



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

VALQUIRIA DE OLIVEIRA MENEZES

**SAGARANA, SENHORINHA E O TESOIRO ENTERRADO:
O NARRADOR EM FOCO**

**CAMPO GRANDE/ MS
2020**

VALQUIRIA DE OLIVEIRA MENEZES

**SAGARANA, SENHORINHA E O TESOURO ENTERRADO:
O NARRADOR EM FOCO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária -
Letras

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria de Oliveira

CAMPO GRANDE /MS
2020

M513s Menezes, Valquiria de Oliveira

Sagarana, Senhorinha e o Tesouro enterrado: o narrador em foco/ Valquiria de Oliveira Menezes. – Campo Grande, MS: UEMS, 2020.

100 p.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2020.

Orientadora: Prof.^a Dra. Eliane Maria de Oliveira.

1. Narrador 2. Gênero literário 3. Construção de sentidos I. Oliveira, Eliane Maria de II. Título

CDD 23. ed. - 808

VALQUIRIA DE OLIVEIRA MENEZES

SAGARANA, SENHORINHA E O TESOURO ENTERRADO: O NARRADOR EM FOCO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia literária
- Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa Dra Eliane Maria de Oliveira (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof Dr Marlon Leal Rodrigues
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof Dr Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa Dra Arlinda Cantero Dorsa
Universidade Católica Dom Bosco (UCDB)

DEDICATÓRIA

Em memória de meu querido pai, Ediberto, responsável por meu amor à Literatura; e dedico ao meu filhinho, Leonardo, que mesmo antes de nascer, devolveu-me a vontade de viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha querida orientadora. Dizem que pedimos em oração aquilo que desejamos, mas o Criador nos responde com aquilo que realmente precisamos, e eu precisava dessa mulher incrível, paciente e firme, que não me permitiu fraquejar nem desistir. Obrigada professora Eliane Maria.

Agradeço ao meu amado, que no início desta jornada apoiou-me infinitamente. Durante a mesma jornada, se tornou meu esposo para, por fim, presentear-me com nosso filho, sua paciência e seu delicioso amor. Obrigada meu marido, Álison Merlin.

Agradeço a minha mãezinha, grande incentivadora dos meus projetos, uma mulher encantadora que com doçura conquista o mundo, e com sua força coloca o mundo nos eixos! Obrigada, dona Regina Menezes.

E agradeço a Deus, pois Ele é perfeito e providenciou para que tudo fosse o melhor possível em minha vida até aqui!

*... sinto falta do que nem foi ainda.
E volto para visitar-me ao menos uma vez!
Encontro o luar amigo de palavras doces e gentis....*

Kiro Menezes

MENEZES, Valquiria O. **Sagarana, Senhorinha e o Tesouro enterrado: o narrador em foco.** Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2020.

RESUMO

O estudo apresentado visa observar o narrador analisando a influência da tipologia e suas características para a construção dos sentidos da narrativa. Para esta análise, foram escolhidas três obras de gêneros literários diferentes: *Sagarana*, novelas; *Tesouro escondido e outras histórias*, contos; *Senhorinha Barbosa Lopes*: uma história de resistência feminina na guerra do Paraguai, romance histórico moderno. Tendo cada obra uma gama de narradores e peculiaridades próprias de cada gênero, o objetivo será observar aspectos narrativos, sociais e de representação de contextos regionais, pretendendo elaborar a análise de modo que se exalte a demonstração da relevância da tipologia do narrador para uma narrativa rica em sentidos e em prazer literário. O método comparativo de pesquisa da literatura escolhida deverá contribuir para a que a proposta deste estudo se evidencie em valor para aqueles que se debruçam sobre o elemento narrador das obras, propiciando como resultado as variadas peculiaridades dos gêneros narrativos e a relevância social de cada um enquanto literatura para a sociedade.

Palavras-chave: Narrador; Gênero literário; Construção de sentidos.

MENEZES, Valquiria O. **Sagarana, Senhorinha and the buried treasure: the narrator in focus.** 2020. Dissertation (Master of Arts) - State University of Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2020.

ABSTRACT

The presented study wishes to observe the narrator analyzing the influence of the typology and its characteristics for the construction of the meanings of the narrative. For this analysis, three works of different literary genres were chosen: Sagarana, novels; Hidden treasure and other stories, tales; Senhorinha Barbosa Lopes: a history of female resistance in the Paraguayan war, a modern historical novel. With each work having a range of narrators and peculiarities of each genre, the objective will be to observe narrative, social and representation aspects of regional contexts, intending to elaborate the analysis so that the demonstration of the relevance of the narrator's typology for a rich narrative is exalted. in senses and in literary pleasure. The comparative method of researching the chosen literature should contribute to making this study's proposal stand out in value for those who focus on the narrative element of the works, providing as a result the varied peculiarities of the narrative genres and the social relevance of each while literature for society.

Keywords: Narrator; Literary genre; Construction of meanings.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 O NARRADOR: BASES HISTÓRICAS.....	17
2.1 A importância do estruturalismo no nascimento do narrador.....	19
2.2 Os narradores.....	22
2.3 Os narradores nos gêneros literários.....	26
2.3.1 <i>Sagarana</i> : as novelas.....	26
2.3.2 <i>Tesouro escondido</i> : o conto.....	29
2.3.3 <i>Senhorinha</i> : o romance histórico moderno.....	31
2.4 Regionalismo nas obras.....	35
2.5 Comentários sobre o narrador.....	44
3 RESULTADOS E DISCUSSÕES SOBRE OS NARRADORES	46
3.1 Os narradores de <i>Sagarana</i>	47
3.2 O narrador de <i>Tesouro escondido</i>	59
3.3 Os narradores de <i>Senhorinha</i>	62
3.4 Comentários sobre os resultados e discussões.....	65
4 AS SINGULARIDADES DAS OBRAS	68
4.1 <i>Senhorinha Barbosa Lopes</i> : valores culturais e discussões do feminino.....	69
4.1.1 Representações: duas faces da mesma mulher.....	72
4.2 <i>Sagarana</i> : malandragem na novela de Guimarães.....	83
4.2.1 O malandro de Guimarães.....	84
4.2.2 Análise da narrativa.....	89
4.3 <i>O Tesouro Escondido</i> : personagens planas e a representação do regional.....	93
4.4 Comentários sobre as singularidades das obras.....	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

A dissertação aqui apresentada versa sobre as peculiaridades do narrador enquanto elo entre os elementos narrativos e o maestro da delicada arte de narrar. Nem sempre a voz narrativa foi estudada como uma composição linguística e textual. Muitos estudos literários atribuem as ideias e concepções expressas literariamente à persona do autor; assim sendo, o nascimento do narrador para a obra literária é considerado como a libertação do processo criativo do autor.

A teoria segue certa cronologia dos conceitos acerca do narrador. Serão abordados brevemente os conceitos de Eric Auerbach (1972) para o entendimento dos primeiros vieses da crítica literária e do trabalho de reunião de manuscritos que era realizado para agrupamento das obras antigas. Este trabalho se dava tanto por comparação das caligrafias semelhantes, quanto pela semelhança da linguagem e do estilo dos autores da antiguidade. Esses estudos relacionados por Auerbach formam a base dos estudos literários, hoje desenvolvidos em prol do reconhecimento das características literárias das obras do período delimitado pela Antiguidade e das obras posteriores.

Os estudos sobre o narrador se consolidam após o estruturalismo, contudo não tem início neste. Veremos como no estruturalismo se estabelecem as categorizações dos tipos de narradores que já foram elencados a partir dos estudos das obras em diversos contextos, as linhas narrativas que estes seguem e algumas de suas variações já percebidas. Já no século XXI, Yves Reuter (2002) detém papel importante para esta dissertação, pois evidencia as singularidades dos narradores, categorizando-as em sua relevância para a construção narrativa.

Esta dissertação preocupa-se também em alocar os narradores enquanto parte essencial dos gêneros narrativos, experimentando-os nas novelas de *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, com sua pluralidade de narradores a cada novela; em *Tesouro enterrado e outras histórias* (2015), livro de contos de Nalvo Franco de Almeida, envolventes e complexos, sem, contudo, explorar

mais de um tipo de narrador em sua obra; e *Senhorinha Barbosa Lopes*: uma história da resistência feminina na Guerra do Paraguai (2007), romance histórico contemporâneo que aborda a luta feminina na história recente da fronteira de Mato Grosso do Sul, contexto de guerra, oferece margem para a análise de narradores tipificados em sua narrativa romanceada da representação dos horrores da guerra sob a perspectiva da mulher e de personagens históricos.

O primeiro capítulo desta dissertação aborda os aspectos principais dos tipos de narrador e reserva ao segundo capítulo a observação das obras e seus sentidos a partir da construção narrativa do narrador e como as características deste revelam sua relação com os outros elementos narrativos. O cozer da fábula deve demonstrar que a escolha do narrador não é aleatória, atribuindo a estes a voz que permitirá que a construção se desenvolva literariamente e não de outra forma.

Com o terceiro capítulo, por fim, almeja-se preencher os estudos a partir dos significados que as obras oferecem à nossa época e como o narrador auxilia na construção desses sentidos. A relevância do narrador para o gênero narrativo deverá ser evidenciada mediante pesquisas e contraposições de outros estudos acerca do mesmo assunto. A tipificação do narrador poderá ser classificada e a análise apresentada refutará a percepção de arbitrariedade na escolha do narrador de acordo com o gênero ao qual pertence. Para tanto, haverá pesquisa sobre essas escolhas com diferentes estudiosos e demonstrações a partir de excertos das obras selecionadas.

Quanto às obras, a escolha foi minuciosa para que se aplicasse o método de literatura comparada e buscou-se o valor de cada uma e observando os contextos em que estão alocadas. Assim, *Senhorinha Barbosa Lopes* é o típico romance histórico moderno, com alusões a tempos recentes e enaltecendo a história local que forma uma sociedade contemporânea e de evidentes influências desse passado próximo; *Sagarana*, por sua vez, trata-se de uma obra consagrada que já venceu vários dos preconceitos sobre a regionalização, tema amplamente discutido em diversos momentos da história dos estudos literários. A escolha desta ou daquela novela não diminuem o valor da obra como um todo. Por fim, *Tesouro escondido* carrega em si a regionalidade da narrativa e a

preciosidade do narrador, enriquecendo, com isso, a construção do enredo a partir de cada conto isolado ou considerando toda a obra.

As particularidades de cada obra abrangem um vasto universo a ser pesquisado. No entanto, a relevância do trabalho está em concentrar-se na figura do narrador e na construção de sentidos da narrativa. Voltamo-nos ao papel do narrador enquanto parte fundamental para a construção das características dos gêneros literários e suas peculiaridades serão exaltadas por críticos como Antonio Candido (1981) e Massaud Moisés (2000).

Walter Benjamin (1994) acreditava que o narrador nasce a partir de duas vertentes: o camponês e o viajante. Pensando nisso, apesar de não estarem limitados a um ou outro tipo geral de narrador, os gêneros literários, sejam eles o conto, a novela, o romance, a crônica, a poesia, entre outros, estão sujeitos a alguma dessas linhas. A narrativa pede um tipo de narrador para sua construção, ainda que não exista limitações para sua escolha. No quesito criação, Guimarães Rosa (1946) foi ousado e abusou do uso dos tipos mais variados de narradores para suas novelas, conforme veremos.

Dito isto, os estudos apresentados sobre o narrador exaltarão o processo criativo e como a história está totalmente à mercê da voz do narrador e da construção narrativa com todos os elementos de composição desta; além disso, está sujeito à leitura em contexto contemporâneo e sem consideração do sentido que seu contexto de criação poderia sugerir. Cenários pitorescos, o regionalismo e o papel da mulher terão destaque na análise deste estudo, bem como personagens planas e particularidades da narrativa.

2 O NARRADOR: BASES HISTÓRICAS

Os estudos literários concebem conceitos sobre a narrativa e os elementos que a compõem, o que fez com que se tornassem, narrativa e elementos de composição, o foco desses estudos. A percepção sobre os sentidos dos textos literários muda à medida em que muda também o pensamento filosófico sobre a humanidade e a discussão sobre a obra literária, que passou por diversos níveis de interpretação e compreensão. Algo dos estudos se manteve, no entanto: a concepção de que a narrativa é uma composição a partir de elementos narrativos variados. Os elementos são, basicamente, o tempo, o espaço, as personagens, o narrador e o foco narrativo. Os sentidos do texto estão diretamente relacionados com os elementos que o compõem e a forma como estão organizados na narrativa.

As primeiras considerações analíticas sobre a obra literária se voltaram à poesia e tiveram como ciência a Filologia, cujo objeto de estudo é a linguagem. Os estudos sobre a poesia analisam-na verso a verso, obtendo do texto os sentidos que sua construção proporciona. Cada texto poético tem certa intencionalidade através de seu corpo textual. Até a Antiguidade, muitos textos poéticos não possuíam autoria atribuída; alguns textos eram contos populares, histórias contadas de geração para geração, até porque a poesia era usada para que se tivesse fácil memorização de mensagens e textos longos a serem retransmitidos ao povo ou nos palácios.

Auerbach (1972), afirma que a forma mais antiga de estudo do texto literário, “a forma por assim dizer clássica e até hoje considerada por numerosos eruditos como a mais nobre e autêntica, é a edição crítica de textos” (AUERBACH, 1972, p. 11). A edição crítica de textos a que se refere analisava minuciosamente manuscritos encontrados em diversas partes do mundo e eram agrupados pela linguagem, estilo, recorrências textuais e até caligrafia, de modo a atribuir-lhes autoria e data, apesar de, segundo Auerbach, ser muitas vezes impossível datar textos com precisão.

O autor atribui a edição crítica à Renascença, período compreendido entre os séculos XV e XVI, e os textos originais escritos na Antiguidade são relegados a um segundo plano. Segundo Auerbach, há ênfase na valorização de adaptações e arranjos literários que haviam sido considerados secundários até então. E ainda

lembra o esforço dos humanistas em imitar os autores da Antiguidade, em especial gregos e latinos, tomando suas obras como modelos de beleza para o fazer literário: a obra literária deveria ser “bela e tão adequada à manifestação de altos pensamentos e sentimentos elevados quanto o haviam sido as línguas antigas” (AUERBACH, 1972, p. 12). A mudança desse pensamento se dá tempo depois, quando há mudança dos conceitos de beleza e do valor das obras segundo seu próprio contexto.

Questões sobre a singularidade das obras literárias são levantadas com o passar do tempo, pois com a edição crítica e o agrupamento de textos, surge também a necessidade de tradução. Nem todos os literatos concordam com o valor da obra traduzida. Magaly T. Gonçalves (2005), por exemplo, observa que o pensador Jean-Paul Sartre, em 1947, segundo seus estudos, já alertava sobre o cuidado que se deve ter com uma tradução, sendo essencial que se preserve o máximo possível do texto, já que uma obra é única e irreprodutível. Gonçalves cita Sartre, conforme segue:

A verdade é que a grande obra literária apresenta duas características fundamentais. Por um lado, como toda verdadeira obra de arte, ela é única, irreprodutível e não pode ser transmitida a não ser em sua forma integral (o próprio problema da tradução está marcado por essa irreprodutibilidade essencial). Por outro lado, a grande obra literária admite um número infinito de leituras, de experiências contemplativas independentemente de ser prosa ou verso (SARTRE, 1947, s/p. apud GONÇALVES, 2005, p. 107).

A história da literatura conta com várias correntes que discutem, entre outras características, afirmações como as de Sartre em relação à tradução e a edição crítica, tendo como base o que se pensava na Renascença sobre a beleza clássica e a singularidade das obras. Há ainda hoje certa preocupação com as gafes em traduções.

Os estudos de Auerbach discutem a antiga crítica estética, dominante desde a Antiguidade até o fim do século XVIII, que, segundo ele, foi “dogmática, absoluta e objetiva” (AUERBACH, 1972, p. 27). A preocupação da crítica estética era com a forma perfeita, ou, em outras palavras, como a obra literária deveria ser para atingir a beleza da antiguidade. As obras que atendessem aos padrões de beleza considerados como perfeitos foram enaltecidas e canonizadas, e é o que está em vigor ainda hoje em relação aos cânones.

No fim do século XVIII, o Romantismo surge como movimento de reflexão desses moldes e concepções elitistas. O movimento romântico interessou-se por

aquilo que era popular, tanto na arte quanto na literatura, o que fez o sentido histórico surgir como parte da crítica literária, refletindo diretamente na forma como a literatura percebe a beleza dos textos. Auerbach afirma o que segue:

O Romantismo se interessava pela arte e pela literatura populares e antigas, sobretudo pelas origens: acabou introduzindo na crítica o sentido histórico, o que queria dizer que não reconhecia mais uma só beleza, um ideal único e imutável, mas se dava conta de que cada época tinha sua própria concepção particular de beleza, que era mister julgar cada qual segundo sua própria medida, e compreender as obras de arte em relação com a civilização de que haviam surgido. (AUERBACH, 1972, p. 29)

A ruptura dos moldes de beleza da crítica estética levou os estudiosos a refletirem sobre tudo o mais das concepções de leitura e análise de obras literárias; alguns aspectos continuaram e outros ganharam visibilidade e destaque nesse período. Ferdinand de Saussure (1857-1913) promove o surgimento da corrente estruturalista no século XX. Na literatura, esse movimento sustenta que a atividade humana e tudo o que advém dela são construídos a partir de elementos singulares e preceitos da crítica estética são deixados de lado, para que a análise literária se propague entre os estudiosos sem os limitantes moldes clássicos.

2.1 A importância do estruturalismo no nascimento do narrador

Algumas correntes do pensamento humano na sociedade e que, conseqüentemente, refletiram sobre a literatura, foram: o Formalismo Russo, *New Criticism*, Estruturalismo, Realismo Socialista, Crítica Psicanalítica, Crítica Sociológica e Semiótica. Cada corrente, a seu modo, atribuiu valores às obras literárias e sua relevância para a sociedade de cada época. Para nosso estudo, vamos considerar a corrente estruturalista, pois foi a partir dela que o narrador ganhou mais atenção, colocando o autor para o lado, como o escritor da obra, e esta viria a se tornar absolutamente independente dele e de suas convicções.

A corrente estruturalista do início do século XX foi, fundamental para que as análises literárias se voltassem ao narrador como elemento da narrativa. Antes do Estruturalismo, apenas o autor era observado na obra, ou seja, a narrativa toda era atribuída àquele que a escreve. Essa concepção muda a partir das teorias sobre

linguagem de Ferdinand de Saussure (1916), considerado o pai da linguística, que elabora planos estruturais norteadores não apenas das análises sobre língua, mas também, a linguagem na literatura.

O Estruturalismo propõe que um objeto, seja ele um enunciado linguístico, um mito, as relações estabelecidas numa comunidade, deva ser considerado em verdade como um conjunto de elementos que estão relacionados entre si e que, mediante tal relação, estabeleça certo modelo. Este modelo separa e categoriza os elementos relevantes daqueles que são irrelevantes. O princípio estruturalista não exclui elementos; estes que são considerados irrelevantes a uma primeira análise não estão impedidos de, num momento futuro, tomar lugar do primeiro objeto e que outros elementos constituam sentido explicativo mais complexo e completo que os primeiros, aqueles relevantes já mencionados.

Pensando nisso, concebe-se a estrutura de composição da narrativa como a observação de suas partes, ou seja, a análise dos elementos: tempo, espaço, personagens, foco narrativo e, a partir do estruturalismo, o estudo do narrador como parte desses elementos que compõem a narrativa. De acordo com o estudioso Ivan Teixeira, “o estruturalismo propõe o abandono do exame particular das obras, tomando-as como manifestações de outra coisa para além delas próprias” (TEIXEIRA, 1998, p. 01), oferecendo os conceitos necessários para o exame minucioso das estruturas particulares da linguagem literária, bem como ressalta que o movimento gerou concretude para análise das obras, possibilitando os estudos voltados aos elementos da narrativa, como o narrador.

Em outras palavras, a narrativa é retirada da responsabilidade do autor e suas particularidades são inseridas em planos estruturais que abrangem o contexto. Por fim, Teixeira busca evidenciar que a particularização das estruturas em detrimento da particularização da obra desconstrói a concepção percebida até o início do século XX, de que é a voz do autor que está sendo expressa na obra literária, cedendo, então, a responsabilidade da voz narrativa ao narrador.

As concepções anteriores de que a voz narrativa seria a do Autor¹ são abandonadas, atribuindo a este o papel de escritor do texto narrativo. O narrador assume o controle completo da história contada, descaracterizando a leitura como se se tratasse de um diário de confidencialidades do autor. Essa nova perspectiva da narrativa em que passa-se a uma voz interna a responsabilidade de condução da obra, o elo entre os elementos, inclusive aqueles que estão nas entrelinhas da narrativa, permite que o processo criativo se desenvolva sem censuras e pudores, pois entende-se que se trata de uma obra ficcional, não biográfica.

