

A ARTE DO NARRADOR NO ROMANCE *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA*, DE JOCA REINERS TERRON

Rozenice Evangelista Sanches¹

Resumo: O narrador-protagonista-defunto da obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, de Joca Reiners Terron, protagoniza sua própria história num espaço labiríntico que se compõe em duas metrópoles. Abordaremos aqui a importância desse narrador que, por ser um transexual, vivencia os conflitos de muitos seres humanos que caminham à margem da sociedade. Observaremos os comentários que ele tece, à medida que apresenta situações conflituosas que vive consigo mesmo e com o outro, transcrevendo os diálogos, descrevendo as personagens e, sobretudo, emitindo suas reflexões. Salientaremos, na personagem, características do homem pós-moderno, que se encontra numa posição fronteiriça, fazendo um mergulho na sua identidade fragmentada, e que por ser um desgarrado do meio em que se encontra, volta-se para si mesmo. É nossa intenção investigar, também, o fato de o narrador manter durante toda a narrativa um diálogo com o leitor, o que sugere que há a necessidade de ser aceito ou, mesmo perdoado, pelas suas atitudes. Vale salientar que a necessidade de estudar o narrador neste trabalho se fez também pelo fato de este personagem-narrador só dar a conhecer sua condição no final da narrativa, um defunto no fundo do poço.

Palavras-chave: narrador-protagonista-defunto, pós-modernidade, leitor, Terron

Abstract: The defunct-main character-narrator from the work *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, The Moon is Seen From the Botton of the Well by Joca Reiners Terron, performs his own history within a labyrinth like space made up in two metropolis. We will deal with in here the importance of this narrator who, on account of being a transsexual, gets deeply involved in the conflicts of many human beings that go not along in the mainstream society. We will observe the commentaries that he utters, while he presents conflict situations experienced by himself and with others, rendering the dialogues, describing the characters and, above all, uttering his reflections. We will highlight, within the character, characteristics of the post modern man, who found himself within a limit state, diving in his fragmented identity, and on account of been detached from the ambiance in which he is in, turns toward himself. It is our intention to investigate, as well, the fact that the narrator keep during all the narrative a dialogue with the reader, what suggests that there is the necessity of being accepted or, even forgiven, for his attitudes. It is worthwhile to point out that the need to study the narrator in this work happened also because the narrator-character only reveal his state by the end of the narrative, a defunct down the well.

Keywords: defunct-main character-narrator, postmodernism, reader, Terron

O romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* foi escrito por Joca Reiners Terron, um escritor matogrossense nascido em Cuiabá, em 1968, e radicado em São Paulo desde 1995. A publicação de suas obras começou quando ele criou a editora independente “A Ciência do Acidente”, na qual publicou alguns de seus livros: *Eletroencefalograma* (1998), *Animal Anônimo* (2002) e *Não Há Nada Lá* (2011). Em outras editoras, publicou obras como *Curva do Rio Sujo* (2003), composto por 26 contos que apresentam uma viagem do autor pelas águas de sua memória da infância; *Sonhos Interrompidos por Guilhotina* (2006), no qual aborda narrativas em que escritores são os personagens principais; *Guia de Ruas sem Saída* (2012), uma mistura de narrativa com histórias em quadrinhos, além de outros.

Terron publica, em 2010, o romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, nascido de um projeto denominado “Amores Expressos”, da Editora Companhia das Letras, cujo tema abre espaço para a representação de um mundo no qual as identidades estão em crise. E esse é o mal que acomete o narrador-personagem do romance supracitado, uma

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PPGEL), linha de pesquisa História, Memória e Cultura, pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus Universitário de Tangará da Serra. Orientadora Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado.



vez que este tem uma identidade feminina habitando um corpo masculino. Um dos conflitos dele é o fato de nutrir uma obsessão pela protagonização de Elizabeth Taylor, como Cleópatra, no cinema. Isso o leva ao Cairo, no Egito, em busca de realizar o sonho de transformar-se na figura feminina vivenciada pela atriz.

