outros sem o peso axiológico-volitivo que o irmão-narrador possui, é o signo que reflete e refrata o relacionamento afetivo dos dois por meio das lembranças e situações que são suscitadas através dele.

O último parágrafo do capítulo traz essas questões que desenvolvemos e ainda assinala o peso emotivo que o nome de Mara tem para o irmão-narrador valorado pela morte.

O seu nome, Mara, quando dito, até mesmo pensado, o seu nome cristaliza dentro de mim, disparando um sem-número de sensações, plácidas e convulsas – é o tônus da vida, a contenção do contido –, esse nome, que, daqui a pouco, ao ser chamado por nós, familiares e amigos, não vai resultar em nenhum movimento no âmbito da vida, nem gerar a sua resposta do outro lado do telefone, ou trazer a sua voz lá do quarto de onde, pela fumaça e pelo perfume do incenso de lavanda, saberíamos que estaria; esse nome, prestes a se calar, iniciará em mim uma nova vida, uma nova vida – para sempre – sem Mara (Carrascoza, 2019, p. 17).

A primeira questão que valora e agrega significados ao nome Mara tendo a morte como pano de fundo e dentro do cronotopo do limiar, que esse enunciado apresenta, é, como dito acima, a provocação de sentidos e reações que surgem diante do dizer ou do pensar o nome, ou seja, é um modo de responsividade que se dá do eu-para-o-outro, sendo esse outro, justamente o nome que evoca toda a vivência com Mara. A segunda questão é o fim da responsividade de Mara para o irmão, isto é, do outro-para-mim. Como enunciado, “esse nome [...] ao ser chamado por nós, familiares e amigos, não vai gerar nenhum movimento no âmbito da vida, nem gerar sua resposta do outro lado do telefone”. Pela ausência através da morte, cessa-se a resposta do outro evocado por seu nome. Por último, há um outro tipo de responsividade que é o modo como a morte de Mara, e por isso o silenciamento desse nome (“prestes a se calar”) causa a transformação no irmão-narrador de modo que um novo modo de vivência é iniciado (“iniciará em mim uma nova vida, uma nova vida – para sempre – sem Mara”), estabelecendo uma instância enunciativa eu-para-mim, posto que é o modo como a vivência da morte como uma

vivência de crise, de transformação, dentro do tempo e espaço do limiar influi mudanças no modo de vivenciar o existir-evento, agora, sem a irmã. Portanto, há uma valoração do nome pela vivência e outra valoração pela morte.

No capítulo *Cativa*, se estabelece relações dialógicas diretas com um conto de Jorge Luis Borges, chamado “O cativo”. Sobre as relações dialógicas, Bakhtin (2015b) afirma que para que elas existam é necessário que sejam materializadas e tenham um autor. Dessa maneira, *Cativa* e *O cativo* possuem autorias diferentes, mas o primeiro cita o segundo de modo a agregar os sentidos estabelecidos no conto na narrativa.

Neste capítulo, Mara havia chegado da primeira sessão de tratamento no hospital. Ao chegar em casa, sentou-se em uma poltrona. O irmão-narrador já se encontrava sentado no sofá e lia o conto. O conto – “O cativo” – narra a história de um menino que fora sequestrado pelos índios. Depois de anos, um soldado vê um índio de olhos azuis que pode ser o menino roubado e dá a notícias aos pais. Quando levam o menino à casa de sua infância ele corre até a cozinha e pega um canivete que havia escondido quando criança. O narrador do texto de Borges afirma que “Gostaria de saber o que sentiu naquele instante de vertigem em que o passado e o presente se confundiram” (Borges, 2000, p. 16).

No capítulo da narrativa de nosso *corpus*, a mãe de Mara pergunta se ela estava bem e Mara “a mirou lentamente, desviou o olhar para mim, depois para o pai que fazia palavras cruzadas ao meu lado, e, por fim, passou a vista por toda a sala. Fechou os olhos, e eu o livro” (Carrascoza, 2019, p. 23). Diante dessa situação, o irmão-narrador enuncia: “Gostaria de saber o que Mara sentiu naquele instante de vertigem em que o sim e o não se confundiram. Gostaria de saber o que ela estava pensando e sentindo, como cativa da vida e de sua finitude, naquele instante (que não mais se repetiu), diante de nós” (Carrascoza, 2019, p. 23). Através desses dois enunciados que se estabelece a relação dialógica de um para o outro.

Os dois momentos levam os sujeitos – o menino raptado e a irmã com doença terminal – a terem um momento de vertigem, que é uma perda momentânea do autocontrole, uma sensação de desfalecimento, que no sentido expresso nas duas narrativas apontam para um contexto espaço-temporal de reflexão. O primeiro perde o controle e corre em direção a casa de sua infância, o segundo fecha os olhos e não dá nenhuma resposta. O movimento dos dois narradores é de dúvida em relação ao sentimento que o outro sentiu na situação. Os dois gostariam de saber o que eles estavam pensando e/ou sentindo.

Esses dois enunciados apresentam essa aproximação de sentidos. A situação é diferente, mas a construção dos sentidos segue uma lógica parecida. Entretanto, por se tratar de enunciados diferentes e de autores diferentes, os sentidos são outros. O que fica evidente é a

vontade que o irmão-narrador tem de saber o estado da irmã. Isto agrega ao sentido do desenvolvimento do tema da morte na narrativa, posto que esta pode ser uma situação comum para quem vivencia o luto de forma antecipada. Desse modo, a comparação serve para indicar o modo como o sujeito-narrador atua diante de um momento de vertigem do outro e no caso de *Elegia do irmão*, de um outro que tem um peso axiológico-emotivo para o outro que rememora a situação vivenciada.

O capítulo *Mas* apresenta um ensinamento que Mara deu ao irmão sobre o uso dessa conjunção adversativa. Segundo nos é narrado, Mara afirmava ao irmão que precisava considerar todas as coisas pela ótica do “mas”, isto é, do ponto de vista contrário ao enunciado e/ou situação que se impõe.

Nessa reflexão sobre esse ensino da irmã, o irmão-narrador rememora seu processo de transformação para a consideração dessa lógica:

Garoto, eu me indispunha com ela e não raro a provocava, zombando de seu comportamento precavido e acusando-a de ser agourenta, ao afirmar que eu agia sem levar em conta o coeficiente invariável “mas”. O tempo e a indiferença do universo ante minhas realizações e fantasias me convenceram a considerar obrigatoriamente o “mas”, fosse qual fosse a situação, livrando-me, assim, não apenas da ingenuidade, mas da hipocrisia (Carrascoza, 2019, p. 26).

Esse enunciado demonstra a construção do irmão-narrador pela consideração do ensinamento da irmã. Enquanto garoto, ele não aceitava o ensino. Contudo, o tempo fez com que ele ponderasse sobre a lógica do adverso. Isto estabelece um diálogo entre o eu-passado e o eu-presente do narrador. Os dois tempos atuam juntos para a construção do irmão enquanto sujeito influenciado pela irmã.

O componente de comparação com a situação da irmã é a palavra-enunciado “mas”. O primeiro sentido que é agregado a essa palavra-enunciado é esse de transformação do irmão-narrador pela não aceitação e depois pela aceitação do ensinamento. O segundo é a aplicação que o irmão-narrador faz do ensinamento da irmã. Ele enuncia várias situações de aplicação, citamos alguns: “Caminhamos sem documento, mas o passado segue imóvel em nós e não podemos mais trilhá-lo; fazemos amor com febre, mas o envelhecimento prepara a seca do desejo; deslizamos abaixo dos holofotes, mas a voltagem da admiração é proporcional à da inveja” (Carrascoza, 2019, p. 26, grifos nossos). Todas essas situações que quando garoto ele, talvez, não consideraria pela ótica do adverso, agora ele o faz.

Por fim, levando em conta o estado da irmã, ele também usa a lógica do adverso:

Por isso, eu não me engano e muitas vezes me entristeço por saber que o “mas” está ali, não à espreita, e, sim, nas profundezas [...]. Fizemos uma festa surpresa de aniversário para Mara – dois meses atrás –, mas o mal já estava em suas vísceras, iniciando a silenciosa ação de transformar minha irmã, uma pessoa bonita, em destroços vivos (Carrascoza, 2019, p. 26).

Esse enunciado se constrói pelo contraste entre a festa de aniversário e o mal que já estava em Mara. A aplicação do ensinamento feita nos enunciados anteriores é feita agora mediante a vivência do processo terminal da irmã. Fizeram uma festa antes da notícia, a partir disso o “mas” é aplicado: “mas o mal já estava em suas vísceras”. Isto aponta para um outro aspecto da morte desenvolvido pelo narrador. A morte ou a notícia de uma doença terminal é um processo repentino e, por vezes, silencioso até dar seus primeiros sinais.

Outro elemento de comparação na narrativa em estudo são os jogos entre o narrador e sua irmã. Em *Mais, menos e Não sabia*, o irmão-narrador utiliza de jogos para demonstrar o relacionamento com a irmã e refletir sobre a condição dela e, por meio disso, pode-se observar a construção de um sentido específico agregado ao tema da morte na narrativa.

Primeiramente, no capítulo *Mais, menos*, o narrador rememora uma brincadeira que ele possuía com a irmã na infância em que “cabendo a cada um, em dueto, contrapor uma redução àquilo que o outro enunciava com acréscimo” (Carrascoza, 2019, p. 30). O narrador cita vários exemplos dessa brincadeira: “assim minha irmã dizia, uma folha de papel a menos, e eu, um lápis a mais, e ela, um saco de pipoca a mais, e eu, um cone de amendoim a menos [...] e, então, trocando os sinais, eu na adição, e Mara no minuendo, eu, um copo d’água a mais, e ela, uma sede a menos” (Carrascoza, 2019, p. 30). De acordo com o narrador, essa é uma brincadeira sempre presente no relacionamento dos dois: “e, pela vida afora, tantas vezes, a gente se pegava a recordar essa diversão pueril” (Carrascoza, 2019, p. 30).

Diante dessa brincadeira da infância, recordada algumas vezes na vida adulta, o irmão-narrador reflete sobre a condição da irmã:

Agora, essa nossa brincadeira me abala a consciência e eu, sozinho, me vejo nas duas pontas da corrente, uma delas me solavanca, e eu digo, um prato a menos na mesa, uma cama a menos para arrumar, uma escova de dentes a menos no armário do banheiro, uma chave de casa a menos no suporte da parede, um cesto de roupa a menos para lavar, um sonho a menos, uma voz a menos, uma mulher a menos entre bilhões, um nome a menos na lista de convidados, uma braça de ternura a menos, um jeito de ser a menos, uma (quase) insignificante existência a menos, e, para compensar, no outro canto, um rombo a mais (a iniciar uma imensa erosão) em mim (Carrascoza, 2019, p. 30-31).

Como mostramos, a brincadeira entre os irmãos era feita por duas pessoas, o irmão e a irmã. Enunciar sobre o jogo, traz o tom de tristeza, pois deveria haver uma resposta, mas não

há, em função da ausência da irmã. No enunciado acima, o irmão-narrador assume a posição de contrapor, pois ele está enunciando apenas minuendos (com exceção do último enunciado). Isto nos leva à possibilidade de pensar que o “mais” da brincadeira está relacionado à ausência pela morte da irmã. A construção narrativa, dentro do todo arquitetônico da obra, possibilita entender que esses minuendos do irmão respondem à ausência-perda-morte da irmã. Pode-se inferir que a afirmação sobre a irmã seria uma morte a mais e, diante disso, responde-se sobre os “menos” que esse “a mais” gera: “uma cama a menos para arrumar, uma escova de dentes a menos no armário do banheiro, uma chave de casa a menos no suporte da parede” etc. Além disso, o narrador faz essa troca de posições e afirma um “mais” e também sem resposta: “e, para compensar, no outro canto, um rombo a mais (a iniciar uma imensa erosão) em mim”. Dessa maneira, o acontecimento da morte ou o luto antecipado altera o estilo narrativo e cria reflexões a partir dos cenários e lembranças desenvolvidos pelo irmão-narrador.

O capítulo *Não sabia*, assim como o *Mais, menos*, é composto pela recordação da infância em que irmão e irmã jogavam o jogo “Você sabia?”. Nesse sentido, o irmão-narrador rememora de um dia de jogo entre eles e a partir disso estabelece uma comparação da vida e do andar dos dois, irmão e irmã, no tabuleiro. Antes, ele constrói reflexões por meio da dinâmica do jogo: “assim é o jogo, de repente a sorte vem dar aos nossos pés e nos alça em suas asas, eis um caminho que se abre, inesperado e fácil, ou de repente nunca se sabe se foram nossos atos, ou o acaso, ou o somatório de ambos, e o azar nos arrasta para trás, o azar nos obriga a retroceder até o início” (Carrascoza, 2019, p. 43-44); e também: “assim é o jogo, não depende apenas de sabermos a resposta, mas também em qual pergunta fomos parar, e nada se ganha sem se perder algo” (Carrascoza, 2019, p. 44). Assim, no contexto do cronotopo do limiar, a visão do narrador para o jogo em relação à condição da irmã o faz refletir sobre a vida como se ela fosse um jogo.

Isto fica mais evidente quando essa comparação é levada para o campo afetivo de forma mais específica, isto é, no desenvolvimento sobre a vida que o irmão-narrador faz. O narrador afirma que Mara está a sua frente no jogo e com alguns acertos ele salta muitas casas e para não ganhar se esforça para errar. Isto faz com que Mara termine antes dele. Do mesmo modo, ele percebe isso na vida dele, através da lembrança: “eu me lembro, a chuva alaga os meus olhos, a chuva inunda o meu dia, me arrasta para essa cena, me obriga a ver Mara atingir o fim, e agora eu não contemporizo, não sou eu quem a deixa prosseguir, se pudesse eu a ultrapassaria” (Carrascoza, 2019, p. 44). Dessa maneira, a chuva que antes era literal e uma desculpa para jogar, posto a limitação para sair de casa, agora ganha sentido metafórico e carrega o sentido de choro. Ainda, antes ele permite que Mara o vença no jogo, mas agora ele não pode ter a

mesma atitude (“me obriga a ver Mara atingir o fim”) mesmo que o desejo (“se eu pudesse eu a ultrapassaria”). Portanto, a morte mais uma vez é colocada como um elemento implacável.

Nos últimos enunciados do capítulo, o narrador afirma:

agora, eu vejo, pelo branco voal da chuva, Mara alcançar a última casa, eu a vejo abrir um sorriso, e é esse sorriso que, sozinho, combate – é causa perdida, eu sei – a tristeza descomunal que me subjuga, quando, nas atuais manhãs, eu me lembro dela, de seu estado, e não tenho mais como salvá-la, nem a mim, dos ardilosos desígnios da vida (Carrascoza, 2019, p. 45).

Esse enunciado reforça o caráter de impotência do irmão-narrador frente à situação da irmã. Mesmo que ele a tenha livrado da tristeza de um jogo perdido, ele não pode livrar a irmã de sua condição, nem a si mesmo de sua tristeza. A reação de rememoração através do jogo cria esse sentido de dependência do acaso (é um jogo de dados, por isso a presença do elemento sorte) e aceitação da derrota. Esses sentidos são levados, pela comparação, à construção do tema da morte na narrativa. No projeto de dizer do autor, a morte possui esse aspecto de imprevisibilidade e de impotência diante da situação que levará a morte.

Em *Crúcis*, o caminho em relação à doença de Mara é comparado ao caminho de busca dos tios de sua mãe para o tratamento de uma prima, e estabelece relações dialógicas com a narrativa bíblica sobre a morte Jesus, em que o caminho entre ser condenado à morte e à crucificação é chamada de via Crúcis. Assim, o percurso entre a descoberta da doença e o que decorre disso, tanto para a prima, quanto para Mara, é estabelecido no todo narrativo como a via Crúcis das duas, de forma única e singular.

Nesse capítulo, o irmão-narrador expõe a lembrança da mãe a respeito de uma prima. Segundo ela, a prima tinha o joelho vago e andava sem equilíbrio. Isto fez seus tios a levarem a um ortopedista que sugeriu fazer cirurgias. Na busca por outras opiniões, um outro ortopedista sugeriu um tratamento diferente que também envolvia cirurgias e um último sugeriu apenas pular cordas. Aceitando a recomendação desse último, ela foi curada. Essa história levou a família a encorajar Mara a buscar outras opiniões. Mas sem o mesmo resultado da prima. Ela recebeu o mesmo diagnóstico.

Diante disso, o narrador enuncia “O preço de viver é a morte, e seja qual for a criatura que ela interessa, ninguém tem o poder de dissuadi-la. A morte nunca abre negociação. Joelhos perfeitos, não tropeça nem pula vidas” (Carrascoza, 2019, p. 33). Assim, é agregado ao tema da morte, esse sentido da morte como inevitável. Na construção do capítulo, por mais que se buscara outros diagnósticos a via Crúcis de Mara terminou como a de Jesus, cujo fim do seu sofrimento foi a morte.

No capítulo *Marcas*, o irmão-narrador recorda um dia em que Mara mostrara um caixa de Maizena que a princípio se parecia com a caixa que eles se lembravam da infância. Porém, em um exame mais cuidadoso dos dois, observaram que havia várias mudanças na caixa. Nesse curto capítulo, a comparação se dá no sentido de que assim como há mudanças nas marcas pelo correr do tempo, nos sujeitos também há essas mudanças: “assim também nós, aos olhos alheios parecemos os mesmos, mas somos outros, sob o efeito de imperceptíveis mudanças” (Carrascoza, 2019, p. 49). O deslocamento temporal causa alterações nos sujeitos. Assim, o eu do passado, não é o eu do presente. Mesmo, como afirma a citação, as mudanças não sejam tão perceptíveis, elas estão ali, pela vivência dos sujeitos nos campos de atividade humana do qual participam.

O capítulo *Outros irmãos* narra uma recordação do irmão-narrador de um dia em que assistiram pela TV um concerto de violão de dois irmãos recém-saídos da adolescência. Esse momento é colocado pelo narrador como singular: “Um maço de detalhes, como a gravação feita em preto e branco, os músicos de terno, sentados em cadeiras simples, a cálida temperatura da sala de estar (o verão estertorava), a almofada desbotada no colo de Mara, o cheiro de comida que a mãe cozinhava para o jantar” (Carrascoza, 2019, p. 51), esse conjunto de elementos singulariza a situação para o narrador.

A partir dessa lembrança, o irmão-narrador reflete sobre sua família e sobre sua relação com a irmã. Primeiro, narra que ninguém na família deles desenvolveu talento para música, a não ser um primo longínquo que era trompetista de uma banda marcial. Contudo, mesmo assim, a irmã e ele aprenderam a gostar de música erudita. Em seguida, o irmão-narrador passa a refletir sobre o entrosamento e a execução perfeita dos irmãos: “os dois conversavam como se a beleza daquela música os levasse a tudo que viveriam nos anos seguintes, e, imediatamente, os trouxesse de volta, permitindo que sentissem saudade do amanhã” (Carrascoza, 2019, p. 52).

Essa percepção não é afirmada pelos irmãos artistas. Na verdade, essa é uma percepção do narrador em relação a eles, isto é, uma leitura particular da situação. Isto demonstra a voz de autoridade do narrador em primeira pessoa sobre a narrativa. Assim, não temos a possibilidade de saber o que o outro de fato sentiu, pois não temos acesso a sua voz.

Entretanto, semelhante à leitura que fez dos irmãos, o irmão-narrador também faz esse movimento temporal. Os outros irmãos saltam para o futuro e têm saudade dele – a memória de futuro. O irmão-narrador, em uma perspectiva temporal, volta a um tempo em que Mara não estava em estado terminal, posto que ele enuncia do passado, do sentido construído por ele no passado. Evidentemente, que o motivo da rememoração é a morte de Mara, mas aqui é a tentativa de expressar os sentidos construídos por seu eu do passado:

e, por um instante, eu passei pelo portal do futuro e retornei (Mara também, pressinto), e, então, fui dominado por um súbito entendimento: eu estava ali, num mudo diálogo com minha irmã, e era justamente lá, a sala de casa, ao lado dela, o meu lugar naquele tempo e espaço, ao lado dela, que um dia me faltaria, mas eu não me importava ainda com esse dia fatídico, eu tinha os pés fincados no presente e experimentava o que outros homens, em situação similar, chamam de epifania (Carrascoza, 2019, p. 52).

Diante da apresentação dos irmãos, o irmão-narrador vislumbra pela imaginação do futuro, a vida sem sua irmã. Como pontuamos na parte teórica, a memória do passado é o que dá acabamento estético ao objeto. A memória do futuro está comprometida com o por vir. Mesmo assim, o vislumbre que um sujeito tem do herói não é o que de fato acontece, mas apenas uma possibilidade imaginada por meio do movimento exotópico do eu em relação ao outro.

Esse deslocamento temporal do eu-passado, em reflexão pelo eu-presente, revela que o eu-passado não se importava ainda com esse dia que Mara não estaria com ele (“mas eu não me importava ainda com esse dia fatídico”). O eu-passado “fincava” seus pés no presente. Fora disso que ele chama de “epifania”, o ser humano não costuma apelar para a memória do futuro para se ver sofrendo a morte do outro. A morte para o homem é algo intrínseco à vida, mas não é algo que o ser humano comum entenda que mereça reflexão, posto que isso atrapalha a sua felicidade. Pensar na finitude da vida pode gerar angústia e o homem ocidental contemporâneo não quer viver angustiado. É isso que Schumacher (2009), no livro *Confrontos com a morte*, aponta como a realidade do homem moderno. Ele ainda afirma que na sociedade contemporânea o homem se programou para não pensar na morte e, mais ainda, a não pensar em sua própria morte, mas negá-la de qualquer jeito. Nesse sentido, a reflexão sobre o concerto de violão e a sua relação com a irmã apontam para a reflexão sobre a morte do outro como algo a ser evitado e que acontece somente mediante a epifania. Em certo sentido, pés fincados no presente não permitem que o eu-passado do narrador vivencie o luto antecipado pela irmã. Agora, no eu-presente da narrativa há esse vivenciamento, em que toda a construção narrativa, sobretudo a primeira parte, tem por base o vivenciamento do luto e da morte da irmã.