Os estudos de Barthes (2004), questionaram firmemente a contemplação da obra sob o cunho autoral, enfatizando a necessidade de separação entre ficção e realidade. A palavra Autor aparece em letra maiúscula para determinar sua personalidade única, diferente do narrador que se constrói e reconstrói com cada leitor singular e particularmente. Autor com letra maiúscula possui conceito e definição, sendo colocado como o humano que escreve a obra, não aquele que fala através dela sobre suas próprias convicções e experiências pessoais.

Barthes (2004), observa a linguagem afirmando que é dela a voz na narrativa. O conceito de Barthes com bases estruturalistas e voltados à construção linguística liberta o autor da responsabilidade sobre os sentidos que a obra literária desperta no leitor e nos literatos. Ele afirma que a objetividade do texto literário necessita que exista tal *performa*, excluindo-se o *eu* do autor antes inserido na narrativa por forçosos estudos da crítica literária estética como parte do sentido da obra.

Segundo Barthes, “dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 2004, p. 05). Ele acredita que um texto literário é composto por escritas múltiplas, ou seja, cultura, sociedade, meio, percepção e contexto. A leitura da obra, segundo ele, está mais propensa à criação de sentidos que seu conceber pelas mãos de seu escritor.

Voltando à afirmação de Barthes, “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”

¹ O “A” maiúsculo na palavra “Autor” parte de Roland Barthes que o escreve desta forma para refutá-lo enquanto o grande homem por trás da obra, atribuindo ao narrador a função de contar a história, e ao Autor a função de apenas a escrever.

(BARTHES, 2004, p. 06), entendemos que a morte do Autor permite que a obra possa ser concebida enquanto arte, o que quer dizer que ao leitor é dada a possibilidade, de acordo com suas experiências culturais, sociais, relacionais e etc., que ele capture sentidos próprios, únicos e particulares de sua leitura da narrativa.

Sendo assim, a partir dos estudos estruturalistas a concepção de narrador passa a ser considerada como parte importante na análise da narrativa, ou seja, esta corrente ressalta que as peculiaridades do narrador oferecerão ao leitor a oportunidade de construção de sentidos a partir da obra literária, como vimos na percepção de Barthes, pois a multiplicidade da escrita está vinculada à liberdade do leitor enquanto sujeito complexo e sua relação com o narrador, sujeito literário inacabado.

2.2 Os narradores

Estudos literários abordam e esmiúçam os elementos narrativos e o entrelaçamento entre eles para compor a narrar. Segundo Barthes (2004), o narrador é o elemento responsável pela “costura” dos outros elementos e pela formação da narrativa. Além de Barthes e sua percepção peculiar, exploraram as particularidades do narrador Yves Reuter (2002), Walter Benjamin (1994) e Ligia Chiappini (1995) com as teorias de Norman Friedman. Com eles, depreendemos que o estudo deste elemento em particular se torna cada dia mais relevante para análises e críticas de obras literárias. Entre os estudiosos literatos podemos ressaltar alguns, que seguem os mesmos princípios conceituais já observados por Barthes e ligados ao estruturalismo essencialmente por sua perspectiva de categorização dos elementos narrativos.

Para Benjamin (1994), os tipos de narrador estão embasados em duas vertentes representativas do comportamento humano em intrínseca relação com o movimento da composição da obra. Benjamin acredita serem dois os tipos de narrador básicos e afirma que “um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Para ele, “esses dois estilos de

vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores” (idem), sendo o camponês sedentário aqueles tipos de narradores que conhecem sua região, sua história e tradição. Ele não é um viajante que conta histórias de outros lugares, mas sim, se concentra em um mesmo lugar, conhecendo-o bem. O marinheiro comerciante, por outro lado, representa o oposto, são as narrativas que trazem histórias de longe, com foco narrativo mais distanciado e um modo onisciente no contar da história. Benjamin estabelece estes como os tipos fundamentais, com características que servem como base a outros estudos sobre os tipos de narrador.

Algumas curiosidades vão se desenvolvendo em torno dos estudos sobre aquele que conta a história. Benjamin, por exemplo, considera um bom narrador aquele que não assume o papel de fornecer todas as informações ao leitor, que construa sua narrativa de modo que o leitor se veja diante de algo com o que possa interagir, completando seus sentidos e imprimindo sua personalidade na obra, ou seja, demonstrando seu veio camponês ou marinheiro comerciante, o que, para ele, permitirá que o leitor se envolva com o texto.

Benjamin afirma que a narrativa literária não é uma notícia, não necessita que se conte tudo para que se entenda os fatos e, para reforçar seu conceito de construção narrativa sem fornecimento de informações em excesso, a arte está nesta característica que o texto literário traz consigo de permitir que o leitor o complete com suas próprias impressões pessoais. O aspecto mais curioso sobre o conceito de narrador de Benjamin é sua diferenciação sobre narrativa e notícia. Ainda sobre o narrador e sua interação sutil com o leitor, Benjamin comenta:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1994, p. 203)

Ao analisar as obras de Leskov, Benjamin observa que a narrativa do extraordinário e do miraculoso deste autor é construído com a máxima exatidão nas descrições, porém, “o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203). O autor critica os narradores modernos por serem construídos fornecendo muitas informações ao

leitor, não permitindo que a narrativa atinja a amplitude possível, sendo o conceito de amplitude o equivalente a universalidade literária.

Atingir a universalização narrativa não é tarefa simples. A narrativa precisa que seus elementos sejam elaborados de modo a contar a história sem, contudo, se tornarem difusos ou invasivos – isso porque o excesso de informações pode levar a uma invasão da possibilidade do leitor de participar da construção dos sentidos. Para Reuter (2002), é importante discutir a composição dos tipos de narradores. De acordo com ela, o narrador é constituído por signos linguísticos, ou seja, as palavras irão conceber a imagem narrativa que é “mais ou menos aparente àquele que narra a história” (REUTER, 2002, p. 19). Nem sempre o narrador sabe tudo que se passa na narrativa, e ela afirma que:

O escritor é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não-texto”. Ao seu lado, o narrador – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto por intermédio de suas palavras. (REUTER, 2002, p. 19)

O que Barthes considerou como parte da identidade do narrador, sua não existência física, Reuter chama de instância narrativa. Para ela, os tipos de narrador singularizam as obras literárias, o gênero narrativo, o estilo narrativo e a composição de sentidos da obra. O tipo de narrador que acompanha esse tecer também define as características do texto e o gênero literário e, pensando nisso, os estudos de Reuter buscam entender as diferentes características do narrador para que se compreenda como se comporta no enredo. São as particularidades que tornam o narrador um condutor competente da história.

Reuter classifica os narradores como heterodiegético e homodiegético, sendo o primeiro aquele que não participa da história enquanto personagem e o segundo aquele que participa do enredo da narrativa como personagem. Esmiuçando um pouco mais, Reuter amplia as categorias: a) o narrador heterodiegético, cuja perspectiva da história passa pelo narrador; b) heterodiegético e perspectiva passando pela personagem; c) heterodiegético e perspectiva “neutra”; d) homodiegético e perspectiva passando pelo narrador; e d) homodiegético e perspectiva passando pela personagem. Autores como Norman Friedman categoriza simplifadamente os tipos de narradores, apesar de assumir que há características marcantes que permite que se expanda ainda mais no contar de histórias.

Ligia Chiappini (1995), faz um estudo sobre os conceitos de Friedman e oferece uma categorização do narrador que reforça os aspectos tratados por Reuter. No entanto, para Friedman as categorias são mais simples e o que se tem são narradores que podem ou não participar da narrativa, sendo eles: do tipo oniscientes, que brincam com o leitor ao mudar de foco narrativo a qualquer momento; ou assumindo uma só posição para todo o desenrolar da trama. Os narradores não são fixos, são seres animados dentro da narrativa que às vezes surpreendem o leitor com uma ou outra discrepância na tipologia que segue majoritariamente, característica que tem sido notada por pesquisadores preocupados em categorizar essas variações do narrador, como faz Reuter em seus estudos. Na tentativa de abarcar as exceções e categorizá-las, Reuter subdivide as tipologias de narradores a partir de suas peculiaridades, uma vez que os conceitos de Friedman não são capazes de contemplar todas as nuances que este elemento oferece à narrativa.

Para o estudo dos narradores das novelas de *Sagarana*, bem como os do romance histórico *Senhorinha Barbosa Lopes* e do livro de contos *Tesouro enterrado*, vamos considerar os tipos de narrador que conceituamos até aqui, posto que as considerações acerca do assunto se tornaram ponto de partida e base para nossos estudos. A complexidade das obras se deve à presença de narradores que desafiam o leitor a observarem atentamente sua leitura. A variedade de gêneros literários apresenta também uma variada gama de narradores, também propondo que não é o tipo de narrador que define o gênero, mas que a escolha desse narrador deverá auxiliar na construção da narrativa até o nível de enquadrá-la numa categoria ou gênero literário.

Entender a dinâmica da narrativa inclui compreender cada gênero em sua particularidade literária, sendo um mais aligeirado e outro mais manso e detalhista, questionamo-nos sobre a pertinência em se ter um ou outro tipo de narrador para contar a história. Em *Sagarana* veremos que não é o narrador que faz a novela, mas que o tipo de narrador conduz o tom da narrativa para a melancolia, o drama, a comicidade, o mistério, etc. Massaud Moisés auxiliará a conceituar os gêneros literários para apreendermos a relevância das características de cada um para a escolha do narrador.

2.3 Os narradores nos gêneros literários

As obras selecionadas para o estudo aqui apresentado pertencem a três gêneros literários distintos: romance histórico moderno, conto e novela. Examinemos as características específicas dos gêneros a partir de alguns lanços selecionados das mesmas obras, com o intuito de demonstrar a relevância do narrador para a construção da narrativa e dos efeitos desejados e esperados para determinado gênero.

Se abrangermos a tipologia do narrador com características gerais, consideraremos que o narrador é aquele que conta uma história ao leitor. Enquanto contador de histórias, o narrador possui características que lhe propiciam uma personalidade própria dentro da obra. Sabemos que os narradores podem ser alheios à história que esteja contando; do mesmo modo, há narradores que se tornam íntimos do leitor e na narrativa, realmente podem ser sentidos como confidentes ou sátiros sentados em rodas informais.

As obras estudadas foram propositalmente escolhidas com gêneros distintos. A literatura comparada nos permite observar um elemento, isolando-o do texto e analisando sobre seu papel na narrativa e sua consequente contribuição para a construção dos sentidos presentes na composição literária.

2.3.1 *Sagarana*: as novelas

Massaud Moisés (2000), didaticamente categorizou o gênero novela de maneira a ser compreensível suas principais diferenças do romance e do conto. Nas novelas de *Sagarana*, por exemplo, podemos ver bem definidas as características de sua composição narrativa. Uma novela, tem sua narrativa composta por algumas características gerais.

Parafraseando Massaud, a novela é composta com pluralidade dramática sequencial, ou seja, pela escolha dos elementos de composição, as ações da trama se encadeiam sem que haja aprofundamento nas personagens, no tempo da narrativa ou descrições exacerbadas do espaço; a sucessividade com sequências alteráveis se refere à mudança de espaço que o protagonista vivencia sem prejuízo da trama; o uso do tempo geralmente histórico, determinado pelo relógio e pelo calendário; o espaço definido pela pluralidade dramática coerente com as ações encetadas pelo protagonista; uso de linguagem denotando as circunstâncias da narrativa, não se prendendo ao elemento descritivo mais que o necessário para que se estabeleça a próxima ação; presença de personagens sem um limite na quantidade ou no momento em que aparecerão no enredo, podendo facilmente se deixar personagens secundárias de lado sem maiores divagações durante a trama; e, a característica mais marcante da novela, um enredo com ritmo acelerado e de fácil.

Massaud afirma que “ao contrário do que acontece com o conto, a novela desenvolve vários enredos ao longo da narrativa, que podem estabelecer conexões entre si” (MOISÉS, 2000, s/p). Para percebermos as relações entre o narrador e as características da novela, vamos observar algumas breves passagens de Sagarana como exemplos dos tipos de narradores.

Na novela *Minha Gente* da obra *Sagarana*, o narrador é em primeira pessoa com tipologia homodiegética e impressões narrativas passando apenas pelo narrador e protagonista da fábula. O leitor é levado no mesmo foco narrativo que o narrador, o que podemos ver no intervalo: “Quando vim, nessa viagem, ficar uns tempos na fazenda do meu tio Emilio, não era a primeira vez” (ROSA, 1946, p. 120). O narrador estará todo o tempo da narrativa intrinsecamente envolvido na trama dos acontecimentos. Mesmo sendo em primeira pessoa e tendo o foco narrativo filtrado pelos julgamentos do narrador, os acontecimentos decorrem aligeirados, tendo o protagonista vários episódios vivenciados com personagens variados ao longo da trama, inclusive com o aparente par romântico, a prima Maria Irma.

A novela se desenrola como se fosse um diário do narrador, o que, ainda que não se aprofunde nas características psíquicas deste, permite ao leitor criar uma imagem de garoto de cidade que não sabe bem como agir em meio à família que vive no campo. Diferente deste narrador homodiegético cujo julgamento filtra as imagens

passadas ao leitor, em *A volta do marido pródigo* (ROSA, 1946, p. 56), o que o leitor tem é um narrador heterodiegético que não apenas não participa da narrativa, mas é como se apenas observasse de longe e narrasse – como nas radionovelas – os acontecimentos ao leitor:

— Olá, Batista! Bastião, bom dia! Essa força como vai?...
 — Boa tarde! Lalino tem um soberbo aprumo para andar.
 — Ei, Túlio, cada vez mais, hein?
 — An-han...
 [...] (Lá além, Generoso cutuca Tercino:
 — Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...) (ROSA, 1946, p. 56)

Essas duas características narrativas não são exclusividade da novela, porém, a sequência acelerada que ambos os textos apresentam, esta sim é comumente encontrada neste gênero literário. O tipo de narrador apenas empresta à novela efeitos únicos, como em *Minha Gente*, quando o narrador percebe que o amigo está se afogando, mas salvar a própria vida lhe parece mais importante. Não há julgamentos externos à sua atitude, porém ele mesmo, em sua consciência, critica-se e cuida para guardar segredo de sua covardia diante do companheiro de pesca. Em *A volta do marido pródigo*, por outro lado, o narrador não exprime seu julgamento diante das ações de Lalino Salãnthiel, mas o foco narrativo delegado à voz das personagens que são companheiros de trabalho de Lalino, estas exprimem julgamentos. É o chamado narrador heterodiegético neutro, e na novela de Guimarães Rosa, exerce um papel muito peculiar, o de permitir ao leitor que conceba a imagem de Lalino como desejar.

Outra observação nas novelas de *Sagarana* deve se voltar às personagens: planas, segundo o conceito de E. M. Forster (1969), que ao analisar as pessoas na história contada, afirmou que personagens planas são em geral típicas e se constituem por características gerais, tanto morais quanto sociais ou econômicas, e que o *tipo* é uma personagem construída com caracteres típicos, imutáveis, tanto morais, sociais, econômicos. Nessa categoria tem-se: o capitalista, o jornalista, o fanfarrão, o chato, a dona de casa, a professora, a avarenta etc. São construídas, segundo ele, “ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1969, p. 53-54), se há um desvio nessa qualidade ou uma mudança na ideia, a personagem é esférica e Forster define como fator de curva às personagens redondas, psicologicamente complexas.

2.3.2 *Tesouro escondido: o conto*

Observada a novela, vamos ao conto, gênero que mais se aproxima dela por extensão e características dos elementos de composição da narrativa. Na obra de Almeida (2015), *Tesouro escondido*, os contos são vinculados a uma problemática comum: as mazelas sertanejas. As principais diferenças com a novela, contudo, estão nos elementos que compõem a pluralidade dramática e a sucessividade de ações da fábula. Conceitualmente, Nadia Battella Gotlib (1988), afirma que o conto é constituído por uma problemática única e a linguagem é largamente descritiva, tendo toda a narrativa seu retorno ao ponto conflituoso.

Gotlib afirma que a história necessita de um contador, seja ela oral ou escrita. O contador não precisa, necessariamente, ser aquele que viveu a história e, tampouco, é responsável pela exatidão do conto. A narrativa ganha vida própria quando é contada; o narrador, por sua vez, é livre para o uso dos elementos dramáticos, cômicos ou terríveis que a linguagem lhe fornece como recurso narrativo. A autora analisa o seguinte:

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta— entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões —, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório. (GOTLIB, 1998, p. 13)

Podemos perceber a oralidade da narrativa nos textos literários. Ela se dá a partir da demonstração de envolvimento que o narrador do texto transparece com as personagens e com as situações narradas, levando também o leitor a identificar-se com o sentimento de intimidade demonstrado. Essa característica do narrador de *Tesouro escondido* perdura por toda a obra. É inclusive uma marcação interessante, até mesmo para fornecer credibilidade ao narrador, é o momento em que este faz crer ao leitor que realmente conhece a região e as personagens sobre as quais narra.

Como exemplo, podemos citar o primeiro conto da obra, *Lagoa seca*, que oferece uma ambientação descritiva minuciosamente detalhada ao leitor, sem

conflitos aparentes, porém numa evolução da situação narrada, aumentando a expectativa sobre o que pode acontecer de repente, conforme segue:

Era uma cidadezinha divertida e cativante, localizada no centro do Estado da Bahia, numa região que fica entre a Catinga e a extremidade norte da Chapada Diamantina. [...]

A vida em Lagoa Seca transcorria numa lentidão somente comparada à dos jegues que andavam soltos pelos seus becos e ruas, revirando monturos e comendo molambos. A impressão era a de que ali o tempo não passava.

Mas se de um lado a cidade era insignificante, o mesmo não se podia dizer de seus habitantes. (ALMEIDA, 2015, p. 17-18)

Desse ponto em diante, o narrador descreverá as personagens que irão aparecer ao longo da obra. Como foi dito anteriormente, a composição de *Tesouro escondido* se dá por um total de 19 contos, as personagens são todas apresentadas neste primeiro conto e o cenário é o mesmo: Lagoa Seca, a cidadezinha lentíssima do centro do Estado da Bahia. Sobre as personagens, são também planas, como apresentadas nas novelas de Guimarães Rosa; e sobre o tempo, é sempre evidenciado pelo narrador em dias e meses, ou seja, cronológico, também como na novela. Esta característica se dá pela extensão da narrativa, tanto o conto quanto a novela são narrativas curtas, diferentemente acontece com o romance, cuja extensão permite que se explore o tempo com maior liberdade.

O narrador de *Tesouro escondido* também não se altera na obra. O caracterizaremos como heterodiegético e a narrativa centrada nele, segundo os conceitos de Reuter, o que equivale a dizer se tratar de um narrador-onisciente, que segundo Massaud (2000), é o narrador sabe mais que qualquer personagem. Em *Tesouro escondido* o narrador não emite opiniões e julgamentos diretos às ações das personagens, ele utiliza-se de Nadinho, personagem adolescente que diz o que vem à cabeça, para emitir julgamentos sobre os acontecimentos, como no lanço selecionado:

Já o coronel Adolfo, velho fazendeiro, estava muito feliz, embora jamais admitisse. Ele chegou até a adquirir um novo hábito: todas as tardes costumava dar umas voltas lá praquelas bandas. Para disfarçar, tinha sempre à mão um cabresto e dizia que estava procurando uma mula que havia se desgarrado de uma tropa que maninha na sua chácara. Nadinho dizia que a mula do coronel era muito bonita e atendia pelo nome de Lurdinha. Coincidentemente, uma das inquilinas da Arcanja tinha esse nome. (ALMEIDA, 2015, p. 29)

Neste conto, Arcanja, uma mulher com duas filhas que, observando a economia da cidade de Lagoa Seca, identifica uma demanda: a necessidade de distrações aos

trabalhadores que executavam uma obra para a prefeitura. O narrador tece os elementos narrativos de modo a se tornarem cômicos ao leitor, bem como a disposição desses elementos permitem que a ironia dos fatos seja percebida, não apresentada ao leitor, porém, sem informações em demasia.

Diferente da novela, que conta com pluralidade dramática, o conto se concentra em um único núcleo dramático, cuja definição pode estar já na descrição inicial do enredo, in média res, ou pode ser apresentado no desenrolar da trama. No caso de *Tesouro escondido*, o drama é apresentado no início, depois desenvolvido a partir de ações que giram sempre de volta ao mesmo ponto, ou seja, podemos afirmar que a temática principal é a lentidão da vida em Lagoa Seca e a personalidade das personagens que, apesar da vida sertaneja, é interessante, hipócrita e sempre numa mesma linha idealizada apresentada já no início da obra, no conto de descrição de Lagoa Seca e suas personagens.

2.3.3 *Senhorinha*: o romance histórico moderno

O romance histórico conta com alguns recursos já conhecidos de leitores e estudiosos. A primeira característica que encontramos é conceituada por Reuter como nível narrativo, ou seja, “a presença de várias narrativas no mesmo romance” (REUTER, 2004, p. 79). Essa característica é um recurso evidente em *Senhorinha*, apresentado no momento em que o estudante encontra, em suas buscas por seus antepassados, os manuscritos de uma freira que teria convivido com a personagem histórica, dona Senhorinha Barbosa Lopes, esposa do Guia Lopes da Laguna no fim do século XX, conforme registros históricos.