Ao lermos um romance, costumamos nos ater apenas a elementos comuns à estrutura, como as personagens, o enredo, o espaço ou o tempo. Ao que constrói o texto, geralmente pouca atenção é voltada, muitas vezes passa despercebido, não questionamos de que maneira o narrador chegou a determinado foco narrativo, como ou por quem os fatos são narrados. Geralmente é visto puramente como o “contador da história”, porém a importância desse elemento vai muito além da visão primária pela qual é percebido. Na obra em questão, este narrador se distingue da grande maioria porque narra sob a condição de morto. E no decorrer da história, se evidencia como prisioneiro do espelho alheio, posto que, deixa de ser homem para ser imagem, Cleópatra VIII.

É um narrador pouco comum, porque apesar de já estar morto, desconhece alguns acontecimentos. Só consegue narrar o momento presente através do olhar do irmão, do qual é gêmeo idêntico. Estando morto, não há perspectiva de mudança em sua história de vida, pois esta, em grande parte, já está constituída.

Este narrador expõe um tema polêmico presente no mundo pós-moderno, a crise de identidade de gênero, que na maioria das vezes é vista com maus olhos. Trabalha na obra em questão, embora pareça despretensioso, a tentativa de sensibilizar seu leitor em relação às decisões tomadas por ele. Para isso, traz à tona sua trágica história de vida, mesclando no romance, o gênero diário, instrumento que nos dá um caminho para mergulhar em sua história contada, de certa forma, duas vezes pelo mesmo narrador.

Para compor seu enredo, utiliza-se também de narrativas orais, das quais foi ouvinte. A construção da figura do narrador se dá aqui de maneira confessional, com fluxos de consciência, e nos faz reconhecê-lo como pouco comum, uma vez que já está morto há dias. Quando começa a narrar sua história, irrompe pela trama, de modo a não deixar claro que está decapitado no fundo de um poço, daí a grande intensidade dramática no romance em questão.

O narrador-defunto Cleo, nome adotado por Wilson, depois de se assumir como mulher, se utiliza, em vários momentos, da expressão do pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente. Fala consigo mesmo na ânsia de explicar ou até justificar sua condição. A história apresentada por um “eu protagonista” permite-nos vislumbrar um mundo cheio de descobertas de si e do outro em relação ao mundo. Um “eu” conhecedor de uma parcela de si mesmo, que se redescobre ao reescrever sua própria história, conforme nos esclarece Aguiar e Silva, quando diz que

O monólogo interior constitui uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos a fim de representarem os meandros e as



complicações da *corrente de consciência* de uma personagem e assim poderem analisar a urdidura do tempo interior. (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 303).

Esse narrador aborda o presente e o passado trágico da vida dos irmãos gêmeos, Willian e Wilson, com ênfase na do último, que é o próprio narrador. Leva-nos a viajar pela história não menos caótica de outras tantas personagens: o pai, um homem com comportamento obsessivo em relação aos filhos, por temer a perda dos mesmos, posto que foi vítima de perseguição política; Tio Edgar, amigo do pai que ajudou a criar os gêmeos, e rejeitado pelo próprio filho; Nelson, enfermeiro transexual que cuidou de Wilson durante quase um ano de internação em um hospital; Gomaa, um rapaz egípcio, marcado pela perda da mulher amada de forma trágica; seu irmão gêmeo William, que não consegue “ser” sem o seu duplo, na configuração de Wilson; e de sua própria mãe, que nem chegou a conhecer, vítima da ditadura no Brasil, bem como outras personagens não menos complicadas que povoam o drama no romance.

A trama narrativa nos conduz a uma viagem à metrópole decadente que se transformou o Cairo, outrora conhecida como a “Mãe do Mundo”, apresentando-a como um “amontoado de ruínas de algo que se passou há muito tempo.” (TERRON, 2010, p.199). Permite-nos conhecer muitos momentos da própria cidade natal de ambos, São Paulo, à época da ditadura. Convida-nos a lançar um olhar sobre a nossa própria história, a violência moral e psicológica da perseguição, que sofreram tantos brasileiros naqueles anos de chumbo, inclusive os pais do próprio narrador.