No capítulo *Vínculos*, o irmão-narrador recorda e reflete sobre os vínculos amorosos que Mara e ele tiveram, o primeiro namorado de Mara e sua paixão pela professora de história e relembra do último relacionamento dos dois, Mara com o farmacêutico e Luana com ele.

Nesse contexto, o irmão-narrador conta que no rompimento com sua namorada, Luana, Mara faz um bolo para tentar animá-lo. Ele afirma que a viu abrindo o bolo e enfincando um palito nele e ao retirá-lo sem migalhas afirmou que estava pronto. Diante disso, ele enuncia: “Um palito, estranha medida. Uma ponta atravessa (e machuca) a massa, nele se enterra para

sabermos se está ou não crua. Por essa ponta, posso sentir a dor de Mara, a sua expansão, como a do bolo que, no fogo, assou em surdina” (Carrascoza, 2019, p. 60). Esta citação aponta que, por meio da observação do palito no bolo, o irmão-narrador faz o mesmo exercício de forma figurada com a irmã, como se ele fizesse esse exame com o bolo. A doença de Mara é colocada como algo que a fez ficar “pronta” antes da hora (“assou em surdina”). A construção enunciativa, dessa forma, se dá na comparação da medida para examinar se está pronto ou não. Funciona como uma forma figurada em relação ao estado da irmã. Assim, da mesma forma que o palito demonstra que o bolo está pronto, a situação da irmã revela que ela ficou “pronta”, mas sem o processo da vida, indicando que foi antes da hora.

No capítulo *Geladeira* narra-se sobre os elementos da casa da família por conta da condição de Mara. A primeira reflexão a partir disso é como as mudanças acontecem sem percebermos: “As mudanças, como os ponteiros do relógio, vão agindo. Se é difícil percebermos as mínimas alterações que em nós [...] se substanciam [...] as transformações maiores eclodem, nítidas, às vezes até ostensiva aos olhos” (Carrascoza, 2019, p. 71). Nessa ponderação sobre as mudanças nos sujeitos, o irmão-narrador rememora e reflete sobre as mudanças que aconteceram em casa para facilitar a vida de Mara: uma mesinha retirada, enrolar a passadeira do corredor, o criado-mudo substituído e várias outras mudanças.

Nesse sentido, a mudança que o narrador foca é na geladeira de casa. Segundo ele, pelas atividades da mãe com o trabalho e com as demandas de casa, a geladeira deles era um caos, em que “enfiava a comida na geladeira onde encontrasse espaço, empilhando perigosamente um prato com sobras do almoço sobre o outro” (Carrascoza, 2019, p. 72). Até que Mara foi pegar alguma coisa e derrubou um pirex de vidro, espalhando vidro e comida pelo chão. Diante disso, a mãe cria um sistema de organização da geladeira e que passou a ser observado pela família.

Tendo esse contexto como pano de fundo, o irmão-narrador finaliza o capítulo enunciando:

Domingo passado, notei uma confusão nas prateleiras da geladeira – descuido do pai ou pressa da mãe. Imaginei que seria uma desorganização passageira. Mas, não. É uma mudança definitiva, entre outras, que vão fixando residência aqui. Nunca imaginei que, ao abrir a porta da nossa velha Brastemp, a realidade pudesse ser (a um só tempo) sutil e brutal (Carrascoza, 2019, p. 72).

As mudanças na geladeira trazem um sentido refletido. A organização da geladeira dá lugar de novo a confusão. Antes, organizada pela condição de saúde de Mara, agora volta à condição inicial, pois, como Mara morreu, não há motivo para que se respeite a organização. Assim, por conta das mudanças na geladeira, o narrador conclui que a realidade é sutil, nessas

pequenas mudanças se percebe aspectos da realidade que podem ter um peso volitivo para o eu, e, por isso, também é brutal.

Dessa maneira, há dois tempos-espacos separados pelo acontecimento da morte de Mara. Antes da morte, há um desejo de facilitar a vida de Mara e isso acarreta mudanças no modo de convivência da família. Depois da morte, volta-se ao estado inicial, de antes do tratamento de Mara. Entretanto, pelo todo arquitetônico da narrativa, observa-se que apesar da geladeira voltar ao estado inicial de organização, a morte de Mara não leva os sujeitos – o irmão-narrador e os pais – a condição inicial de antes do tratamento de Mara. Agora, eles carregam o peso volitivo-emotivo da perda de Mara e essa mudança também é definitiva.

Em *Mangas*, o irmão-narrador reflete sobre essa fruta e rememora alguns episódios em que ela estava presente. Quando crianças, na cidade em que nasceram, em Cravinhos, havia um pé de manga que acompanhou o crescimento deles. Ele se lembra de quando colhiam as mangas por meio de um tamborete e depois de subir na árvore. Até que Mara teve a ideia de pegar uma vara e colocar uma lata para colher as frutas em segurança. Essa maneira, segundo o narrador, o fez lembrar de um sermão de um padre e estabelecer comparação com a situação da irmã:

Essa maneira de apanhá-las me remeteu a um trecho do Sermão nas Exéquias de D. Maria de Ataíde, do padre Vieira, que há anos li, no qual a morte é justamente representada por uma longa vara de apanhar frutas. Escolhe nas árvores (as famílias) do pomar (o mundo) as frutas penduradas, não importa se verdes ou maduras – seu destino é colher, e seu longo comprimento para alcançar os ramos mais altos. A morte avistou Mara, fruta verde, entre as folhagens de um galho, e se ergue em sua direção (Carrascoza, 2019, p. 77).

Esse enunciado estabelece relações dialógicas com o texto do padre Vieira – *Sermão das Exéquias de D. Maria de Ataíde*. Tanto nele, quanto aqui, os enunciados demonstram que a morte representada como a vara de apanhar frutas carrega o sentido de aleatoriedade e incerteza diante de suas escolhas. A morte, assim, é retratada como um elemento que escolhe de forma aleatória as frutas (as pessoas) nas árvores (as famílias). Agrega-se, dessa maneira, um significado ao tema da morte na narrativa, da morte como um acontecimento incerto e aleatório.

Outra questão que surge desse enunciado é a morte de Mara sendo colocada como prematura, como fruta verde. Assim como noutro capítulo, *Vínculos*, há essa construção da morte de Mara dessa maneira, acontecendo antes da hora. Neste ela é colocada como uma fruta verde colhida antes da hora, no outro é colocada como um bolo assado na surdina antes do momento correto. A percepção do irmão-narrador, portanto, é constituída por esse entendimento da morte de Mara como prematura.

No capítulo *Balanço*, o irmão-narrador se recorda de uma das primeiras lembranças da infância: a irmã e ele em uma praça, os dois um ao lado do outro, balançando em um balanço. Ele narra que os dois balançavam e ele colocava mais força para balançar mais alto e a mãe pedia, sem sucesso, para ele parar. Diante desse contexto, ele reflete:

de repente, essa cena, que sempre me pôs de pé, que me estrutura e me protege da solidão, de repente, nesse embalo, eu vou, mas vejo que Mara não volta, eu vou, e o balanço ao lado, em movimento, está vazio, eu vou, eu volto, e o balanço, vazio, perde força, aquietta-se, o balanço ao lado, onde Mara se sentava, regressa à inércia. Nele, os meus olhos inconsoláveis estacionam (Carrascoza, 2019, p. 82).

Nessa comparação, há o movimento exotópico de trazer a lembrança do passado para o sentido do presente. O balanço ganha sentido da vida em movimento. Quando o balanço de Mara não volta a balançar, significa o findar de sua vida. Todo esse contexto, através da exotopia credita sentido da solidão que a morte cria pelo findar da irmã, companheira nas brincadeiras. O mesmo sentido criado no capítulo *Não sabia* é estabelecido aqui. Mara vai antes e o que sobra ao irmão é a solidão, a vida sem Mara e as lembranças que ele possui da vivência com a irmã.

4.1.2 Aspecto de permanência da irmã no irmão

No conjunto de capítulos que apresentam os aspectos de permanência da irmã no irmão, notamos que há aspectos que permanecem tanto diante do luto vivido de forma antecipada, quanto diante da morte de Mara. Por meio da análise desses capítulos, podemos perceber a construção da imagem de Mara, em certo sentido, e do modo como a relação afetiva entre os irmãos constrói a imagem do próprio irmão-narrador.

Esses aspectos que permanecem são valorados axiologicamente pelo irmão-narrador em relação às lembranças, à irmã e à vivência dos dois. Assim, a interação discursiva, nesses espaços-tempos – da infância, das lembranças e do tempo presente –, levando em conta o cronotopo do limiar e o fluxo de pensamento, é o ponto principal para a construção dos sentidos expressos na narrativa por esta ótica de permanência da irmã no irmão.

Além disso, a construção dos sentidos expressos nesse conjunto de capítulos sobre as questões de permanência se dá por uma dupla instância enunciativa compreendida pelo movimento exotópico do narrador em relação a si e em relação à irmã. Isto também é verdade para o próximo conjunto de capítulos que tratam sobre a construção da imagem da irmã. Aqui essas duas instâncias se misturam posto que é a visão do narrador sobre a irmã agregado a si

mesmo, ou seja, a construção de si, pelo narrador, dentro desse viés, acontece por meio da imagem criada da irmã do qual ele constrói a sua própria imagem.

Esse conjunto é formado por quatro capítulos. Nessa divisão ainda fizemos uma separação menor entre questões abstratas e físicas. Dois destes capítulos retratam aspectos de permanência da irmã no narrador expressos fisicamente e os outros dois mostram isso abstratamente.

No capítulo *Rosto* e no capítulo *Para onde?*, a permanência se dá através de aspectos físicos:

no meu rosto, enquanto eu estiver aqui, mora ainda o rosto dela; minha irmã, se parece comigo, minha irmã se parece comigo e se ela não, eu continuo; se ela até agora, eu ainda; se ela linha divisória a se apagar, eu marco aceso de fronteira; se Mara uma existência quase acabada a caber na minha existência ela continua; e se ela presença subtraída, eu reminiscências multiplicadas (Carrascoza, 2019, p. 18).

O seu rosto (que seguirá no meu, para além de sua partida) (Carrascoza, 2019, p. 81).

No primeiro capítulo citado – *Rosto* –, a reflexão e lembranças do irmão-narrador tem como ponto de partida o rosto da irmã. No todo do capítulo, a partir do rosto, o narrador recorda de uma situação em que teve que buscar a irmã na rodoviária depois de um mês de viagem que ela fizera. Ele reflete sobre a saudade sentida e de como foi bom esse encontro: “porque a saudade, e era só um mês, desorganiza os sentidos” (Carrascoza, 2019, p. 18).

Nesse contexto, o irmão-narrador afirma que enquanto ele permanecer vivo o rosto dela ainda permanecerá, posto que o rosto dela se parece com o dele. Semelhantemente, o outro capítulo – *Para onde?* – também aponta essa afirmação do narrador. Em um contexto diferente, pois o narrador está refletindo sobre o lugar para onde irá as coisas que são só dela. Neste sentido, ele afirma que o rosto dela permanecerá no seu.

Os outros dois capítulos constroem esse sentido de permanência por meio questões abstratas: “Enquanto eu vivo, a vida de Mara não pode ser retirada da realidade, eu sou o que resta de sua existência antes do esquecimento solapar a nossa história. Ter ou não ter, não é mais uma questão. Eis um dilaceramento” (Carrascoza, 2019, p. 47); e “Mas – invejem –, eu sempre terei minha irmã, Mara, mesmo depois que ela se for” (Carrascoza, 2019, p. 53).

Esse primeiro capítulo – *Ter e não ter* –, é uma reflexão sobre a permanência da irmã. O irmão-narrador enuncia: “Ter uma irmã e, depois, não ter. Ter Mara a vida inteira, enquanto cresci e comecei a envelhecer e, de súbito, em poucos meses, não a ter mais” (Carrascoza, 2019, p. 46). Aqui, o sentido que expomos em dois capítulos acima sobre a morte de Mara ter acontecido em um tempo precoce também é evocado. Além disso, tanto o título, quanto a reflexão no capítulo cria uma relação dialógica com a icônica frase de Willian Shakespeare, pela

voz de Hamlet, “ser ou não ser, eis a questão”. Em Shakespeare, esse enunciado é parte da reflexão sobre a natureza da existência humana e das dificuldades que enfrenta na vida, como a morte, a angústia, o amor etc. Aqui a reflexão segue um sentido semelhante, mas direcionado à condição da irmã.

A construção do sentido de permanência nesse capítulo tendo como mote esse enunciado – *Ter e não ter* – passa por algumas questões. Primeiro sobre a saudade escondida. De acordo com o irmão-narrador, ele precisa “fingir que no mundo ainda reverberam as suas ações” e “no dia seguinte aninhá-la junto às outras perdas no silêncio na garganta” (Carrascoza, 2019, p. 46). A saudade e o luto vivenciados por ele são somente dele e ele compreende que no mundo e nos lugares de significação para eles, ainda ressoa a presença da irmã. Para os outros que não têm vínculo afetivo e relação emotiva-axiológica com Mara, a morte dela nada significa, por isso o silêncio. Em certo sentido, é como se o silêncio para o mundo sobre a situação da irmã, fosse uma resposta a não valoração desse outros desse acontecimento de luto-morte-ausência.

Segundo, há uma projeção de futuro. Como defendemos acima, essa projeção é respaldada pela memória do futuro que acontece pela exotopia. Assim, há um deslocamento de si para se ver e ver ao outro no futuro. O narrador enuncia:

Às vezes, no epicentro do dia a dia, a dor da futura ausência irrompe, e é tanta, e é caudal, e é feito a escrita, eu não sei se estou narrando o que está se passando comigo e com Mara, ou se essa dor que narro não é uma forma de amenizar o dano que, em verdade, a sua partida precoce causará a minha existência (Carrascoza, 2019, p. 46).

Dessa maneira, a reflexão sobre ter e não ter a irmã causa um deslocamento para o futuro em que o narrador se vê imaginando a dor da futura perda. A memória do futuro é uma questão ética, pois se refere a memória do herói construída por questões que ainda não aconteceram no seu campo de ação. Assim, há uma ideia de como será a ausência, mas isto se confirmará apenas na ausência de fato. A partir da memória do futuro, o narrador se questiona sobre o motivo da escrita, se é para registrar o que acontece com ele ou se é uma forma de diminuir a dor que ele sentirá pela perda. Este é mais um questionamento que surge no cronotopo do limiar dentro do tema da morte em *Elegia do irmão*. Isto é um ponto singular e particular à narrativa, posto que o elemento da escrita da elegia para a irmã se dá nesses moldes apenas aqui.

Por último, voltando ao enunciado que citamos no início da análise sobre esse capítulo, o irmão-narrador afirma: “Ter ou não ter, não mais uma questão. Eis um dilaceramento” (Carrascoza, 2019, p. 47). A relação dialógica que afirmamos acima também está presente aqui. A diferença é que o irmão-narrador pontua que isso não é mais uma questão. Podemos inferir,

pelo todo-enunciativo que isso é uma certeza pelo acontecimento da morte de Mara. Ele mesmo se responde ao afirmar que isto agora é um dilaceramento. Dilacerar tem um sentido de despedaçar, de ferir-se, machucar-se. Dessa maneira, o sentido construído a partir disso se estabelece pela relação dialógica, torna-se uma certeza da dor pela morte-ausência-perda da irmã.

Tendo a morte ou o estado terminal de Mara como pano de fundo, compreendemos que o sentido expresso por meio da afirmação de que Mara permanecerá, seja pelos aspectos físicos, seja pelos abstratos, é uma tentativa do irmão-narrador de “eternizar” a presença de Mara. A aparência está estampada em seu rosto, eles se parecem; as lembranças e a convivência permanecerão nele, posto que ele é quem é apenas pela convivência com a irmã.

4.1.3 Construção da imagem de Mara pela ótica do irmão-narrador

Nesse conjunto de capítulos que apresentam a construção da imagem de Mara pela ótica do irmão-narrador, intentamos mostrar como o irmão-narrador constrói a imagem de sua irmã através das relações afetivas, das lembranças e nesse contexto de vivenciamento da morte da irmã antes dela morrer, ou seja, a vivência do luto antecipado. Isto se constitui como o cronotopo do limiar, em que o sujeito enuncia no tempo-espaço entre a vida e a morte. Neste caso, o estado terminal da irmã, conduz a escrita narrativa no limiar.

De início, notamos que a caracterização da imagem de Mara não é feita priorizando seus aspectos físicos, mas sim aqueles ligados ao seu modo de viver e de perceber o mundo e o seu modo de agir e lidar com as nuances da vida. Além disso, a imagem de Mara também é construída pelo irmão-narrador por meio da relação entre eles. Assim, por meio de alguma memória ou comparação é feita para construção da imagem da irmã.

Dessa maneira, a construção da imagem de Mara é feita através da instância enunciativa *outro-para-mim*. Por meio do movimento exotópico do irmão-narrador ao passado, ele vê sua irmã a partir de si e enuncia desse lugar. Esse outro, a princípio, é apenas Mara. Contudo, o narrador também se vê nesse deslocamento espaço-temporal e, como dissemos, a relação dos dois também constrói sentidos para a construção da imagem de Mara. Portanto, esse outro também pode ser o próprio eu que rememora e reflete, pois, ao se movimentar para o passado pelas lembranças, ele também se vê e esse eu visto é um outro para ele porquanto o irmão-narrador já não é esse eu-rememorado.

Por essa via, citamos alguns enunciados com os quais evidenciamos o destaque do irmão-narrador na construção da imagem de Mara.

No capítulo *Duas vidas*, o irmão-narrador utiliza da expressão “em seu rosto” por todo o capítulo sempre com algum complemento, como: “Em seu rosto estava a Cravinhos, a cidade onde a mãe e o pai nos deram a vida e a vida nos deu lá a infância e a adolescência, em seu rosto estava também a outra Cravinhos, a nossa” (Carrascoza, 2019, p. 20). Neste enunciado, a imagem/identidade de Mara se dá por esses aspectos de lembranças e da significação da cidade onde nasceram. O rosto de Mara carrega em si a Cravinhos real e a Cravinhos para eles. A primeira se refere à cidade física, lugar onde nasceram. A segunda Cravinhos é a cidade deles, particular e singular a eles. Posto que ela é construída pela vivência do dois na infância e na adolescência. Assim, ao ter diante de si o rosto da irmã, essas duas Cravinhos são rememoradas.

A expressão – “em seu rosto” – está presente em todo o capítulo sempre evocando alguma situação da infância e adolescência deles. Por exemplo, as missas que eles participaram, uma vez em que ambos pegaram sarampo, as noites de tempestade e outras. Nesse sentindo que o irmão-narrador finaliza o capítulo enunciando: “Em seu rosto, todos os nossos minutos vividos, e o aceno inabalável dos minutos vindouros, em seu rosto o universo que cabe na escrita da pele, na palavra que a expressão de uma pessoa é capaz de resgatar quando ela ergue a cabeça e se vê diante de seu (único) irmão” (Carrascoza, 2019, p. 21). Logo, o rosto é marca de lembranças e da história vivenciada. A imagem de Mara é construída tendo diante do narrador, a vida compartilhada entre eles. O capítulo não foca nenhuma vez aspectos físicos de Mara, mas constrói o rosto de Mara como um elemento motivador de lembranças.

O capítulo *Nós* constrói a imagem de Mara por dois elementos, pela relação dos dois, irmã e irmão, e pela comparação feita pelo irmão-narrador com outros irmãos. O narrador enuncia:

Os irmãos que se abominam, os que se amam pelas veredas do ódio, pelo ressentimento às claras ou às ocultas, os que disputam mortalmente territórios ancestrais [...], os que se tornam sócios para prosperar e traír, os Esaús e os Jacós [...], os bem-aventurados em nome do Demo e os mal-aventurados em nome de Deus, os Daniéis e os Herodes, as Sodomas e as Gomorras (Carrascoza, 2019, p. 28).

O narrador cita tipos de irmãos que são constituídos de alguma forma negativa, como vemos na citação acima. São pontos claros e que fazem parte do contexto social comum, como os que se amam pelo caminho do ódio e que disputam heranças, mas alguns que precisamos saber da história para se ater aos pontos negativos que surgem. Esaú e Jacó são dois irmãos presentes na narrativa bíblica do livro de Gênesis¹⁴. A história dos dois é marcada pelo engano

¹⁴ A partir de Gênesis capítulo 25 narra-se a história de nascimento dos dois irmãos e os conflitos entre eles (Bíblia, 2017, Gênesis 25, p. 24-25).

de Jacó em relação a Esaú. A narrativa expressa que Esaú vendeu seu direito de primogenitura (algo muito valioso para aquela cultura) por um ensopado de lentilhas. Isto custou a Esaú o direito de participar dos benefícios decorrentes disso, como ser o herdeiro principal de seu pai e fazer parte da linhagem do Messias. Assim, esse sentido de engano em benefício próprio é citado aqui através da história de Esaú e Jacó. O plural colocado pelo narrador aponta que existem outros irmãos com essa característica.