O narrador do romance, em geral, possui liberdade maior para criar seus espaços e explorar o tempo em que aloca a narrativa, primeiramente pelo fator extensão da obra, e em segundo lugar, por se tratar de um gênero que, segundo Massaud, tende a uma construção complexa a partir dos elementos que compõem a narrativa. Vejamos nas palavras dele:

Consiste no desaparecimento da noção de causa-e-efeito no comportamento da personagem, que age dum modo aqui e agora, e doutro modo mais adiante e em hora diferente, sempre disponível psicologicamente para o que der e vier. Não se pode prever como agirá, porque nem ela o sabe, tampouco os leitores. A permanente improvisação conduz a intriga para um aparente beco sem saída. O resultado é uma aproximação cada vez maior com a vida, anseio perene do romance desde o seu nascimento. (MOISÉS, 2000, s/p)

Com este conceito que o estudioso nos oferece, precisamos aprofundar o entendimento sobre o romance e as diferenças entre ele e os gêneros novela e conto. A novela oferece pluralidade dramática a personagens planas num curto espaço narrativo, podendo o leitor sorver a obra em algumas horas, pasmando e alegrando-se no afã aligeirado da novela; o conto, por sua vez, busca fatos cotidianos, os exprime de modo divertido, cômico, com um núcleo dramático e algumas personagens tipificadas que tornam a leitura assaz aprazível.

O romance, por outro lado, tende a tornar a narrativa uma construção complexa, personagens esféricas que não seguem nenhum roteiro ou tipificação, quase um improviso escrito. O romance histórico possui final conhecido por sua base em fatos reais. O que o torna interessante, portanto, é o preenchimento das lacunas com aquilo que poderia ter acontecido quando os fatos registrados ocorreram.

Em *Senhorinha*, achar os escritos da freira de fato não aconteceu, mas ali na ficção do romance, quando o estudante se depara com aqueles papéis abandonados no fundo de uma velha mala mofada juntamente com livros e fotos, objetos de outro tempo, o imaginário do leitor imediatamente se entrega a buscar os fatos romanceados, imaginar como poderia ter sido se tivesse realmente acontecido daquela forma que o narrador expõe nas páginas da obra. O momento do encontrar dos manuscritos se dá conforme segue:

A euforia aumentava a cada momento e, dessa forma, não podia perder tempo. Essa descoberta, pura essência das coisas guardadas, estava dentro de minhas expectativas e senti que estava encontrando naquelas memórias a dinâmica da história não apenas de uma personagem, mas sobretudo de uma memória coletiva. Ao transcrever tudo, nada devo acrescentar ou suprimir. Dividi o texto em capítulos de acordo com o assunto, para reunir as ideias em ordem mais ou menos cronológica. Preocupe-me apenas em atualizar a ortografia e estilo para o nosso tempo, e transpus alguns textos de frete para trás, ou vice-versa, para uma sequência lógica e inteligível. (MEDEIROS, 2007, p. 18)

O romance histórico tende a criar uma conexão com o leitor. Para isso, conta com o tempo cronológico, o espaço alinhado com as características do próprio local

do qual se conta. Entre as personagens, vemos alusão àquelas que, de fato, participaram dos fatos históricos oficiais da região. Como característica do romance, o gênero romance histórico também possui, por sua extensão, liberdade narrativa maior que o conto e a novela.

Para aproveitar a liberdade do processo criativo e a extensão do gênero, que permite que detalhes sejam explorados ao máximo dentro do enredo, *Senhorinha* é a história do estudante, o primeiro narrador que aparece na narrativa. Este narrador, no entanto, delega a continuação da narração à freira, cuja vivência que a aproxima do que se conta é que conviveu com a personagem protagonista do romance, dona Senhorinha Barbosa Lopes.

A freira, por sua vez, é uma narradora que, de antemão, já esclarece sua missão como a de simples escriba daquilo que ouve, além de sentir-se livre para exprimir sua opinião em comentários quando necessário, já que suas pretensões com os escritos são definidos por ela como história de ficção, sem compromisso com fatos verdadeiros. Vejamos um fragmento em que a narradora esclarece que recorre à verossimilhança, às suas memórias e a relatos dos filhos da protagonista Dona Senhorinha, uma vez que esta falecera antes de terminar de contar sua história à freira, conforme segue:

[...] Resolvi deixar de lado a timidez, pois, afinal, escrever não é uma tarefa penosa, ao contrário, é gratificante, e encarei a responsabilidade de organizar e registrar os fatos e as histórias ouvidas. Nem sempre fui pontual em escrever o que ouvia; algumas passagens foram posteriormente relembradas ou recorri às lembranças de seus filhos que aqui ficaram, e algumas delas são meros comentários desta singela escriba. (MEDEIROS, 2007, p. 21-22)

O estudante pode ser categorizado como um “eu narrador”, segundo o conceito de Donald Shüler, que afirma que “escrever em primeira pessoa poderia ser decisão orgulhosa; mostrou-se, entretanto, nos casos de sucesso, gesto de humildade” (SHÜLER, 1989, p. 28), e continua afirmando que o eu narrador é limitado, não podendo sequer antecipar o futuro. O conceito do autor sobre aquele que narra é de que “o narrador advém nos romances como sujeito do enunciado, de natureza inteiramente textual” (*idem*) e outra observação de Shüler sobre o narrador evidente em *Senhorinha*, é que “a técnica de encarregar personagens de parte da narração foi antecipada pela epopeia” (*idem*), e o estudante faz precisamente isso, entrega a

responsabilidade da narrativa à freira que, por sua vez, está ouvindo as narrativas da protagonista, dona Senhorinha Barbosa Lopes.

O romance histórico nos aparece como mais limitado que o romance, por suas características fixas e a expressão identitária também restrita àquilo que deve ser naquele espaço e tempo sobre o qual narra. O estudioso Antônio R. Esteves, em *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, escreve: “a primeira questão surgida associa-se à identidade, identidade do narrador, em primeiro lugar. O narrador também fixa o espaço: ‘aqui’” (ESTEVES, 2010, p. 76). A identidade do narrador é a construção de maior relevância, pois deverá ter autoridade para falar daquele espaço e tempo. Em *Senhorinha*, o estudante não interfere na narrativa, é apenas um curioso que esbarra nos escritos. A freira, por outro lado, viveu na cidade de Bela Vista quando ainda se tratava do Estado de Mato Grosso, e conviveu com a protagonista, dona Senhorinha Barbosa Lopes. Antes do convívio, esclarece já ter lido sobre os tempos de guerra entre Brasil e Paraguai e, inclusive, sobre a existência de dona Senhorinha, proprietária de fazenda na região fronteiriça, feita prisioneira e esposa do Guia Lopes que levou o exército brasileiro pelas terras da Laguna, morrendo na tentativa de travessia.

A autoridade que tais elementos da narrativa concedem aos narradores é de suma relevância para que a narrativa tenha confiabilidade perante o leitor. Outros elementos agregam-se ao contexto do narrador, como o espaço e o tempo, a linguagem utilizada na obra, características típicas do comportamento humano e da região espacial desta. Esses elementos valem para todos os gêneros narrativos, aqui especificados como a novela, o conto e o romance histórico.

Um dos aspectos que as obras selecionadas possuem em comum é o regionalismo que apresentam. Tal tema é delicado devido a uma característica marcante, questionada por críticos de todos os tempos: a descrição em detalhes que exalta, principalmente, a beleza da região. Esse aspecto do regionalismo, supostamente, distancia o leitor que desconhece a região. No entanto, o conceito de literatura regional ganhou grande destaque nos estudos contemporâneos, evidenciando características analíticas e reflexivas sobre determinados assuntos que são pertinentes a esta literatura, especialmente.

2.4 Regionalismo nas obras

O termo regionalismo não é bem aceito na comunidade acadêmica e no universo literário, sendo pejorativo e depreciativo quanto à produção literária regional. Entretanto, a autonomia do narrador na construção da narrativa constitui o que hoje chamamos de regionalismo ficcional, ou seja, é baseado nas ideias, valores da cultura do local e sua identidade, histórias alocadas em espaços reais. O regionalismo permitirá ao narrador representar o universo humano, suas fraquezas e anseios como parte da narrativa e sem depreciação da matéria regional própria da ficção.

Os aspectos regionais, a partir dessa ideia, são elementos da construção do discurso literário da narrativa, fornecendo ao leitor um espetáculo literário que o encante pelo belo ou pelo grotesco que o regional oferece. Tais particularidades singularizam a obra. Como afirmou também o teórico Vítor Chklovski (apud TEIXEIRA, 1998, s/p): “os momentos tornam-se importantes somente depois de submetidos ao processo de singularização artística, porque, na vida prática, as coisas se tornam imperceptíveis em sua totalidade”. Sendo assim, a composição da narrativa é marcada com detalhes singulares, o que, segundo ele, compõe a definição de literatura.

O regionalismo de *Sagarana*, segundo o próprio Guimarães Rosa (1946) na carta enviada a João Condé e transcrita para *Sagarana*, para escrever as doze novelas prometidas ele ainda precisava escolher o terreno onde localizar suas histórias. Ele afirma que: “Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi” (ROSA, 1946, p. 27). Guimarães anota na carta que tinha saudades de sua terra, como segue:

Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (ROSA, 1946, p. 27)

Mesmo que tenhamos a opinião do escritor sobre sua escolha do espaço da narrativa, como estudiosos sabemos que o narrador de Rosa se configura, no conceito de Benjamin (1994), como o camponês, o narrador que conhece muito bem sua região. A escolha do espaço permite que a narrativa assuma intimidade com a história, torna-se, então, acolhedor, já que a história terá riqueza de descrição, levando o leitor a sentir-se muito próximo das personagens e conhecedor do espaço em que estas se encontram. Por outro lado, alguns críticos procuram as costumeiras descrições exacerbadas da natureza, o que incorreria em narrativas pitorescas com personagens tipificadas.

As descrições exageradas da natureza são chamadas de pitorescas pelo crítico Antonio Candido (1981), em *Formação da Literatura Brasileira*. É o tipo de narrativa que compõe obras classificadas como regionalistas e relega-as a uma posição de manifestação. Para o autor são essas obras também aquelas que, segundo o próprio Candido, estão a serviço da afirmação de identidade de determinada região, geralmente em formação.

De acordo com o pensamento de Candido, o nacionalismo artístico é considerado como apenas um recurso dos autores que estão sujeitos ao seu tempo e às suas condições históricas. Ele considera como uma imposição do momento vivenciado pelo homem que as manifestações literárias destes sejam, portanto, permeadas do sentimentalismo próprio do nascimento, conforme podemos observar nas palavras do crítico:

Aliás, o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade [...]. (CANDIDO, 1981, p. 25)

O autor chama de denominadores comuns os elementos que compõem a obra de regiões em nascimento, elencando-os como sendo: “além de características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica” (CANDIDO, 1981, p. 23). Esta fase de afirmação identitária a que a literatura também está naturalmente sujeita é o que se tem como definição de regionalismo e que tanto foi criticado e menosprezado.

Entretanto, os aspectos próprios de uma região não a reduzem a uma obra regional e pitoresca, pois se o que a narrativa proporciona ao leitor são justificativas

para certas atitudes das personagens, como em *Sagarana* quando nos deparamos com Augusto Matraga tirando um facão para enfrentar o Senhor Bem-Bem; e em *Senhorinha* temos a representação da cultura do casamento arranjado já no início do século XX e dos desbravadores que arrastam suas famílias na aventura de explorar regiões inabitadas e fronteiriças, não temos aí o pitoresco, mas sim a representação da sociedade em determinado tempo e espaço.

O conceito de regionalismo tratado por Antonio Candido, que reduzia a obra a uma narrativa local que, segundo ele, apenas as pessoas daquela região poderiam compreender seus sentidos, afirmando que as descrições romanceadas das características naturais sobressairiam ao enredo da obra, já não é um conceito válido ou considerado o mais adequado à análise literária. Todo escritor dotará seu narrador do poder de versar sobre certa região sobre a qual narra sem necessariamente empobrecer a história narrada.

Seria, de acordo com Benjamin (1995), o narrador “camponês sedentário”, cuja relevância para a narrativa observamos em tópico anterior ao especificar os tipos de narradores, que tem intimidade com o espaço e com as características das personagens, seu modo de falar pode ou não aparecer na narrativa, porém as expressões que usar serão justificadas pelo narrador que tem autoridade para utilizar-se delas e atribuir-lhes os sentidos com fidedignidade.

Sendo assim, estamos considerando que a obra em si não pode ser reduzida a conceitos regionalistas segundo concebidos a um tempo e expressos pelas antigas críticas de Candido. Com o passar do tempo e diante dos estudos literários posteriores a Candido, percebemos que o narrador pode oferecer o regionalismo na medida necessária para a composição da narrativa, direcionando o leitor à contemplação do espaço, do tempo e das personagens e suas características físicas e psíquicas. O narrador regionalista deverá proporcionar ao leitor a experiência de vivenciar a narrativa e, para compor esta vivência, lançará mão de recursos, como a descrição minuciosa da região caso tal elemento acrescente valor à composição do espaço da narrativa.

No prefácio de *Sagarana*, Paulo Ronai (*apud* ROSA, 1946, p. 24), afirma que Guimarães Rosa é subversivo quanto aos empecilhos atribuídos ao autor regionalista,

tornando o conteúdo narrativo de *Sagarana* universal e humano. Também ressalta que Guimarães é conhecedor de rico vocabulário, um colecionador de palavras, arcaísmos, expressões regionais, termos de gíria e mestre em linguagem literária, reunindo tais componentes para a elaboração dessa sua obra, em particular.

O leitor vindo de fora, por mais integrado que se sinta no ambiente brasileiro, não pode estar suficientemente familiarizado com o rico cabedal linguístico e etnográfico do país para analisar o aspecto regionalista dessa obra; devem aproximar-se dela de um outro lado para penetrar-lhe a importância literária. (RONAI apud ROSA, 1946, p. 24-25)

Santos e Oliveira (2001), estudiosos do espaço da narrativa, lembram que “só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se se entende que reproduzir significa, literalmente, produzir de novo” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73). Segundo os autores, por mais que a literatura possa produzir ficção científica, é aquilo que conhecemos que será representado com as modificações literárias cabíveis ao que se narra. Dessa forma, a narrativa culminará por abordar os dilemas e desejos próprios do ser humano alocados em espaços que, em alguma medida, repetirá aqueles que nos são familiares, nunca outros irreconhecíveis.

O narrador regionalista permite que sejam abordados com propriedade os anseios regionais de reconhecimento identitário, cultura, tradições, tanto pelo humano que habita a região ficcional quanto pela expectativa criada a partir do espaço da narrativa. Partindo da análise dos autores Santos e Oliveira, o narrador regionalista é como um construtor da realidade desejada, especialmente quando tratamos analiticamente o romance histórico.

Segundo os autores, o espaço é fundamental à narrativa, pois “o componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 79). As obras *Sagarana*, *Senhorinha* e *Tesouro escondido* apresentam características que remetem a regiões específicas do Brasil. No entanto, a singularização das ações das personagens inseridas nos espaços das narrativas, seus costumes e hábitos, as tradições representadas e outros aspectos que podemos observar na leitura destas, remetem ao que os autores chamam de espaço social. Segundo os autores,

Normalmente, por espaço social entende-se a observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção crítica, aquilo

que, utilizando-se um vocabulário naturalista, pode-se chamar de “os vícios e as deformações da sociedade”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 79-80)

Portanto, a perspectiva da narrativa regional permite observarmos nas novelas de *Sagarana* o contexto sertanejo, suas mazelas e costumes, com linguagem singular e ações típicas; em *Senhorinha*, conta-se sobre o desbravamento das terras ao sul do Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul; da guerra entre Brasil e Paraguai e a vida na fronteira neste período, assimilando na narrativa a menção a personagens históricos transformados em protagonistas do romance e os costumes tradicionais a tal momento histórico; e em *Tesouro escondido*, temos a sobrevivência do sertanejo em detrimento da seca e do abandono do povo pelo governo nas regiões mais remotas, com pessoas que apelam à esperteza para não ser deixado de lado pelo governo.

Os narradores das obras selecionadas contemplam os elementos regionais de maneira sutil na construção narrativa, o que se observa em passagens descritivas que determinam o espaço a ser povoado pelas personagens típicas das novelas de Sagarana e dos contos de Tesouro enterrado, e pelos amargores da guerra na fronteira de Mato Grosso em Senhorinha.

A discussão sobre o regionalismo não é recente. Na literatura há muitos paradigmas a serem considerados, discutidos e desconstruídos. Na introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido se refere à fase de formação de forma muito sintática, definindo como manifestações literárias as obras “que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2000, p. 23). Apesar de se referir à formação da Literatura Brasileira e elencar os períodos de destaque desde as primeiras obras, os conceitos de Candido podem ser atribuídos à literatura de Mato Grosso do Sul e a outras regiões em formação. Candido afirma que:

Estes denominadores [manifestações literárias e literatura] são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 2000, p. 23)

As observações de Candido, quando se trata de literaturas em formação, discute a manifestação literária com certo tom de menosprezo, devido às características tratadas por ele como senso comum (língua, temas, imagens e história), sendo tão óbvia a utilização dos elementos naturais da região e tão

romantizados pela literatura nascente que Candido se refere estas como manifestações e não literatura.

Ele não foi o único a criticar essas primeiras obras de regiões que ainda estão em construção identitária. O conceito de regionalismo já não compreende toda a complexidade literária dos primeiros momentos de um Estado relativamente recém-nascido. Em *Instinto de Nacionalidade*, de Machado de Assis (1873), a regionalidade da literatura não a diminui em valor literário, pelo contrário, ela é exata ao que se propõe, enquanto construção de identidade. Machado afirma que:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1873, p. 28)

No prefácio de *Senhorinha*, a fala de Valmir Batista Correia, doutor em História do Brasil pela USP, sugere que “a guerra com o Paraguai seguiu sendo inventada e reinventada com o passar do tempo, mediante olhares e interesses diferentes” (MEDEIROS, 2007, p. 7), e a obra de Medeiros trará essa perspectiva regional em uma complexa narrativa ficcional.

A formação do Estado é inserida na ficção com focos narrativos diferentes, obtendo-se a partir da obra, a perspectiva da guerra sob a ótica de quem a vivenciou, de quem a ouviu e de quem descobre tais relatos muito tempo depois. Encontramos no enredo as tradições das famílias, os conceitos de comunidade, as atitudes dos fazendeiros representadas pelas personagens e os valores sociais da época.

Valmir observa que os fatos históricos sobre a guerra são delineados com delicadeza e que a exaltação de dona Senhorinha, personagem que de fato existiu frente à guerra do Paraguai, é uma maneira a contrapor traços históricos oficiais e complementar a história com a beleza da ficção. Segundo ele:

Nesse ambiente, inseriu-se a trágica e bela história de Senhorinha Barbosa Lopes, emblemática figura de resistência e sobrevivência das mulheres na fronteira extrema da região mato-grossense, hoje território do Mato Grosso do Sul. (MEDEIROS, 2007, p. 8)

Medeiros foi feliz em utilizar personagem tão querida, para representar a luta das mulheres daquele contexto de formação de uma sociedade e que, em ambiente

machista, destaca-se em vários aspectos. Tendo como objetivo a ficção, Medeiros afirma que “muitos tentam contar ou recontar as coisas tais como acham que aconteceram, mas perdem-se num nevoeiro entre o esquecimento e a imaginação, entre a afirmativa e a memória traiçoeira” (MEDEIROS, 2007, p. 9). A obra literária universaliza-se ao desvincular-se da história.

A beleza da ficção é o poder de contemplar fatos históricos sem desmerecer um lado ou enaltecer outro. A literatura reserva-se o direito de preencher lacunas com a narrativa de eventos que poderiam ter, de fato, acontecido. Medeiros entende sua responsabilidade enquanto romancista e afirma que a literatura é plena por não ter responsabilidade com a verdade dos fatos. Destacamos o fragmento:

Por isso, sem o poder de desvendar o passado em sua plenitude, nem reproduzir seus mais íntimos momentos com detalhes da narrativa oral, ou com provas documentais que tragam mais fidedignidade a fatos pretéritos, um mergulho no tempo por meio da criação literária e da consulta bibliográfica traz, em maior ou menor dose, aspectos do antigo, ou o que se acha que ele tenha sido. (MEDEIROS, 2007, p. 9)

Tratamos de um romance que retrata fatos históricos. A ficção oferece ao leitor essa sensação de conhecer o enredo por tê-lo tão próximo a si, em especial o romance histórico, pois oferece esse cenário regional tão familiar ao leitor considerando mais acertada a leitura de Forster, em *Aspectos do Romance*, sua assertiva a respeito daquilo que se deve esperar de um romance.