O passado de lembranças e o presente que fora um futuro utópico, dão lugar a um tempo imediato, fugaz e solitário a esse narrador, que vivia o sonho de ser outra pessoa, em outro mundo, algo um tanto quanto quimérico. O tempo não ordenado entre passado, presente e futuro é um dos pontos marcantes do romance, o que o torna pós-moderno. Para Silviano Santiago (2002, p. 54), “As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar.” A não-linearidade se apresenta neste romance, porque há sucessivas quebras na narrativa, idas e vindas de um tempo longínquo a outro, que ao ser revisitado pela memória do narrador-personagem, denuncia, assim, o quanto fora caótica a sua história.

Isso é perceptível quando ao olhar para sua própria história, conta-a como se assistisse a um espetáculo do qual desejaria não fazer parte. “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.” (SANTIAGO, 2002, p.60)

O olhar pós-moderno é desejo e palavra, como afirma Santiago (2002), vontade que se admira e se retrai, resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana, deseja a ação enquanto energia. O narrador-defunto do romance em questão fixa o olhar em sua própria história, extraindo toda a energia da ação, que é permeada de outros personagens, que têm função determinante no destino dele.



Segundo Antonio Candido (2010), as condições sociais e o artista definem a posição da obra, a qual deve causar no leitor certa inquietação na relação entre literatura e sociedade, pois

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isso só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CANDIDO, 2010, p. 65, grifo do autor).

A criação literária não tem o dever de manter vínculo com o real, é gratuitamente que a obra se faz, nasce da insatisfação, da falta que há no mundo e em nós mesmos. É uma resposta ao descontentamento com a realidade. Dessa forma, sempre faltará algo de real na narrativa, e, não raro, se estará criando algo que faltava nele, portanto, “[...] por ser linguagem, a literatura nunca pode ser realista.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 106). Qualquer linguagem deforma as coisas, e para dar veracidade ao que se propõe contar, o escritor se utiliza de artifício e ilusão, abrindo trilhas pelos caminhos da imaginação. Para tentar suprir a falta e a insatisfação que sentem do mundo, alguns o recriam pela palavra, como nos explica Leyla Perrone-Moisés (2006), “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102)

Esta parece ser a construção estética desse autor, cuja obra traz um narrador que permite ao leitor mergulhar em uma história recheada de conflitos, e corresponde à necessidade deste de ingressar no mundo da ilusão. Isto proporciona a quem lê, uma viagem por outro canto do planeta para conhecer outras cidades, culturas e personagens insatisfeitas num espaço que, na maioria das vezes, não revela o belo, mas as agruras e a rudeza com que é tratado o ser humano.

As obras, geralmente, apresentam narradores que certamente têm sua liberdade de escolha sobre o que narram. Isto é evidente no romance em questão, pois ele se coloca na obra como narrador-defunto, e dessa forma relaciona-se com o universo e consigo mesmo. O mesmo ocorre também ao personagem machadiano Brás Cubas, porém difere deste último, que se assume narrador-defunto desde o início da narrativa. O romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* apresenta um narrador pós-moderno, que introduz a narrativa sem anunciar sua condição de morto.

O narrador de uma obra é o dono da voz, ou seja, tem domínio sobre o que conta e sobre o desenvolvimento dos fatos. Neste romance, a narrativa se dá em primeira pessoa, pois o narrador nela se coloca como narrador-protagonista-defunto. É um homem que deseja se tornar mulher e viver num mundo quimérico, tentando apagar da mente as lembranças de algo que nunca quis ter sido, um homem. Atribui-se certos poderes para falar sobre os acontecimentos desde o momento em que foi concebido até a hora de sua fatídica morte. E, estando já além da vida, tem acesso a várias



informações. O narrador tece sua narrativa como se pudesse enxergar quase tudo, adotando ainda um ponto de vista incomum, ao utilizar-se dos olhos do irmão gêmeo para observar e narrar os acontecimentos do momento presente. Portanto, depende totalmente deste outro personagem para fazê-lo durante a estada do mesmo no Cairo, e até para enxergar atitudes do passado do irmão, das quais não tinha conhecimento.