Na citação, ainda é referido os “Herodes”. Também na narrativa bíblica (Bíblia, 2017, Marcos 6, 14-29, p. 887-888), narra-se a situação entre Herodes e João Batista. Este segundo denuncia o primeiro por ter se casado com a mulher de seu irmão. O ódio dessa mulher faz com que ela peça a cabeça de João Batista. Assim, ao citar os “Herodes”, o narrador está ponderando sobre esses dois irmãos em que um é traído pelo outro por conta de uma mulher. Esta é mais uma condição que pode existir entre irmãos e que é evocado aqui para construir sentidos negativos de relações entre irmãos.

Diante disso, o irmão-narrador finaliza enunciando: “peço licença a todos esses aqui nomeados, e àqueles aos quais meus exemplos não alcançam, e firmo, afirmo e reafirmo, no uso de minha voz e direito, que eu e Mara não somos assim./ Somos, eu e Mara, atados nós” (Carrascoza, 2019, p. 29). Todos os outros nomeados por ele (o capítulo tem muitos outros, não citamos para não ficar exaustivo) são evocados para serem negados. Assim, a construção de si e de Mara acontece pela negação desses aspectos negativos, como a traição, a enganação e o egoísmo. Por fim, ele enuncia primeiro pela negação do que não são pelos exemplos e depois pela relação entre eles.

Em *Saudade prévia*, o narrador utiliza de um recurso narrativo semelhante ao usado no capítulo que analisamos acima – *Dois vidas*. A estrutura sintática segue essa lógica, usa-se o substantivo “minha irmã” e depois coloca-se algum predicado para caracterizá-la em vários sentidos. Pelo título e pelo conteúdo do capítulo, notamos que esses predicados expressam situações ou características com/da irmã das quais ele sentirá falta: “Minha irmã, já de partida, enquanto o comboio (monstruoso) da saudade está de chegada em meu coração” (Carrascoza, 2019, p. 35).

Neste contexto, citamos o enunciado abaixo para demonstrar a caracterização da irmã, mais uma vez, dentro cronotopo do limiar, pois o saber sobre a morte da irmã, motiva a escrita e demonstra o vivenciamento do luto antes da morte:

minha irmã, com aquela sua maneira menina, mesmo já mulher [...]; minha irmã que, chegando ao mundo dois anos depois de mim, conhecia-o bem mais que eu [...]; minha irmã e seus olhos grandes, a surpreendente íris azul-azul, que, ao mirar-me (mesmo

de relance), localizavam com facilidade as sombras do meu ser só na aparência ensolarado; minha irmã que me doía ser tão frágil de si e do mundo, mas tão cioso, tão crente nas pessoas [...]; minha irmã e seus dedos sujos de giz, suas orelhas sujas de comentários irônicos, sua calma suja de abalos inesperados, minha irmã e seu caráter limpo de maldade [...] (Carrascoza, 2019, p. 47).

Através desse enunciado, percebemos uma clara construção da personalidade e do modo de agir de Mara. O irmão-narrador aponta várias características: o seu jeito de menina, o conhecimento sobre o mundo, seus olhos azuis, sua habilidade de compreender os sentimentos do irmão, sua ironia, calma e o caráter limpo. A percepção do irmão é feita a partir da construção exotópica do outro-para-mim. Essa visão é construída de pela voz do irmão-narrador e todas essas características, inclusive as dos outros capítulos analisados, de fato, lançam olhar para Mara e por meio disso podemos ter uma imagem dela. Entretanto, não sabemos se Mara é realmente assim. Dessa maneira, a Mara da narrativa (a única que temos acesso) é a Mara segundo os olhos do irmão-narrador.

O narrador cita em alguns capítulos, como vemos abaixo, uns poucos defeitos de Mara. Isto também aponta que o fato da escrita ser feita tendo a morte-ausência-perda como pano de fundo, leva o narrador a evocar mais pontos positivos do que negativos sobre sua irmã. Não é como se estivessem sido excluídos de qualquer maneira. Inferimos que isso acontece, posto que diante da morte de alguém com peso volitivo-axiológico para o eu, este procura aspectos que valorizam o sujeito e que constroem de forma positiva a memória que ficará.

Esse sentido de vivenciamento do luto antecipado também está presente em *Feitos e Defeitos*. Citamos enunciados dos dois capítulos para observar construção da imagem de Mara pela ótica do irmão-narrador:

Mara e seus grandes feitos – que, a depender do observador, são, ao contrário defeitos [...]. Mara e o seu “dá licença”, quando alguém da família, reunida em torno da mesa, punha-se a maldizer alguém. Mara e as dezenas de crianças para quem ela ensinou pacientemente a soletrar [...]. Mara, um feito mínimo e irrelevante para milhões de pessoas, exceto para os poucos que convivem com ela, e se bastam por tê-la por perto. Mara e seus grandes feitos – que não vão fazer falta ao mundo, só a mim (Carrascoza, 2019, p. 41).

Mara e seus defeitos – que, a depender de outro observador, são, ao contrário, seus feitos [...]. Chorava por causa de uma palavra. Ria por causa de uma palavra [...]. Mara e seus defeitos. Eu suportaria todos de uma vez, mesmo os que me aborrecem além da conta, se o destino me concedesse um ano a mais com ela (Carrascoza, 2019, p. 42).

Os dois capítulos começam com um enunciado parecido trocando apenas as palavras “feitos” e “defeitos” de lugar. Os enunciados evidenciam a valoração de algum comportamento como dependente da interpretação do interlocutor. Como dissemos acima, há uma valoração dos pontos positivos do sujeito quando há o vivenciamento do luto. Nessas duas citações, o tom

positivo em relação à irmã é percebido até em alguns comportamentos que podem ser classificados como negativo, como “Chorava por uma palavra”.

Outros aspectos de quem Mara é (ou era) são evidenciados nestas citações: a sua não maledicência em relação aos outros, sua capacidade enquanto professora, chorar e rir por alguma palavra. Tudo isso nos dá noções da personalidade de Mara pela ótica do irmão.

Nas duas citações, ainda, há a perspectiva da valoração de Mara e seus feitos e defeitos. Para o irmão-narrador, Mara possui um valor (axiológico) apenas àqueles que vivenciam a sua presença. Além disso, esses seus grandes feitos, que são citados no capítulo – como, as velas de parafina que fazia para o Natal, o bacalhau que preparava para a Sexta-feira da Paixão, a alfabetização de crianças – são feitos (qualidades) que vão fazer falta apenas a ele. Segundo o irmão-narrador, apenas ele possui essa valoração para com Mara, compreendendo essa relação como única e singular no existir-evento pelas vivências restritas somente aos dois.

Essa valoração dos feitos e defeitos de Mara, conduz o narrador a enunciar que “suportaria todos [os defeitos de Mara] de uma vez [...] se o destino me concedesse um ano a mais com ela”. Diante da morte ou da iminência dela, esse é um enunciado comum, que aponta o desejo de maior convivência com a irmã. Neste contexto, os defeitos são valorados de forma diferentes: se houvesse a possibilidade de um tempo a mais de vivência com a irmã, esses defeitos não teriam nenhuma importância. Dessa maneira, a vida e os feitos e defeitos de Mara são valorados de uma forma particular quando diante da morte.

O capítulo *Lenitivo* também aponta uma característica para a construção da imagem de Mara. Antes, vale afirmar que lenitivo é algo ou alguém que traz conforto, alívio ou consolação. Assim, nesse capítulo o irmão-narrador rememora situações que trazem conforto ao serem lembradas. O narrador utiliza do enunciado “Fomos (somos) eu e ela” e constrói o capítulo por meio desse enunciado seguido da situação rememorada, do lenitivo:

fomos (somos) eu e ela [...] do tempo em que os azulejos da cozinha eram brancos, e as minhas horas de alegria abraçavam as de Mara, e as de Mara cingiam as minhas, tanto que às vezes a mãe, no caos da cozinha, via-me de relance e dizia, *Mara*, ou avistava minha irmã, e chamava, *Vem cá, filho*, sem distinguir um do outro; somos do tempo, o nosso, em que havia sim, muitos pesares e sofreres – mas a vida, a vida não doía tanto (Carrascoza, 2019, p. 48).

Esse enunciado demonstra o tom de conforto que as lembranças expressas trazem para o narrador. O que traz conforto é ser do tempo em que eles dividiam as horas do dia, serem parecidos a ponto de serem confundidos e por viverem em um tempo sem muito sofrer e muita dor. Sobre esse segundo ponto, o fato de se parecerem, também está presente em outro capítulo que analisamos acima, intitulado *Rosto*. Recuperando a citação, o irmão-narrador afirma que:

“minha irmã, se parece comigo” (Carrascoza, 2019, p. 18). Apesar de não termos uma descrição física do narrador e nem de Mara, esta é uma caracterização da imagem de Mara e de seu irmão como sujeitos que se parecem. Saber e rememorar isso, causa conforto ao narrador que está no tempo-espaço do limiar, vivenciando o luto antecipado.

Além disso, o deslocamento temporal que o narrador faz para rememorar esses episódios que trazem conforto, e funcionam como lenitivo, aponta para um tempo de vivência sem o luto. Por esta razão, “a vida não doía tanto”. Logo, na comparação com outros capítulos, a rememoração é construída em um conflito entre o conforto e a saudade. Como observamos nos capítulos acima – *Feitos e Defeitos* –, as qualidades e os defeitos de Mara farão falta ao narrador, mas neste, observamos que as lembranças (também de seus feitos e defeitos) são como um lenitivo, trazem consolação.

No capítulo *Idade*, o irmão-narrador usa das diferenças entre eles para construir a imagem de Mara e de si. Essas diferenças são apontadas para valorização dos aspectos de Mara. Isto se dá através do enunciado “sempre à frente”:

Mara sempre à frente, enquanto eu coágulo, ela lago, eu com a vantagem de dois verões, e Mara quem tinha mais sol saltando em seu rosto, mais noite em seu olhar, Mara vinte e nove e eu trinta e um, Mara e sua sabedoria cristalizada, enquanto eu, líquido, ainda à beira do saber (Carrascoza, 2019, p. 50).

Como estamos defendendo, a construção da imagem de Mara não é física, mas figurativa. Nesse enunciado, ela se dá a partir da diferenciação entre um e outro. Coágulo é uma resposta fisiológica do corpo que auxilia, através do agrupamento das células sanguíneas, a interromper um sangramento. A partir da comparação, podemos interpretar que enquanto ele era fechado à vida e às novidades, Mara era um lago de águas continentais formado por suas várias experiências. Isto fica mais evidente no enunciado seguinte que afirma: “eu com vantagem de dois verões [...] e Mara quem tinha mais sol saltando em seu rosto, mais noite em seu olhar”. Entre eles, há essa diferença no modo de viver o existir. Como outras partes do livro demonstra, Mara era aberta a vários tipos de experiências e tinha uma curiosidade por questões místicas e esotéricas: “como se não bastasse um redentor para dar conta de suas dúvidas esotéricas” (Carrascoza, 2019, p. 21).

Em *Manias*, o irmão-narrador expõe comportamentos comuns que Mara possuía e isso também é usado para a constituição da imagem da irmã para o irmão. De início, ele enuncia que essas manias estão caindo em desuso por conta da rigidez do tratamento da irmã: “Mara e suas manias [...], que já estão anoitecendo pelo desuso, as urgências do tratamento passaram à frente” (Carrascoza, 2019, p. 58).

Uma dessas manias, citadas por ele, está no enunciado abaixo:

ela cantarolava ‘Chega de saudade’ para si mesma toda vez que estava feliz, e eu tenho certeza de que nos próximos anos próximos (com a máxima intensidade) e nos próximos anos distantes (com menos força, mas não neutralizada pela rotina) vou me lembrar dela quando essa música tocar, a sua voz ecoará em meus ouvidos primitivos – porque só o grito da saudade atinge o fundo do tímpano, e só no tutano a tristeza é o puro osso (Carrascoza, 2019, p. 58).

De forma semelhante aos outros capítulos acima, a construção da imagem de Mara também é um aspecto que permanece para o narrador. Essa “mania” expressa outro modo de ser de Mara ao agir no mundo: cantar “Chega de saudade” para si quando estava feliz. Segundo o narrador, esse contexto o levará a rememorar a irmã e sua mania sempre que ouvir essa música. Lembrar-se das manias da irmã, sobretudo essa do enunciado, é algo que conduz o narrador a um nível de saudade maior. Isto fica evidente no jogo de sentindo que ele faz com o osso do ouvido, o tímpano, em que a saudade atingirá o tutano, que é chamado mais comumente de medula óssea.

Em *Tormenta*, o irmão-narrador expõe a transformação de Mara frente a seu estado e ao tratamento decorrente da doença. Isto constrói a imagem de Mara antes e depois do tratamento.

Chega o tempo em que nem a maior doçura está livre da abrasão que amarga os dias, e, então, a estação da tormenta sobrevém. Mara, que se mostrava resignada com sua sorte, à medida que se sentia fraca para as atividades mais simples, engendrava intrinsecamente uma força – a força silenciosa do desespero – que transformou sua aceitação pacífica em revolta. Se, nos primeiros meses, minha irmã inevitavelmente se perguntava por que aquilo fora acontecer com ela. [...] começou a despejar a sua tormenta sobre nós (Carrascoza, 2019, p. 75).

Nesse enunciado, há essa construção da irmã como alguém com doçura e resignação, demonstrando força nos primeiros meses do tratamento. Contudo, com o passar dos meses, essa resignação deu lugar ao questionamento e a descontentar sua raiva nos seus familiares.

Nesse capítulo, ainda, o irmão-narrador, diante desse contexto, reflete sobre o modo como Mara estava lidando com sua condição: “Talvez Mara pensasse que, enquanto vivíamos com saúde, fazendo o que bem desejássemos, ela, confinada ali, em ruína, sentia cada dia mais solidão e temor da hora final” (Carrascoza, 2019, p. 75). Essa visão também é construída na instância eu-para-outro e do outro-para-mim, em que é exposta a visão que o irmão tem do modo de vivência da irmã. Assim, como nos outros capítulos, só temos essa noção por meio da voz e da tonalidade de tristeza e questionamento apresentadas pelo irmão-narrador.

Por último, nesse conjunto de capítulo, apresentamos o capítulo *Para onde?*. Esse também está presente no conjunto anterior. A partir dele, podemos observar mais alguns pontos na construção da imagem de Mara pela visão do irmão:

Para onde vai o que foi e ainda é só dela: o tempo oco de seu sono, um terço de sua vida, um modo interino de morrer. A marca de vacina em seu braço esquerdo [...]. As suas teimas de menina [...]. O perfume de lavanda que suas narinas adoravam [...]. Os seus olhos azuis que, até meses antes, atraíam desejos e paisagens [...]. O seu rosto (que seguirá no meu, para além de sua partida) [...]. A consciência antes do derradeiro instante. O último suspiro. Para onde? (Carrascoza, 2019, p. 81).

A imagem é exposta tendo como propósito responder à pergunta “para onde vai” todas essas nuances que pertencem somente a ela: a marca de vacina, suas teimas de meninas, seu perfume, seus olhos azuis, seu rosto, sua consciência e seu último suspiro. Esse enunciado ainda apresenta uma das poucas características físicas que o narrador apresenta de Mara: seus olhos azuis (que também é afirmado no capítulo *Saudade prévia*). Todos esses pontos afirmam algo particular à Mara, tanto questões de características físicas, como seus olhos azuis, a marca de vacina e seu rosto, quanto questões relacionadas a sua personalidade, como suas teimas e sua consciência. Assim, apesar de o capítulo não ter como foco principal a exposição disso, a construção da imagem de Mara é feita por seus pontos físicos e de personalidade.

Nesse conjunto de capítulos, há um peso biográfico em tudo isso, posto que a imagem de Mara é construída pelas lembranças, isto é, pelas vivências entre eles. O modo como as situações são rememoradas se dá a partir da valoração delas. Essa questão biográfica também é percebida pela relação eu-outro, notada nas rememorações. A visão do eu, do narrador, é atrelada a visão do outro, da irmã, e isto constrói a imagem de Mara pela relação afetiva e pela percepção do narrador em relação a ela.

4.1.4 Projeção de futuro

Sobre a projeção de futuro um capítulo compõe esse conjunto: *Nós*. Essa seção disserta sobre o modo como o irmão-narrador vê, a partir de algumas expectativas, como será o futuro sem Mara. Tendo a morte-perda-ausência da irmã em vista, ele enuncia várias situações que Mara não vivenciará. O capítulo segue uma estrutura narrativa em que o narrador utiliza do enunciado “Não vai dar tempo” seguido de alguma afirmação. Dessa maneira, toda a estrutura narrativa constrói um sentido de algo que era esperado (expectativa) e que não irá acontecer.

Assim, a projeção de futuro está respaldada pelo movimento exotópico de sair de si, tendo em vista a morte de Mara e, por isso, dentro do cronotopo do limiar, e esboçar um futuro sem Mara e sua ação no mundo. Recuperando o que citamos sobre Amorim (2009) a respeito da memória do futuro, ela afirma que a memória do futuro é a memória do herói comprometida com o *por vir*. Posto que o herói está sempre em inacabamento, a morte é o que dá acabamento a ele. Entretanto a projeção do futuro do herói permite que ele ainda continue em inacabamento, por isso, a memória do futuro é ética, pelo compromisso moral do eu de construir sentidos para o herói sem ter a sua ação no mundo.

Segue o enunciado para demonstrar a projeção de futuro nesse capítulo:

Não vai dar tempo de Mara ensinar outras crianças a ler em voz alta, e escrever, letra a letra, nomeando as coisas, que em si, não sabem o que são, nem como nós as nomeamos. Não vai dar, na Sexta-Feira da Paixão do próximo ano, o seu tradicional bacalhau. Não vai, Mara usar a sandália nova que o pai sem ter como expressar seu amor, comprou para o conforto dos pés dela. Não vai, o tempo, Mara, tantas coisas (Carrascoza, 2019, p. 39).

Notamos que a projeção se dá a partir de questões que Mara fazia antes e que, por conta de sua morte, não continuará a fazer, pois não dará tempo. Ela era professora e ensinava os alunos, ela sempre fazia o bacalhau no feriado. Essas coisas (e outras que o capítulo cita) são comportamento que o irmão-narrador projeta como aqueles que ela continuaria a fazer se houvesse tempo, mas ele constrói seu enunciado através da percepção da ausência futura de Mara. Assim, o futuro projetado é a visão da ausência de Mara e das coisas e comportamentos que ela possuía.

4.1.5 Reflexões a partir de outras situações

O próximo conjunto de capítulos é sobre situações em que não conseguimos incluir em algum dos outros conjuntos, mas que valem a análise por trazerem alguma perspectiva de sentido na construção do tema da morte. O foco, ao analisar esse conjunto, é expor as perspectivas relacionadas à morte que cada capítulo apresenta.

No capítulo *Cena*, observamos que para o irmão-narrador os últimos instantes são para os íntimos:

Algumas visitas começaram a aparecer [...] mas, logo, desapareceram, renunciando a uma segunda vez. Se motivadas de imediato ao tomar conhecimento da notícia, ou adeptas da estratégia de ver a paciente ainda “saudável”, fugindo assim, dos últimos e agonizantes dias, o fato é que com o elástico do tempo a se esticar, elas e os telefonemas cessaram, o que, de certa forma, trouxe-nos alívio, eximindo-nos de

lamúrias e explicações entristecedoras. O final é, e deve ser sempre, reservado aos íntimos, nem, todos corajosos para assistir ao minuto final de uma pessoa querida, ao instante em que a vida sai definitivamente dela, mobilizando uma série de ações práticas que adormecem o sentimento de perda, a renascer adiante com vigor multiplicado (Carrascoza, 2019, p. 56).

Segundo o narrador, as visitas começaram quando as pessoas e familiares tomaram conhecimento da doença. Mas à medida que ela progredia, as visitas e os telefonemas pararam e isso foi motivo de alívio para eles. Diante desse contexto que ele enuncia que “O final, é, e deve ser sempre, reservado aos íntimos”. Isto constrói um sentido de morte particular ao narrador. Para ele, apenas os íntimos são corajosos para passarem por esse momento. Dentro do todo arquitetônico da obra, essa força é pelo peso emotivo-axiológico do eu para o outro que partirá pela morte. Apenas esses, que possuem esse peso podem passar por essa situação.

Além disso, a palavra que o narrador usa é “corajosos”. Em contrapartida, aquele que não é corajoso é medroso. Bauman (2008, p. 72), no livro *Medo líquido*, afirma que a morte é um medo presente na modernidade, e que “todas as culturas podem ser vistas como dispositivos engenhosos destinados a mascarar e/ou adornar essa face [a morte] e assim torná-la ‘contemplável’ e ‘tolerável’”. Diante disso, ele demonstra que a sociedade contemporânea cria estratégias, métodos e mecanismos para lidar com o medo da morte e para mantê-la longe de si. No contexto do capítulo, o corajoso é o íntimo que tem o peso axiológico-emotivo para passar por isso, àqueles curiosos e não tão íntimos seguem por meio da fuga da morte para não vivenciar o luto e os momentos finais daquele que morreu. Esse é um dos estratégias do ser humano destacado pelo irmão-narrador, preocupam-se no início para não serem expectadores dos momentos finais da pessoa. Mas ele destaca que isso é bom pois poupa os familiares.

Outra perspectiva que esse capítulo constrói é sobre a percepção do eu (aqui o eu é qualquer pessoa): “Pensei na rotina que o empuxo da vida nos impõe com suas ações tão naturais que parecem automáticas: caminhamos, comemos, sorrimos, conversamos, festejamos, como se nada fosse nos acontecer, como se cada cena vivida não nos levasse inevitavelmente ao aniquilamento” (Carrascoza, 2019, p. 57). Segundo essa citação, o narrador afirma que vivemos sem pensar que tudo o que vivenciamos nos leva a morte. Ele faz uso da primeira pessoa do plural, agregando a sua reflexão todos, como se toda a humanidade vivesse dessa forma. Nesse sentido, ele constrói uma perspectiva da morte, de acordo com a primeira citação, afastando a morte da reflexão e, particular a essa citação, vivendo como se a morte não existisse.