Para Forster, a obra literária é fundamentalmente a narrativa de algo. Para que aquilo que se conta tenha vida e atinja aquele que ouve ou lê, os elementos narrativos são empregados de modo a construir o efeito desejado. O autor nos oferece a seguinte reflexão:

Um romance conta uma estória. É este o aspecto fundamental sem o qual ele não existiria. É o fator mais elevado que todos os romances têm em comum. Eu preferiria que não fosse assim, que fosse algo diferente, a melodia ou a percepção da verdade, e não essa forma atávica e baixa. [...] Quanto mais consideramos uma estória (uma estória que seja uma estória mesmo, entendem?), mais a desembaraçamos dos desenvolvimentos mais refinados que ela sustenta, e menos coisas encontramos, nela, para admirar. (FORSTER, 1969, p. 20)

Na introdução de *Senhorinha*, a citação de Carlos Fuentes², é de que “a literatura torna real o que a história esqueceu, e como a história foi o que foi, a literatura oferecerá o que a história nem sempre foi” (MEDEIROS, 2007, p. 9), e gera a expectativa sobre o romance, afirmando que não se pretende “apenas reproduzir o real, porque isso o aniquilaria, delimitando-o, sem as nuances fugidias que escapam das descrições meramente científicas” (MEDEIROS, 2007, p. 11), afirmação que, por si só, dissipa o conceito de regionalismo abordado no início deste tópico de discussão.

O romance enquanto criação ficcional fornece as características regionais que a tornam única e que a firmam como literatura e não manifestação literária. A obra regional é capaz de concordar com o conceito de universalidade de Machado e distanciar-se do minimalismo dos aspectos abordados por Antonio Candido e que preveem para a literatura em nascimento um outro lugar que não o literário.

Torna-se literatura, pois conta uma história, aloca-a no espaço e no tempo, oferece a partir do regionalismo os elementos necessários para que se torne íntima do leitor, e se torne capaz de compreender que “contar e reinventar o passado não será tão importante se essa narrativa não vier para transformá-lo, encarnar a subjetividade de algo que pensamos perdido e, enfim, conquistar a essência daqueles fatos envelhecidos.” (MEDEIROS, 2007, p. 9). A construção narrativa de Medeiros perpassa a História, o sentimento fronteiro de quem vivenciou períodos bélicos e, apesar disso, se constitui em literatura fluida e enfática das questões femininas e dos nativos das regiões desbravadas pelos bandeirantes.

Em *Tesouro escondido*, o regionalismo evidencia-se pelas questões sertanejas bem conhecidas do povo brasileiro. A seca, as dificuldades de sobrevivência, as promessas políticas e aqueles velhos causos do povo nordestino. As personagens que encontramos na obra são sobreviventes, sempre tendo a esperteza como escudo para não se tornarem vítimas do descaso com que são tratados.

É comum em obras que tratam do nordeste brasileiro encontrarmos personagens que retratem os modos do sertanejo, suas tradições e as atitudes que estes tomam frente à situações semelhantes. O narrador de *Tesouro escondido*

² Lanço do discurso inaugural do 5º Festival Internacional de Literatura em Berlim, em setembro de 2005. Publicado no Caderno Mais da Folha de S. Paulo, domingo, 9 de outubro de 2005.

convidam o leitor, a divertir-se com as trapalhadas e as hipocrisias do povo da pequena cidade de Lagoa Seca, ao mesmo tempo que este se identifica com os motivos das personagens para determinadas ações.

O excerto que segue demonstra o quanto pesa a tradição e quais estratégias se assumem, ou artimanha, para driblar o machismo que sobressai na cultura nordestina. Para manter a castidade das filhas, os moradores da cidade de Lagoa Seca contratam empregadas do interior rural e incentivam os rapazes a tomá-las como divertimento e preservar as filhas de serem “desonradas”. Vejamos:

(...) As moças de família mostravam-se tranquilas. Sabiam que agora não pesaria sobre elas qualquer tipo de suspeita. Se acontecesse, por exemplo, que algum rapaz fosse apanhado pulando um muro na calada da noite ou fugindo de algum quintal em atitude suspeita, logo se pensaria em associar o fato a um comportamento reprovável da empregada. Aquela velha estória de sempre. Papagaio comia o milho e o periquito levava a culpa. Prevalencia a lei, segundo a qual a corda sempre arrebenta do lado mais fraco. (ALMEIDA, 2015, p. 41)

O regionalismo não precisa oferecer ao leitor as falas caricaturais, apesar de termos personagens caricatas e tipificadas, as quais veremos em outro momento, não são elas que abordam de fato as relações humanas da região tratada na obra. As ações das personagens oferecem a íntima relação entre o leitor e o regional.

Em relação às mazelas nordestinas, vamos analisar um fragmento em que a promessa é recorrente de levar água ao sertão brasileiro, oferecendo qualidade de vida àquele povo que sofre com as secas avassaladoras que duram meses a fio, quiçá até anos. O excerto que segue é regional, pois trata de um problema específico do nordeste, ao mesmo tempo que é universal, pois todo o contexto político pode ser contemplado pelas falsas promessas que lhes são características:

O governo resolveu construir um açude que, de acordo com a promessa, acabaria de uma vez por todas com o problema da falta d'água. É claro que não iria resolver o problema de imediato. Mas quando as chuvas viessem – e um dia elas teriam que vir – o açude armazenaria água para enfrentar qualquer tipo de seca, sem contar com outros benefícios, como a possibilidade de irrigação, instalação de hidrelétrica e outros babados. (ALMEIDA, 2015, p. 24)

A partir da análise dos fragmentos citados, observamos que o regionalismo não diminui a obra literária, pelo contrário, abrem-se discussões acerca de questões relevantes da sociedade, reflete as preocupações humanas de determinadas regiões submetidas a situações adversas.

As características regionalistas estão presentes nas três obras selecionadas para o estudo apresentado. Esta peculiaridade em particular enriquece as obras escolhidas e as situam de modo coerente na sociedade à qual pertencem sem prejuízo de sentidos e sem torná-las menos universais. O contrário disso, no entanto, o regionalismo cria o sentimento de intimidade do narrador com o leitor, que conhece a região e se adona, portanto, do espaço narrativo, muitas vezes se reconhecendo nas ações narradas e nas situações vividas pelas personagens.

O leitor é favorecido quando atribuímos sua conexão com a obra, uma vez que as características regionais são sabidas em todo o território brasileiro, bem como as mazelas vivenciadas pelo nordeste.

2.5 Comentários sobre o narrador

O primeiro momento do nosso estudo sobre o narrador foi dedicado à compreensão de quem é ele, quais suas características, quais os desmembramentos e, principalmente, porquê estudá-lo. A complexidade deste elemento narrativo está sendo explorado diante da construção de cada obra, o que permite que o estudo seja direcionado especificamente, ou seja, o narrador em relação à obra estudada.

Observando as principais teorias e críticas da narrativa, foi possível verificar que os elementos narrativos passaram por um processo de consolidação. A princípio, a obra era um todo, uma grande massa à qual se criticava com base na beleza clássica das obras da Antiguidade, período em que o bem falar, o idioma e a linguagem eram exacerbadamente considerados para que se valorizasse a obra, bem como a pessoa na sociedade.

Com o estruturalismo, contudo, os aspectos narrativos que estavam se delineando sem, entretanto, embasarem os estudos por falta de categorização e consolidação, foram firmados e nomeados, se tornaram critério de análise e passaram a formar os estudos literários, por possuírem forma e conceito. Diante desta concretização dos elementos, surge a necessidade de analisar mais particularmente a voz narrativa, o autor foi substituído pelo narrador.

Morte, é como chamou Roland Barthes. A morte do autor foi a grande libertação literária enquanto composição linguística sem fins informativos, instrutivos ou função social definida. O narrador é a voz que narra a história ficcional, e a construção deste narrador é o objeto deste estudo, considerando suas nuances e a riqueza que este oferece à obra quando explora os outros elementos narrativos para contar a história.

A relação dessa voz narrativa e os gêneros literários é muito interessante quando pensamos que, mesmo sem existir um limite para a escolha do narrador, essa escolha muda a estrutura da narrativa, de tal modo que esta pode ser simplesmente um gênero literário que conta uma história, tanto quanto pode ser uma obra de valor único, com seus próprios modos de expressão baseados no narrador que a conduz.

O segundo capítulo desta dissertação oferece a vivência das obras escolhidas, os narradores de cada uma e a vida com que a obra se oferece ao leitor pelo olhar do narrador sobre a história contada. Para analisar o narrador, utilizaremos a lente da obra em seu complexo tecer dos elementos, favorecendo, com isso, a compreensão do sentido completo e contextualizando a ação narrativa a partir da literatura.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO SOBRE OS NARRADORES

Este capítulo se dedica a observar e comparar as diferenças e semelhanças entre os gêneros, considerando tanto o gênero e o tipo de narrador que este apresenta, quanto ao tipo de narrador para a composição de determinado gênero narrativo. Ao permearmos as novelas de *Sagarana*, encontramos um complexo universo em que cada uma trata seu próprio tema narrativo, cada novela é uma obra independente das demais e, por este atributo singular, trata uma problemática, ou melhor, várias problemáticas ao longo de seu enredo.

Diferentemente de *Sagarana*, a obra de Nalvo Franco de Almeida, *Tesouro escondido*, é uma composição de 19 contos que giram todos ao redor de um mesmo problema, um núcleo ao qual retornam todas as narrativas, o que não significa, entretanto, que cada conto não ofereça seu próprio tecer narrativo, utilizando a criticidade social e o elemento humorístico para analisar a precária situação nordestina como se fosse em outros tempos. Os contos são elaborados de modo a representar a ferocidade do povo que sobrevive em terras áridas e a condições subdesenvolvidas ao extremo. A ironia e a comicidade tornam o assunto palatável e o narrador de linguagem intimista senta-se com seu leitor e o apresenta a todas as personagens, velhas amigas suas.

Em *Senhorinha*, o regionalismo e as perspectivas do romance histórico contemporâneo de Samuel X. Medeiros retomam comportamentos, acontecimentos e lutas de uma fronteira que já viu não apenas o desenvolvimento, mas as guerras e os amores desfeitos. A partir de seu narrador típico de romances categorizado como histórico, encaixa-se a narrativa de uma jovem freira que convive com essa personagem histórica, dona Senhorinha Barbosa Lopes, mulher, sobrevivente de cativos, viúva duas vezes de dois irmãos que marcaram os registros oficiais da História sul-mato-grossense, Gabriel e José Lopes.

As obras analisadas oferecem riqueza narrativa, complexidade de composição e, naturalmente, literatura apazível. Tomá-las como demonstrativos de composições passíveis de estudos oferecem esperança aos literatos que, por vezes, ouvem ou leem que a literatura está morrendo à luz da tecnologia. Sendo *Tesouro enterrado* e

Senhorinha duas obras deste novo século, não devem em nada ao imortal Guimarães Rosa com sua bela coletânea de novelas de *Sagarana*, gênero divertido e intrigante ainda em estudo das características que o tornam único.

Dito isto, os tópicos deste capítulo são dedicados a cada obra em particular, explorando um pouco mais as peculiaridades dos narradores de cada uma enquanto tecelões de suas fábulas e tramas, esmiuçando as particularidades das obras para que a escolha do narrador se torne menos aleatória e mais como parte da própria intenção literária de cada gênero.

3.1 Os narradores de *Sagarana*

A obra *Sagarana* é composta por 12 novelas, sendo que cada uma delas possui seu próprio eixo temático, sua própria problemática. A composição de Guimarães Rosa é versátil, explora os elementos narrativos de diferentes modos a cada novela e utiliza linguagens variadas para cada uma delas. Os narradores são díspares, ou seja, não encontramos o mesmo narrador em novelas diferentes, cada uma pede uma condução narrativa diferente da outra. Diferentemente acontece em *Tesouro enterrado*, que veremos no próximo tópico.

Começando pel' *O Burrinho Pedrês*, vamos observar a analepse no início da novela, muito interessante na composição desta e nos sentidos que são construídos a partir deste recurso narrativo. Vejamos, começa situando o leitor sobre de quem se fala, o burrinho, caracterizando-o no passado pela expressão “já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (ROSA, 1946, p. 31), descrevendo-o e alocando-o no espaço da narrativa, fazendo uma digressão pela história do protagonista, como segue: “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (*idem*). A digressão narrativa é um elemento que transporta o leitor a outro tempo, passado ou futuro, enfatizando um aspecto do texto que não seria considerado sem ela.

Em seguida, o narrador descreve amplamente o burrinho, descrevendo-o no presente e como se olhasse para ele naquele mesmo momento, o que podemos perceber pela utilização do advérbio “hoje”, conduzindo o leitor a sensibilizar-se sobre a condição degradante do burrinho. A passagem é o que segue:

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes. Era decrépito mesmo à distância: no algodão bruto do pelo — sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável — uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas. (ROSA, 1946, p. 31)

Como podemos ver neste excerto selecionado, o narrador utiliza tempos verbais no passado e conta, em cenas rápidas, resumidas, a maneira que o burrinho chegou a se tornar quem é no tempo presente da narrativa. O fragmento seguinte demonstra um pouco do estilo narrativo, ainda sobre o desenrolar das novelas. É característico do gênero novelístico que o tempo seja um dos elementos que mais se destaque.

Tendo em vista que o ritmo acelerado e contínuo de ações, a narrativa se encadeia com passagens de tempo sem interrupções. Encadeadas, as ações são cortadas apenas por observações sobre o tempo em que os acontecimentos estão acontecendo. Podemos observar esse efeito segundo o excerto destacado:

Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços. Em cima dele morrera um tropeiro do Indaiá, baleado pelas costas. Trouxera, um dia, do pasto — coisa muito rara para essa raça de cobras — uma jararacuçu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto. Vinha-lhe de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho, de manilha; mas, vida a fora, por amos e anos, outras tivera, sempre involuntariamente: Brinquinho, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; Rolete, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, Chico-Chato, porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na região, em tais casos, assim sucedia; e, ainda, Capricho, visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente. (ROSA, 1946, p. 31-32)

Neste lanço da narrativa, o narrador nos posiciona com uma analepse no passado, enfatizando que o burrinho fora muito bom; uma vista no presente, na decadência em que se encontra nossa personagem protagonista; e uma visita ao passado, novamente, para conhecermos porque o burrinho tinha sido o melhor e sua história de vida desde o primeiro dono.

O papel deste narrador onisciente nos mostrando tudo sobre o burrinho, personagem principal, permite que, como leitores, saibamos de coisas que não seriam possíveis que se desenvolvessem naturalmente na narrativa, posto que a novela não se encadeia para a descrição do que aconteceu previamente com a personagem, mas sim para ações imediatas que se desenrolam e que são passíveis de entendimento a partir dos recursos de analepses do início da narrativa.

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas — seis da manhã à meia-noite — nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais. (ROSA, 1946, p. 32)

Segundo Reuter, essa narração é chamada de heterodiegética, é centrada no narrador e “(...) abre o máximo de possibilidades. O narrador pode controlar todo o saber (...), sem limitações de profundidade externa, em todos os lugares e em todos os tempos” (REUTER, 2004, p. 75). O narrador heterodiegético que se centra em si mesmo, detentor de todas as informações da narrativa, é caracterizado, segundo Reuter, “onisciente, pois sua visão e sua percepção não são limitadas pela perspectiva de uma personagem” (*idem*). Percebemos tal característica no desenrolar da novela. Contudo, não é o único estilo narrativo que Guimarães adota para suas obras.

A próxima novela apresenta ao leitor o tipo raro descrito por Reuter, o narrador neutro, que é o não envolvimento do narrador, ou ainda, trata-se de uma narrativa em que as ações se encadeiam “sem serem filtradas por uma consciência” (REUTER, 2004, p. 76). Vejamos o fragmento da novela *A Volta do Marido Pródigo*, da coletânea de *Sagarana*:

Nove horas e trinta. Um cinferro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. Para, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos. Só depois é que o menino, que estava esperando, de cócoras, grita: — “Íssia!...” — e pega-lhe na rédea e o faz volver esquerda, e recuar cinco passadas. Pronto. O preto desferrolha o taipal da traseira, e a terra vai caindo para o barranco. Os outros ajudam, com as pás. Seis minutos: o burrinho abre os olhos. O preto torna a aprumar o tabuleiro no eixo, e ergue o tampo de trás. O menino torna a pegar na rédea: direita, volver! Agora nem é preciso comandar: — “Vamos!”... — porque o burrico já saiu no mesmo passo, em rumo reto; e as rodas cobrem sempre os mesmos sulcos no chão. (ROSA, 1946, p. 86-87)

Ao adentrar o universo das personagens, o narrador apenas as observa e comunica ao leitor o que está acontecendo, não informando nenhuma característica

psicológica dessas personagens e não se envolvendo de nenhuma forma com a narrativa, baseando-se exclusivamente narrar as ações. Vejamos uma parte:

Seu Marra fiscaliza e feitora. De vez em quando, pega também no pesado. Mas não tira os olhos da estrada.
 Bem, buzinou. É o caminhão da empresa. Vem de voadá. Diminui a marcha... Seu Waldemar, o encarregado, na boleia, com o chauffeur... O caminhão verde não para... Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel. (ROSA, 1946, p. 86)

É possível perceber que os fatos são narrados com o narrador se posicionando atrás duma câmera. Para onde o narrador olha, o leitor olha também, sem antecipações e sem perceber outros acontecimentos ao redor, apenas ações imediatas. O mesmo podemos observar um excerto seguinte, quando a novela conta com uma peripécia narrativa – no sentido aristotélico da expressão – com a qual o leitor não estava esperando e nem sabe o porquê de acontecer:

Depois do almoço, saiu. Andou, andou. E se resolveu.
 Foi fácil. Tinha algum saldo, pouco. João Carmelo comprava o carroção e o burrinho. Seu Marra fez o que pôde para dissuadi-lo; depois, disse: — “Está direito. Você é mesmo maluco, mas mais o mundo não é exato. Se veja...” — O pagamento, porém, tinha de ser em apólices do Estado, ao menos metade. — Sim sim, está direito, seu Marrinha. Em ótimo! — Porque a ação tinha de ser depressinha, depressa, não de dúvidas... E Lalino dava passos aflitos e ajeitava o pescoço da camisa, sem sossego e sem assento. Com seu Waldemar, foi mais árduo, ele ainda perguntou: — “Mas que é que já vai fazer, seu Lalino?... Quer a vagabundagem inteirada?” — Vou p’ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil... O senhor sabe: é bom ir ver. Mas um dia a gente volta! — “Mentira pura, a mim tu não engana... Mas deve de ir... Em qualquer parte que tu ’teja tu ’tá em casa... Podem te levar de-noite p’ra estranja ou p’ra China, e largar lá errado dormindo, que de-manhã já acorda engazopando os japonês!”...
 — Adeus, seu Waldemar! (ROSA, 1946, p. 102)

Esta novela trata da volta do marido pródigo, então, em suma, Lalino - Eulálio Salãthiel – sem explicação do narrador, decide sair de seu trabalho de mineração e ir para o Rio de Janeiro, divertir-se e viver na boemia. As ações se encadeiam de modo a fazer com que o leitor ache que está tudo bem encaminhado, e que a novela continuará no Rio, porém, não é o que acontece. Quando o dinheiro acaba, Lalino volta e encontra a mulher amasiada com o espanhol Ramiro. É apadrinhado por um político que o torna seu cabo eleitoral, ganha a confiança de todos apesar de sua fama de ter vendido a esposa e ainda, ao fim da estória, Maria Rita o perdoa e o procura para reatar o casamento.

O elemento variável dessa narrativa é que não há nenhuma previsão de que Lalino possa se dar bem, o leitor fica todo o tempo apreensivo acreditando que, devido às suas más ações e espertezas, ele irá se colocar em situação que não tenha saída, o que não acontece nunca, pelo contrário. Vejamos o fragmento que segue:

— Com'passou, seu Ramiro? Bem?
 — Bem, graças... O senhor a que vem?... Não disse que não voltava nunca mais?... Que pretende fazer aqui?
 — Tive de vir, e aproveitei para lhe trazer o seu dinheiro, para lhe pagar... (Ainda bem! — o espanhol respira. — Então, ele não veio para desnegociar.)
 — Mas, não é nada... Não é necessário. Nada tem que me pagar... Em vista de certos acontecidos, como o senhor deve saber... eu... Bem, se veio só por isso, não me deve mais nada, caramba!
 (Agora é Lalino — que não tem tostão no bolso — quem se soluciona:)
 — Bem, se o senhor dá a conta por liquidada, eu lhe pego da palavra, porque “sal da seca é que engorda o gado!...” O dinheiro estava aqui na algibeira, mas, já que está tudo quites, acabou-se. Não sou homem soberbo!... Mas, olha aqui, espanhol: eu não tenho combinado nenhum com você, ouviu?! Tenho compromisso com ninguém! (ROSA, 1946, p. 103)

Dessa maneira, o narrador vai deixando que as próprias personagens se mostrem amigáveis ou não, recebendo a simpatia do leitor ou o contrário. Este tipo de narrador tem em suas mãos apenas os dados do tempo e do espaço, os quais situam o leitor como em uma peça teatral. Observando o excerto selecionado acima, vemos entre parênteses que o narrador descreve uma ação da personagem Lalino: “(Agora é Lalino — que não tem tostão no bolso — quem se soluciona:)”; e a narrativa prossegue sem que se saiba o que as personagens estão sentindo até que estas ajam. É na ação que se revela o psicológico, o tempo e o espaço em que estas estão alocadas na narrativa *A Volta do Marido Pródigo*.