Embora tenha domínio sobre a própria voz, é importante observar que por ser um narrador em primeira pessoa, tem uma visão individual, própria e parcial. Por isso há a possibilidade de muitas das afirmações contidas não corresponderem à verdade, uma vez que residem ali suas próprias sensações, emoções, apesar de parecer descrever com precisão os acontecimentos na narrativa. Como observamos na passagem em que os irmãos gêmeos visitam uma casa de espelhos num parque de diversões, e o narrador descreve suas próprias sensações: “Lembro-me de uma visita que fizemos ao Palácio de espelhos do parque de diversões. Durante aquela tarde toda nós fomos quatro, em vez de dois, e isso só duplicou nossos problemas, em vez de resolvê-los.” (TERRON, 2010, p.57). Notamos que neste momento, o narrador relata de maneira inteiramente parcial, dado o fato de estarem aí presentes apenas suas impressões, pois não se sabe se o irmão viveu o mesmo que ele, vendo-se na casa de espelhos, entretanto narra como se fosse um problema comum aos dois.

Uma das funções do narrador é representar um ser fictício do qual o autor se utiliza para nos repassar sua habilidade inventiva. Para tanto, necessita usar seus conhecimentos, ele não só precisa saber o que dizer, mas como fazê-lo, conforme nos orienta Oscar Tacca (1983), ao comentar que para um narrador,

[...] a metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra metade em dizê-lo. Neste saber e neste dizer se resume a instância do narrador. Contudo, aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, visto de fora ou de dentro, percorrido em infinitas direções. (TACCA, 1983, p.62).

Observamos no romance aqui estudado os caminhos por que percorre esse narrador, dado o fato de ora partir do princípio, ora do fim, e tomando direções inesperadas, de forma a quebrar o universo de expectativa do leitor. É o que ocorre quando Cleo, em seu espetáculo de dança, vê Omar na plateia, um desafeto do passado. Foi ele quem a agrediu há quase vinte anos e é o único ali que sabe de seu terrível segredo, o fato de ser um transexual:

[...] É então que, concentrando a visão, eu o enxergo entre as pessoas da audiência. Ele está em pé e aplaude com o mesmo cinismo de situações passadas. O cinismo dos mortos que insistem em ressuscitar. Esses fantasmas com defeito de fabricação. (TERRON, 2010, p. 271).

A quebra de expectativa ocorre porque ao ver Omar, Cleo imediatamente rememora situações passadas, de quando ela o agrediu havia quase vinte anos, dando-lhe uma pancada violenta na cabeça, o que a fez pensar tê-lo matado. Desta forma, o leitor também acredita que o vilão havia morrido naquela época, mas nesse momento,



tudo muda em relação ao futuro do narrador-protagonista, pois Omar está sedento por vingança.

Os poderes do narrador no romance analisado permitem-lhe um livre trânsito entre o visível e o invisível. (TACCA, 1983, p. 70). O grau de intervenção deste narrador na história é quase absoluto. É um narrador autobiográfico que vive uma dualidade, ora como Wilson, o duplo de William, ora como Cleo, a transexual. E em várias passagens, leva o leitor a se perguntar se ele está na companhia do irmão, pois se vale da faculdade de enxergar os acontecimentos através dos olhos deste. Isso ocorre, por exemplo, quando William encontra o doutor Samir para falar sobre Cleo, ou quando o próprio narrador tenta explicar a técnica utilizada para ver os acontecimentos do presente:

[...] Está a caminho daqui. Em breve ele poderá esclarecer meu irmão sobre o comportamento dos homens egípcios, sobre a infelicidade das mulheres e alguns outros eventos mais recentes. (TERRON, 2010, p. 188).

Eu começo a ver pelos olhos dele. Não, não é bem assim. Como posso explicar a vocês? Não queira entender isso se não tiveram um irmão gêmeo, tá certo? Pois é impossível. Já ouviram aquela história de que gêmeos se comunicam por meios paranormais? É por aí. Entre vocês aí de cima só Castor e Pólux poderiam me entender. (TERRON, 2010, p. 267).