No capítulo *Vínculos*, o irmão-narrador reflete sobre o valor dos vínculos afetivos com as pessoas que não são família: “Com que aparelho medimos os laços de afeto fora de casa? A resistência dos vínculos entre amigos? A dilatação do material com que são feitas as correntes

amorasas?” (Carrascoza, 2019, p. 59). Nesse contexto de questionamento, ele afirma que nesses momentos de dor: “A dor que nos cabe é só nossa” (Carrascoza, 2019, p. 59). Diante disso, ele enuncia sobre os rompimentos do namoro de Mara e do seu: “Não foi o acaso que, dias atrás, levou o farmacêutico, último namorado de Mara, a romper com ela, e Luana comigo? Como se tivéssemos de estar sós – Mara num canto, eu no meu – para vivermos (juntos) seu tempo final. Sem aliados” (Carrascoza, 2019, p. 59).

Sobre esses vínculos, nessa matemática de medir os laços de afeto com os de fora de casa, pela experiência vivida, a percepção do narrador é que sobra, nesses últimos momentos de vida, apenas os “de casa”. Pelo tom de questionamento, podemos interpretar que o irmão-narrador compreende a ação desses outros de fora: “Como se tivéssemos de estar sós”. Ele completa esse parágrafo afirmando: “Sem a presença daqueles que nos amam (circunstancialmente por um período) para nos reanimar. Ou impedir a nossa enchente de lágrimas. Ou nos puxar para o raso da verdade, quando a vida exige suas funduras” (Carrascoza, 2019, p. 59). Dentro desse tom de questionamento, a resposta que o narrador dá segue essas duas linhas: os sofrendores têm que vivenciar a situação sozinhos, sem consolo; e há uma função para aqueles que nos amam, mas segundo o narrador, essa é uma situação para aqueles que são de dentro de casa.

O capítulo *Show*, já citado em outros capítulos de nossa tese, narra sobre a ida do irmão-narrador a um show sem a presença da irmã. A partir desse show, ele pondera sobre a tensão entre a alegria e tristeza e sobre a partida da irmã.

O narrador enuncia:

O mais marcante, no entanto, foi sentir ora culpa por estar me distraíndo enquanto o mal avançava sobre minha irmã, ora alegria por viver intensamente, por nós dois, aquela experiência indelével [...]. Ao fim, no segundo bis, quando a chuva ameaçava cair, as pessoas cantavam em uníssono “Yesterday”, dançavam e se abraçavam, os olhos úmidos. Não sei se choravam pela proximidade de seu ídolo, se choravam por si ou por alguém. Eu, por Mara. Pela sua provisória ausência naquela noite – e pela permanente, a caminho (Carrascoza, 2019, p. 62).

Em primeiro momento, há esse destaque para a tensão entre viver essa experiência do show de um cantor apreciado pelos dois e pela condição de saúde da irmã. Cada manifestação de alegria, diante da experiência do luto antecipado é estabelecido dentro dessa tensão entre alegria e tristeza. De certo modo, é como se afirmássemos que não faz sentido sentir alegria pois alguém querido está nessa situação. Assim, a alegria em um contexto como esse, é sempre um elemento gerador de tensão.

O outro ponto que damos destaque é o questionamento sobre o choro do outros e a razão do seu choro quando o cantor apresentou a música “Yesterday”. A canção dos Beatles, questiona: *Why she had to go?*. A resposta sobre o motivo do choro dos outros não nos é dada, apenas uma possibilidade. Mas o seu choro acompanha o questionamento feito na canção. A permanente ausência de Mara que estava a caminho, pode levar esse mesmo questionamento do eu-lírico da canção: por que ela teve que ir? Assim, o vivenciamento do luto é acompanhado de questionamento e de algumas respostas.

No capítulo *Queria dizer*, o narrador expõe o desejo de dizer algumas coisas à Mara. O capítulo se inicia com o enunciado: “Eu queria dizer a Mara, quando seu tratamento ia pela metade, o tempo dela corria na velocidade da luz” (Carrascoza, 2019, p. 67). Esse enunciado demarca temporalmente o desejo e a escrita. Ele segue essa lógica de alguma expressão que o desejo de dizer algo a irmã, em seguida a questão que ele diria.

Diante desse contexto, ele enuncia:

dizer que esse arremedo de réquiem, essa elegia em seu louvor, não pode alterar a ordem das coisas – nenhuma rega é capaz de encharcar o deserto –, mas só nele é que estamos eu e você, à noite, mirando à janela do quarto o Cruzeiro do Sul, só nele o Cruzeiro do Sul continua apontado pelo seu dedo, *Veja, ali!*, só nele o tecido ordinário do destino pode ter algum remendo, só nele as samambaias sentem a textura de suas mãos, só nele os seus cabelos podem ganhar um novo corte, só nele eu te abraço, minha irmã, sem o desamparo dos abandonados, só nele eu posso ordenar ao dilúvio que se contenha em meus olhos (Carrascoza, 2019, p. 68).

O contexto do capítulo estabelece um tom de arrependimento, isto é, de algo que deveria ser dito, mas que não fora e, por isso, ele guarda o desejo de dizer. Nesta citação, observamos que a escrita da elegia é uma tentativa de eternizar a vivência com a irmã pela escrita: “só nele estamos eu e você”; e de vivenciar as lembranças rememoradas: “só nele eu te abraço, minha irmã, sem o desamparo dos abandonados”. Dessa forma, a escrita (a evocação das lembranças) é uma possibilidade de o narrador vivenciar uma época em que a morte-ausência-perda não estava diante de si e da irmã.

4.1.6 Relacionamento com os pais

Neste tópico, abordamos a forma como os pais de Mara e do irmão-narrador aparecem na narrativa. De início, pontuamos que a forma como eles são apresentados na primeira parte, na vivência do luto antecipado, e, na segunda parte, depois que a morte ocorre, é diferente. Na

segunda parte, há uma espécie de apagamento da presença dos pais. Na primeira, eles estão presentes em vários capítulos.

A primeira aparição deles ocorre no capítulo *Notícia*, quando é enunciado o modo como eles reagiram à notícia da doença de Mara: “Os estilhaços se espalharam com tal violência que laceraram todos nós, mas em mim não causaram, igual na mãe e no pai, um ferimento único e profundo como só um caco de vidro grosseiro é capaz de fazer” (Carrascoza, 2019, p. 14). O narrador utiliza dessa metáfora da notícia como um estilhaço a ferir aqueles que a receberam. No caso dos pais, como uma ferida profunda.

Como estamos demonstrando, a primeira parte do livro, que é antes da morte de fato de Mara, é composta por várias lembranças e reflexões sobre a vivência dos irmãos. Por esta razão, a mãe, principalmente, é retratada com um tom de ternura, como participante da vida deles na infância: “os ovos nevados que nós dois adorávamos e a mãe fazia para nos agradar, nenhum mais saboroso do que aquele que ela preparou quando estávamos, eu e Mara, com sarampo” (Carrascoza, 2019, p. 20).

A narrativa também aponta que era a mãe quem acompanhava Mara em seu tratamento: “Quando voltou da primeira sessão no hospital, no fim da tarde, acompanhada pela mãe” (Carrascoza, 2019, p. 23). Além disso, a mãe é apresentada como alguém que permanece com esperança e como quem sugere Mara a procurar a opinião de outros médicos: “A mãe sugeriu que deveríamos consultar um médico particular” (Carrascoza, 2019, p. 32). O pai e a mãe também surgem como dispostos a sacrificar bens materiais pelo tratamento de filha: “Eu escutara ele e a mãe, em conversa sussurrada na cozinha, planejarem vender a casa, se fosse necessário para custear o tratamento de Mara” (Carrascoza, 2019, p. 32).

No capítulo *Causa*, o irmão-narrador conta como os pais e ele se uniram para pesquisar sobre a doença de Mara, na esperança de descobrir algo que os médicos não sabiam. Esse movimento fez com que eles se tornassem “irmãos”: “Pela sincronicidade ou pela energia que liberávamos, tornamo-nos irmãos, atraindo todo tipo de notícia relacionada à doença de Mara. Esse saber acumulativo se emaranhava num farrapo de confiança numa possível virada” (Carrascoza, 2019, p. 65). Esse é um efeito da notícia e da vivência do tratamento da doença de Mara. Diante disso, há uma mudança na dinâmica familiar que culmina em uma cumplicidade entre pais e o irmão-narrador. Logo, a vivência da doença de Mara (e da possibilidade de sua morte) causou uma união, particular à situação, entre eles. Noutras palavras, a esperança une.

Dessa maneira, há a construção da mãe como alguém participante da história de Mara e o pai aparecendo apenas em alguns capítulos, mas sem destaque.

4.2 SEGUNDA SEÇÃO: “UM POUCO DEPOIS”

Logo abaixo se encontra o Quadro 2 – Morte definitiva. Ele é dividido em duas colunas. A primeira se refere aos temas que são comuns aos capítulos da narrativa. Na segunda coluna, são os capítulos que elencamos e que são comuns entre si e ao tema da primeira coluna.

Quadro 2 – Morte definitiva

MORTE DEFINITIVA	
Temas	Capítulos comuns aos temas
3.2.2 Objetos que fazem lembrar	<ul style="list-style-type: none"> ○ Momento exato (p. 91) ○ Trégua (p. 101-102) ○ Léxico (p. 141-142)
3.2.2 Reflexão sobre a memória	<ul style="list-style-type: none"> ○ Milagres (p. 93-94) ○ Olhos (p. 95-96) ○ Arquivo (p. 97) ○ Outra noite (p. 129-131) ○ Manhã (p. 132-134)
3.2.3 Imagem de Mara pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Não e nem (p. 92) ○ Interesse (p. 105) ○ Diferenças (p. 106) ○ Entrevo (p. 107-108) ○ Dentes (p. 111-112) ○ Louças (p. 113-114) ○ Novela (p. 115) ○ Amores (p. 120) ○ Perdidos (p. 122-124) ○ Outra noite (p. 129-131)
3.2.4 Questionamentos e reflexões sobre a morte da irmã	<ul style="list-style-type: none"> ○ Previsão (p. 103) ○ Perguntas (p. 139-140) ○ Dispersão (p. 146)
3.2.5 Desejo de passar mais um dia com Mara	<ul style="list-style-type: none"> ○ Diferenças (p. 106) ○ Troca (p. 109-110)
3.2.6 Permanência da irmã no irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Manhã (p. 132-134)
3.2.7 A imagem do pai e da mãe pelo irmão	<ul style="list-style-type: none"> ○ Mãe (p. 137) ○ Pai (p. 138)

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

4.2.1 Objetos que fazem lembrar

Em *Momento exato*, o irmão-narrador utiliza dois elementos na construção da situação da morte de Mara como uma questão comum e parte do existir-evento valorado apenas por aqueles com peso emotivo-axiológico em relação ao que partiu:

No momento exato em que Mara desaparecia, eu pensei, as pessoas, aqui e em qualquer lugar, moviam suas vidas sem que esse fato afetasse seus gestos cotidianos, assim como estariam fora de seus radares as ações do mundo às quais não estavam submetidas, e então, no momento exato em que Mara desaparecia, as pessoas (eu, inclusive) de posse de suas existências continuavam a viver porque estavam em seu tempo de viver [...]; no momento exato em que Mara desaparecia, na Santa Casa de Cravinhos onde ela nasceu, entre as pernas de uma mulher deslizava, suja de placenta, uma nova vida, e, naquele momento exato, a morte também já colhia mais uma criatura para levar consigo, e milhares e milhares de acontecimentos, banais ou relevantes, sucediam-se ininterruptamente pelo universo, empurrando aquele mesmo momento, tão cheio de vitalidade, para o pretérito imperfeito (Carrascoza, 2019, p. 91).

O primeiro é sobre a continuidade da vida em vista ao acontecimento da morte de Mara. Ele usa essa expressão “no momento exato” para marcar temporalmente sua reflexão e o acontecimento. Nesse tempo, no instante da morte, as pessoas não teriam suas vidas afetadas por isso. O acontecimento da morte de Mara, comum à humanidade, incomum para um irmão que só tinha essa irmã, estabelece esse sentido de um evento insignificante para a humanidade. O segundo enunciado, que se inicia com a expressão “no momento exato”, também indica esse sentido: no tempo da morte de Mara, as pessoas continuavam suas vidas, posto que ainda era o tempo de elas viverem, inclusive o irmão-narrador. Assim, nessa reflexão sobre a morte, mesmo que seja de um sujeito com peso emotivo-axiológico, não paralisa a vida. Apesar de afetar e causar mudanças, segundo o narrador, os que permanecem ainda estão no seu tempo de viver.

Na questão sobre a continuidade de vida, o narrador ainda aponta outro sentido: enquanto uma vida cessa outra começa; assim como outras vidas eram “colhidas” e vários outros acontecimentos ocorriam no tempo de partida de Mara. Dessa forma, a situação de morte de alguém com esse peso emotivo ao narrador é construída por ele, nesse primeiro capítulo da segunda parte do livro – “Um pouco depois” –, como um evento corriqueiro para o mundo. Agrega-se ao tema da morte na narrativa esse sentido da morte como acontecimento participante da vida dentre vários outros acontecimentos e situações. Nesse capítulo, notamos um tom de tristeza, posto que, para o mundo, a morte de Mara nada significa.

Outro elemento de comparação, agora no capítulo *Trégua* é a narrativa presente em *10 história de amor em Portugal*, de Alexandre Borges (2012). Em *Elegia do irmão*, o narrador intitula o livro de *Histórias de amor de Portugal*. Na narrativa, o irmão-narrador se recorda que esse livro foi um presente de Mara quando ela viajou para Portugal. Quando se lembrou disso começou a ler pois: “nada que vinha dela eu dispensava” (Carrascoza, 2019, p. 101).

Nesse capítulo, o narrador compara um dos contos com a situação de luto que ele estava vivenciando. No conto, narra-se uma história dos relacionamentos amorosos de Dom Pedro I. Segundo a narrativa, Dom Pedro fora forçado, por conta dos arranjos de casamento daquela

época, a se casar com alguém que ele não amava: D. Constança. Dessa relação, nasceram 3 filhos, um deles morreu ao nascer. Apesar disso, Dom Pedro não tinha afeições por D. Constança e vivia longe da família e de suas obrigações.

No prosseguimento da narrativa, D. Pedro se encanta por Inês, com quem tem um romance longo e do qual nasceram 3 filhos que eram ignorados pelo pai de D. Pedro, o rei Afonso IV. A população do reino não se agradava dessa situação, tampouco o rei e seus conselheiros. Tanto fora assim que, segundo a narrativa, quando a peste negra chegou a Portugal, a culpa foi imputada a D. Inês.

D. Constança morreu no parto de seu filho, por isso, D. Pedro viu-se livre para continuar seu romance com Inês. Entretanto, diante da infelicidade do povo e da corte, os conselheiros do rei, temerosos de D. Pedro fazer seu filho bastardo rei, planejaram matar Inês. Com o aval do rei, Inês é morta.

Dado esse contexto, o irmão-narrador, em *Elegia do irmão*, enuncia: “Folheeí umas páginas da primeira história, Inês estava morta para D. Pedro; Mara, para mim. Mara estava morta, mas tudo o que vivemos juntos, cada minuto de nossa existência, me insuflava de humanidade — não com a debilidade de um sopro, mas com a força de um tornado” (Carrascoza, 2019, p. 102). Dessa maneira, o narrador de *Elegia do irmão* estabelece relações dialógicas com o autor de *10 história de amor em Portugal*. A primeira narrativa, como sabemos, é sobre a afeição e o luto entre irmãos e a segunda é uma história de amor. O ponto comum é que os dois personagens sofrem o luto por alguém que amam. O irmão-narrador coloca que assim como Inês estava morta para D. Pedro, Mara estava para ele. Algo que podemos colocar relacionado as duas narrativas é que aquilo que o irmão-narrador vivenciou com sua irmã, ele aponta que o “insuflava de humanidade”. Já D. Pedro, quando assumiu o trono, conseguiu se vingar de dois dos três assassinos de Inês e, mesmo dois anos depois que ela morreu, a coroou e deu um velório e um enterro.

Dessa maneira, tanto D. Pedro, quanto o irmão-narrador tiveram um modo de agir diante da morte. D. Pedro, agora como rei, dois anos depois do acontecido, vinga-se. Isto demonstra que durante esse tempo, ele carregou o luto e planejou sua vingança. Por outro, lado, em *Elegia do irmão*, o narrador aponta que a recordação da vivência com Mara o enchia de humanidade. As duas atitudes, de D. Pedro e do irmão, são reações humanas à morte. Assim, nessa comparação de situações, o tema da morte na narrativa é constituído pela reação humana à morte. Tendo sentimento emotivo-axiológico para com aquele que partiu, o sujeito reage de maneira positiva ou negativa.

Em *Léxico*, o elemento de comparação é o prazo de validade dos produtos que a mãe de Mara usava para fazer os alimentos que vendia por encomenda. Nesse capítulo, o irmão-narrador enuncia:

A mãe comentara, certa ocasião, que, apesar da ricota estar dentro do prazo de validade, por algum motivo, prematuramente se estragara. Além de conferir esse prazo, ela dizia, era preciso, também, cheirar o alimento, tocá-lo, sentir na pele a sua textura, na língua o seu gosto [...]. Nos últimos dias de Mara, eu me lembro, e hoje novamente — porque minha consternação não cessa de se inflar —, eu me lembro dessa expressão, comum ao nosso vocabulário doméstico: prazo de validade. Por algum motivo, mesmo com o corpo apto para atingir o patamar da velhice, o tempo de vida de minha irmã se esgotou antes — e com que velocidade, embora, nos dias derradeiros, tenha sido em lenta, lenta, lenta agonia. Agonia, palavra que conheço nas profundezas, não por ter se infiltrado no léxico da família pela doença de Mara, mas porque agora está enterrada, como faca, na massa com a qual o meu desencanto faz seu pão de cada dia (Carrascoza, 2019, p. 142).

Na citação, duas expressões são destacadas como participantes do léxico da família. A primeira é “prazo de validade”. Um enunciado sempre presente no vocabulário da família, pois eles deveriam conferir o prazo de validade dos produtos, nas comidas doces a comida fora do prazo estragava a consistência, nas comidas salgadas, o sabor. Além disso, a mãe ensinou aos filhos que mais do que conferir a data, eles deveriam cheirar, tocar e sentir na língua o gosto, posto que eles poderiam estragar mesmo dentro do prazo de validade. Assim, o irmão-narrador relaciona esse fato com a situação da irmã que, segundo ele, mesmo com o potencial de atingir a velhice, Mara atingiu seu tempo de vida antes. Essa é uma perspectiva presente na primeira parte do livro, que Mara faleceu antes da hora, por partir nova, com seus 29 anos. Ao tema da morte, essa ideia aponta para a construção da morte como sendo um acontecimento da velhice. Falecer aos 29, como Mara, é ter o tempo de vida esgotado antes, como enunciado na citação.

A outra expressão presente no léxico do narrador em razão da morte de Mara é “agonia”. A primeira causa da agonia foi o sofrimento presenciado nos últimos dias de Mara, que, pela percepção do irmão-narrador, foi de lenta agonia. Segundo ele, agonia é uma palavra que conhece nas profundezas. Não só por conta de sua participação nos últimos momentos de Mara, mas porque ela está presente no seu dia a dia ao rememorar a morte-ausência-perda da irmã. Ele ainda estabelece uma relação dialógica com a oração do *Pai nosso*, presente na tradição cristã. Na oração, pede-se o pão de cada dia a Deus. Aqui, ele recebe a agonia como ingrediente desse pão de cada dia, que ele não pediu. Dessa maneira, constrói-se a perspectiva da vivência do luto e da morte como algo que gera agonia, ou seja, como algo que gera sofrimento ou aflição.

4.2.2 Reflexão sobre a memória

Como o título indica, esse conjunto de capítulos faz reflexões sobre a memória. Sempre é importante frisar que toda a escrita narrativa é atravessada pela morte de Mara. No desenvolvimento teórico, defendemos que as reflexões do irmão-narrador se dão no cronotopo do limiar, por meio de fluxos de pensamento e com o elemento biográfico e autobiográfico sempre presente (posto que ele narra a história de Mara e a sua).

Milagres é o primeiro capítulo desse conjunto. O irmão-narrador faz uso de um enunciado para resumir sua reflexão sobre a memória. Ele enuncia: “A memória trai, a memória fideliza”. Esse enunciado está presente no decorrer do capítulo e é repetido algumas vezes. Dessa forma, a memória é entendida como algo que trai, pois por nossas limitações de visão e de percepção pode nos fazer rememorar episódios de um modo que não aconteceu de fato, tendo a memória a partir de nosso próprio entendimento e percepção. Por isso, ela também fideliza, pois o episódio rememorado daquela forma e não de outra, firmará o modo que a lembrança será evocada.

Assim, segue o enunciado: “A memória, como rede de arrasto, a memória, as linhas entrançadas e bem urdidadas aos vazios, a memória, os nós para prender, as lacunas para escapar, a memória, o mal da vida que vaza (o esquecimento), o bem que insiste em viver (a lembrança), a memória trai, a memória fideliza” (Carrascoza, 2019, p. 93). Além desses pontos que destacamos, o irmão-narrador compreende a memória como rede de arrasto, um instrumento usado para pesca. Podemos interpretar que a memória como uma rede, pesca as lembranças e as traz à tona. Ele também compreende a memória como linhas entrançadas bem-organizadas e ligadas ao vazio. Por último, a memória é composta pelo esquecimento e pelas lembranças.