Para finalizar a leitura desta novela, vamos a mais um fragmento retirado de *Sagarana* em que a personagem de Lalino está sendo julgada e o leitor não sabe se ele irá ter novamente uma escapatória ou se desta vez irá ficar em maus lençóis:

— Cachorrão! Bandido!... Mas, tu não está entendendo, mano Laudônio?! É o diabo do homem, do tal, o deputado da oposição!... Parou... Decerto! Tinha de gostar... Pois encontra o mulatinho bêbedo, botando prosa, contando o caso da Boa Vista, e tudo... Nem quero fazer ideia de como é que vai ser isto por diante... Cachorro! Agora vai dar tudo com os burros n'água, só por causa daquele cafajeste! Mal-agradecido! E logo agora, que eu ia proteger o capeta, fazer as pazes dele com a mulher, mandar os espanhóis para longe... Mas, vai ver! Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa! (ROSA, 1946, p. 123)

E quando o leitor tem certeza de que chegou o momento da reviravolta da personagem, que todas as suas artimanhas e espertezas serão postas às claras, ou

o contrário, quando o leitor se vê torcendo para que a malandragem de Lalino seja vitoriosa sobre as reações do patrão, Major Anacleto, a sequência de ações revelam que, de fato, as espertezas são proveitosas na política que se desenrola e que o malandro Lalino se sai bem novamente, como segue:

Major Anacleto chama Lalino, e as mulheres trazem Maria Rita, para as pazes. O chefe agora é quem se ri, porque a mulherzinha chora de alegria e Lalino perdeu o jeito. Mas, alumiado por inspiração repentina, o Major vem para a varanda, convocando os bate-paus:

— Estêvam! Clodino! Zuzá! Raymundo! Olhem: amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis, e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui!... Pago a eles o valor do sítio. Mando levar o cobre. Mas é para irem p'ra longe! (ROSA, 1946, p. 125)

É uma narrativa que retrata o tempo do coronelismo sertanejo de maneira muito peculiar, o narrador não emite juízo de valor sobre as ações e tampouco explora o interior de suas personagens, mas as constrói de tal modo que a intensidade novelesca faz sobressair as vozes de toda uma época. O enaltecimento da esperteza sem que isso seja verbalizado, a percepção política com artimanhas válidas para quem as pratica, as intrigas propostas e aplaudidas, todo o contexto de 1946 sendo abarcado por Guimarães numa narrativa divertida, coerente e sem juízo de valores filtrados por seu narrador, ao mesmo tempo em que é contundente com ideias valorativas, muito humor e contradições com as quais o narrador deixa que o leitor lide a seu próprio modo perceptivo.

Em contraste com *A volta do marido pródigo*, a terceira novela que encontramos em Sagarana é *Sarapalha*, quase completamente interna. O narrador onisciente de *Sarapalha* difere daquele primeiro abordado nesta análise com a novela *O burrinho pedrês*, pois naquele o narrador sabe de coisas que o leitor não sabe, tampouco os outros personagens sabem ou se importam, pois, o cerne da narrativa é a ação imediata no tempo presente dela. Vamos a *Sarapalha*.

A história desta novela conta como a febre assolou a região na beira do Rio Pará, quem não foi embora antes de contrair a doença, ainda estava sofrendo os efeitos dela. Mas pior que os efeitos da febre, foram os desamores narrados em *Sarapalha*, com dois parentes que tinham sua rotina de sofrimento. O narrador da novela sofre junto com as personagens, a intensidade das descrições e observações levam o leitor a se envolver com o sofrimento sentido. Mais que isso, analisar os fatos

sob a ótica das personagens. O excerto a seguir demonstra como o narrador carrega a leitura que é possível se fazer dos acontecimentos, como podemos ver a seguir:

— Talvez que até aqui ela não chegue... Deus há-de...
Mas chegou; nem dilatou para vir. E foi um ano de tristezas.
Em abril, quando passaram as chuvas, o rio — que não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mas leva mais de mês para minguar —
(ROSA, 1946, p. 126)

Observando este fragmento, vemos a utilização das reticências que, para a construção de efeito de aproximação da narrativa com o leitor, permitem ao narrador utilizar-se do recurso linguístico como forma de criar tais vínculos. Para a utilização dos recursos narrativos, o motivo de os dois primos estarem sentados esperando os sintomas da febre pontualmente e sem esperanças é apenas discursivo, a intenção narrativa se desvenda na *psique* das personagens e em seu sofrimento.

O tom lúgubre das passagens é dado antes da ação que será narrada, a preparação descritiva está diretamente ligada ao aprofundamento da *psique* das personagens que estão mergulhadas em nostalgia e angustia além da própria doença que os consome. Exemplificando, vejamos o excerto selecionado:

É de-tardinha, quando as mutucas convidam as muriçocas de volta para casa, e quando o carapanã rajado mais o moçorongo cinzento se recolhem, que ele aparece, o pernilongo pampa, de pés de prata e asas de xadrez. Entra pelas janelas, vindo dos cacos, das frinchas, das taiobeiras, das bananeiras, de todas as águas, de qualquer lugar.
— Olha o mosquito-borrachudo nos meus ouvidos, Primo!...
— É a zoeira do quinino... Você está tomando demais... (ROSA, 1946, p. 129)

Este recorte da narrativa prepara o leitor; o narrador busca enternecer o momento e alocar a expectativa no diálogo dos dois homens sentados no coche emborcado e, para isso, constrói toda uma paisagem de desolação em torno destes. Em verdade, o narrador vai construindo o cenário à medida que narra as ações dos personagens em virtude da doença até que chegue à ação propriamente; e o mais interessante de *Sarapalha* é que a doença não é o tema central da narrativa, segundo podemos observar:

— Foi seis meses em-antes-de ela ir s'embora...
De branco a mais branco, olhando espantado para o outro, Primo Argemiro se perturbou. Agora está vermelho, muito.
Desde que ela se foi, não falaram mais no seu nome. Nem uma vez. Era como se não tivesse existido. E, agora... (ROSA, 1946, p. 134)

A lembrança de Luzia perturba não apenas primo Ribeiro, o marido, mas primo Argemiro, o primo de Luzia que lhe tinha um amor secreto e vivia com os dois na mesma fazenda. Essa reviravolta na estória vai mudar todo o curso da narrativa dos dois homens, sentados no coche vivendo a doença lentamente. Enquanto primo Ribeiro está desistindo da vida por não aguentar mais o sofrimento com a febre, primo Argemiro, que ainda está confiante de um dia sarar da doença, devaneia sobre a prima. O narrador leva o leitor a outras análises, observando o comportamento de um e de outro, de acordo com o fragmento:

Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor. Primo Argemiro fica bem quieto. Não adianta fazer nada. E ele tem muita coisa sua para imaginar. Depressa, enquanto Primo Ribeiro entrega o corpo ao acesso e parece ter partido para muito longe d'ali, não podendo adivinhar o que a gente está pensando. (ROSA, 1946, p. 137)

O efeito gerado pela frase “Como era mesmo que ela era?!...”, deixando depreender que o narrador partilhasse da lembrança de primo Argemiro, artifice estilístico próprio do narrador onisciente, heterodiegético, que concentra em si a narrativa, estando ele próprio envolvido na narrativa, tanto que em “E ele sentira até ciúmes de primo Ribeiro, ciúme bobo, porque primo Ribeiro era quem tinha direito a ela e ao seu amor...” (ROSA, 1946, p. 137), o narrador se sente no direito de opinar sobre os sentimentos da personagem.

E a personagem de primo Argemiro que está se aproveitando do acesso de febre que primo Ribeiro está tendo é defendida pelo narrador quando este se posiciona assim: “Primo Ribeiro se deixar no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor. Primo Argemiro fica bem quieto. Não adianta fazer nada. E ele tem muita coisa sua pra imaginar” (ROSA, 1946, p. 137). O narrador é cúmplice das personagens.

O narrador demonstra o seu poder onisciente quando se coloca a “adivinhar” e contar ao leitor os pensamentos de primo Argemiro, e não apenas contar o que este pensa, mas se posicionar como um co-pensante dos mesmos pensamentos, sem intervir com julgamentos: “Não! Fez bem. Era a mesma coisa que crime!... Nem é bom pensar nisso... Amanhã ele vai ao capoeirão, tirar mel de iruçú para o Primo Ribeiro.” (ROSA, 1946, p. 138). O narrador absolve a personagem, concorda com ela, conversando como se fosse a própria consciência desta. Como um tipo de penitência ao primo Argemiro por se colocar como protetor e amigo de primo Ribeiro, o narrador como que induz primo Ribeiro a pedir detalhes da fuga de Luzia a primo Argemiro.

Este momento é como uma vingança inconsciente, um momento de o narrador se colocar como o juiz dos pensamentos de primo Argemiro.

A narrativa segue por este novo caminho e a confissão é feita sob o julgo do remorso construído até ali: "... (—"Nem um irmão, nem um filho!" ...) ele está mais é enganando o companheiro!... Há quantos anos que esconde aquilo... Não! É hoje!... Não está direito... Tem de confessar..." (ROSA, 1946, p. 142). E se o leitor pensa que, devido à doença e ao companheirismo até aquele momento, primo Ribeiro irá perdoar o primo Argemiro, se engana. Primeiro Ribeiro, então, expulsa o traidor, ainda que não viva por muito tempo, pois cai agonizante pela febre. É a narrativa com cheiro de doença e traição que faz com que o leitor se fragilize diante das ações propostas por esta.

Ainda assim, o narrador faz uma última interferência com os pensamentos do primo expulso, ainda o justificando e, de certa forma, defendendo-o do que o leitor poderá pensar a seu respeito. Acompanhando o fragmento, é o que segue:

...Mas, quando a viu, acompanhando o terço, já gostava dela, já lhe tinha amor... Desde de-manhã... na porta da casa, saindo para a missa, ela com a mãe e as irmãs... Já estava de casamento tratado com Primo Ribeiro... Talvez que ela não fosse a moça mais bonita do arraial... E não era mesmo. Mas o amor é assim...
Nunca mais? Nunca mais... Ai, meu Deus! por mim era muito melhor não ter céu nenhum... (ROSA, 1946, p. 142)

Sarapalha demonstra o narrador onisciente que tem sua visão limitada pelo foco narrativo da personagem, neste caso de primo Argemiro. Todo o tempo narrativo é baseado nas sensações do narrador que está prostrado ao lado de primo Argemiro e tem sua narrativa focada nos sentimentos que o narrador demonstra perceber desta personagem.

Muito diferente acontece na narrativa seguinte em *Sagarana*, a novela intitulada *Duelo*, pois o narrador conhece o presente e o passado e, já no início da narrativa, emite seu juízo e parecer sobre o protagonista. É o tipo de narrativa que terá todo o enredo passando pelo julgamento do narrador e sua percepção dos acontecimentos.

O excerto que analisaremos demonstra como este tipo narrativo se comporta na descrição da personagem, sendo característica sua também a minúcia de detalhes

aleatórios. Veremos neste fragmento a condução das ações e do julgamento que o narrador assume diante da personagem:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta estória, ele estava com a razão. (ROSA, 1946, p. 146)

Muito utilizado por autores de romance de folhetim, esse narrador é construído para deixar o leitor muito interessado na narrativa, o que de fato ocorre, pois agora, o leitor se pergunta: como alguém com características tão ruins pode ter tido razão?! É assim que a narrativa de Turíbio Todo começa, com a antecipação de que algo tirou a razão de Turíbio Todo, antecipação que se repete alguns parágrafos adiante: “Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo — e o começo é tudo — Turíbio Todo estava com a razão” (ROSA, 1946, p. 147). Essa antecipação é conceituada como analepse e é um recurso muito usado por narradores oniscientes.

Quando acontece a reviravolta com o herói da narrativa, o Turíbio Todo, já não é uma surpresa para o leitor, apesar de que nesta novela há mais de um momento inusitado. O primeiro é o que segue no fragmento selecionado, após Turíbio Todo planejar cuidadosamente a vingança contra Cassiano Gomes, que estava de namoro com sua esposa:

Mas... Houve um pequeno engano, um contratempo de última hora, que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação: Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros. Turíbio Todo soube do erro, ao subir no estribo. — Ui!... Galope bravo, em vez de andadura!... — pensou. E enterrou as esporas e partiu, jogando o cascalho para os lados e desmanchando poeira no chão. (ROSA, 1946, p. 149)

O narrador levou o leitor até o momento principal, o Turíbio Todo, que tinha estado com a razão, ao tentar se vingar gerou uma vingança contra si vinda do amante de sua mulher, e é o que a antecipação por analepse no início da novela já havia previsto. Então o narrador leva os dois por uma excelsa caçada um ao outro, sempre com Turíbio Todo fugindo e Cassiano atrás, mas sempre um passo atrás.

Em dado momento, o herói muda, saindo o foco de Turíbio Todo para demonstrar que o amante Cassiano tinha um bom coração, porém fraco devido a uma doença cardíaca. Desiste da caçada e toma uma atitude inesperada: provê um homem pobre num vilarejo mais pobre ainda, ganhando a lealdade e a confiança de Vinte-e-Um, a quem ajudou. É quando a segunda peripécia, ou reviravolta, acontece: “— Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar!” (ROSA, 1946, p. 171). Vinte-e-Um soube da chegada de Turíbio Todo de São Paulo, onde havia se escondido de Cassiano Gomes, e foi atender ao último pedido daquele que o havia ajudado na maior necessidade. As próximas ações são guiadas apenas por diálogos, tendo o narrador apenas ajeitado o caminho para que estas acontecessem:

— Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava de vela na mão... É uma tristeza! Mas jeito não tem... Tem remédio nenhum... Atônito, Turíbio arregalava os olhos, e sentia o medonho que é a falta de tempo para a gente poder pensar. (ROSA, 1946, p. 172)

Nesta novela, as analepses são o recurso principal do narrador de *Duelo* e funcionam muito bem como um gerador de humor no texto. Além disso, prende a atenção do leitor fazendo-o esperar que algo aconteça. Na novela *Duelo* acontece sempre acompanhado de uma construção linguística que também é geradora de humor, o que vimos nos excertos apresentados acima.

Em *Minha Gente*, quarta novela da coletânea de *Sagarana*, o narrador muda completamente de heterodiegético para homodiegético, o que quer dizer que sua percepção é limitada, o foco narrativo é filtrado pela consciência do narrador-personagem, não sabendo o leitor nada além daquilo que o narrador-personagem está vivenciando na narrativa.

O narrador-personagem de *Minha Gente* vai tecendo a narrativa em forma de diário, com finalizações de capítulos como: “Estou com sono. Vou dormir.” É possível perceber suas frustrações, mas as reações das outras personagens só é possível saber quando ele as percebe. Ele – que não tem nome – se encanta por Maria Irma, sua prima. Tenta declarar seu amor, sem efeito. Então, tenta lhe fazer ciúmes, vejamos no fragmento que o narrador dissimula e afirma que não sabe bem se está conseguindo o seu objetivo, não deixando de considerar que se trata de um narrador em primeira pessoa, com percepção unilateral das situações que vive, puxando sempre um veio cômico:

Simulando excesso de interesse pelo passeio, vim ver Maria Irma, que ficou imperturbável. Pergunto:
 — É verdade que a Aldinha do Juca está uma moça encantadora?
 — É. Está muito engraçadinha... Sempre foi...
 Silêncio. Sorriso ingênuo de Maria Irma. Assoo o nariz.
 — Então, para você, tanto faz que eu me interesse ou não por outra... Não é?
 — Ninguém manda em coração... (ROSA, 1946, p. 208)

É possível percebermos que o narrador-personagem em diálogo com a prima não tem certeza da verdadeira reação dela. Ainda há referência ao amigo do início da narrativa, o Santana, que gostava muito de jogar uma boa partida de xadrez. Esse tipo de narrativa caminha com o narrador o tempo todo, sendo realmente limitada às angustias e ansiedades deste e não percebendo as outras personagens por nenhum foco que não seja o seu.

Na reviravolta, na peripécia da novela, todo o percurso deste narrador-personagem em seu cortejo à prima Maria Irma tem um desfecho que nem o narrador-personagem, nem o leitor estavam esperando que acontecesse. Vamos observar o excerto em que a prima Maria Irma, aquela por quem ele estava apaixonado, apresenta a melhor amiga ao narrador-personagem desta narrativa:

Alguém riu. Era Armanda, a de maravilhosa boca e olhos esplêndidos.
 — Vou ver, papai chamou... Me esperem... — explicou Maria Irma, abrindo voo.
 — Prefiro caminhar. Quer? — perguntou-me Armanda.
 Quis. Andamos. Calados. Crescia em mim uma coisa definitiva, assim com a impressão de já conhecê-la, desde muito, muito tempo. Nossas mãos se encontraram, de repente, e eu senti que ela também estremeceu. (ROSA, 1946, p. 209-210)

O narrador-personagem é surpreendido pelo desfecho de sua história porque o foco narrativo e a consequente percepção dos acontecimentos ao seu redor estão limitados a ele mesmo; o leitor, por outro lado, está preso àquilo que o narrador-personagem sabe da narrativa e às expectativas deste. O desfecho se torna atrativo pois não era para este rumo que a narrativa havia se desenvolvido até então. O romance iminente do narrador-personagem com a prima já havia recebido toda a carga de afeto do leitor e do narrador, e, no entanto, não é a culminância da novela.

A obra de Guimarães Rosa é rica na variedade de narradores, desenvolvendo enredos únicos a partir do uso de uma tipologia ou outra para a composição e abusando das características do gênero novelístico. O encadeamento das ações, as peripécias das personagens, as surpresas que desconstroem a percepção do leitor

têm no narrador aquele que conduz das emoções sobre a história. Cada tipo de narrador vivifica a narrativa a seu próprio modo e a torna, em geral, cômica, apesar de produzir efeito semelhante quando se propõe ao drama, como vimos em *Sagarana* algumas de suas novelas.

Um livro de contos, por outro lado, pede que seu narrador seja mais homogêneo, constante e seguro do gênero que vivifica. Apesar da composição dos gêneros conto e novela se confundirem, as diretrizes da história são apenas paralelas e se diferenciam substancialmente. Para estudarmos a composição do conto, a obra *Tesouro enterrado e outras histórias* deverá observar que o narrador que oferece intimidade ao leitor, um passear pelo conto a partir da linguagem detalhista e cômica, além de ser um narrador quase palpável para confirmar as características do conto. Diferente acontece com a novela, que oferece ao leitor uma sequência de ações rumando a um desfecho inédito.

3.2 O narrador de *Tesouro enterrado*

Temos visto até aqui que é o narrador o responsável por conduzir e ditar o ritmo do enredo, o tom melancólico, sarcástico, intimista, dramático, cômico, distanciado, enfim, a forma como o leitor irá receber a história. Seguindo essa linha de raciocínio se consolidam características do narrador que o categorizam e diferenciam, permitindo que estudiosos dedicados aos textos literários identifiquem as performances que o escritor oferece ao leitor por meio do narrador de suas obras, assim como o gênero também se consolida a partir desta escolha do tipo de narrador. *Tesouro enterrado e outras histórias* é um livro de contos que se encadeiam, tendo as mesmas personagens, tempo, espaço e tipo de narrador em toda a obra.

Em *Tesouro enterrado* o leitor encontra-se com um narrador mais leve, um contador de causos nordestinos de uma pequena cidade do centro do Estado da Bahia. Diferente da novela, que se destaca por cenas rápidas e ações precisas para o encadeamento do enredo, este narrador do conto interage com o leitor, proporcionando a sensação de intimidade com as personagens, levando o tempo mais

a regalo dos acontecimentos e permitindo que as mazelas do povo se transformem em elemento narrativo: a problemática.

Em alguns fragmentos vemos essa problemática exaltada, já há alguns contos em que não parece ser esse o tema, porém, ao nos aprofundarmos um pouco na análise, retornamos ao problema central. Para exemplo dessa observação, vejamos alguns excertos selecionados a pobreza de Lagoa Seca e a esperteza dos políticos como tema recorrente em vários contos de *Tesouro enterrado*.

A principal marca das necessidades locais é o surgimento do cabaré da Arcanja já no segundo conto da obra, *Arcanja – um tipo inesquecível*, cuja demanda nasce de um acontecimento que retoma as mazelas do nordeste e que se transporta, com a condução do narrador, para fatos em Lagoa Seca, como no fragmento:

O governo resolveu construir um açude que, de acordo com a promessa, acabaria de uma vez por todas com o problema da falta d'água. É claro que não iria resolver o problema de imediato. Mas quando as chuvas viessem – e um dia elas teriam que vir – o açude armazenaria água para enfrentar qualquer tipo de seca, sem contar com outros benefícios, como a possibilidade de irrigação, instalação de hidrelétrica e outros babados. (ALMEIDA, 2015, p. 24)

O problema ainda está relacionado com a seca nordestina e as necessidades pelas quais o povo passa. O que chama a atenção, no entanto, é que a demanda observada pelo narrador como “um estabelecimento comercial, um negócio, digamos assim, um tanto inusitado. Imagine que ela montou nada mais nada menos do que um puteiro”. (ALMEIDA, 2015, p. 25). Tal estabelecimento será enredo para as ações que o narrador propõe a partir de sua inauguração.