Notamos isso ainda em outros momentos da história, quando parece estar havendo uma narração em terceira pessoa, e no momento seguinte já se nota que o narrador-protagonista está ali, “junto” ao irmão, acentuando assim a crença de seu pai, que dizia serem os dois apenas um, um duplo, a sombra um do outro:

[...] William sente em sua nuca o bafo penetrando pela fresta e, sem nada dizer, molda as nádegas às treliças do assento. Receoso de interromper o doutor, ele se prepara para ouvir a história de Goma. Existe algo de infantil em seu gesto, reconhece o doutor Samir, algo que recorda uma criança à espera de ouvir histórias de ninar despertem em vez de adormecer. É o comportamento que eu mesma demonstrei ao ouvi-lo pela primeira vez. É como se agora novamente nós dois estivéssemos outra vez diante de nosso pai. (TERRON, 2010, p.199).

É perceptível também na fala do narrador, a aproximação com alguns sinais da oralidade: “Realmente não dá pra entender” (TERRON, 2010, p.107), ou “Torço pra não me curar” (p.108). Marcas que se justificam por ser uma autobiografia do narrador, e porque boa parte do romance se faz através do gênero diário, instrumento utilizado pelo narrador para contar sua história não conhecida pelo irmão, durante o tempo que sofreu de amnésia. Porém é importante ressaltar que, apesar dessas nuances na escrita, não raro apresenta um estreito vínculo de forma metafórica com essa, embora não tenha frequentado o ensino formal, como observamos na passagem: “Era minha juventude sendo engolida pela inclemência do tempo, desaparecendo no breu do cosmo. Era o começo do fim.” (TERRON, 2010, p. 147)

Em determinadas passagens, dá-nos a impressão de que necessita de testemunhas para tornar a história verossímil, pois no romance, “a subjectividade do narrador só tem como garantia a verossimilhança.” (TACCA, 1983, p. 71) Para tanto,



precisa convencer através de sua fala, uma vez que “[...] o relato de um personagem obriga a um ponto de vista preciso, uma perspectiva constante, a uma informação limitada.” (TACCA, 1983, p.80)

Ele dialoga, pressupõe-se a princípio, com os leitores, perguntando-lhes se esses veem o mesmo que ele vê. Observamos isso em alguns trechos: “[...] se vocês aí em cima querem saber, e por questão de dias não nos tornamos gêmeos siameses.” (TERRON, 2010, p. 18), ou em: “Sempre fui egoísta, além de extraordinariamente idiota, como vocês bem podem notar.” (p.22). Contudo, ao mesmo tempo em que sugere falar com seus leitores, o narrador mantém diálogo, na verdade, com as estrelas, já que tem apenas o céu por testemunha de sua tragédia. Isso é percebido claramente no último capítulo, quando descreve o homicídio de Hosni, seu assassino, que é brutalmente esfaqueado por seu irmão William na ânsia de vingar a morte de Cleo: “Brandindo apenas o cabo da faca, ele deixa o corpo inerte cair e olha as mesmíssimas estrelas que estou olhando agora do deserto. Vocês aí de cima, minhas amigas.” (TERRON, 2010, p. 276)

Para o Prof. Davi Arrigucci Jr., um narrador em primeira pessoa não tem total acesso à subjetividade das personagens, como considera:

Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja protagonista, tenho um ângulo central fixo. E isso cria uma série de consequências e dificuldades. [...] pode ser que a outra personagem seja mais inteligente que esse narrador em primeira pessoa, limitado a um ângulo central fixo. (ARRIGUCCI, 1998, p.21).

Isso não se aplica ao narrador-protagonista da obra *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, porque dado o fato de ser um narrador-defunto, lança mão de grande onisciência perante as personagens. Tem conhecimento de quase todos os acontecimentos, pois estando morto, encontra-se em posição favorável para narrar, já que com o desenrolar da trama, vai conhecendo o passado, e vê o presente pelos olhos do irmão. Enxerga com um olhar pós-morte, e quando não tem acesso a esse conhecimento deixa o leitor ciente de sua limitação, como já salientamos acima.