A memória, neste sentido, é um elemento que organiza, fideliza e esquece as lembranças. Noutro enunciado, o irmão-narrador afirma que “e, quando lanço ao mar a rede de arrasto, eu me farto com o milagre dessa e de outras lembranças” (Carrascoza, 2019, p. 94). Como uma rede de pesca, ele se lança à sua consciência para rememorar a vida e as vivências com Mara, fidelizando essas lembranças e construindo, segundo sua própria ótica, a relação afetiva entre eles.

Além disso, a memória também estabelece a tensão entre presença e ausência. Ausência pela morte e presença pela memória. Nessa tensão, a memória trai porque é um elemento distorcido pelas percepções do hoje e fideliza, pois, é construída na tensão presença-ausência em que a vida rememorada passa a ser a verdade para o irmão-narrador.

Em *Olhos*, o irmão-narrador ainda continua com a mesma figura de linguagem, colocando a memória como uma rede de pesca: “De repente, diante do milagre dos peixes — os fatos vividos presos às malhas da tarrafa —, e talvez porque sejam tantos e tantos, vou apanhando um a um e devolvendo ao mar, para que voltem ao passado” (Carrascoza, 2019, p. 95). Contudo, sua reflexão agora é possui uma peculiaridade, retirar as questões periféricas (ou não tão importantes) das lembranças que possui com sua irmã:

começo também a retirar do meu pensamento tudo que está entre mim e ela, o tempo, por exemplo [...]; eu afasto o mundo ao redor dela, o mundo de ontem e o de hoje, a infância que atravessamos juntos, às vezes saltitando de felicidade, às vezes secando as lágrimas com o dorso das mãos, eu descarto o que está impregnado dela mas não é mais ela, eu deixo de lado o que não está no centro do nosso amor, eu arremesso longe todas as nossas lembranças [...]; eu desprezo cada objeto que ainda contém as impressões digitais dela, eu retiro todo o excesso de episódios, mesmo os mais belos, para preservar apenas o cerne da nossa história [...]; eu retiro do mundo tudo o que não é ela, e, assim, como quem faz o oceano, dobrável, se recolher e se concentrar todo numa única gota, duas em verdade, eu chego aos seus olhos, resumo de sua existência inteira, eu chego aos seus olhos — esse par de águas-marinhas que reluz aqui, sobre a palma da minha dor (Carrascoza, 2019, p. 95).

Em sua relação às memórias com a irmã, o irmão-narrador indica esta ação sobre elas, ou seja, retirar tudo que não é ela para que ele consiga observar apenas ela. O tempo, o tempo-espaço da infância, os objetos, o excesso de episódios etc. Tudo isso o irmão-narrador deixa de lado para que fique apenas Mara, e sempre repete que faz isso porque não é ela. Como resultado desse exercício, o narrador se atém aos olhos da irmã pela memória e indica que esse é o resumo de sua existência inteira.

Na construção de sua reflexão sobre a memória, o narrador faz um exercício particular e singular diante de sua relação afetiva com a irmã e sua morte-ausência-perda, ele retira questões que julga periféricas para ter a possibilidade de ver a existência de Mara de maneira clara. As próprias lembranças e episódios felizes são alvos dessa subtração. Isto é uma relação singular e única sobre a memória feita pelo narrador.

Podemos inferir que essa ação é uma resposta ao desenvolvimento anterior sobre a memória, em que o irmão-narrador afirma que a memória trai, e a memória fideliza. Como dissemos e está na citação, o resultado desse exercício particular é ver os olhos como resumo da existência da irmã. Lembramos que dos poucos detalhes sobre a parte física de Mara descrita na primeira parte, há um destaque para os olhos de Mara: “procurando a mentira em seus olhos azuis” (Carrascoza, 2019, p. 14); “minha irmã e seus olhos grandes, a surpreendente íris azul-azul” (Carrascoza, 2019, p. 34). Nesse sentido, o exercício de retirar os elementos periféricos à memória, entendendo esse exercício com uma resposta ao capítulo anterior, aponta para o medo

do irmão-narrador de esquecer o detalhe que ele julga mais importante e que resume a existência de sua irmã: seus olhos azuis.

Em *Arquivo*, capítulo sequente aos dois anteriores, há mais uma reflexão sobre a memória. Neste, há pelo menos duas perspectivas apontadas sobre a memória, tendo como pano de fundo a morte de Mara. Primeiro, o irmão-narrador enuncia:

De novo, as lembranças. Elas não são como nuvens mudas se movendo no horizonte, mas rútores de um trator que sulca a terra sem cessar, revolvendo milimetricamente a quietude ao redor. Quando consigo desligar esse motor, irrompe o silêncio essencial dos campos, onde eu e ela tantas vezes corremos, crianças, os pés descalços e as mãos nuas, o silêncio das pequenas pausas, necessárias para que não ficássemos presos ao seu canto, e, no minuto seguinte, giro a chave na ignição e o trator retoma o seu monótono rosnado, o vazio do desamparo se reapresenta, e, mesmo que eu não queira, os dias vão continuar amanhecendo no passado (Carrascoza, 2019, p. 95).

Na citação, ele afirma que as lembranças não são silenciosas, mas barulhentas como um trator trabalhando na terra. A questão é que mesmo quando ele consegue silenciar esse motor, as lembranças ainda permanecem. O narrador afirma sobre a presença constante das lembranças e que elas retornaram ao amanhecer. Dessa forma, a reflexão sobre a memória, construída dentro da temática da morte, possui essa nuance para o irmão-narrador, ou seja, sua presença constante.

A outra perspectiva que esse capítulo desenvolve sobre a memória é entendê-la como participante de um arquivo do mundo:

Se, nesses dias, o sol se alastrou sobre o telhado das casas, o sol continuará se alastrando sobre o telhado das casas, assim foram registrados na memória do mundo, e assim permanecerão no arquivo incorruptível dos tempos, à espera de alguém que os rememore e os entregue às suas noites correspondentes (Carrascoza, 2019, p. 97)

Tudo o que vivemos — mas não nossa vida — resiste gravado nesses bilhões de arquivos, que, esquecidos a um canto da virtualidade cósmica, são lenta e ininterruptamente soterrados pela poeira da História, acessados só, e raramente, por pitonisas (há quem nelas acredite) para vasculhar segredos e assistir, de novo, ao filme dos miseráveis (Carrascoza, 2019, p. 98).

Estes dois enunciados apontam que as memórias do mundo inteiro ficam registradas em um arquivo e estão à espera de alguém que as rememore. Na segunda citação, o narrador afirma que esses arquivos de memória são acessados apenas por pitonisas. Isto é interessante posto que pitonisas (ou *pítia*) é o nome dado a profetisa do templo de Apolo, em Delfos, na Grécia Antiga. Ela era responsável por profetizar os oráculos no templo. A sacerdotisa apresentava seus oráculos durante um estado de transe causado por vapores que subiam da fenda de uma rocha. Nos capítulos que desenvolvemos sobre o incenso, notamos que a fumaça do incenso leva o irmão-narrador a rememorar, ou seja, como se elas contivessem as memórias. Aqui, a fumaça

na rocha, leva a profecias futuras. Mas, conforme a citação, as lembranças só seriam acessadas por pitonisas. Assim, as profecias enigmáticas das pitonisas são a partir dos segredos do passado. Soterradas pela poeira da História, as lembranças constroem sentidos a partir dos segredos escondidos, mas que, segundo a citação, são acessadas apenas por essas sacerdotisas de um tempo antigo. Dessa maneira, as memórias dos miseráveis ficam soterradas e esquecidas.

É nesse terreno do esquecimento e das lembranças soterradas pela poeira da História que o irmão-narrador enuncia: “Lá os dias continuam amanhecendo como amanheceram quando foram dias no presente. Mas a claridade das manhãs, essas pertencem (e assim será sempre) a um outro tempo. O nosso. Tempo de dentro, imperecível. Tempo em que eu não imaginava que seria o irmão órfão de Mara” (Carrascoza, 2019, p. 98). Dessa forma, a memória que é presença constante, silêncio e esquecimento diante da História, para o irmão-narrador, é o terreno único onde permanecem a história e a vivência com a irmã. As lembranças são o tempo em que Mara ainda permanece para ele.

Em *Outra noite*, o irmão-narrador se lembra de um dia em que foram buscar o pai em uma casa em que alguns homens apostavam dinheiro jogando baralho. Os pormenores desse episódio desenvolvemos abaixo no tópico sobre a construção da imagem de Mara. Aqui, mostramos como o narrador reflete sobre a memória. No enunciado abaixo, notamos que ele traz outras duas perspectivas que se complementam sobre a memória:

Quando perdemos uma irmã, lembramos obsessivamente de pedaços de sua história, que se incorporou à nossa, uns gestos vivos, outros esquecidos, chamados de novo à superfície da memória; [...] aqui, um outro, no fim de nossa adolescência, e que, de súbito, me incita a revisitá-lo, com a devida distância dos eventos aterrados na massa que moldou a minha personalidade (Carrascoza, 2019, p. 129).

A primeira é que a lembrança, como já destacado acima, torna-se parte do sujeito que permanece. A segunda é que as lembranças atuam na construção da personalidade do sujeito. Mesmo que esse capítulo narre um episódio específico, as lembranças que decorrem da perda de uma irmã, estão sempre presentes, seja pelo exercício de se lembrar, seja pela personalidade construída pela vivência entre aquela que partiu e aquele que permaneceu.

Por último, ainda nesse conjunto de capítulos sobre a memória, no capítulo *Manhã*, o irmão-narrador afirma sobre a consciência que “para suportar o efeito esmagador dos fatos, mesmo aqueles cujo peso são levezas, escolhe o que esquecer e o que recordar” (Carrascoza, 2019, p. 132). Assim, em primeiro momento, a consciência do sujeito é fator principal para a escolhas das lembranças. Nesse enunciado, ela ganha status de independência do sujeito, para se lembrar e se esquecer do que quiser. Isto aponta, podemos dizer, que as memórias descritas

na narrativa tiveram o aval da consciência que, para amenizar a dor, escolhe o que lembrar e o que esquecer.

Neste sentido, o irmão-narrador enuncia, completando:

Poderia descrever outros acontecimentos, as escolhas obedecem a motivos nem sempre razoáveis, assim como atitudes passionais às vezes são emuladas por restos de razão decantada no fundo de nós. Mas são aquelas horas com minha irmã que lampejam hoje, clareando a densa penumbra do passado e me deixando entrever, como se abrisse um portal há muito fechado, uma situação dividida com ela e, que, se na ocasião percebi o significado, com o lastro de vida acumulado hoje sei que foi um entendimento apenas superficial (Carrascoza, 2019, p. 132).

Segundo o narrador, os acontecimentos rememorados seguem a própria lógica, sendo escolhidas por questões ligadas à razão ou por atitudes passionais ou emotivas. Diante disso, ele estabelece a função dessas lembranças: clarear os significados das situações vivenciadas. Ele aponta que as situações vividas com a irmã foram entendidas de um modo. Mas agora, em outro tempo-espço, o tempo presente em que recorda dos fatos, ele pode ver a situação com um entendimento mais profundo. Logo, memória, nesse sentido, é um modo de percepção mais aguçado dos acontecimentos rememorados.

4.2.3 Imagem de Mara pelo irmão

Assim como na primeira parte, a segunda também apresenta um modo de construir a imagem de Mara pela ótica do irmão-narrador. De início, notamos que esses capítulos seguem um sentido parecido com a primeira parte, apresentando características ligadas à personalidade e ao modo de Mara agir no mundo.

Em *Não e nem*, o irmão-narrador apresenta algumas das características, apontando que ela não era nem uma coisa nem outra, apenas sua irmã: “Ela não era arrivista, nem ingênua; ela não era muralha, nem espuma; ela não era serpente, nem estrela; ela não era ferro, nem ferida; ela não era caco de vidro, nem pluma sobre a pele; ela não era santa, nem mundana; ela não era rosa nem cacto; ela só era minha irmã” (Carrascoza, 2019, p. 92). Através desse estilo narrativo, o leitor pode construir a imagem de Mara compreendendo que ela era uma pessoa equilibrada nesses pontos que ele coloca. Ela não era arrivista e nem ingênua, logo, ela buscava vencer sobre as coisas e situações, segundo seu tempo e sua vontade. O outro enunciado afirma que “ela não era santa, nem mundana”. Mais uma vez indicando um equilíbrio no modo como o irmão-narrador descreve sua irmã. Os outros enunciados da citação também seguem esse sentido.

No capítulo *Interesse*, o irmão-narrador continua a construir a imagem de Mara e agora a sua pela lógica do não:

Que interesse teria alguém na sua, na minha, na nossa história, se não fomos, eu e Mara, vítimas de torquemadas, migrantes de países em guerras intestinas [...], [nem] tampouco de linhagem escrava, que rendem romances adaptados para o cinema, nem filhos de exilados políticos, guerrilheiros, não fomos prole bastarda, nem personagens de obra de autoficção, não fomos, eu e Mara, nada, nada disso, senão gente qualquer, fadada a morrer um antes do outro? (Carrascoza, 2019, p. 132).

Nesta citação, ele utiliza desse recurso novamente, para afirmar que eles são pessoas comuns e sem uma história grandiosa por traz de seus nascimentos ou de suas trajetórias, nada que seja digno de gerar um romance ou uma obra cinematográfica. A única particularidade que o irmão-narrador apresenta é que são gente comum, mas fadada a morrer um antes do outro.

Esse capítulo começa afirmando sobre o interesse que alguém poderia ter na história do dois. Depois de dizer o que não são e porque não há interesse pela história, ele indica a única possibilidade, foram fadados a morrer um antes do outro. Isto constrói uma resposta há uma pergunta que não foi feita, mas que pode ser inferida pelo leitor: por que eu deveria ler essa história? Uma irmã morrer antes do irmão é o que confere particularidade à narrativa. A imagem de Mara, portanto, é construída sobre essa particularidade.

Em *Diferenças*, como o nome sugere, o narrador constrói a imagem de Mara e a sua por meio das diferenças entre eles. Todo o capítulo segue essa lógica narrativa de dizer o que Mara era ou acreditava, seguindo mais o caminho para apontar as crenças e o modo de ver de Mara, e o que ele era ou acreditava: “Ela acreditava na remissão dos pecados, eu não, nem em remissão, nem em pecados; e, no entanto, éramos irmãos, e, no entanto, convivíamos com as divergências, e, no entanto, nos queríamos” (Carrascoza, 2019, p. 106). Nesse enunciado, apesar de se definirem pelas diferenças, o irmão-narrador enfatiza que a semelhança que eles tinham entre si os uniu e permitia que eles convivessem e desejassem a presença um do outro. Assim, tanto ele, quanto Mara têm suas características descritas na divergência, mas o relacionamento dos dois constrói a ideia de irmandade e desejo de permanência.

Entrevo também constrói a imagem do irmão-narrador, mas aponta para a construção dos sujeitos pelas situações e acontecimentos que o atravessam: “Queria não ser quem eu fui naquela noite. No entanto, somos (também) o que fomos: águas, águas que acariciam, águas que rumorejam, águas que rebentam pedras (Carrascoza, 2019, p. 108). Nesse capítulo, o irmão-narrador conta um conflito que eles tiveram em uma viagem a Paraty, em um feriado de Carnaval. Ele usa essa lembrança para demonstrar que eles também já tiveram conflitos.

Nessa viagem, eles ficaram em uma casa perto de um rio. O irmão-narrador passou a não suportar a rotina e o barulho do rio e em uma conversa que um dos acampantes afirma que ficaria ali mais uma semana, ele expressa seu descontentamento em estar ali. Diante dessa situação, Mara tentou apaziguar o irmão. Para ele, isto soou superior e ele começou a descarregar sua raiva na irmã: “Sua tentativa de me desarmar, ao contrário, acionou mais depressa a minha ira, e eu disse que não tolerava lição de conduta de ninguém” (Carrascoza, 2019, p. 107). Nesse contexto, que ele enuncia o desejo de não ser o que ele foi naquela noite. Ele constrói sua imagem a partir de uma situação específica e reflete que uma pessoa é fruto do que se passa com ela, ou seja, dos acontecimentos do existir-evento que atuam em sua formação.

Em *Dentes*, o irmão-narrador demonstra os aspectos que eles, irmã e irmão, herdaram de seus pais:

Ela legou umas coisas da mãe, outras do pai. Sempre é assim, com cada um de nós, mistura misteriosa de genes [...], Legou também, traços de origem ignorada, talvez vindos da avó Matilde, ou de uma tia distante, da mãe. E ainda tem aqueles que só os cromossomos sabem a quem pertenceram antes, porque são eles que operaram o amálgama e jamais revelarão os motivos (secretos) de suas escolhas [...]. as sobrancelhas do pai, a maneira de mover os braços e o pendor para os vícios (ele, o baralho; ela, o cigarro); a anca estreita como a da mãe, a tonalidade da voz, e também os olhos, os olhos tão iguais aos da mãe, no seu azul quase vítreo, de doer e nos proibir de se fixar neles por muito tempo [...]. Mara, ao contrário de mim, que ganhei os dentes resistentes da mãe, recebeu os do pai, fracos e predestinados aos remendos, além da arcada irregular — que resultou no seu maior suplício [...] (Carrascoza, 2019, p. 111-112).

Nessa citação, notamos que há várias descrições das questões físicas de Mara, o quadril da mãe, a voz e os olhos azuis, do pai herdou as sobrancelhas e o pendor para os vícios. Além disso, de seu pai também recebeu os dentes fracos que se tornaram um grande motivo de sofrimento. A reflexão que o narrador faz é sobre o mistério da mistura dos genes, focando nas questões físicas herdadas dos pais.

O capítulo *Louças* pontua mais uma questão sobre a personalidade dos dois personagens: “Éramos ambos da ordem: tolerávamos o caos durante os encontros, mas, depois, queríamos as coisas de volta ao seu lugar” (Carrascoza, 2019, p. 113). Esta citação está em um contexto em que o irmão-narrador afirma sobre algo que os unia: lavar louças. Segundo a citação, “Lavar a louça era uma das demandas domésticas que nos unia, desde que aprendemos a manusear com cuidado os pratos, os copos, as travessas de vidro, os utensílios frágeis da cozinha” (Carrascoza, 2019, p. 113).

Esse momento compartilhado pelo lavar das louças também era um tempo de conversas entre eles: “Nessa breve hora, que não passava de minutos se a comida feita se limitasse ao trivial, conversávamos sobre tantas coisas, que, então, eram tão necessárias, quando não

urgentes, como é cada conversa no fluxo do presente” (Carrascoza, 2019, p. 113). Nesse contexto, o irmão-narrador reflete sobre essas conversas: “Penso nas conversas que tivemos, quando parecia que não morreríamos. Mas ela se foi. E eu fiquei. Viver mais significa não só vida mais longa, mas também morrer mais. Minha irmã morreu menos” (Carrascoza, 2019, p. 113-114). O capítulo constrói a imagem de Mara e do narrador como sujeitos da ordem, apesar de tolerarem o caos por algum tempo. Além disso, o irmão-narrador rememora esse evento que os unia e isso toma um tom de tristeza para ele, posto que ele compreende que ter mais tempo de vida, significa morrer mais, são mais lembranças, mais hábitos, mais relacionamentos que morrerão quando o sujeito da vida longa partir.

Outro elemento citado pelo irmão-narrador que os unia eram as novelas. No capítulo *Novelas* afirma:

Outra coisa nos unia, ao menos até os primeiros anos de nossa juventude, antes de nos mudarmos para São Paulo: as novelas. Se, na cozinha, a limpeza e a guarda das louças eram pretextos oportunos para nossas conversas, corriqueiras [...]; na sala, diante da TV, assistindo a novelas, eu e ela tínhamos outra forma de interação, que dispensava as palavras e nos arremessava no círculo do silêncio. [...]. Quem cresceu compartilhando sua história verídica com a daquelas vidas fictícias, como minha irmã e eu, deseja que o fim demore a chegar, para permanecer tempo maior com as pessoas queridas. Mas o fim, o fim vem à sua hora, às vezes antes de subir os créditos (Carrascoza, 2019, p. 115).

Como afirma a citação, lavar a louça era lugar de conversas, pelas novelas a interação se dava pelo silêncio. Tomando essa vontade de que uma novela que eles gostavam muito demorasse a acabar, o narrador deseja que a história dos dois, irmão e irmã, também demorasse a acabar. Contudo, o aspecto da morte prematura de Mara mais uma vez é evocado aqui, utilizando a comparação com a subida dos créditos.

No capítulo *Manhã*, já citado quando refletimos sobre o modo como a memória é retratada pelo irmão-narrador, também há um destaque para uma outra forma de interação e união entre os irmãos. O capítulo narra que eles foram acampar com alguns amigos numa praia. Pela manhã o grupo foi fazer trilhas na região, mas os irmãos ficaram no acampamento para adiantar o almoço. Nesse contexto, o irmão-narrador enuncia:

Mas, naquele camping, ocorreu esse novo tipo de compartilhamento, que se repetiria noutras oportunidades, certamente já sucedera antes, mas a minha atenção não soubera registrá-lo. Apesar de juntos, cada um lá se dedicou a alguma tarefa, tocando a sua própria vida, mas sentindo a presença do outro [...]. O que me assaltou naquelas poucas horas, foi que, embora cada um estivesse exercendo uma atividade, estávamos próximos, e era um conforto tê-la ao lado. Não era necessário dizer nada, só estar ali, só viver, só sentir [...]. Não a certeza de auxílio, nem de consolo, apenas a secreta gratidão pela sua presença. Saber que ela se encontrava ali me fortalecia, me restituía a serenidade (Carrascoza, 2019, p. 133).