Quanto ao narrador, seu diálogo com o leitor durante toda a obra é a característica chamada por Reuter de metalepse, e “pode servir, portanto, para guiar o ou interessar o leitor, para diverti-lo (...), para criar o fantástico rompendo fronteiras do real ou para romper o verossímil” (REUTER, 2004, p. 81). Não é o único momento em que o narrador utiliza-se desse recurso narrativo para criar o efeito de humor sobre situações que o leitor poderia considerar de alto teor crítico.

O gênero conto possui narrativa crítica como característica e a comicidade é um elemento de construção marcante para tecer a história, já que pela extensão do conto, é necessário que este seja tão envolvente que o leitor o comece e termine sem

se desinteressar pela leitura. A intenção direta a que se destina o conto é provocar uma crítica, e assim sendo, Poe conceitua o efeito como sendo responsável por acionar o consciente ou inconsciente crítico do leitor. Segundo Poe:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1845, p. 103)

É claro que a concepção de Poe é referente ao conto, ou aos poemas, pela época ainda não se estudava o romance, cujos efeitos nos romances de folhetins seguem, de certa maneira, a mesma lógica, seja ela a de que o efeito é de suma importância para que o capítulo do próximo folhetim seja aguardado pelos leitores com a mesma avidez com que receberam o do dia. Mas voltando-nos aos contos de Nalvo F. de Almeida, observando o fragmento selecionado anteriormente sobre como surge a ideia do estabelecimento de Arcanja, já nos primeiros parágrafos do conto a construção leva o leitor ao efeito desejado pelo narrador: o choque com a realidade de um puteiro sendo aberto numa cidadezinha assolada pela seca.

Para a criação do efeito do conto de Arcanja, há certa ironia do narrador ao dizer que “na tentativa de evitar uma reação negativa, deu-se ao estabelecimento o nome de Boate Sonho Azul, mas na boca do povão já ficou conhecido como o puteiro de Arcanja” (ALMEIDA, 2015, p. 25). O tom de seriedade com que o assunto é tratado também causa um efeito sobre o leitor, pois ao destacar que “Arcanja estava demonstrando um apurado tino comercial” (ALMEIDA, 2015, p. 27) o narrador apela a todos os instintos morais do leitor e o coloca em conflito, pois há verossimilhança com o mercado capitalista, já que é explicado da seguinte maneira: “*Ela identificou de imediato um mercado consumidor de grande potencial...*”, referindo-se, naturalmente, aos trabalhadores da represa, ‘... e ainda aproveitou a mão de obra ociosa existente em sua própria casa’” (idem). O narrador, contudo, não tece críticas e os declara comentários, asseverando ao leitor que o empreendimento foi um sucesso.

A temática do cabaré, moralidade e tradições de uma terra sofrida com a seca continua no conto *A falta que faz um cabaré*, tendo em vista que as obras da represa foram congeladas pelo governo e o puteiro da Arcanja foi fechado. Como os rapazes passaram a ter namoros menos comportados com as filhas das famílias de Lagoa

Seca, Anastácio, personagem dado a politicagens, elabora um plano: empregadas domésticas. Estas deveriam vir do campo e servir de moças para a diversão dos rapazes, e para as filhas de família restaria o namoro sério. Ironicamente, não foi bem assim que aconteceu:

(...) As moças de família mostravam-se tranquilas. Sabiam que agora não pesaria sobre elas qualquer tipo de suspeita. Se acontecesse, por exemplo, que algum rapaz fosse apanhado pulando um muro na calada da noite ou fugindo de algum quintal em atitude suspeita, logo se pensaria em associar o fato a um comportamento reprovável da empregada. Aquela velha estória de sempre. Papagaio comia o milho e o periquito levava a culpa. Prevalencia a lei, segundo a qual a corda sempre arrebenta do lado mais fraco. (ALMEIDA, 2015, p. 41)

Este excerto mostra a comicidade da situação, embora a seriedade do assunto seja real, a verossimilhança com o que acontece na sociedade assume o efeito crítico com humor na construção da narrativa. O tema geral da obra, observado nos fragmentos apresentados, é a falta de recursos e informações do povo sertanejo, representados pelos habitantes de Lagoa Seca, ricos em criatividade para o enfrentamento das dificuldades.

A criticidade elaborada no humor narrativo é parte da construção do conto, em geral trazendo um efeito muito forte e claro logo no início e desenvolvendo a narrativa ao redor e de volta a esse mesmo ponto, à problemática lançada pelo efeito, segundo Allan Poe, elemento do conto tão bem elaborado em seu ensaio.

3.3 Os narradores de *Senhorinha*

O romance histórico contemporâneo oferece a leitores e críticos literários obras que contemplam a história recente sem esquecer-se da mágica permitida pela literatura: o completar das lacunas. Pensando nisso, o narrador escolhido para *Senhorinha*, romance histórico sul-mato-grossense de Samuel X. Medeiros que aborda a guerra de fronteira entre Brasil e Paraguai vivenciada por uma mulher do século passado, é o auxiliar do leitor da obra a completar alguns sentidos e formarem certas imagens que não são oferecidas pelos registros da História.

Muitos personagens deixados à margem são resgatados pela literatura e um exemplo são as mulheres e seu comportamento – desejável ou reprovável – nos vários âmbitos sociais, além das tradições presentes e perpetuadas na concepção formadora da sociedade. Apenas para contextualizar, o historiador Losandro Antônio Tedeschi atrela a consciência coletiva de tradição e formação social às instituições de poder, ou seja, hierarquicamente Igreja-homem:

A tradição ocidental judaico-cristã incorpora essa concepção e o trabalho feminino (doméstico = privado) passa a ser entendido como labor da/na casa, o serviço da família, que se realiza exclusivamente no âmbito privado e como esforço isolado, condição da “natureza”, como não-produtivo. (TEDESCHI, 2012, p.28)

Pensando nisso, quando a literatura faz da mulher protagonista de peripécias que necessariamente formam novos conceitos de comportamento e entendimentos sobre as ações desta em seu próprio tempo, ou suas lutas para modificar certos padrões existentes. Tendo em vista essa percepção, os narradores que encontramos em *Senhorinha* estão exercendo um papel muito peculiar: estão unindo o passado ao presente sob a perspectiva da nova sociedade em que vivemos.

Vimos no Capítulo I deste estudo que *Senhorinha* conta com dois narradores, o primeiro é um estudante que busca por seus antepassados e a construção de sua árvore genealógica, caracterizado segundo os conceitos de Reuter, é homodiegético cuja perspectiva não é considerada na narrativa e esta, por sua vez, é delegada a uma personagem do romance: a freira. Podemos considerar uma parte da construção de representação da mulher na obra a freira se tornar a narradora da história desta mulher. Há suavização dos acontecimentos, sem descrição dos horrores da guerra. Apesar disso, a freira deixa clara a angústia vivenciada tanto por dona *Senhorinha Barbosa Lopes* quanto pelas outras personagens que padecem da tomada das fronteiras pelos paraguaios, sendo levados para o cativeiro e tendo suas fazendas destruídas pelos soldados.

A narrativa da freira a coloca em posição de complexidade, mais ou menos prevista pelos autores que se preocuparam em categorizar mesmo as variações dos narradores, pois ela possui uma voz em primeira pessoa que conta como está sendo a convivência com dona *Senhorinha* em *Bela Vista*; e uma voz em terceira pessoa, que é sua narrativa sobre aquilo que dona *Senhorinha* conta-lhe durante suas visitas

à velha senhora. O excerto escolhido para demonstrar a narrativa da freira é o que segue:

Depois de tais preâmbulos, entro na narrativa propriamente dita, na forma como foram nossas conversas durante um tempo suficientemente grande, mas não datado. Não me importei em tornar isto um “diário”, o que ajudaria a certar cronologicamente a história que me foi contada. (MEDEIROS, 2007, p. 33)

O lanço mostra que, para a freira, não há preocupação com o tempo da narrativa, pois a narradora, dona Senhorinha Barbosa Lopes, contava-lhe os fatos à medida que sua memória os ia revivendo, o que não era ordenado cronologicamente, tarefa que caberia à freira, enquanto escritora e narradora da nossa história. Em seguida, a passagem que mostra como se dava a narrativa da freira sobre aquilo que dona Senhorinha lhe contava:

Explicou como vieram para a fronteira: clãs mineiros e paulistas começaram a chegar à região sudoeste da província de Mato Grosso. Uma dessas famílias era a de Antônio Francisco Lopes, seu futuro sogro, originário de Piunhi, Minas Gerais, que, já em 1820, transferia-se com a família para a cidade paulista de Franca e ali conhecera seu pai, Antônio Gonçalves Barbosa. Este Lopes era casado com dona Teotonia Joaquina de Souza e com ela teve nove filhos, seis homens e três mulheres. (MEDEIROS, 2007, p. 35-37)

Quanto ao narrador, o caracterizamos onisciente com o foco narrativo passando pela personagem e pelo narrador, pois podemos observar que há dados que o próprio narrador já antecipa e há outros que visivelmente é a personagem quem fornece os dados, como o uso da expressão “seu pai” que demonstra intimidade familiar. Além disso, podemos observar neste lanço a delimitação dos espaços, todos locais por onde as famílias haviam passado e para onde estavam se dirigindo à medida que dona Senhorinha relembra os fatos de sua juventude. Em todo o romance há momentos de antecipação de fatos que ainda virão a ser contados ou retornos ao passado, metalepses de algo que se havia deixado de comentar. Um desses momentos quando há comentários sobre o Visconde de Taunay.

A freira assume a narrativa em primeira pessoa e conta como havia se interessado pelas narrativas, ainda que duras, do Visconde de Taunay, que descrevia seu breve encontro com dona Senhorinha Barbosa Lopes em suas fazendas quando ainda estavam em tempos mais amenos e as tropas haviam sido recebidas para alguns dias de descanso pelo casal. Estas passagens cedem confiabilidade ao

narrador, e se tratando de um romance histórico, a fidelidade aos dados oficiais é essencial para que o romance se desenvolva enquanto literatura ficcional.

O romance possui uma característica geral: está em função de um casal romântico na história. Sendo assim, uma das lembranças mais românticas que surge ainda nos primeiros capítulos de *Senhorinha* é o casamento de dona Senhorinha com o primeiro marido, Gabriel Lopes. Esse casamento retoma tradição e costumes de uma época, tendo sido arranjado pelos pais de ambos e encarado como uma função social em lugar de uma união amorosa. Mas para dona Senhorinha, a história de amor começou no arranjo de seu casamento:

Senhorinha começou a entender o espírito daquele casamento e aceitar seu marido, compreendê-lo, ainda mais verificando a cada dia seu comportamento atencioso e compreensivo. Embora fosse coisa acertada entre as famílias, para ela não era isso que contava, resolvendo encarar com responsabilidade a vida que aceitara. Por isso tinha a certeza de ele não era simplesmente um marido de encomenda como aconteciam com tantos outros casais, mas um companheiro com quem podia conversar, que a ouvia e que valorizava suas propostas. Aos poucos viu nascer um amor verdadeiro por ele, e era correspondida. Bom seria se todos os casamentos arranjados resultassem como esse. (MEDEIROS, 2007, p. 39-39)

O amor romanceado do primeiro casamento entre dona Senhorinha e Gabriel Lopes permanece até o desfecho, porém os relatos de felicidade na vida conjugal com o segundo marido, seu cunhado José Lopes, já madura e com consciência de que a união refletia a necessidade da mulher enquanto proprietária de terras e mãe de estar protegida socialmente diante de funcionários e da própria sociedade.

A construção da narrativa de *Senhorinha*, partindo do primeiro conceito de instância narrativa de Reuter, são narrativas encaixadas que respeitam espaço e tempo, além de comportamento e tradições, de uma bem determinada época. A retomada de pontos históricos e o desenrolar do enredo narrativo estão por conta da freira, a narradora principal, que demonstra interesse literário naquilo que a personagem de dona Senhorinha Barbosa Lopes lhe conta e cuja fábula se torna narrativa a partir das observações do narrador.

Observados os narradores e considerando a relevância destes no contexto narrativo, vamos explorar um pouco mais os elementos de composição. O narrador é o elo entre os elementos narrativos, o que, portanto, nos permite analisar cada um separadamente e até obtermos uma totalidade que nos leve à construção de sentidos

no texto. Uma narrativa não são apenas as personagens e o enredo, é preciso que todos os aspectos de composição sejam coerentemente encadeados para que exista valor literário no texto.

3.4 Comentários sobre os resultados e discussão

Os narradores das obras escolhidas ofereceram a este estudo material suficiente para a análise das nuances compreendidas no primeiro momento apresentado aqui. A complexidade do elemento narrador e sua autonomia linguística para guiar o leitor através da narrativa, formando quadros vivos e tomando as experiências regionais como se toma uma flor, levando a imaginação do leitor a vagar pelos caminhos da história e caracterizados com precisão sobre os conceitos sobre cada tipo específico. Com a percepção do tipo de narrador utilizado em cada obra, também pudemos observar que o gênero narrativo está, de certo modo, vinculado a alguns tipos narrativos mais fortemente que a outros, não por obrigatoriedade do gênero, mas devido a um trabalho mais direcionado que cada tipo oferece à narrativa.

Em *Sagarana*, uma gama maior de narradores esteve presente em cada novela de Guimarães Rosa, todas diferentes entre si e, no entanto, um livro formado por narrativas novelísticas. As especificidades dos gêneros narrativos são muito melhor observadas quando temos as características do narrador. Ainda que este não defina o gênero, um tipo se adequa com maior facilidade que outro, a introspecção ou a observação das cenas é direcionada a um efeito único para o envolvimento do leitor.

Os contos de Nalvo F. de Almeida, em *Tesouro enterrado*, mostram o narrador como alguém íntimo das personagens, do lugar e, principalmente, dos costumes regionais que explora na narrativa. Esse tipo heterodiegético que demonstra não se importar com a história, mas que também não tece julgamentos sobre as ações das personagens, além de se entregar à obra apenas em parte, ainda permite que o leitor complete sentidos e se adone um pouco da história.

Por outro lado, sem *Senhorinha*, os narradores oferecem ao leitor a experiência aventureira, aquela que permite a sensação de estar sentado junto ao narrador descobrindo como a história aconteceu. O romance histórico tem esse efeito, porém a construção narrativa oferece a literariedade, o encanto dos fatos que poderiam ter realmente acontecido.

O último capítulo deste estudo tratará de particularidades das obras que constroem os sentidos únicos que estas oferecem, seja pela construção do narrador seja pela união de todos os elementos, exploraremos as particularidades das novelas aproveitando a variedade de *Sagarana*, a linearidade do conto, que oferece outros aspectos a serem considerados a partir do narrador e a complexidade narrativa de *Senhorinha*, que trata assuntos sociais sem julgamentos, mas com exposição da cultura que atravessa o tempo e a miscigenação, além do próprio contexto de guerra.

4 AS SINGULARIDADES DAS OBRAS

O campo de pesquisa dos Estudos Literários estabeleceu-se por buscar os sentidos da obra e sua relevância social. Ao pensarmos um contexto para a produção da literatura, pesquisadores de todas as áreas voltam-se ao início, ou seja, seu local de produção, a biografia do autor, as mazelas sociais e lutas de classe e de minorias, entre outros aspectos.

Este capítulo compila esses conceitos e os aplica na leitura das obras selecionadas para nosso estudo, enfatizando as características de cada texto de acordo com o gênero literário, os elementos narrativos, como: tempo e espaço, tipologia das personagens e do narrador, discurso narrativo e considerações sobre a época de produção.

A leitura da realidade através da literatura é possível quando usamos a lente da verossimilhança. Este recurso narrativo é explorado em *Senhorinha* em sua representação da mulher, observando o significado do feminino em tempos de guerra e no papel comumente masculino em sua sociedade. Os discursos empregados para analisar a posição da protagonista da obra são sumariamente estabelecidos de acordo com a composição do narrador, elemento sobre o qual pretendemos lançar luz e reflexão.

Em *Sagarana*, a escolha foi pela novela *A volta do marido pródigo*, pois esta composição literária surpreende e oferece características inusitadas, como, por exemplo, seu tema subversivo sobre a malandragem do brasileiro. Além disso, a narrativa é feita pela voz neutra do narrador que não emite opiniões e não interfere nas ações das personagens. Fixa-se no espaço e, por vezes, recebe informações do protagonista a partir de outras personagens, fazendo com que a leitura seja permeada de comicidade e surpresas ao leitor.

Por fim, será observado a obra de contos de Nalvo Franco, *Tesouro escondido e outras histórias*, que nos revela o uso da personagem plana de um modo muito peculiar. Nos contos, a narrativa acontece de modo leve, humorístico e intimista. O narrador emite constantes comentários sobre as ações das personagens e suas

características mais marcantes. Não há reviravoltas, o contexto de seca do nordeste oferece um cenário potencializador para as reflexões sobre a sociedade.

Analisar as características únicas de cada obra permitiu oferecer a este estudo algo mais sobre obras regionais, personagens caricatas, narradores e reflexão acerca da sociedade. Pensando em cada texto particularmente, a literatura que se estabelece enquanto produção inédita, de valor social e de caráter singular para que se pudesse extrair o máximo de suas potencialidades neste estudo. Cada observação mais minuciosa propiciou um novo elemento a ser destacado, sendo a ênfase da pesquisa a literatura comparada entre gêneros e sua contribuição literária para a sociedade contemporânea.

4.1 *Senhorinha Barbosa Lopes*: valores culturais e discussões do feminino

O narrador, como conceituamos no primeiro capítulo e discutimos no segundo, é o principal condutor do enredo das narrativas literárias. Um roteiro bem construído é submetido às características específicas que constituem o narrador, ou seja, o papel do escritor dentro da narrativa é definir adequadamente o narrador e seguir as demandas deste quanto ao enredo proposto, é ponto de partida para o desenrolar da narrativa.

O romance se inicia com um primeiro narrador, o estudante que busca fazer sua própria árvore genealógica pesquisando cartórios e igrejas antigas no Mato Grosso do Sul. O elemento inicial da trama são os manuscritos de uma freira, documentos antigos e tudo que está guardado juntamente com eles, quase destruído pelo tempo. E segue seu discurso:

Pelo que observei, nenhuma pessoa com razoável dose de astúcia e de discernimento se dera ao trabalho de examinar detidamente aquela peça de má aparência, rota e durante décadas esquecida, mas imaginei que muito mais gente sabia do que se tratava, e tal como o padre, não lhe davam importância e denominavam o conteúdo de “velharias” e “trastes”. Na certa só não jogaram aquilo tudo no lixo por indiferença, ou por algum respeito que nutriam pela “coisa”, um trato cerimonioso com o passado (MEDEIROS, 2007, p. 19).

Este parágrafo revela algumas críticas veladas com características generalizadas, uma delas é o fator histórico. Dentro da trama, ele é representado pelo baú em que o estudante encontra os manuscritos. O baú é colocado de lado de forma a não remexer no que é já de conhecimento comum, seja por comodismo seja pelo incômodo que a memória cause a uns e outros. Há quem se permita deixar o passado para trás como ferida que não deve ser mexida.

Os adjetivos utilizados para caracterizar o baú que guardava a relíquia manuscrita são depreciativos. O narrador o afirma serem “velharias”, “trastes”, “a coisa”. O estado do baú e a forma como as personagens o tratavam, remete ao presente pelo tratamento desleixado e sem aprofundamento que também é percebido no trato com o passado do Estado de Mato Grosso do Sul, o abandono dos museus que guardam a história do Estado, a ignorância das personagens históricas e do valor dos monumentos que remetem ao passado. A representação de todo esse contexto é feita, portanto, pelo galpão abandonado no qual se encontravam os manuscritos da freira.

Há ainda uma terceira observação a ser retratada: os manuscritos pertenciam a uma freira. Tendo em vista que a personagem da freira é praticamente nula dentro da obra, sendo sua função principal o contato com a personagem protagonista para o registro da história, ela é uma narradora feminina sem experiências de vida e seus escritos possuem as características que se atribui à chamada literatura feminina, sem relevância dentro do contexto da obra e por isso deixada às traças no velho galpão.

Apesar dessa ressalva, observada nesta pesquisa pela representação feminina na construção narrativa, no momento em que o romance passa a dar voz a essa mulher culta e estudiosa, que sai de Portugal acompanhando padres para se instalar em Bela Vista como missionária, altruísta, abnegada, mas não submissa, há a inserção desta freira enquanto narrador, portanto, desta vez, feminino, o que facilitará o contato do narrador com a personagem e a transposição da memória da protagonista, dona Senhorinha, para os registros escritos que formam o enredo do romance.

Segundo Dartigues, “a identidade narrativa implica a narração de uma vida que indica o contexto das ações e situações a partir do qual podemos identificar a pessoa.