Com o intuito de mostrar o tempo todo, a falta de identidade de cada uma das personagens que o ladeavam, o narrador fala do teatro decadente, gerenciado pelo pai, em que cresceram atuando. Descreve ainda o momento de decisão do pai em fazê-los utilizar máscaras no teatro para esconder a timidez de um, Wilson, e a estupidez do outro, Willian. No teatro, apenas põem em prática o que de fato vivem, pois todos estavam condenados a viver na realidade sob máscaras, dado o fato de serem essas personagens, cada uma a sua maneira, um tanto quanto conflituosas. Isso fica claro no excerto:

Papai, ao notar nossos sucessivos fracassos, escravizado à poltrona de onde cada vez menos se levantava, intuiu por milagre uma espécie de terapia baseada no uso de máscaras que pudesse me salvar da timidez e a William de sua estupidez. (TERRON, 2010, p. 85)



É próprio do homem pós-moderno viver a crise de identidade em diversos segmentos da sociedade. Isso é constatado no romance em questão, pois coube ao narrador-protagonista viver sob máscaras enquanto esteve no seio familiar, uma vez que nunca assumiu seus desejos femininos. E, ao contrário do que se poderia imaginar, quando acidentalmente se esquivava da família, ainda se esconde, porém agora sob os trajes de Cleópatra, assumindo uma identidade que jamais será sua. Observamos portanto que “[...] é característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, viverem o ‘problema da identidade’ não resolvido.” (BAUMAN, 1997, p.38)

Em sua nova experiência como transexual, sonha ser totalmente mulher, embora intimamente o saiba impossível. E o desejo de apagar da memória a época em que fora homem, não acontece, pois a única lembrança que tem de sua vida anterior a essa, é o fato de ter sido do sexo masculino. Desta forma, passa toda sua vida em busca de uma identidade que não se faz. Percebe-se, portanto, que a narrativa se compõe de características próprias da pós-modernidade, como a liquidez das coisas e a vida cheia de incertezas.

Podemos afirmar que o narrador do romance *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* é autodiegético, já que a narrativa possui caráter autobiográfico, em que o protagonista revela suas próprias experiências como personagem, participa direta e ativamente na diegese. É comum, durante a história, o leitor ser tomado por surpresas sobre o passado e mesmo o trágico presente. E como considera Madalena Machado, (2012), “[...] O fluxo narrativo, organizado pelo narrador autodiegético, permite a contemplação reflexiva das cenas rememoradas, descortinando aos olhos do leitor um passado revelador do homem presente.” (MACHADO, 2012, p. 84)

O narrador traça seu perfil psicológico navegando entre o presente e o passado, o que faz ora na vida adulta, quase aos quarenta anos, ora na infância e adolescência vivida em São Paulo, ora no útero de sua mãe, quando dividiu o espaço com seu irmão pela primeira vez:

[...] Nós dois nos encontramos muito cedo, afinal, e durante mais de uma semana fomos até mesmo um único ser no ovário de nossa mãe, um só zigoto durante exatos dez dias, cinco horas e onze minutos, para então partirmos em dois outros zigotos iguaizinhos, uma dupla tardia de embriões melancólicos que compartilharia por trinta e nove semanas e meia a mesma placenta sem acotovelamentos, justamente pelo fato de que, ao menos nas primeiras semanas de convívio, nossos cotovelos estavam longe de existir. (TERRON, 2010, p. 18).

Cabe sempre ao narrador, seja ele onisciente ou não, trazer ao leitor a impressão de estar na história, de vivenciá-la como parte dela. E o narrador desse romance, apesar de ser apenas ele, senhor e testemunha desta narrativa, consegue fazê-lo com eficácia, já que se vale da intensidade e da emoção tão próprias do conteúdo humano.



Como já foi observado, percebemos que o narrador aqui trabalhado fala com seu leitor, ou com as estrelas, e talvez o faça como se quisesse ter alguma testemunha de sua trágica história. Por falar tantas vezes com o leitor, nos remete a Antonio Candido (2010), quando defende que a literatura se faz na coletividade:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (CANDIDO, 2010, p. 147).

Certamente a literatura não nasce a partir do nada. Não se pode fazê-la sem contato com a sociedade, a cultura ou a história. E é por abordar um tema próprio da sociedade pós-moderna, que essa obra desperta o interesse do leitor, fazendo surgir, portanto, um diálogo entre autor, obra, leitor.

Neste romance, só conseguimos saber onde está o narrador, no final da narrativa, embora esse dê pistas de que está morto ao longo da história, algo que um leitor mais atento pode perceber no decorrer desta. Notamos isso quando diz: “Deitada nessa posição, posso ver as estrelas acima das nuvens.” (TERRON, 2010, p. 270), subentende-se aí, que seria por trás das nuvens. E da terra, os vivos não têm a faculdade de enxergar, a olho nu, através delas.