Esse novo tipo de interação era apenas o estar presentes um com o outro, fazendo suas tarefas e aproveitando a companhia do outro. A importância desse novo tipo de interação era dada apenas pela presença compartilhada.

Esses três tipos de interação entre os irmãos que constroem união também valoriza a percepção que possuíam de um para o outro. E aponta três modos como o irmão-narrador percebia a interação com sua irmã, pelas conversas, pelo silêncio e pelo aproveitamento de presença, construindo, assim, a imagem de parceria entre eles.

Em *Amores*, o irmão-narrador expõe outro tipo de interação (não elencando entre esses três “especiais”) que revela mais um ponto sobre a imagem de Mara: “Ela nunca emitiu opinião, não evitou nem maltratou essa ou aquela com quem me envolvi. Sabia quem eu amei, quem desamei. Sabia quem eu traí, quem me traiu (Luana?) mais do que eu mesmo, talvez pela sua intuição feminina. Mara, ela sabia o quanto era intenso o sentimento entre nós dois, irmãos” (Carrascoza, 2019, p. 120-121). A relação entre eles demonstra que Mara era uma pessoa que respeitava o espaço do irmão e que possuía uma percepção melhor sobre as situações, inclusive para saber quem ele traiu e por quem ele foi traído.

No capítulo *Pedidos*, o irmão-narrador relembra de uma viagem que eles fizeram a uma praia de Santos quando ainda eram crianças. Segundo é narrador, eles se perdem dos pais. Na confusão e no desespero de achar os pais, o irmão-narrador enuncia:

como se fosse dela a responsabilidade de encontrar o caminho de volta, enquanto subia vagarosamente pela minha garganta o medo, eu não sabia o quanto mais resistiria antes de vomitar um berro, ou, pior, de soltar o choro, aumentando a aflição de minha irmã, eu podia senti-la pela palma de sua mão, e, talvez, sintonizando o meu temor, ela percebeu que, daquele jeito, rebocando-me, ao invés de me acalmar, apavorava-me mais, e, então, deixou-me livre, soltou a mão e a levou às minhas costas, conduzindo-me com firmeza, não mais como um vagão descarrilado (Carrascoza, 2019, p. 124).

Esta citação demonstra que apesar de mais nova, dois anos em relação ao irmão, Mara possuía esse aspecto de liderança sobre o irmão. Isso é reforçado no capítulo *Outra noite*. Neste, a mãe de Mara pede que ela vá buscar o pai que estava na casa de um médico da cidade, jogando baralho e apostando dinheiro. Ao chegar lá, Mara enuncia a pergunta que a mãe havia dito para ela dizer ao pai: “*A mãe perguntou se o pai não tem vergonha na cara*” (Carrascoza, 2019, p. 131, grifos do autor). Diante dessa afronta, o pai bateu com um tapa no rosto de Mara. Ela repetiu a pergunta e ganhou outro tapa. Quando tentou repetir, o irmão-narrador entrou na frente e levou o tapa por ela. Nesse contexto, ele narra: “Então Mara me puxou, ainda de olho em fogo no pai, desafiante, mas convicta de que podíamos ir embora, não importava o resultado de nossa

ação, tínhamos conhecido a brutalidade — entre outras coisas —, a submissão não dos fracos, mas dos fortes” (Carrascoza, 2019, p. 131). Como dissemos, no relato do irmão-narrador percebemos que ele descreve Mara como alguém que lidera.

4.2.4 Questionamentos e reflexões sobre a morte da irmã

Esse conjunto de capítulos possuem enunciados que tratam da morte de maneira mais direta, no sentido de citar, refletir e questionar. Notamos que há um tom de tristeza que atravessa todos eles.

A primeira reflexão e questionamento que o irmão-narrador faz é sobre o tempo de vida que ainda permanece no corpo de alguém. No capítulo *Previsão*, ele enuncia:

Dois anos, talvez três. Seis meses. Algumas semanas. Três ou quatro dias. Questão de horas. Como saber quanto tempo a vida, num corpo alquebrado, ainda resistirá? Como saber quando a consciência se apagará, deixando de registrar os estertores e os movimentos involuntários que antecedem o fim? Como saber quando alguém que nos ama, que nos tem como o seu único e ineficaz arrimo, como saber quando alguém, confinado num leito, desejará nos dizer, *Tenho pena de mim, Tenho pena de vocês, Queria pedir perdão por aquela vez em que eu...*, como saber? Como saber quando alguém, doente, tentará nos dizer algo inaudito, mas essencial, que nos daria consolação e alento para dali em diante nos batermos com a vida sem melindres, como saber quando chegará o momento após o qual uma pessoa querida não terá forças para dizer mais nada, e só sobram os seus olhos vazios, e, depois, a sua inútil e inconsciente presença, como saber? (Carrascoza, 2019, p. 103).

Os questionamentos feitos pelo irmão-narrador são conduzidos pelo enunciado “como saber...”, seguido do predicado que completa a pergunta. Isto conduz a reflexão para a vivência da experiência de morte. O enunciado “como saber?” finaliza essa citação. Na construção narrativa, este enunciado adquire um sentido afirmativo, como se dissesse “não há como saber”. Isto se dá, pois não há respostas sobre os questionamentos feitos pelo narrador. Shumacher (2009) definindo o modo como a morte é desenvolvida nos estudos do ocidente, afirma que um desses modos é compreender a morte como um processo. Neste sentido, a afirmação que conduziria o sujeito não é “estou morto”, mas estou morrendo. Assim, o morrer do eu não é um processo exterior a sua vida, mas presente em sua existência. Já em relação ao outro, existe um provar ou viver conscientemente a morte dele como espectador. Não há, portanto, um modo de viver a morte do outro, mas sim vivenciar como expectador. Estar neste lugar de espectador limita a experiência, posto que o eu não está desfalecendo (ou desfaleceu), ele está vendo alguém neste estado. Diante disso, os questionamentos feitos pelo irmão-narrador possuem essa nuance de o colocar como espectador da morte de alguém com peso emotivo-axiológico a ele.

Podemos inferir, que o tema da morte, desenvolvido a partir disso, é construído, entendendo o sujeito como espectador da morte como um lugar de questionamentos, posto que o eu não experimenta de fato a morte, apenas assiste.

A segunda reflexão é sobre o que Mara pensou ou teve o desejo de dizer nos seus últimos momentos. No capítulo *Perguntas*, o irmão-narrador faz vários questionamentos sobre diversos temas. Entretanto, diretamente sobre Mara, são apenas alguns:

Será que Mara pensou, só pensou, ou também quis dizer o que eu, às vezes, digo a mim mesmo, eu que não tive o corpo e a alma combalidos dela, mas sei que esse tipo de inflexão é próprio dos mortais, e não unicamente quando nos perdemos numa senda de angústias [...]

Será que minha irmã não teve desejo de me dizer, embora lhe faltasse o mínimo de energia, quando à sua cama, rente ao fim, *Que tristeza, a minha, meu irmão, e que tristeza essa que eu te obrigo a provar?* Será que Mara, em algum instante, com o saber que só a iminência da morte promove, não se perguntou, como faço eu agora, *Pra quê?*, e ganhou uma resposta — *Pra nada* —, diferente da minha? (Carrascoza, 2019, p. 139-140, grifos do autor).

O irmão-narrador utiliza, nestes enunciados, “será” como início das perguntas, para refletir o que será que Mara pensou e o que ela quis dizer. Isto está de acordo com o que desenvolvemos acima, enquanto espectador da morte, o eu que permanece pode apenas se questionar ou inferir as possibilidades. Sem a experiência da morte de fato, há apenas o vivenciamento como espectador. E nesta condição, há os questionamentos ligados ao pensamento e a ação de Mara em seus últimos momentos.

Como a reflexão se dá pela voz do irmão-narrado enquanto espectador, podemos inferir que, o modo como ele reflete sobre esses últimos momentos de Mara, retrata a forma como ele compreende o todo da situação, como uma tristeza que ele é obrigado a provar e sem nenhum propósito.

Essa questão do propósito da morte também causa reflexões ao narrador em outro capítulo. Em *Dispersão*, praticamente todo o capítulo expressa o desprezo do irmão-narrador por algum sentido que pode ser dado por questões religiosas ou qualquer outra:

Discordo, discrepo, divirjo das pregações, vindas dos mais distintos credos — e raras são suas antípodas —, que afirmam ser a perda uma forma de aprendizagem, uma oportunidade (abençoada) por meio da qual se pode elevar o espírito, alargar a consciência (de ilha isolada para continente habitado) sobre o sentido da vida. Perder minha irmã não me levou às altas esferas; ao contrário, reconduziu-me à mais baixa das condições, ao húmus original de onde emergimos, esse atoleiro movediço do insondável. Com a morte de Mara, morri também para as levezas (hoje, vivo atento o tempo inteiro, como se fizesse diferença), enterrei as ilusões, que, diariamente, em nacos ou migalhas, ajudavam-me a despertar e tanger o tempo que me degrada. Nenhuma morte é edificante, nenhuma morte nos propicia a compreensão do mistério, nem reduz a distância entre nós e o céu [...]. Cada morte nos empurra um milímetro mais ao fundo da terra, até que cheguemos aos exatos sete palmos, quando então

também estaremos mortos. Enquanto isso, seguimos, impulsionados por uma força compulsória, a serviço da existência e de sua meta: o retorno à inexistência. Com Mara, menor era a gravidade no meu percurso. Com Mara, o desprendimento do chão era possível, não com a aerodinâmica de uma asa, capaz de me suspender, mas como um círculo de fumaça que sobe, sobe — rumo à dispersão (Carrascoza, 2019, p. 146).

Nessa reflexão, o irmão-narrador afirma sobre sua discordância com qualquer tipo de credo que afirma ser a morte uma forma de aprendizagem. Na verdade, ele pontua que a morte de Mara causou mudanças nele, que ele coloca de forma negativa: “reconduziu-me à mais baixa das condições”; “morri também para as levezas”; “enterrei ilusões”. Não há na citação nada colocado como positivo na morte de Mara ao narrador.

Ao enunciar sobre os credos que tentam ser positivos sobre o aprendizado como forma de consolar, o irmão-narrador nega o consolo, afirmando sobre os pontos negativos de sua vivência enquanto espectador da morte da irmã. Neste sentido, ele enuncia sobre as coisas positivas na vivência de Mara, para realçar os pontos negativos: “Com Mara, menor era a gravidade do percurso. Com Mara, o desprendimento do chão era possível”.

Assim, agrega-se ao tema da morte desenvolvido na narrativa o sentido de que não há nada de positivo ou de aprendizado ao perder um ente. Pelo contrário, perder alguém, segundo o narrador, leva o sujeito ao estado da inexistência, em que há a perda de propósitos.

4.2.5 Desejo de passar mais um dia com Mara

Essa temática aparece em três capítulos da narrativa: um na primeira parte, intitulado *Defeitos*; e dois na segunda parte, nomeados de *Diferenças* e *Troca*. Isto é relevante pois diante da morte, ou da possibilidade da morte, o autor enuncia sobre o que suportaria ou trocaria para ter mais um tempo com Mara.

Em *Defeitos* (já citado acima), o irmão-narrador reflete sobre os defeitos de Mara, que como ele pontua, a depender do observador, podem ser qualidades. Neste contexto, ele enuncia: “Mara e seus defeitos. Eu suportaria todos de uma vez, mesmo os que me aborrecem além da conta, se o destino me concedesse um ano a mais com ela” (Carrascoza, 2019, p. 42).

Em *Diferenças* (também já citado acima), o irmão-narrador expõe as diferenças que possui com sua irmã. A primeira delas é que ele só sabe os primeiros versos do Salmo 91 enquanto Mara sabia de cor. A partir desse contexto, ele afirma: “no entanto, eu decoraria o salmo 91 e o declamaria por inteiro, se me fosse possível viver, mesmo se falsamente, um último minuto de regozijo com ela” (Carrascoza, 2019, p. 106).

O capítulo *Troca* é praticamente feito para esse destaque, do desejo de ter mais um dia com Mara. Neste, o narrador começa afirmando que trocaria tudo para ter mais um dia com Mara:

Tudo eu trocaria, harpas por armas, planaltos por pântanos, metal por papel, para ter mais um dia com ela, só mais um, mas sem que eu soubesse que tudo terminaria nas horas seguintes [...], fatal; tudo eu trocaria por um dia a mais com Mara, um dia básico, com sua tarde genérica e sua noite ordinária, sem expectativa de grandezas, só mais um dia, sem que eu e Mara soubéssemos que tudo se definiria em tão curto tempo, um dia para vivermos como de hábito, sem atinar que estaríamos, ao vivê-lo, imperceptivelmente morrendo juntos (Carrascoza, 2019, p. 109-110).

Como podemos observar, o narrador cita várias coisas das quais trocaria para ter um dia com Mara. A questão de destaque é que ele não gostaria de saber que a morte dela chegaria em seguida, para que eles vivessem um dia normal. O desejo de passar mais um dia com Mara também constitui um traço importante na construção do tema da morte na narrativa. Diante da morte de um sujeito com esse peso emotivo-axiológico, como notamos nas citações, as outras coisas perdem o valor em relação ao tempo de convivência. Assim, há uma valorização do tempo junto, sobre todos esses elementos que ele cita. A questão que singulariza ainda mais essa reação diante da morte, é o modo como o irmão-narrador gostaria de viver esse último dia, ou seja, sem saber que o fim de Mara aconteceria logo em seguida.

4.2.6 Permanência da irmã no irmão

Na primeira parte da narrativa – *Um pouco antes* –, também há um conjunto de capítulos com esse título. Contudo, lá esse conjunto possui quatro capítulos, aqui apenas um se encaixou de maneira específica nessa temática.

O capítulo *Manhã*, já citado em outros dois conjuntos – sobre as reflexões sobre a memória e sobre as formas de interação entre eles –, narra uma viagem que fizeram a uma praia. O irmão-narrador reflete sobre o tipo de interação entre eles em que não havia necessidade de conversas, eles apenas precisavam viver e sentir a presença um do outro. Neste sentido, o narrador enuncia:

Entro, agora, em seu quarto vazio — a mãe se incumbiu de doar as roupas e os sapatos. Sigo para a sala e vejo o lugar em que ela gostava de se sentar para ver as novelas [...]. Os vestígios de Mara estão desaparecendo de casa — e do mundo. Mas em mim ela segue fincada. Verifico os cordames que se afrouxaram com a rotina e com os meus próprios movimentos. Deixo-os bem justos, para trazê-la para mais perto de mim. Sou a área onde minha irmã (ainda) se faz presente (Carrascoza, 2019, p. 133-134).

Nessa citação, destaca-se a afirmação que “Os vestígios de Mara estão desaparecendo de casa – e do mundo”. O narrador percebe isso pela rotina, pelas mudanças na disposição dos moveis em casa e pelos elementos que antes estavam presentes e agora não estão, como as roupas e os sapatos de Mara. De forma semelhante ao desenvolvido na primeira parte, apesar da morte-ausência-perda de Mara, o narrador afirma que ela ainda está presente nele.

4.2.7 A imagem do pai e da mãe pelo irmão

Na primeira parte do livro, também há a presença do pai e da mãe. Como observamos a mãe aparece mais do que o pai. Na segunda parte, a mãe está presente em várias lembranças que o irmão-narrador cita. A pai aparece em apenas cinco capítulos: *Dentes*, *Aquela noite*, *Perdidos*, *Cilindros* e *Pai*. A segunda parte contém dois capítulos intitulados *Mãe* e *Pai*. Em ambos, o irmão-narrador expõe sua visão de si para sua mãe e seu pai, revelando o modo como, segundo ele, eles lidaram com a doença de Mara e sua partida.

Em *Mãe*, o narrador conta de um dia que pegou sua mãe chorando na varanda. Ele afirma que ela “lembrava-se de Mara, invocava-a à sua maneira, tentando recuperá-la do esquecimento que o feitiço da rotina produz” (Carrascoza, 2019, p. 137). O irmão-narrador demonstra que foi sua mãe quem cuidou de Mara do início ao fim da vida: “Ela quem assistira Mara até o final [...]; a mãe, que dera o peito para ela [...]; que, ao vê-la pisar na puberdade, alertara-a [...]; que gostava de contar com Mara como ajudante na cozinha [...]” (Carrascoza, 2019, p. 137).

Outro ponto, que desenvolve um sentido agregado ao tema da morte é enunciado pelo irmão-narrador sobre sua mãe: “Ela, tanto quanto eu, em algum momento, desejou que Mara fosse embora logo [...] porque aquela vida, que era só aflição, não era mais a vida que ela amorosamente gerara” (Carrascoza, 2019, p. 137). Diante da degradação de Mara pela doença e pelo tratamento, o desejo da mãe e do irmão era que Mara partisse mais rápido para amenizar sua dor. Diante da vivência da morte como espectador, pode haver esse desejo da partida imediata do ente para que o espectador não tenha esse papel por mais tempo e para que a dor do outro seja cessada.

No capítulo *Pai*, o narrador expõe sua visão em relação a ação do pai diante da doença e da morte de Mara. O capítulo demonstra várias situações de interação entre pai e filha: “ele quem fazia minha irmã arrotar depois de sorver uma mamadeira [...], ele que carregara às costas, de cavalinho, quando criança [...], ele que viu os seios de sua menina despontarem, que se enciumava com os namorados dela e se envaidecia da filha professora”. O capítulo constrói essa relação de interação para demonstrar a interação afetiva entre eles. Em seguida, o irmão-

narrador afirma sobre o modo como o pai lidou: “ele que se enfiava no fundo de seu mitismo quando não sabia como manifestar seu afeto por nós, ele a quem eu observava se condoer com a doença dela sem reclamar [...], ele que agora tem nos olhos o desencanto dos pais que perderam filhos jovens [...] – ele que é o meu pai, e foi, até meses atrás o dela” (Carrascoza, 2019, p. 138).

4.3 OS SENTIDOS DO TEMA DA MORTE EM *ELEGIA DO IRMÃO*

A construção do tema da morte no livro segue algumas proposições que desenvolvemos a partir da análise dos capítulos. Entendemos que, a partir disso, os sentidos percebidos através da análise e interpretação constroem um tema da morte específico.

Compreendemos, ainda, que o todo narrativo é composto pelo sentido do que é a elegia. Ou seja, um gênero com especificidades para essa narrativa e que carrega nuances sustentadas pela história literária. A elegia é um gênero da poesia que tem temas ligados à temática da morte, da perda e do luto. Assim, a escolha de afirmar a narrativa como uma elegia confere a ela um sentido e tom melancólicos e de luto.

Também notamos que a narrativa é em sua totalidade construída no cronotopo do limiar. Diante do vivenciamento do luto antecipado ou da morte de fato, o irmão-narrador enuncia a narrativa com essa forma – de elegia desenvolvida no cronotopo do limiar – e esse conteúdo particular. O acontecimento no limiar particulariza a situação, posto que um instante pode se tornar uma grande quantidade de tempo. Pela não linearidade do texto, entendemos que as lembranças e reflexões narradas estão compreendidas dentro do cronotopo do limiar. A situação de morte conduz o sujeito ao limiar, em que a vivência e as reflexões sobre a situação da irmã de uma vida inteira são narradas sem uma linearidade temporal. O cronotopo do limiar é o tempo-espaço da crise. A morte, para o irmão-narrador, é o lugar de crise e elemento motivador da escrita.

Também ressaltamos que a narrativa parte do fluxo de consciência do narrador. Como afirmamos, a narrativa não segue uma lógica temporal e linear. O irmão-narrador, através das lembranças, percorre vários tempos-espacos de convivência com a irmã para construir a sua elegia. Assim como o cronotopo do limiar, o fluxo de pensamento pode fazer um instante se tornar uma grande quantidade de tempo narrativo. Ao analisarmos os capítulos sobre as varetas de incenso, percebemos que esse é um elemento gerador de lembranças na narrativa. Por meio delas o narrador rememora os episódios com Mara, ou seja, há um fluxo de consciência

decorrente da observação da fumaça do incenso. Vários outros elementos também funcionam dessa maneira.

A ideia a partir das análises dos capítulos é identificar os pontos comuns no modo como o irmão-narrador se expressa e forma uma perspectiva particular sobre a morte, construindo assim um tema da morte em *Elegia do irmão*. Separamos os capítulos por questões temáticas, como pode ser observada nos quadros dos dois tópicos acima. A divisão foi útil para o desenvolvimento das análises. A divisão temática apresentou proposições comuns à respeito da morte, mas essas proposições estão diluídas em mais de uma temática. Na verdade, capítulos de grupos temáticos diferentes possuem sentidos comuns a respeito da morte. Dessa maneira, estabelecemos alguns sentidos abaixo a partir do desenvolvimento das questões comuns expressas nos capítulos. A partir desses sentidos, compreendemos o modo como o tema da morte é desenvolvido na narrativa.

Todos os sentidos expressos abaixo são acompanhados de um quadro. Ele é composto pelo sentido destacado acima e por outras duas colunas: uma, referente aos capítulos que compõem o sentido, e a outra que explicita os sentidos construídos e agregados à construção da proposição.

O primeiro sentido é que **a morte como lembrança**. Como estamos defendendo em todo o desenvolvimento narrativo, *Elegia do irmão* é formada por várias lembranças, quase todos os capítulos contêm rememorações e lembranças. Os capítulos citados nessa proposição são constituídos em seu todo por lembranças. Além disso, no todo narrativo, há algumas nuances particulares a respeito das lembranças: elas estabelecem um diálogo entre presença e ausência; há elementos que funcionam como motivadores de lembranças; e há capítulos que dissertam sobre as memórias (lembranças) de maneira mais reflexiva.