” (DARTIGUES, 1997, p.19), ou seja, a representatividade que o texto assume é evidente. A narração dos fatos ocorridos com a personagem de dona Senhorinha deixa de lado o conhecimento histórico que o primeiro narrador assumira para tornar-se ficcional sob a ótica da segunda narração. Desta vez é a personagem da freira, próxima da personagem de dona Senhorinha em laços de amizade *versus* curiosidade, porém, distante dos fatos narrados por esta e registrados por aquela. Sobre a ficcionalidade na narração, Antonio Candido destaca que:

Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vészes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc. Nota-se também que o pretérito perde a sua função real (histórica) de pretérito, já que o leitor, junto com o narrador fictício, “presencia” os eventos [*sic*] (CANDIDO, 1968, p. 18).

Ao reportar a existência da freira, o primeiro narrador enfatiza o desprendimento dessa personagem/narradora que registra a história de dona Senhorinha sem falar de si própria ou de suas atividades missionárias. É possível observar a anulação da personagem diante da protagonista da trama, distanciando de si o foco narrativo e intervindo com comentários análogos aos fatos narrados por ela e vividos pela outra:

Assim, verifiquei que os textos foram sendo construídos com narrativas e comentários obtidos em conversas da freira com dona Senhorinha Barbosa, por aquela época já avançada em idade, e antiga moradora de Bela Vista. [...] nos textos, a freira, em raras ocasiões, falava de si própria e, pelo que pude sentir, o que escreveu era, aparentemente, para exercitar um gosto literário, pois, além de professora, era uma mulher culta, lendo tudo que lhe aparecesse não só em português, como em inglês, francês e espanhol. Pouco se preocupava em descrever sua atividade missionária, ao que parece, o que seria o mais óbvio, mas o que escreveu, de uma forma ou de outra, acabou fornecendo um sério e vasto material de consulta histórica. (MEDEIROS, 2007, p. 22)

Ao final do parágrafo, evidencia-se novamente, como reafirmação do que já estava firmado, de que a obra é uma ficção e não registro histórico: “Na página final, estava o nome, a cidade e a data, que consistia apenas no ano de 1915. Só não pude descobrir se Maria Tomé fosse nome composto, ou se Tomé era o sobrenome” (Idem). A interessante possibilidade da existência da freira fornece verossimilhança na construção do discurso do narrador.

A voz religiosa da freira permite apontar um apagamento da voz masculina que inicia a narrativa e a acentuação da atuação de duas mulheres fortes em seus

respectivos propósitos. Observando a construção psicológica da freira, cujo altruísmo é retratado como marca “extraordinária”, ou seja, o autor a enfatiza com adjetivos que reportam ao admirável e espantoso, tendo a mulher como o receptáculo da façanha do altruísmo, sem falar de si mesma como o enfoque principal em detrimento do enaltecimento da figura narrada, dona Senhorinha Barbosa.

Cabe acrescentar neste momento, a visão do autor acerca da inserção da freira. Quando, na entrevista citada, o entrevistador questiona: “E como você criou essa freira de mentirinha na história?”, Medeiros afirma: “Pensava em uma personagem para poder compartilhar as histórias de Senhorinha, que era analfabeta e por isso relata as histórias para esta personagem”. Em outras palavras, reconhecimento do papel da mulher contextualizada na obra, sabendo seu lugar de escritora e de amiga da casa até o ponto em que é cabível seu envolvimento com a matriarca, dona Senhorinha.

4.1.1 Representações: duas faces da mesma mulher

Senhorinha Barbosa Lopes é uma obra que retrata a mulher à mercê de uma sociedade em transformação, evidenciando a cultura que se forma e as mudanças no comportamento feminino e, contrapondo-se à sua configuração e conformação inicial, o comportamento masculino também. Em outras palavras, é uma obra que se preocupa em retratar a figura feminina como parte da história projetada na obra e no contexto de guerra usado para cenário das mudanças que ocorrem. Ao mesmo tempo, desconstrói a imagem masculina como único responsável pelo desenrolar dos acontecimentos, patriarca e autoritário. A partir da mudança de postura da mulher, o homem também muda a sua conduta, conforme representado pelo autor nessa sua obra.

A observação da construção do discurso de Medeiros abre possibilidades de compreensão que não são assim tão jovens. O meio literato é um investigador de miudezas acerca da construção e da constituição das múltiplas facetas culturais que um povo adquire com o passar do tempo. O historicista Eduardo Lourenço descreve

bem o movimento de transformação das sociedades, do povo e de suas convicções ao discorrer sobre isso na passagem que segue:

O tempo de um povo é trans-histórico na medida mesma em que é “historicidade”, jogo imprevisível com os tempos diversos em que o seu destino se espelhou até ao presente e que o futuro reorganizará de maneira misteriosa. (LOURENÇO, 1999, p. 89).

Para permear esses recônditos da sociedade, a literatura emprega a representação como instrumento de demonstração, análise e compreensão. Considerando a construção de dona Senhorinha Barbosa, a personagem protagonista, teremos a configuração que abrange a todas as mulheres tradicionais do contexto da obra. Seu primeiro matrimônio é o retrato da sociedade a que se reporta a obra, tanto histórica quanto literariamente, ou seja, é o acordo entre as famílias:

As famílias deles eram recém-formadas e havia filhos em idade de casar. Então, por que não incluir nos grandes planos a decisão de se unirem? Era costume os pais darem os filhos em casamento para selar a união entre as famílias e assim assegurarem os patrimônios e responsabilizarem-se mutuamente nas atividades econômicas. Com esse pensamento, Joaquim Francisco chamou a um canto Antônio Gonçalves, com quem já tinha acertado a ideia da dilatada viagem. Sabendo que este tinha uma filha, jovem ainda, e ele um filho de nome Gabriel, beirando os vinte e cinco, viúvo, disse que seria bom se os dois se unissem pelo casamento, porque já sabia haver entre os dois simpatias recíproca e para evitar que ambos conhecessem pessoas novas ou viessem a se interessar por desconhecidos. (MEDEIROS, 2007, p. 41)

Não há estranhamento por parte da personagem da Senhorinha que, pelo contrário, afirma que foi feliz com a decisão, até porque “ser feliz” também faz parte do contexto em que a obra se insere, ou seja, ter um homem que a respeite e a consulte em suas decisões já é muita felicidade para tais acordos. A passividade da personagem e sua resignação diante do arranjo representa todo um período em que nenhuma decisão passava pelo crivo das personagens – reais ou fictícias – envolvidas em tal situação. Há, apesar disso, um diálogo que se passa entre Senhorinha e uma prima que passou pela mesma situação:

[...] No entanto, uma de suas primas, achando que era um casamento meramente arranjado como tantos que aconteciam por ali e que já passara pela experiência de ter casado com homem que ela mesma não escolhera, ponderou que isso poderia não dar certo, que casamentos arranjados poderiam ser um desastre, pois o exemplo era ela mesma, que nunca fora feliz, e, em lugar de um marido, tinha uma espécie de “chefe” em casa, que constantemente a humilhava perante os amigos e parentes como se ela não fosse sua mulher, mas sua propriedade, como são os objeto e os animais. [...] (MEDEIROS, 2007, p. 41)

A prima de Senhorinha prevê o questionamento, ainda resignado e que nada pode contra sua própria condição, mas tenta precaver outras de passarem pelo mesmo caso que o seu próprio. A construção dessa personagem, a prima de Senhorinha, como uma voz externa na trama dos acontecimentos, remete ao que Simone de Beauvoir afirma em sua célebre frase acerca da construção feminina pela sociedade: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Na obra de Medeiros, Senhorinha Barbosa é, no primeiro momento, a mulher representada dentro das tradições, não se deixando influenciar pelas análises e experiências externas e reflexivas. Qual a concepção que se revela a partir de um diálogo em que as personagens divergem e é a obediência o lado “vencedor”? De qualquer maneira, o desenrolar dos acontecimentos ganham um impacto diferente a partir disso.

As restrições para a mulher são muito bem delineadas na obra. No contexto da história oficial, o autor Losandro Antonio Tedeschi (2012) analisa o papel atribuído à mulher diante da evolução da sociedade se manteve nas estritas funcionalidades que proporcionariam sua manutenção e o vigor do trabalho, o que é verificável em várias passagens do texto ficcional de Medeiros. De acordo com Tedeschi, a mulher está aparelhada biologicamente para o papel restritivo a ela designado por tais instituições de poder:

Essa atribuição do sexo feminino inclui a gravidez, o parto e a amamentação, funções para as quais a mulher está biologicamente preparada. A essas funções biológicas, acrescentam-se tarefas que são culturalmente impostas, e atribuídas exclusivamente ao sexo feminino. Aí se incluem o preparo dos alimentos, a limpeza da casa, o cuidado com as roupas e a proteção dos filhos (TEDESCHI, 2012, p. 29).

É essa a mulher que será representada na primeira fase da personagem de Senhorinha: a mulher que se comporta seguindo padrões estabelecidos e construídos socialmente. O primeiro contato da personagem de Senhorinha com a realidade que acabara de aceitar, pode ser transcrito como exemplo de que, ao se constituir como indivíduo, já não contam os sonhos imaginados e o seu papel passa a ter consistência na realidade em que está inserida. Muitos casos de casamentos arranjados estão representados pelo parecer da prima no lanço anterior. Porém, a tomada de consciência de dona Senhorinha, personagem principal desta trama, é de suma importância para conceber a concepção de “mulher” que a época que contextualiza a obra aceita como verdadeira:

Senhorinha começou a entender o espírito daquele casamento e aceitar seu marido, compreendê-lo, ainda mais verificando a cada dia seu comportamento atencioso e compreensivo. Embora fosse coisa acertada entre as famílias, para ela não era isso que contava, resolvendo encarar com responsabilidade a vida que aceitara. (MEDEIROS, 2007, p. 43-44)

Essa resignação da personagem de dona Senhorinha é um dos conceitos que Beauvoir descreve como a concepção da mulher social, criada e construída para ser aquilo que dela se espera. É o “tornar-se ‘mulher’”. Mesmo nos deparando com a representação da mulher no âmbito da guerra, não a teremos com a mesma importância do homem que ali estará retratado, subversivo e de relevância que atente a construção da personagem, pois aquelas que estavam presentes nas retaguardas dos exércitos eram vistas como as mantenedoras dos soldados que – e estes sim seriam lembrados historicamente – estavam a serviço da causa:

Tenho para mim que além das mulheres, mais tarde denominadas pelo governo paraguaio de destinadas, algumas tiveram destaque. É claro que seu papel, mesmo não pegando em armas, era imprescindível, e não só as brasileiras. As mulheres dos soldados paraguaios, argentinos e uruguaios que os acompanhavam, coparticipantes na guerra, tiveram igual destaque, perdendo-se na bruma do esquecimento. (MEDEIROS, 2007, p. 35)

Enquanto pesquisador, Tedeschi, por meio de sua visão de historiador, enfatizando a importância da representação, afirma que: “as representações sociais enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam condutas e as comunicações sociais” (TEDESCHI, 2012, p. 30). Ele se reporta a conceitos ainda mais antigos para descrever a condição feminina, servindo bem à obra de Medeiros por esta possuir características religiosas de relevância para a compreensão de alguns comportamentos e atitudes adotados por Senhorinha durante toda a sua trajetória narrada:

A tradição ocidental judaico-cristã incorpora essa concepção e o trabalho feminino (doméstico = privado) passa a ser entendido como labor da/na casa, o serviço da família, que se realiza exclusivamente no âmbito privado e como esforço isolado, condição da “natureza”, como não-produtivo. (TEDESCHI, 2012, p.28)

Dessa forma, a Literatura faz da mulher protagonista de peripécias que, se por ventura existiram e não foram representadas, nela estão presentes com a força da personagem e da linguagem literária. As obras literárias possuem a licença poética para que abordem qualquer eixo temático sem compromisso com a verdade. Uma vez que se consolidam como ficção, percorrem caminhos enviesados para contrapontos das verdades sociais.

A trama da obra de Medeiros adere a novos rumos. A morte do marido Gabriel expõe costumes através de linguagem e comportamento, demonstrando que as concepções de valores eram outras diante das que estão sendo construídas algumas décadas para os dias atuais; as considerações quanto à escravatura também são parte dessa divergência entre o passado e o presente. O excerto que segue será um exemplo de como esse conceito era, então, percebido pela sociedade:

Gabriel possuía escravos que negrejavam por suas plantações batendo enxada e esbravejando gírias [...]. Quando chegou à sede e chamou o pessoal para ajudar na mangueira, avisaram-no que dois de seus escravos haviam sumido [...]. Na certa, imaginou Gabriel, que eles aproveitaram a ausência prolongada de seu patrão para vadiar, escapando assim do duro serviço ao sol. (MEDEIROS, 2007, p. 60)

Assim, como minoria, os escravos e as atuações das mulheres estavam quase que no mesmo patamar. Na obra, a personagem Maria Tomé, a freira autora dos manuscritos, elabora uma passagem que denota o reconhecimento de dona Senhorinha por personagens famosos dentro da historiografia do Estado. Maria Tomé, menciona o tenente Alfredo E. Taunay. Uma menção histórica do livro que faz parte da construção de Mato Grosso do Sul, porém, assumindo literariamente novo aspecto, e este vai de encontro ao conceito oferecido por historiadores, conforme já mencionado acima:

Foi com agradável surpresa que encontrei a novidade e que me trouxe um novo estímulo para prosseguir escrevendo estes textos: a citação, no livro, do nome de minha amiga dona Senhorinha quando o autor [Taunay] lhe tece elogios e noticia suas prisões. Conheci e iniciei uma amizade mais aproximada com Senhorinha muito antes do contato com esse livro, daí o espanto. (MEDEIROS, 2007, p. 32)

O capítulo continua com descrições e elogios ao referido tenente. O importante é a demonstração literária de como lacunas são preenchidas a partir da verossimilhança com os fatos históricos. Não retrata o que foi, mas sim, o que poderia ter sido esse encontro de dona Senhorinha, a personagem, com o tenente Taunay, tornado, também, personagem nas páginas da obra. Samuel Medeiros confessa ao entrevistador (2007): “utilizei muitas informações do próprio Visconde de Taunay. No próprio livro dele, o clássico ‘A retirada da Laguna’, ele cita a Senhorinha como proprietária da Fazenda Jardim”, e Medeiros apenas utilizou o relato de Taunay como pano de fundo para sua trama.

Para Tedeschi (2012), a representação é um mecanismo de preenchimento e possui preciosa relevância se levada em consideração quanto à construção identitária do povo segundo uma visão total da sociedade em estudo. Ou seja, partindo da representação do indivíduo, o estudo não segmenta as histórias paralelamente à oficial, pelo contrário, faz a junção circular de inferências das camadas socialmente instituídas e representações de poder e domínio nos resultados dos acontecimentos. O autor ainda afirma que: “as representações sociais enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam condutas e as comunicações sociais” (TEDESCHI, 2012, p. 30). É esse pensamento que permite que se observe a verossimilhança, a contextualização do enredo histórico e o *locus* das personagens.

A representação literária reconstrói o presente histórico contextualizando, e se posiciona, então, como uma ponte entre o registro e aquilo que poderia ter acontecido durante o fato. A literatura transforma em personagens os nomes históricos e os concebe como fundamentais para a construção e reconstituição dos acontecimentos. Ela é indiferente à história e à sua rigidez. É através da literatura que a humanidade se torna humanizada, pensante e sentimental.

Segundo Stuart Hall (2006), a literatura possui o poder de representar a realidade, e esse aspecto é responsável por expor o sentimento coletivo sobre determinada ideia construída a partir de certas concepções. A representação da realidade oferece um complexo modelo simbólico quanto à ideia de identidade, quiçá seja responsável por esse sentimento de identificação com elementos sociais. Segundo o autor:

As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia [sic]* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu "poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade". (HALL, 2006, p.13)

O pertencimento individual tramita entre o ser e o estar, e a capacidade de conceber conceitos sobre a sociedade em que se vive, elaborando as concepções tradicionais à qual pertence toda a construção psicológica; e estar envolvido e engendrado no senso comum no qual o indivíduo se torna um reprodutor de comportamentos e pensamentos do coletivo, reforçando para si mesmo seu lugar na

comunidade simbólica, na melhor acepção de Pierre Bourdieu³, estudioso do simbolismo literário.

Em *Senhorinha*, a mulher será representada como o ser frágil que, de um momento para o outro, ganha voz e se torna responsável pelo seu destino, o dos filhos e de todos os envolvidos com a propriedade. A condição da mulher é, neste momento, abordada na obra, ressaltando todas as tradicionais particularidades femininas que são valorizadas pela época, demonstrando que a dependência de um homem para tomar conta do patrimônio era iminente:

Com a prematura morte do marido, quedou-se viúva [Senhorinha] com três filhos menores e a responsabilidade de criá-los num sítio já um pouco desenvolvido, mas que requeria serviços brutais os quais ela mesma teria de enfrentar. Não havia porque chorar e lamentar-se por muito tempo, pois a regra era sobreviver plantando e colhendo, tratando do gado e defendendo-se como podia dos animais selvagens e bandidos que assaltavam as fazendas com frequência. Sabia que sem um homem à frente de tudo teria que amargar fortes experiências. (MEDEIROS, 2007, p. 61)

A partir desse momento ocorre uma transformação no papel de dona Senhorinha. A percepção da posição social da mulher requerer, então, modificações no contexto social, levando a sociedade a assimilar sua individualidade intelectual e repensar preceitos institucionalizados estabelecidos anteriormente. A personagem de dona Senhorinha é a representação das ações da mulher na sociedade em guerra.

A primeira prisão de dona Senhorinha se dá de forma violenta com a destruição de sua propriedade pelo capitão guarani. A representatividade dessa prisão é uma alusão a tantas violações geradas pela guerra. A obra retrata o desbravar dos brasileiros das fronteiras entre o Brasil e o Paraguai. Com esse enunciador não há, em nenhum momento, a perspectiva dos índios e dos paraguaios com relação às ações dos bandeirantes. Da mesma forma, o lanço a seguir representa a violência a uma família por parte dos exércitos inimigos:

A patrulha guarani, bem informada com aquelas confissões arrancadas a peso de tortura das pessoas que ficaram na fazenda, soube do paradeiro de Senhorinha, e o próprio capitão Ramos para lá se dirigiu com um grupo, na intenção de aprisioná-la, liberando mais um sítio que estava sendo habitado por brasileiros. Ao reconhecê-la e a seus filhos, humilhou-a com palavras desnecessárias, mal lhe dando ouvidos quando ela alegou ser uma mulher recentemente viúva [...] (MEDEIROS, 2007, p. 63)

³ Cf. O poder simbólico

Sua segunda prisão terá outra configuração. A reação da mulher submissa e reservada, apelativa aos sentimentos humanos e à condescendência para com sua condição de viúva e com filhos pequenos para criar, já não será uma opção. A rapidez com que se desenrola da situação de aprisionamento demonstra uma nova percepção da mulher. Ao representá-la ativa e prática, percebemos a maturação do papel da mulher frente ao perigo iminente do contexto de guerra da obra.

Por outro lado, é preciso considerar como ela é vista, percebida como um destaque, uma exceção entre as mulheres. Dentro da obra, a relação da Senhorinha com o enredo, desde o narrador masculino e narradora feminina, a freira, até todas as homenagens rendidas à personagem de dona Senhorinha no desfecho da trama, é uma relação de exceção, não um simples reconhecimento da mulher e suas capacidades ilimitadas.

Ao representar Senhorinha Barbosa a mulher de tradições, religiosa, que rompe com o esperado e se posiciona a frente dos negócios do falecido marido e se torna um exemplo de respeito diante da sociedade em que vive, o autor permite que outros vieses sejam considerados em sua obra.

A constatação feita pelo narrador presente na obra de que, além dos escritos da freira, encontravam-se juntamente com notas e promissórias também cadernos de registros e controles de despesas, é quase um estranhamento devido ao conceito exposto por Fernanda Masseur: “No século XIX viviam isoladas do mundo masculino, recolhidas num mar de preconceitos e ignorância que as privava do direito primordial de instrução, reservado unicamente aos homens” (MASSEBEUF, 2007, p. 2). A mulher que rompe tais padrões é a guerreira que, pela opressão masculina e social, se posiciona frente aos obstáculos e passa a ser representada nos textos literários.

A luta da mulher no Brasil incorpora, ainda, mais valores sociais, como o racismo, o casamento, o sexo e a maternidade, envolvendo, inclusive, discussões sobre o aborto. A obra, no entanto, trata com veemência o rigor das tradições com as decisões tomadas por Senhorinha quanto ao segundo casamento, conforme transcrito:

Passadas as alegrias da festa do noivado, prosseguiram as atividades costumeiras, que não tinham porque cessar, e a fazenda retomou seu ritmo diário. No entanto, mesmo não se descuidando das tarefas diárias, precisava ser prática: a jovem viúva lembrou que havia pela frente um entrave a ser solucionado: a cerimônia do casamento. Estava em vias de se unir a outro homem em situações anômalas (a viuvez e a perspectiva da guerra) e em lugar e época onde, embora com dificuldade, tudo teria que ser feito no absoluto rigor da tradição. Não se descuidaria dos aspectos básicos ditados pela moral e dos costumes vigentes. (MEDEIROS, 2007, p. 71)

O segundo marido de dona Senhorinha foi o cunhado, José Francisco Lopes (o guia Lopes), também costume da época em caso de viuvez do primeiro marido. Aqui é preciso ressaltar que, para a literatura feminina ou feita sobre mulheres, todos os tabus precisaram ser superados, sendo que nesse quesito, a releitura das façanhas históricas registradas literariamente tem um papel de destaque no preenchimento de lacunas. Em outras palavras, a história recontada pela literatura é esclarecedora dos anos de escuridão em que foram imersas as mulheres da sociedade.