O bom narrador necessita ter poder sobre a história a ser narrada, desvelando os fatos aos olhos do leitor de forma a fazê-lo crer que essa é mesmo a representação da vida, ou seja, mostrar que “O romance é a meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários.”, como observa Milan Kundera (2009, p.81). Percebemos que nesse romance, o narrador é o guardião da situação, pois organiza fatos, apresenta as personagens de maneira a fazer-nos conhecê-las, e expressa critérios para levar o leitor a refletir sobre suas próprias mazelas, criando uma espécie de fatalismo que acompanha certos pontos de vista face à visão de mundo.

Para Walter Benjamin,

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência como escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque de experiência individual, a morte não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 2010, p. 215).

Benjamin expõe aqui elementos do narrador oral, afirma ainda que a narração não se preocupa com a pureza do que está sendo narrado, e que os narradores geralmente começam a narrativa descrevendo as circunstâncias em que apreenderam os fatos. Entretanto a consideração acima pode ser associada ao narrador do romance em foco, pois a morte realmente não parece um empecilho para ele, que apesar de estar morto desde o início, são poucos os momentos que o mesmo tem problemas para narrar com livre acesso aos acontecimentos. Viaja frequentemente a outros tempos, como já observamos acima, revelando acontecimentos movendo-se desde o ventre da mãe até



sua morte. E o faz durante a narrativa, como se estivesse vivo, uma vez que nos faz conhecer sua fatídica morte apenas no final dessa.

Embora saibamos que a personagem é o elemento mais atuante no romance, Antonio Candido (2009) observa que, apesar de ser o que parece de mais vivo numa obra de ficção, ela não se faz sozinha. Embora muitos pensem dessa maneira, ele considera um erro, frequentemente repetido em críticas, pois a arte novelística “[...] só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.” (CANDIDO, 2009, p. 55)

Nestes termos, o narrador também tem sua devida importância, e sendo esse um narrador-protagonista, que expõe a própria vida e a de outras personagens complexas, tem grande valor, uma vez que é atuante na narrativa do início ao fim desta. Como pondera Madalena Machado:

O relato de um narrador que é protagonista de sua própria história tem a credibilidade de um tecido de linguagem cujos fios são buscados na memória. Envolvido nas cenas descritas, o narrador é personagem central da trama, é a voz da experiência avaliando seus percalços que, ao serem contados, revelam-se para além da história do menino, ou do narrador [...]. (MACHADO, 2012, p. 81).

Então, por ser esse um narrador-protagonista, pode avaliar seus caminhos e explanar, com certa precisão, suas experiências de vida, boas ou ruins, levando o leitor a experimentar os acontecimentos como se os tivesse vivenciando. Isso se torna possível por meio do cruzamento de expectativa do leitor com a obra, no instante da leitura, quando este necessita preencher os espaços vazios deixados muitas vezes pela narrativa, o não-dito. Como afirma Hans Robert Jauss,

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade. (JAUSS, 1994, p.8)

É necessário que a obra e seu leitor atinjam a convergência, a fusão de horizontes. E neste romance, o narrador-protagonista faz essa união, liga de forma inusitada o leitor à obra, colocando-o numa determinada situação emocional. Cria, desde o início, expectativas a respeito do meio e do fim da obra que, com o decorrer da leitura, são alteradas de modo a permitir que esse leitor faça sua pintura no “branco” deixado pelo narrador, possibilitando-lhe assim, o prazer estético da leitura.

Referências Bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed. Brasileira.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Teoria da Narrativa: Posições do Narrador*. Jornal da Psicanálise, São Paulo: SBPSP, 1998.



- BAUMAN, Zigmunt. *O Mal-Estar na Pós-Modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 12ª reimpressão, Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção: A Personagem do Romance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 11ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2010
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Traduzido por Teresa Bulhões Carvalho de Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- MACHADO, Madalena. *A Modernidade de Contos Novos: Um Herói em Formação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivantina: A Criação do Texto Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. 2ª edição. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002
- TERRON, Joca Reiners. *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