Quadro 3 - A morte como lembrança

SENTIDO 1 – A MORTE COMO LEMBRANÇA	
Capítulos	Sentidos construídos
Primeira vareta e Presente	Acender uma vareta é a possibilidade de reviver um acontecimento por meio das memórias: “Uma vareta a menos, uma lembrança a mais” (Carrascoza, 2019, p. 80).

Nome	O nome de Mara que é comum para outros sem o peso axiológico-emotivo. Para o irmão-narrador, o nome da irmã é um signo que reflete e refrata o relacionamento afetivo dos dois por meio das lembranças e situações que são suscitadas através dele: “Mara, e nenhum outro, <u>tem o poder de mover a multidão de episódios que não existe senão em mim</u> , todos os nossos anos de convivência reboam em minha pela quando seu nome é verbalizado, porque é a medida para os meus ouvidos, e, mesmo sem ser dito, reverbera o inaudito” (Carrascoza, 2019, p. 17, grifos nossos).
Rosto	A partir da reflexão sobre o rosto da irmã, o irmão-narrador rememora uma situação com ela: buscá-la na rodoviária.
Ter e não ter	As lembranças da vida compartilhada com Mara ainda permanecem no irmão: “Enquanto eu vivo, a vida de Mara não pode ser retirada da realidade, eu sou o que resta de sua existência a solapar a nossa história” (Carrascoza, 2019, p. 47).
Duas vidas	O rosto de Mara é elemento que suscita lembranças e a história vivenciada: “Em seu rosto, todos os nossos minutos vividos, e o aceno inabalável dos minutos vindouros” (Carrascoza, 2019, p. 21).
Lenitivo	A rememoração é construída no diálogo entre conforto e saudade: “somos do tempo, o nosso, em que havia sim, muitos pesares e sofreres – mas a vida, a vida não doía tanto” (Carrascoza, 2019, p. 48).
Queria dizer	A escrita das lembranças é uma possibilidade de vivenciar um tempo em que a morte da irmã não era esperada: “só nele é que estamos eu e você [...] só nele eu te abraço, minha irmã” (Carrascoza, 2019, p. 68)
Milagres	A memória como uma rede de pesca e como um elemento que organiza, fideliza e gera esquecimento sobre as lembranças: “a memória, o mal da vida que vaza (o esquecimento), o bem que insiste em viver (a lembrança), a memória trai, a memória fideliza” (Carrascoza, 2019, p. 93).
Olhos	Exercício de retirar os elementos periféricos das lembranças para não se esquecer dos detalhes que julga pertinentes sobre a existência da irmã: “eu retiro do mundo tudo o que não é ela” (Carrascoza, 2019, p. 95).

Arquivo	As lembranças como presença constante no existir-evento do narrador e como um arquivo presente na memória do mundo.
Outra noite	A lembrança, em relação a morte de alguém, permanece como parte do sujeito: “Quando perdemos uma irmã, lembramos obsessivamente de pedaços de sua história, que se incorporou à nossa”; as lembranças moldam a personalidade do sujeito: “eventos aterrados na massa que moldou a minha personalidade” (Carrascoza, 2019, p. 129).
Manhã	A memória é um modo de percepção mais aguçado diante dos acontecimentos rememorados.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Esse primeiro sentido, da morte como ponto de partida para as lembranças, aponta um modo de agir determinado pela forma como o irmão-narrador age sobre a vivência do luto antecipado e sobre a morte de fato. Na verdade, esse sentido funciona como um axioma sobre a morte, isto é, o sujeito que vivenciou uma situação de luto-ausência-perda possui uma atitude semelhante a do irmão-narrador na narrativa: a rememoração. A morte suscita lembranças. A particularidade é a escrita da elegia, uma narrativa em homenagem à irmã.

Cada capítulo, como observamos, possui algum sentido sobre as lembranças. Como pontuamos anteriormente, as lembranças estabelecem um diálogo entre presença e ausência, uma vez que há uma ausência devido à morte (ou ao vivenciar o luto antecipado, que limita a vivência comum entre os irmãos), e presença através das lembranças. Além disso, observamos que vários elementos funcionam como motivadores de lembranças: o incenso, o rosto, o nome, entre outros.

Seguimos para o segundo sentido de morte construído na narrativa. Trata-se da morte **como vivenciada ou da morte como luto antecipado**.

Quadro 4 - A morte como vivenciada ou a morte como luto antecipado

SENTIDO 2 – A MORTE COMO VIVENCIADA OU A MORTE COMO LUTO ANTECIPADO	
Capítulos	Sentidos construídos
Cativa	Desejo de compreender o que Mara estava sentido: “Gostaria de saber o que ela estava pensando e sentindo, como cativa da vida e de sua finitude, naquele instante” (Carrascoza, 2019, p. 23).

Mais, menos	A partir acontecimento da morte e/ou do luto antecipado há reflexões e lembranças.
Outros irmãos	A reflexão sobre a morte do outro é algo que é evitado: “o meu lugar naquele tempo e espaço, ao lado dela, que um dia me faltaria, mas eu não me importava ainda com esse dia fatídico, eu tinha os pés fincados no presente” (Carrascoza, 2019, p. 52).
Show	Estabelecimento de conflito por sentir alegria quando um ente querido está em estado terminal: “O mais marcante, no entanto, foi sentir ora culpa por estar me distraíndo enquanto o mal avançava sobre minha irmã, ora alegria por viver intensamente, por nós dois, aquela experiência indelével” (Carrascoza, 2019, p. 62).
Previsão	No vivenciamento da morte do outro, o eu é apenas espectador, ou seja, ele não vivencia de fato a morte. Este lugar de vivenciamento como espectador, é um lugar de questionamentos sobre a morte: “como saber quando chegará o momento após o qual uma pessoa querida não terá forças para dizer mais nada, e só sobrarem os seus olhos vazios, e, depois, a sua inútil e inconsciente presença, como saber?” (Carrascoza, 2019, p. 103).
Perguntas	Lugar de questionamentos sobre o pensamento e as ações de Mara em seus últimos momentos: “Será que Mara pensou [...]Será que minha irmã não teve desejo de me dizer, embora lhe faltasse o mínimo de energia, quando à sua cama, rente ao fim, <i>Que tristeza, a minha, meu irmão, e que tristeza essa que eu te obrigo a provar?</i> ” (Carrascoza, 2019, p. 139-140, grifos do autor).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

O vivenciamento da morte e do luto constrói um sentido particular para o tema da morte. Existem questões que são comuns a todos os sujeitos que passaram por essa experiência, como o questionamento ou a tentativa de inferir o que a pessoa está sentindo ou sentiu. Aqui, o sentido do vivenciamento da morte e do luto também possui essas nuances. Assim como no primeiro sentido, as reflexões e as lembranças ocorrem tendo a morte e o luto como motivos. Neste espaço-tempo do limiar (da crise), o irmão-narrador realiza essas ações que singularizam e constroem um sentido particular para o tema da morte na narrativa. Há questionamentos,

conflito em sentir algo positivo diante de um ente em estado terminal, e o pensamento sobre a morte do outro como algo a ser evitado.

O próximo sentido é **a morte prematura**, como um processo repentino e/ou silencioso.

Quadro 5 - A morte prematura

SENTIDO 3 – A MORTE PREMATURA	
Capítulos	Sentidos construídos
Mas	O capítulo constrói essa ideia da morte como repentina e silenciosa até apresentar seus primeiros sinais: “mas o mal já estava em suas vísceras, iniciando a silenciosa ação de transformar minha irmã, uma pessoa bonita, em destroços vivos” (Carrascoza, 2019, p. 26).
Vínculos	Indica que Mara ficou “pronta” para a morte antes do tempo comum, ou seja, antes da velhice: “Por essa ponta, posso sentir a dor de Mara, a sua expansão, como a do bolo que, no fogo, assou em surdina” (Carrascoza, 2019, p. 60)
Balanço	O findar da vida de Mara é comparado a um balanço que está inerte, enquanto a vida do irmão continua “balançando”: “de reprende, nesse embalo, eu vou, mas vejo que Mara não volta, eu vou, e o balanço ao lado, em movimento, está vazio, eu vou, eu volto, e o balanço, vazio, perde força, aquieta-se, o balanço ao lado, onde Mara se sentava, regressa à inércia” (Carrascoza, 2019, p. 82).
Léxico	O tempo de vida de Mara se esgotou antes do tempo comum, a velhice: “Por algum motivo, mesmo com o corpo apto para atingir o patamar da velhice, o tempo de vida de minha irmã se esgotou antes” (Carrascoza, 2019, p. 142).
Interesse	O fato que confere particularidade e interesse à narrativa é a irmã morrer antes do irmão: “Que interesse teria alguém na sua, na minha, na nossa história [...], eu e Mara, nada, nada disso, senão gente qualquer, fadada a morrer um antes do outro?” (Carrascoza, 2019, p. 132).
Louças	Morrer de forma prematura indica aproveitar menos da vida, por isso, para o narrador, significa morrer menos: “Viver significa não só vida mais longa, mas também morrer mais. Minha irmã morreu menos” (Carrascoza, 2019, p. 114)

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Este sentido de morte prematura também é uma verdade que podemos apontar, como universal. A morte é imprevisível. Contudo, como indica o narrador, o tempo “normal” de morrer é na velhice. Mara morreu com 29 anos. Este fato, diante da permanência do irmão, constrói um sentido particular de morte na narrativa, apontando que Mara se foi antes do tempo. Como é demonstrado no capítulo *Interesse*, o que leva o leitor a se interessar nessa narrativa é a particularidade de que a irmã morreu antes do irmão.

O quarto sentido é **a morte como impotência**. O desejo de passar mais um dia com Mara assinala a não possibilidade de fazê-lo.

Quadro 6 - A morte como impotência

SENTIDO 4 – A MORTE COMO IMPOTÊNCIA	
Capítulos	Sentidos construídos
Defeitos	“Mara e seus defeitos. Eu suportaria todos de uma vez, mesmo os que me aborrecem além da conta, se o destino me concedesse um ano a mais com ela” (Carrascoza, 2019, p. 42).
Não sabia	“e não tenho mais como salvá-la, nem a mim, dos ardilosos desígnios da vida” (Carrascoza, 2019, p. 45).
Diferenças	“no entanto, eu decoraria o salmo 91 e o declamaria por inteiro, se me fosse possível viver, mesmo se falsamente, um último minuto de regozijo com ela” (Carrascoza, 2019, p. 106).
Troca	“Tudo eu trocaria, harpas por armas, planaltos por pântanos, metal por papel, para ter mais um dia com ela, só mais um, mas sem que eu soubesse que tudo terminaria nas horas seguintes” (Carrascoza, 2019, p. 109).
Crúcis	“O preço de viver é a morte, e seja qual for a criatura que ela interessa, ninguém tem o poder de dissuadi-la. A morte nunca abre negociação. Joelhos perfeitos, não tropeça nem pula vidas” (Carrascoza, 2019, p. 33).
Momento exato	A morte como evento participante e inevitável na vida: “no momento exato em que Mara desaparecia, as pessoas (eu, inclusive) de posse de suas existências continuavam a viver porque estavam em seu tempo de viver” (Carrascoza, 2019, p. 91).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Diante da morte de um sujeito com o peso axiológico-emotivo como demonstrado na narrativa entre irmão e irmã, todas as outras coisas adquirem um valor menor, sendo sacrificadas em prol de se passar mais um dia com a pessoa. A impotência diante da morte é estabelecida pela não possibilidade de o irmão-narrador realizar o seu desejo, sendo apenas um exercício de esperança, não de possibilidade real, já que Mara está ausente pela morte. Além disso, nos dois últimos capítulos, ao afirmar a morte como inevitável e como participante do existir, confere-se à morte essa condição de poder sobre os sujeitos.

Passemos ao quinto sentido.

Quadro 7 - A morte na alteração da vida

SENTIDO 5 – A MORTE NA ALTERAÇÃO DA VIDA	
Capítulos	Sentidos construídos
Geladeira	Diante do estado terminal de Mara, há mudanças na disposição das coisas da geladeira e o retorno ao estado original depois que ela partiu: “Nunca imaginei que, ao abrir a porta da nossa velha Brastemp, a realidade pudesse ser (a um só tempo) sutil e brutal” (Carrascoza, 2019, p. 72).
Causa	A vivência da doença e do tratamento causou uma união entre o irmão-narrador e seus pais, em busca de algum tratamento ou cura para a irmã: “Pela sincronicidade ou pela energia que liberávamos, tornamo-nos irmãos, atraindo todo tipo de notícia relacionada à doença de Mara” (Carrascoza, 2019, p. 65).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Esses dois capítulos – *Geladeira* e *Causa* – assinalam o sentido da morte como causadora de mudanças na dinâmica familiar. Essas mudanças dizem respeito à ordem das coisas em casa, com destaque para algo prosaico, como a arrumação dos objetos na geladeira, e à mudança do tipo de vínculo entre filho e pais. Pode-se inferir que mudanças não ocorreriam sem a doença de Mara.

O próximo sentido é **a morte como acontecimento incerto**.

Quadro 8 - A morte como acontecimento incerto

SENTIDO 6 – A MORTE COMO ACONTECIMENTO INCERTO	
Capítulos	Sentidos construídos
Mangas	A morte como acontecimento incerto: “Essa maneira de apanhá-las me remeteu a um trecho do Sermão nas Exéquias de D. Maria de Ataíde, do padre Vieira, que há anos li, no qual a morte é justamente representada por uma longa vara de apanhar frutas. Escolhe nas árvores (as famílias) do pomar (o mundo) as frutas dependuradas, não importa se verdes ou maduras – seu destino é colher, e seu longo comprimento para alcançar os ramos mais altos. A morte avistou Mara, fruta verde, entre as folhagens de um galho, e se ergue em sua direção” (Carrascoza, 2019, p. 77).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Este capítulo, especificamente, desenvolve a morte pela comparação com um pegador de frutas, colhendo mangas. Através dessa analogia com o sermão do padre Vieira, a morte é vista como aleatória em suas escolhas, podendo colher tanto as frutas maduras quanto as verdes. Mara é caracterizada como uma fruta verde, colhida antes da hora. Dessa maneira, acrescenta-se ao tema da morte o sentido da morte como um acontecimento aleatório e incerto.

O sétimo sentido sobre a morte é **a morte na transformação do vivo**.

Quadro 9 - A morte na transformação do vivo

SENTIDO 7 – A MORTE NA TRANSFORMAÇÃO DO VIVO	
Capítulos	Sentidos construídos
Nós	A imagem de Mara é construída pela relação entre seu irmão e ela e em comparação com outros irmãos: “peço licença a todos esses aqui nomeados, e àqueles aos quais meus exemplos não alcançam, e firmo, afirmo e reafirmo, no uso de minha voz e direito, que eu e Mara não somos assim./ Somos, eu e Mara, atados nós” (Carrascoza, 2019, p. 29).
Saudade prévia	Diante do luto antecipado, o narrador evoca mais pontos positivos em relação aos negativos: “minha irmã e seus dedos sujos de giz, suas orelhas sujas de comentários irônicos, sua calma suja de abalos

	inesperados, minha irmã e seu caráter limpo de maldade [...]” (Carrascoza, 2019, p. 47).
Feitos; Defeitos	A vida, os feitos e os defeitos de Mara são valorados pela situação de vivenciamento com a morte: “Mara e seus grandes feitos – que não vão fazer falta ao mundo, só a mim” (Carrascoza, 2019, p. 41); “Mara e seus defeitos – que, a depender de outro observador, são, ao contrário, seus feitos” (Carrascoza, 2019, p. 42).
Idade	Construção de Mara pela diferenciação do modo de viver do irmão e da irmã: “Mara sempre à frente, enquanto eu coágulo, ela lago, eu com a vantagem de dois verões, e Mara quem tinha mais sol saltando em seu rosto, mais noite em seu olhar” (Carrascoza, 2019, p. 50).
Não e nem	Forma positiva de descrição da irmã, destacando o equilíbrio sobre os aspectos que constituíam sua personalidade: “ela não era ferro, nem ferida; ela não era caco de vidro, nem pluma sobre a pele; ela não era santa, nem mundana; ela não era rosa nem cacto; ela só era minha irmã” (Carrascoza, 2019, p. 92).
Interesse	A imagem de Mara é construída pela particularidade de que ela partiu antes do irmão: “não fomos, eu e Mara, nada, nada disso, senão gente qualquer, fadada a morrer um antes do outro?” (Carrascoza, 2019, p. 132).
Diferenças	A caracterização de Mara (e do irmão-narrador) é feita nas diferenças de um para com o outro; porém, estabelece-se o sentido de irmandade apesar dessas diferenças: “Ela acreditava na remissão dos pecados, eu não, nem em remissão, nem em pecados; e, no entanto, éramos irmãos, e, no entanto, convivíamos com as divergências, e, no entanto, nos queríamos” (Carrascoza, 2019, p. 106).
Dentes	Descrição físicas herdadas dos pais: “Ela legou umas coisas da mãe, outras do pai” (Carrascoza, 2019, p. 111).
Louças	Constrói a imagem de Mara (e do irmão-narrador) como sujeitos da ordem, apesar de tolerarem o caos em alguns momentos: “Éramos

	ambos da ordem: tolerávamos o caos durante os encontros, mas, depois, queríamos as coisas de volta ao seu lugar” (Carrascoza, 2019, p. 113).
Louças; Novelas; Manhã	Constrói-se a imagem de Mara pela parceria entre eles através de três modos de interação: pelas conversas, pelo silêncio e pelo aproveitamento da presença: “Mas, naquele camping, ocorreu esse novo tipo de compartilhamento [...]Não era necessário dizer nada, só estar ali, só viver, só sentir” (Carrascoza, 2019, p. 133).
Amores	Descrição de Mara feita pela relação entre seu irmão e ela, em que ela respeitava o espaço dele e possuía uma percepção das situações da vida melhor que ele: “Ela nunca emitiu opinião, não evitou nem maltratou essa ou aquela com quem me envolvi. Sabia quem eu amei, quem desamei. Sabia quem eu traí, quem me traiu (Luana?) mais do que eu mesmo, talvez pela sua intuição feminina” (Carrascoza, 2019, p. 120-121).
Perdidos; Outra noite	Mara é descrita como tendo liderança sobre o irmão: “como se fosse dela a responsabilidade de encontrar o caminho de volta” (Carrascoza, 2019, p. 124); “Então Mara me puxou, ainda de olho em fogo no pai, desafiante, mas convicta de que podíamos ir embora, não importava o resultado de nossa ação” (Carrascoza, 2019, p. 131).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Há uma forma do narrador de descrever Mara. Não podemos comparar a sua descrição sem considerar a morte como pano de fundo. Entendemos que, diante da morte ou do luto antecipado, constrói-se uma caracterização específica de Mara, que inclui: a) diferenciação entre irmão e irmã; b) uma descrição positiva dos traços de personalidade de Mara; c) valoração desses aspectos tendo sua situação como contexto; d) a imagem de ambos como sujeitos da ordem; e) a relação de parceria entre eles; e f) a liderança da irmã sobre o irmão. Ainda, no capítulo *Interesse*, a imagem deles é moldada pela particularidade de ela partir antes dele. Toda essa caracterização dentro da totalidade discursiva possui essa particularidade como pano de fundo ou motivo. Assim, podemos entender que, ao tema da morte, agrega-se o modo particular de descrição da pessoa que partiu.

O oitavo sentido é o **a morte como perda futura**.

Quadro 10 - A morte como perda futura

SENTIDO 8 – A MORTE COMO PERDA FUTURA	
Capítulos	Sentidos construídos
Ter e não ter	Na vivência do luto antecipado, há o deslocamento para o futuro, imaginando como será a dor da futura perda: “eu não sei se estou narrando o que está se passando comigo e com Mara, ou se essa dor que narro não é uma forma de amenizar o dano que, em verdade, a sua partida precoce causará a minha existência” (Carrascoza, 2019, p. 46).
Nós	Na vivência do luto antecipado, há comportamentos, projetados pelo irmão-narrador, dos quais Mara continuaria a fazer se não fosse sua partida: “Não vai, Mara usar a sandália nova que o pai sem ter como expressar seu amor, comprou para o conforto dos pés dela. Não vai, o tempo, Mara, tantas coisas” (Carrascoza, 2019, p. 39).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Este sentido compreende a projeção de futuro sem Mara. Desta feita, esse sentido só pode ser estabelecido na vivência do luto antecipado, ou seja, enquanto Mara está viva, há a possibilidade de imaginar o futuro sem ela. Como destacamos nas análises, a projeção de futuro é um fator da consciência que se desloca para o *por vir*. Diante disso, o narrador imagina sua futura dor e as situações que Mara não poderá vivenciar.

Por último, o nome sentido **a morte nos que ficam**

Quadro 11 - A morte nos que ficam

SENTIDO 9 – A MORTE NOS QUE FICAM	
Capítulos	Sentidos construídos
Cena	A morte como um tempo-espaco apenas para os íntimos: “O final é, e deve ser sempre, reservado aos íntimos, nem, todos corajosos para assistir ao minuto final de uma pessoa querida, ao instante em que a vida sai definitivamente dela” (Carrascoza, 2019, p. 56).

Vínculos	A morte é para ser vivenciada sozinho e com os de dentro de casa: “Como se tivéssemos de estar sós [...]. Sem a presença daqueles que nos amam (circunstancialmente por um período) para nos reanimar. Ou impedir a nossa enchente de lágrimas. Ou nos puxar para o raso da verdade, quando a vida exige suas funduras” (Carrascoza, 2019, p. 59).
Show	Sentir alegria no vivenciamento do luto antecipado causa conflitos: “O mais marcante, no entanto, foi sentir ora culpa por estar me distraíndo enquanto o mal avançava sobre minha irmã, ora alegria por viver intensamente, por nós dois, aquela experiência indelével” (Carrascoza, 2019, p. 62).
Trégua	Há uma reação particular sobre a morte em relação à cada situação e sujeito: “Folhee algumas páginas da primeira história, Inês estava morta para d. Pedro; Mara, para mim. Mara estava morta, mas tudo o que vivemos juntos, cada minuto de nossa existência, me insuflava de humanidade — não com a debilidade de um sopro, mas com a força de um tornado” (Carrascoza, 2019, p. 102).
Dispersão	Não há nada de positivo em perder alguém pela morte: “Perder minha irmã não me levou às altas esferas; ao contrário, reconduziu-me à mais baixa das condições, ao húmus original de onde emergimos, esse atoleiro movediço do insondável [...]. Nenhuma morte é edificante, nenhuma morte nos propicia a compreensão do mistério, nem reduz a distância entre nós e o céu [...]. Cada morte nos empurra um milímetro mais ao fundo da terra, até que chegemos aos exatos sete palmos, quando então também estaremos mortos” (Carrascoza, 2019, p. 146).
Mãe	Diante da degradação de algum sujeito por seu estado terminal, há o desejo que ele vá para cessar sua dor: “Ela, tanto quanto eu, em algum momento, desejou que Mara fosse embora logo [...] porque aquela vida, que era só aflição, não era mais a vida que ela amorosamente gerara” (Carrascoza, 2019, p. 137).

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Esses sentidos construídos nesses capítulos, que estão, certamente, no imaginário coletivo sobre a morte, constroem, em sua junção e arranjo o tema da morte na narrativa. Os capítulos e citações se referem ao exame que o narrado faz, principalmente, de si mesmo (mas

também de sua mãe) e de seu comportamento, reações e desejos diante da morte da irmã. Assim, essa proposição, a partir desses capítulos, afirma que a morte possui uma ação específica nos que ficam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema central desta tese a ser analisado: como *Elegia do Irmão* é construída em relação à morte. Para desenvolver essa análise, entendemos que compreender o tema da morte na narrativa e examinar as relações eu/outro dão condições para a resolução do problema, já que na perspectiva bakhtiniana (perspectiva teórica da tese) a relação eu/outro é central.

Na perspectiva do Círculo de Bakhtin, o tema constrói sentidos a partir do contexto discursivo. Como vimos, na diferenciação entre tema e significação, Volóchinov (2017) assinala que a significação é repetível e construída pelos significados estratificados em determinados objetos. Por exemplo, a palavra “morte” contém um significado repetível e comum nas diversas esferas da comunicação. Já o tema possui sentidos únicos e irrepetíveis, pois o contexto e a situação em que uma palavra ou enunciado são proferidos determinam diferentes sentidos. A mesma palavra – morte – pensada dessa maneira, agrega sentidos particulares dependendo do contexto enunciativo ao qual faz parte. Isso ocorre no romance que compõe nosso *corpus* (e nas obras que analisamos no segundo capítulo). Toda a narrativa é atravessada pela temática da morte e, assim, constrói um sentido particular para ela.

Em nossa investigação, pela ótica bakhtiniana, portanto, notamos que a avaliação social estratifica os sentidos nas palavras. Isso significa que uma palavra carrega uma significação desenvolvida pela avaliação social dos sujeitos presentes naquela coletividade. Existe uma significação comum sobre a morte, que é o fim de uma pessoa. Quando essa significação é levada para a situação enunciativa de *Elegia do Irmão*, ela ainda está presente, mas o contexto da narrativa agrega outros sentidos ao significado da morte, constituindo, dessa maneira, o tema da morte na narrativa.

Semelhantemente, os gêneros carregam sentidos estratificados em suas unidades temáticas. Uma esfera de atividade humana constrói a forma composicional, o estilo e o tema de determinado gênero. Enunciar através desse gênero recupera esses sentidos estratificados e agrega sentidos particulares e únicos a partir do contexto de enunciação.

Compreendemos que o gênero também atua na construção do tema da morte. Por isso, concluímos que *Elegia do Irmão* é um romance formado pela hibridização do gênero elegia e do gênero romance. A junção dos elementos composicionais e temas cria um gênero particular.

Pelo título – ao utilizar *elegia* – o autor sinaliza a temática que percorre a obra, ou seja, algo referente à morte, ausência, luto e perda. *Elegia do Irmão* é um romance narrado em

primeira pessoa em que o irmão-narrador escreve sobre a vivência do luto antecipado da irmã que vive o estado terminal de uma doença e a vivência da morte dela. Elegia é um gênero da poesia marcado por temáticas ligadas à morte, ao luto e à perda. Quando deslocado para o gênero romance, surgem novas nuances particulares à *Elegia do Irmão*.

A primeira delas é relacionada aos cronotopos presentes na narrativa. O livro possui vários tempos e espaços de ação do personagem-narrador. Como mencionamos, *Elegia do Irmão* é composto em sua maioria por lembranças. Assim, cada lembrança desloca o narrador para um tempo e espaço específicos. Entretanto, o cronotopo principal da narrativa, como categoria e forma da literatura, é, com o vimos, o limiar. Na obra analisada, o limiar é o tempo situado entre a vida e a morte, em que o eu, embora vivo, está vivenciando a morte do outro (tanto a morte prefigurada como a morte de fato). Nesse sentido, toda a escrita narrativa tem como base o cronotopo do limiar; é a partir desse vivenciamento da morte da irmã que o irmão-narrador constrói sua narrativa.

Esse tempo e espaço em que está situado o narrador para a escrita possuem aproximações com o que Humphrey (1986) desenvolve sobre o fluxo de pensamento. Estar no limiar faz com que o sujeito-narrador, de *Elegia do Irmão*, rememore vários espaços e tempos por meio das lembranças e reflexões. Isso ocorre pelo fluxo de consciência do narrador ao se deslocar para um outro tempo e espaço. Contudo, Humphrey (1986) não privilegia a questão do espaço-tempo para refletir sobre o fluxo de pensamento. O fluxo de pensamento é uma expressão do pensamento de um eu, por meio dele é que o sujeito se desloca, em pensamento, para outros espaços-tempo, através das lembranças, por exemplo.

Pelo fluxo de pensamento, a narrativa é construída como um monólogo interior. Em outras palavras, o narrador descreve suas vivências, sentimentos e lembranças a partir de si e para si. Não há diálogos na composição da narrativa. Há apenas alguns poucos momentos em que o narrador expõe diálogos entre personagens, mas isso se dá pela sua própria voz. Por isso, ele transforma o discurso alheio em alheio-próprio. A narrativa apresenta a descrição dos fatos, lembranças e reflexões descritas pelo narrador como um exercício de sua consciência, no sentido de enfrentar a morte e o luto.

Além disso, compreendemos que *Elegia do Irmão* vincula-se ao biográfico. O irmão-narrador narra sobre si e sobre sua esfera familiar e afetiva. Não há uma linearidade temporal em sua narração, ele relata aspectos de sua vida, da vida de Mara e de sua família. Esses componentes biográficos formam o todo narrativo do livro. As lembranças são o meio utilizado pelo narrador para representação de sua vida biográfica.

Nesse sentido, entendemos, segundo Bakhtin (2011a), que o autor de biografia se torna um outro para si mesmo, estabelecendo um diálogo entre o eu-rememorado e o eu-rememorador, o que compreende uma relação dialógica. As situações narradas parecem escolhidas, entre tantas outras, e contadas pela ótica do eu-rememorador, que é um sujeito diferente do eu-rememorado. Este se torna um objeto para o discurso, em que o sujeito narra e agrega os sentidos segundo sua própria ótica axiológica.

Diante disso, apontamos que o tema da morte em *Elegia do Irmão* possui sentidos a partir do gênero. O gênero, no romance analisado, é formado pela hibridização entre a elegia e o romance, e possui essas particularidades dos elementos composicionais que influenciam a temática. A junção do cronotopo do limiar, o fluxo de pensamento e o aspecto biográfico que surgem pela hibridização do romance e da elegia criam o gênero particular para essa narrativa. Como mencionamos anteriormente, podemos descrever *Elegia do Irmão* como um romance de elegia que contém aspectos biográficos compostos por fluxo de pensamento. A primeira questão na construção do tema da morte na narrativa em estudo é o modo particular e único como a narrativa é construída por esse gênero articulado na mistura desses elementos.

A segunda questão, que inclui *Elegia do irmão* no contexto das obras de Carrascoza, examinou o projeto de dizer do autor. A análise feita no segundo capítulo sobre as obras de Carrascoza teve como objetivo entender se *Elegia do Irmão* faz parte de um projeto de dizer mais amplo sobre a morte e compreender aspectos desenvolvidos nas outras obras também aparecem nessa narrativa. Mostrou-se evidente que o modo como o autor trabalha os sentidos de morte nas obras anteriores à *Elegia do Irmão* são recuperados aqui.

Como mencionamos, *Elegia do Irmão* é um romance formado em sua maioria por lembranças. De modo semelhante, as outras obras analisadas possuem essa particularidade de rememorar algum episódio, principalmente a notícia da morte (a morte que ocorreu) ou a morte iminente (a morte que ocorrerá). Alguns elementos da vida cotidiana também atuam como motivo para a rememoração: o futebol, em *Perda*; e o telefonema da notícia da morte do pai em *A Hora*.

O conflito entre ausência e presença também é recorrente na produção de Carrascoza. As lembranças estabelecem o caráter conflituoso entre a rememoração e o rememorador. Em outras palavras, aquilo que é rememorado está em outro tempo e espaço. E, no contexto da morte iminente ou da morte definitiva, rememorar acontecimentos estabelece conflitos entre a presença, pelas lembranças, e a ausência, pela morte. Nesse sentido, há também relações dialógicas entre presença e ausência, em que ambas possuem uma voz que atua na construção do todo narrativo. A primeira indica a permanência daquele que ficou e vivencia a morte do

outro, que a partir desse lugar enuncia. A segunda, a ausência, pontua a vida finda do outro que motiva a rememoração. Essas vozes ora afirmam a presença, ora a ausência. Isso se dá em *Caderno de um Ausente*, *Menina Escrevendo com Pai* e *A Pele da Terra*.

O questionamento sobre a morte também é recorrente na produção de Carrascoza, como em *Irmã e Mensageiro*. Dessa maneira, diante da notícia de morte ou da morte de fato, o sujeito que a vivencia age (também) pelo questionamento.

Diante da notícia da morte iminente, constrói-se um sentido de vivência da morte antes do acontecimento, como um luto antecipado. Projeta-se a vivência da morte na expectativa de vida sem o outro ou sem si mesmo para o outro. Em *Caderno de um ausente*, *A pele da terra* e nos contos *Dora* e *Da próxima vez* há esse vivenciamento do luto de forma antecipada.

Portanto, o projeto discursivo de Carrascoza integra o tema da morte, ou da vida na presença da morte, construído por meio dos elementos: lembranças, conflito entre ausência e presença, questionamento sobre a morte e vivenciamento do luto de maneira antecipada. Nota-se que são elementos presentes também em *Elegia do Irmão*. *Elegia do Irmão* faz parte, então, desse projeto discursivo e desenvolve outros pontos que não haviam sido explorados nas narrativas anteriores a ela. Assim, *Elegia do Irmão* não inaugura o desenvolvimento de Carrascoza sobre a morte, mas participa desse projeto amplo de dizer sobre a morte, elaborando seus próprios pontos sobre o tema, mas tendo em suas linhas os aspectos já trabalhados anteriormente.

Como desenvolvido no terceiro capítulo, o tema da morte em *Elegia* é formado por nove sentidos pensados a partir da análise dos capítulos que compõem a narrativa. São eles:

- A morte como lembrança;
- A morte como vivenciada ou a morte como luto vivenciado;
- A morte como prematura;
- A morte como impotência;
- A morte na alteração da vida;
- A morte como um acontecimento incerto;
- A morte na transformação do vivido;
- A morte como perda futura;
- A morte nos que ficam.

Esses nove pontos possuem aspectos particulares na construção da morte na narrativa. Sempre destacamos que a narrativa é formada por lembranças. Assim, a morte é o motivo para

as lembranças. O irmão-narrador tem um modo particular de vivenciar a morte e o luto antecipado da irmã, que passa pelo desejo de compreender os sentimentos da irmã em seus últimos momentos, o conflito entre a tristeza pela irmã e alegria em função de alguma situação feliz e o questionamento sobre o que Mara pensava e sentia.

Em vários capítulos, quando o narrador pensa diretamente sobre a morte de Mara, compreende que sua morte aconteceu de maneira prematura, antes do tempo correto. Existe também, nessa compreensão do tema da morte, o entendimento da impotência diante dela. O irmão-narrador expressa seu desejo de entender o que Mara sentia e também de passar mais um dia com sua irmã. Nessa perspectiva, a morte também é percebida como um evento participante da vida.

A morte também causa alterações na vida e na dinâmica familiar. A relação afetiva entre pai, mãe e o irmão-narrador diante do estado de Mara alterou o modo de convivência entre eles. Eles se tornaram cúmplices na busca de uma solução para Mara. Esse sentido do tema da morte também aponta a mudança no espaço físico da casa: houve um movimento dos moradores para facilitar a vida de Mara na casa.

Outro sentido exposto é a morte como um acontecimento incerto e aleatório. Qualquer pessoa de qualquer idade está sujeita à escolha da morte.

Agrega-se ao tema da morte, o sentido de transformação do vivido, diante da morte iminente e da morte de fato. A descrição das características de Mara segue um viés positivo e foca nos aspectos de sua personalidade. Toda a caracterização de Mara também é atravessada pela relação com seu irmão, permeada pelas lembranças.

Diante da morte, também existe uma projeção de futuro. O vivenciamento do estado da irmã, ou seja, da morte prefigurada, causa no irmão-narrador uma ação de pensar o futuro sem sua irmã. O narrador se desloca para o porvir e, nessa temporalidade, constrói uma visão de sua dor futura.

Por último, o irmão-narrador apresenta alguns sentidos particulares sobre a morte nos que ficam. O vivenciamento da morte do outro é um lugar de isolamento, destinado apenas aos íntimos, ou seja, aos familiares mais próximos. Também há a compreensão da morte como particular para cada sujeito e situação, dependendo do peso axiológico-emotivo de um para com o outro. Além disso, há o desejo de que a dor do outro cesse.

O tema da morte em *Elegia do Irmão* é construído, portanto, sobre esses três pontos principais, com as nuances particulares a cada um: o gênero elegia desenvolvido na narrativa; o fato de ser parte de um projeto de dizer sobre a morte elaborado nas obras de Carrascoza; e o

modo particular como o tema da morte é construído internamente, por meio dos sentidos expressos acima a partir do *corpus*.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. LOPONDO, Lílian. Diálogo no limiar e diátribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. **Bakhtiniana**, São Paulo, 7 (2): 5-18, Jul./Dez. 2012.
- ALVES FILHO, Francisco. SANTOS, Eliane Pereira dos. O tema da enunciação e o tema do gênero no comentário online. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 78-90, abr./jun. 2013.
- AZZI, Júlia Nunes. **Travessias em corpo e verbo**: memória, heranças e escrita em Caderno de um ausente e Meninas escrevendo como pai, de João Anzanello Carrascoza. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, RS, 2021.
- AMORIM, Marília. Memória do objeto – uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8-22, 1o sem. 2009.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. Sobre a pré-história do discurso romanesco. In.: _____. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019a, p. 11-63.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. In.: _____. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019b, p. 65-111.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In.: _____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017a, p. 9-19.
- BAKHTIN, Mikhail. Fragmentos dos anos 1970-1971. In.: _____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017b, p. 21-56.
- BAKHTIN, Mikhail. Por uma metodologia das ciências humanas. In.: _____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017c, p. 57-79.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In.: _____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016a, p. 11-69.

BAKHTIN, Mikhail. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica. In.: _____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016b, p. 71-107.

BAKHTIN, Mikhail. Diálogo I A questão do discurso dialógico. In.: _____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016c, p. 113-124.

BAKHTIN, Mikhail. Diálogo II. In.: _____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016d, p. 125-150.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015a.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011a, p. 1-192.

BAKHTIN, Mikhail. Tipologia histórica do romance. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b, p. 205-216.

BAKHTIN, Mikhail. Metodologia das ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal**. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011c, p. 393-410.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

BÍBLIA. 1 ed. – Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

BOENAVIDES, W. M. Sobre o conceito de “Tema” em Marxismo e Filosofia da Linguagem. **Organon**, Porto Alegre, v. 30, n. 59, p. 211-224, jul./dez. 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2**. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Alexandre. **10 Histórias de Amor em Portugal**. Casa das letras, 2012.

Caetano, Priscila Miranda. **Linguagens em (con)fluência: o diálogo interartes em Catálogo de perdas e Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza**. 2023. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

CAETANO, Priscila Miranda. **Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza: a escrita autorreflexiva**. 2017. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) –

Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Conto para uma só voz**. São Paulo: Nós, 2020.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Elegia do irmão**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

CARRASCOZA, João Anzanello. Caderno de um ausente. In.: _____. **Trilogia do Adeus**. São Paulo: Alfaguara, 2017a.

CARRASCOZA, João Anzanello. Menina escrevendo com pai. In.: _____. **Trilogia do Adeus**. São Paulo: Alfaguara, 2017b.

CARRASCOZA, João Anzanello. A pele da terra. In.: _____. **Trilogia do Adeus**. São Paulo: Alfaguara, 2017c.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Tempo Justo**. Editora SM, 2016a.

CARRASCOZA, João Anzanello. Mensageiro. In.: _____. **Diário das coincidências: crônicas do acaso e histórias reais**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b, p. 15-17.

Carrascoza, João Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. A hora. In.: _____. **Amores mínimos**. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 45-49.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Espinhos e alfinetes**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

FELIX, Jéssica Aline Ferreira. **A escrita dos afetos em João Anzanello Carrascoza**. Guarulhos, 2022. 173f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2022.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. 2006. 179f. Dissertação (Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas) Universidade do Porto, Porto, 2006.

FRANÇA, Thyago Madeira. **A discursividade literária em João Anzanello Carrascoza: por uma episteme do ensino de literatura**. 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LAGE, Rui Carlo Morais. **A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano**. 2010. 437 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

MARCOS, Eduardo da Rocha. **Tempo e narrativa na Trilogia do adeus**. 2020. 197 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

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

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: Uma introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Américo e Sheila Camargo Grillo, São Paulo: Contexto, 2012.

MELLO, Ana Maria Carneiro de. **A escrita palimpsestica de João Anzanello Carrascoza**: uma leitura em Conto para uma só voz. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

MINAS, Juliana Galvão Marques. **Do fim ao recomeço: um estudo do conto “O vaso azul”, de João Anzanello Carrascoza**. 2017. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

MORAES, Layse Barnabé. **A vida ordinária em seus detalhes mínimos**: retratos íntimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras, Londrina, 2015.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Carly, **Mikhail Bakhtin**: a criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MORIS, P. A glossary of key terms. In.:_____. **The Bakhtin reader**: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. London: Arnold, 1994, p. 245-252.

OLIVEIRA, Bruno; MARCHEZAN, Renata Coelho. A construção do sujeito protagonista em *Chamada*, de Carrascoza. **Signótica**. Goiânia, 1-16, 2024 (prelo).

OLIVEIRA, Bruno. **O volume da ausência**: sujeito, diálogo e morte em João Anzanello Carrascoza / Bruno Oliveira. 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2020.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. Linguagem e Alteridade nos escritos do Círculo de Bakhtin. **Eutomia**, Recife, 21(1): 169-184, Jul. 2018.

OLIVEIRA, Ana Tereza Pinto de; REIS, Benedicta Aparecida Costas dos. **Manual compacto de literatura portuguesa**: ensino médio. São Paulo: Rideel, 2010.

PONZIO, AUGUSTO. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

SCHUMACHER, Bernard N. **Confrontos com a morte**: a filosofia contemporânea e a questão da morte. Tradução de Lúcia Pereira de Sousa. São Paulo: Edições Layola, 2009.

SILVA, Dinair de Fonte. **O pai presente**: a relação paterno-filial na contística de João Anzanello Carrascoza. 2017. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa;) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019.

SOBRAL, Adail. Giacomelli, Karina. Memória, imprecisões, sentidos: em torno da proposta bakhtiniana de estudos da linguagem. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.21, n. esp., VIII SENALE, p. 395-432, 2018.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2009.

SOUSA, Livia Mandarin de. **O narrador memorialístico**: a escrita lacunar na Trilogia do adeus, de João Anzanello Carrascoza. 2020. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

STAFUZZA, G. B.; OLIVEIRA, B. A constituição do sujeito no espaço-tempo em *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza. **Diálogo das Letras**, [S. l.], v. 10, p. e02101, 2021. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/DDL/article/view/3001>. Acesso em: 9 jun. 2023.

VIEIRA, Ednéia Minante. **Espaço e subjetividade em *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (*Campus Araraquara*), 2018.

VOLÓCHINOV, Valentin. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In.: _____. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: editora 34, 2019a, p. 109-146.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário I: O que é a linguagem/língua? In.: _____. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: editora 34, 2019b, p. 234-265.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. In.: _____. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: editora 34, 2019c, p. 266-305.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e Filosofia da Linguagem:** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de [Sheila Grillo](#) e [Ekaterina Vólkova Américo](#). São Paulo: editora 34, 2017.