Quanto à representação, o teórico Paul Ricoeur (2000) pontua que não há *mimesis* dissociada do fazer “não sendo possível haver imitação na natureza, pois cada fazer da arte é movido pela diferença [...] Não seria possível, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de uma coisa singular” (p. 66). Essa constatação do autor focaliza a observação dos pontos principais da obra de Medeiros devido a insistente narrativa feminina e o detalhamento das ações com evidenciação a partir de adjetivos que permitem a construção linguística em prol desse discurso do feminino literário.

Desse modo, a obra de Medeiros, por mais que esteja permeada por menções a fatos históricos, constitui-se em uma criação artística. Além disso, o pensar sobre ela torna-as ambas em originais, não podendo ser tomadas por cópias da natureza ou do real, afastando a possibilidade de a obra ser imitação, cópia. As representações são ambíguas assim como a obra de arte, pois se inspiram no real, mas fogem dele.

Os discursos construídos em relação a atuação da mulher e sua participação no contexto da guerra do Paraguai, é exemplo dessa arquitetura artística do autor. Lembrando dessa concepção, isso remonta a ideia de como o poder simbólico de que Bourdieu é detentor do conceito, está associado ao poder do discurso que se elabora a partir da literatura. Bourdieu afirma que o discurso performativo é o que enaltece o ato, ou, no caso do texto literário, a condição da personagem. De acordo com ele:

A eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio acto [sic] de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia: a fórmula “eu autorizo-vos a partir” só é o ipso uma autorização se aquele que pronuncia está autorizado a autorizar [...] (BOURDIEU, 1989, p. 116).

O jogo que a obra faz entre personagens históricos como os nomes dos capitães dos exércitos, as empreitadas dos soldaos, escritores que registraram a época, a própria Senhorinha Barbosa Lopes e seu marido guia Lopes da Laguna, é a mistura de história e ficção que faz com que a verossimilhança da literatura forneça para o imaginário do leitor, os detalhes do que poderia ter acontecido. Dessa forma, a ficção toma nas mãos a verdade e a transforma naquilo que se espera dela.

Quando falamos de construção de concepções e das visões que interferem e inferem significados nessa arquitetura da tradição, é preciso também falar das diferenças e confluências convergentes de cada região. O conceito a ser esmiuçado, portanto, é o significado de região e como isso está entranhado na relação humana com a construção de uma identidade. Resguardo a obra de Medeiros como a representação dessa construção. Uma refiguração dos papéis diante de uma nova região que se forma, com identidades em ebulição, mestiçagem e miscigenação que contribuirão para as novas perspectivas, bem como para a manutenção de outras.

A partir da construção dos narradores da obra *Senhorinha Barbosa Lopes*, observamos a identidade da mulher nessa região em transformação e nascimento, tem isso como sendo de grande relevância para todas as decisões que a personagem precisa tomar. Todo posicionamento da mesma se baseia nas tradições oriundas da criação, porém, sempre é preciso quebrar paradigmas para que dona Senhorinha se mantenha firme à frente da família e respeitada na sociedade.

A personagem de dona Senhorinha sofre, segundo a análise do texto, uma transformação de amadurecimento em sua personalidade. A primeira fase é a donzela (moça) que se deslumbra com o matrimônio e as aventuras que irá viver; que se instala como dona da fazenda ao lado de seu marido; que tem filhos e uma casa para cuidar, além dos empregados.

A segunda fase, porém, a personagem torna-se forte e prática, preparada para as vicissitudes que viria a passar, lutando contra a situação em que é colocada por ocasião da segunda captura, entre outros fatores. Essa fase de mulher forte e

determinada é o que caracteriza dona Senhorinha Barbosa como mártir feminino da representação das mulheres que vivem sob o jugo dos maridos, os sofrimentos de uma guerra e deixam as próprias vontades de lado.

Para pormenorizar as partes desse complexo, exposto em vias gerais, é que se concebe a proposta da análise literária como a maior representação de comportamentos e construção de tradições de uma sociedade. A literatura é um dos discursos de registro das percepções do meio, a preceptora daquilo que se conceberá a partir da exposição do que está sendo formado à luz da reflexão. A construção identitária conta com a miscigenação das tradições e os conceitos prefigurados que cada povo carrega consigo, tanto pelas vivências próprias e únicas de suas regiões, quanto pelas vivências a que essa sociedade é submetida.

Ao trabalharmos a literatura, o que se pode observar é que a ficção reconstrói com verossimilhança e respeito aos muros da História, o caminho do meio, os interstícios que fazem as pontes de conexão entre o factual e o fictício. É a percepção dessas vertentes que faz parte da ideologia literária, se existe uma. E é sob a ótica literária que a mulher está sendo representada e analisada, transitando defronte a nossos olhos do jugo paternalista para a liberdade identitária que, aos poucos, constrói para si.

O romance de Medeiros não se preocupa com os fatos registrados, mas representa a presença feminina na guerra, seu tratamento e suas convicções enquanto mulher, sobrevivente, mãe e símbolo de uma cultura. A mulher que supera obstáculos para os quais não fora, absolutamente, preparada para enfrentar. Além disso, a maturidade com que lida com a adversidade demonstra o respeito à vivência e também a tomada de consciência da importância da mulher em contexto de guerra.

A ficção que se faz com personagens reais reforma e deforma a realidade de maneira a torná-la artística, acessível, crítica e prazerosa à imaginação do leitor. As próprias alusões do autor, pensando na guerra por um momento, uma vez que ela será o palco do romance, oferecem ao leitor o seguinte parecer, enquanto romancista, como quem justifica sua ficção. Medeiros considera a arte do recontar como legítima literatura, enfatizando o valor desta para completar as lacunas históricas existentes. O excerto selecionado demonstra como isso afeta o texto literário:

A guerra com o Paraguai seguiu sendo inventada e reinventada com o passar do tempo, mediante olhares e interesses diferentes. No calor da hora e em defesa dos interesses do Império brasileiro, a guerra foi vista como resposta imediata e inevitável à defesa de uma fronteira invadida por um exército estrangeiro, sem evidentemente levar em consideração uma rede de fatores endógenos e circunstâncias políticas continentais que compuseram um quadro favorável à construção do conflito. (MEDEIROS, 2007, p. 7)

A obra de Medeiros é uma verdadeira representação de como a mulher foi percebida em outras épocas e outras regiões, podendo ser considerada uma ponte entre o que foi a mulher e o silêncio histórico e literário a que foi condenada no contexto em que é representada, e a mulher no momento em que reconstrói sua identidade, reconfigurando no retratado no enredo da obra, seu posicionamento como matriarca responsável pelo próprio patrimônio.

4.2 *Sagarana*: malandragem na novela de Guimarães

Os estudos literários se voltaram à malandragem na obra a partir da teoria do carnaval e a ordenação coerente do romance, da novela e do conto valoriza a percepção da figura do malandro como um elemento da literatura brasileira, além de outros aspectos literários característicos e singulares.

Utilizamos da obra de Guimarães Rosa a novela contida em *Sagarana* e intitulada *A volta do marido pródigo*, que além de construída a partir de um discurso literário envolvente e que nos remete ao ato bíblico *A volta do filho pródigo*, e se desenvolver de modo completamente diverso deste, ainda permite que observemos os fenômenos do gênero novelístico conforme as teorias literárias voltadas a isso.

O prólogo de *Sagarana* oferece ao leitor a definição do próprio autor sobre a obra *A volta do marido pródigo*, que reconhece as confusões entre contos e novelas e a define como novela, ou seja, as ações das personagens são precisas sobre as intenções dessas ações no desenvolvimento do enredo novelístico, e as personagens são planas e complexificadas também pela construção do gênero, o que se pretende mostrar nesta pesquisa.

A escolha de Guimarães Rosa como autor da novela em questão está diretamente ligada à consagração do mesmo autor por obras como *O grande sertão*:

veredas, romance reconhecidamente raro e único, com sua singularidade linguística e seu discurso inquestionável sobre a realidade do sertão sob a perspectiva das personagens que nem são reais nem tão distantes da realidade que não a espelhem de alguma forma.

A novela *A volta do marido pródigo* vem numa outra linha de percepção da realidade, trazendo o malandro como um homem cativante de Minas Gerais que se vale da esperteza para alcançar seus objetivos. Nem o amor nem o reconhecimento o fazem recuar nas decisões que toma para realizar aquilo a que se propõe. A teoria do gênero novelístico deverá demonstrar a beleza da construção e a complexidade das personagens apresentadas na obra.

4.2.1 O malandro de Guimarães

No texto de *A volta do marido pródigo*, o leitor se encontra com a história de Lalino Salãnthiel, casado com Maria Rita, mineiro que trabalha num garimpo em Minas Gerais, empregado do seu Marra, dono do garimpo, comandado por Waldemar, o capataz, e colega de trabalho de Ramiro, um espanhol que gosta de Maria Rita e sobre o qual os outros garimpeiros tecem comentários pelas costas de Lalino sobre um possível romance secreto entre ele e Maria Rita. Lalino Salãnthiel é muito malandro, está sempre se esgueirando do trabalho, mas é muito envolvente, conta boas histórias, sempre num imaginário inventado sobre o Rio de Janeiro, sobre o qual lê em revistas de fofocas, imaginando-se entre as belas modelos das revistas com as quais, em suas histórias inventadas, já travou namoros.

A trama do enredo começa com a decisão afobada de Lalino de ir para o Rio de Janeiro, abandonando tudo e sem contar nada a Maria Rita. Pega com o espanhol, Ramiro, um conto de réis, e vai para o Rio com a promessa de que não voltaria nunca mais. Quase um ano depois, com o fim do dinheiro, Lalino teve saudades de casa e voltou a Minas Gerais sem nenhum tostão. Quem o reconhecia já o maldizia pela fama de quem teria vendido a esposa para ir se aventurar na cidade grande. Apesar da fama, Lalino encontrou “seu” Oscar, filho do Major Anacleto, e pediu um emprego político a ele como cabo eleitoral do pai.

Arranjada a entrevista, Lalino não apareceu e o Major exaltou-se com o atrevimento, o que uma semana depois foi justificado por Lalino pessoalmente na fazenda do Major com ações de investigação que este teria realizado nas redondezas. Aí a esperteza de Lalino tem início, mas não para mais. A cada ação de Lalino, uma surpresa acontece que o torna o queridinho do patrão, detestado por “seu” Oscar que se interessa por Maria Rita que ainda ama Lalino, e aplaudido pelos aliados do Major na política. Como apoiador do Major e das artimanhas de Lalino, a personagem do Tio Laudônio os justifica em todas as ações que poderiam ser desabonadas pelo leitor.

Se a esperteza de Lalino beneficia as intenções políticas do Major, lá está tio Laudônio dizendo que para a política é válida tal abordagem. Se o major exalta-se com determinadas medidas e tenta repreender Lalino, lá está tio Laudônio aconselhando a calma para compreender o plano do malandro mineiro. Juntos, Lalino e o Major vão desabonando o concorrente político Benigno e roubando-lhe as ideias. Lalino tanto faz em espertezas que pede ao Major um guarda-costas, o Estêvão, que passa a andar com ele e a protegê-lo quando seu atrevimento passa da conta.

Este breve resumo já deve demonstrar que nas suas 30 páginas, a novela de Guimarães Rosa está permeada de ações sequenciadas, sem interrupções com a consciência das personagens, por exemplo, que não vemos em nenhum momento da narrativa. As personagens planas são estrategicamente utilizadas neste tipo de narrativa, veremos tal conceito mais adiante, para permitir ao leitor o fluir das ações e a fruição da comicidade gerada do discurso narrativo.

Um pouco do autor Guimarães Rosa era mineiro, nascido em 1908 e falecido em 1967. Com uma história de muito trabalho, a literatura aconteceu em sua vida, flertando com ele o fazendo reconhecido apesar de não ser o foco de sua carreira. Segundo o site da Academia, consta na biografia de Guimarães Rosa um resumo de suas atividades:

Diplomata por concurso que realizara em 1934, foi cônsul em Hamburgo (1938-42); secretário de embaixada em Bogotá (1942-44); chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura (1946); primeiro-secretário e conselheiro de embaixada em Paris (1948-51); secretário da Delegação do Brasil à Conferência da Paz, em Paris (1948); representante do Brasil na Sessão Extraordinária da Conferência da UNESCO, em Paris (1948); delegado do Brasil à IV Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Paris (1949). Em 1951, voltou ao Brasil, sendo nomeado novamente chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura; depois chefe da Divisão de Orçamento (1953) e promovido a ministro de primeira classe. Em 1962, assumiu a chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras. (NEJAR, 2018, s/p)

Ao publicar *Sagarana* em 1946, Guimarães Rosa ganhou um lugar privilegiado na literatura brasileira devido dois pontos muito interessantes; o primeiro é a linguagem peculiar que Guimarães utiliza em seus contos, inovadora tanto no discurso narrativo quanto na simbologia que assume nas obras reunidas. Outro ponto é o regionalismo que retoma, porém com novos significados e características que fogem ao que se havia observado sobre obras regionais até o momento. Apesar de nenhum dos dois aspectos terem se tornado parte deste estudo, ambos são marcantes nas obras de Guimarães e não se pode deixar de aludir a eles.

Estamos abordando brevemente a biografia do autor para distanciá-lo da obra e focalizarmos nos aspectos artísticos que esta oferece. As personagens da novela de Guimarães, por exemplo, não possuem profundidade de consciência, são planas e seguem uma mesma linha de ação do início até o fim em seu comportamento na trama. As personagens em *A volta do marido pródigo* são caricatas e peculiares.

As personagens em *A volta do marido pródigo* são: Eulálio (Lalino) Salãthiel, protagonista da novela, percebe o mundo em sua incompletude, sente-se vazio pelo lugar em que está e busca novas perspectivas de vida para si. Numa atitude egoísta, vai sozinho ao Rio de Janeiro e deixa sua esposa à própria sorte nos arredores do garimpo em que trabalhava. Maria Rita, esposa de Lalino, é passiva e apaixonada, tenta de todas as formas agradar ao marido que sequer a nota. Mesmo abandonada, se sente vítima dos impulsos do marido mas não deixa de amá-lo sequer quando se envolve com outra pessoa. O “seu” Marra, dono do garimpo, é caricato daqueles que detém o poder, admira Lalino por sua esperteza e não se importa que este não trabalhe, causando inveja aos outros garimpeiros.

Outras personagens secundárias detém importância na narrativa e são parte do elemento necessário para o encadeamento do enredo. São elas: Ramiro, o espanhol, apaixonado por Maria Rita se amazia com ela depois que Lalino vai para o Rio. Waldemar o capataz do garimpo, acha graça das atitudes de Lalino. No segundo momento da narrativa, “seu” Oscar filho do Major Anacleto, apoia Lalino no retorno a Minas Gerais, porém a atenção que o Major Anacleto, fazendeiro candidato político, dispensa a Lalino o deixa invejoso. Também tenta conquistar Maria Rita e, quando não consegue, tenta prejudicar Lalino dizendo que este debocha do amor da esposa

que ainda o espera mesmo tendo sido abandonada e agora vivendo com o espanhol. Tio Laudônio, ex seminarista tio do Major, ajuda a arranjar as coisas com o Major quando Lalino faz das suas peripécias espertas, o admira e incentiva. Benigno, concorrente político do Major, é trapaceiro e usa as espertezas de Lalino para tentar prejudica-lo, sem sucesso, no entanto. Estêvão, capanga do Major, é designado para proteger Lalino. Nunca emite opinião, mas é uma figura interessante na narrativa.

Por definição, segundo um dos principais estudiosos do romance, E.M. Foster, as personagens planas não eram valorizadas devido a suas características muito peculiares. Segundo ele, na verdade a personagem plana destaca-se na recepção emocional do leitor, aproximando-se dele, e, por definição, seria o que segue:

As personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FOSTER, 1974, p. 54)

As personagens planas são caricatas pelo jeito de falar, vestir e agir, tendem a atrair a identificação do leitor, se aproximar de sua realidade ou daquela vivenciada por ele, encontrando o leitor os vários Lalinos, Marias Ritas, espanhóis ao seu redor sem dificuldades.

Quanto aos espaços e ao tempo da narrativa em *A volta do marido pródigo*, seguindo as características do gênero novelístico, as trocas de espaço são com o tempo acelerado, as ações são rápidas e o foco narrativo acompanha, na maior parte do tempo, as ações da protagonista. Os principais espaços desta narrativa são: O garimpo, o Rio de Janeiro, a fazenda do Major Anacleto. O foco narrativo acompanha as ações de Lalino Salãnthiel, às vezes o aguardando em algum espaço para o qual este está se encaminhando, às vezes narrando as cenas, sempre em 3ª pessoa.

Sobre o gênero novelístico, Massaud Moisés didaticamente categorizou o gênero novela de maneira a ser compreensível suas principais diferenças do romance e do conto e devemos ressaltar que essas ações rápidas que encontramos na novela *A volta do marido pródigo*, estão diretamente ligadas às tais características da composição narrativa. Segundo o autor, uma novela tem sua narrativa composta pelas características gerais, além de elementos narrativos que singularizam, como o narrador.

Parafraseando Massaud, a novela é composta com pluralidade dramática sequencial, ou seja, pela escolha dos elementos de composição, as ações da trama se encadeiam sem que haja aprofundamento nas personagens, no tempo da narrativa ou descrições exacerbadas do espaço; a sucessividade com sequências alteráveis se refere à mudança de espaço que o protagonista vivencia sem prejuízo da trama; o uso do tempo geralmente histórico, determinado pelo relógio e pelo calendário; o espaço definido pela pluralidade dramática coerente com as ações encetadas pelo protagonista; uso de linguagem denotando as circunstâncias da narrativa, não se prendendo ao elemento descritivo mais que o necessário para que se estabeleça a próxima ação; presença de personagens sem um limite na quantidade ou no momento em que aparecerão no enredo, podendo facilmente se deixar personagens secundárias de lado sem maiores divagações durante a trama; e, a característica mais marcante da novela, um enredo com ritmo acelerado e de fácil.

Massaud afirma que “Ao contrário do que acontece com o conto, a novela desenvolve vários enredos ao longo da narrativa, que podem estabelecer conexões entre si” (MOISÉS, 2000, s/p). Para demonstrar o conceito de novela do teórico, vamos ver o Capítulo III da narrativa d’*A volta do marido pródigo* e a passagem do tempo para outros espaços como exemplo do que encontramos na narrativa segundo o que o próprio gênero oferece de estrutura dos elementos narrativos para essa transição entre os lugares e o tempo para as personagens se estabelecerem no novo ambiente:

Um mês depois, Maria Rita ainda vivia chorando, em casa. Três meses passados, Maria Rita estava morando com o espanhol. E todo-o-mundo dizia que ela tinha feito muito bem, e os que diferiam dessa opinião não eram indivíduos desinteressados. E diziam também que o marido era um canalha, que tinha vendido a mulher. E que o Ramiro espanhol era um homem de bem, porque estava protegendo a abandonada, evitando que ela caísse na má-vida. (ROSA, 1946, p. 100)

Podemos dizer que o responsável pela construção dessas passagens de tempo com o acompanhamento das ações de um espaço a outro é, de acordo com o conceito de Reuter, do narrador. Consideremos a responsabilidade do narrador pois ele é constituído por signos linguísticos, ou pelas palavras, e são elas quem irão conceber a imagem narrativa que, de acordo com ela, é “mais ou menos aparente àquele que narra a história” (REUTER, 2002, p. 19). Nem sempre o narrador sabe tudo que se passa na narrativa, como vimos no intervalo destacado. Às vezes ele acompanha a

personagem protagonista e vive com ela as situações que surgem. Reuter caracteriza como um narrador heterodiegético e sua perspectiva da narrativa passa pela personagem.

4.2.2 Análise da narrativa

A novela é um dos gêneros mais discutidos, tendo quem diga que novela e conto são o mesmo tipo de narrativa ao mesmo passo que há quem estude a ambos os gêneros de modo sério. Vimos que há diferença entre um e outro texto e que cada um possui seu valor literário. Agora vamos analisar a novela de Guimarães Rosa (1946), *A volta do marido pródigo*, e perceber as nuances narrativas, a construção dos sentidos a partir das características singulares da novela.

Devemos primeiramente observar o narrador. *A volta do marido pródigo* conta com um narrador muito interessante, classificado por Reuter (1995) como um narrador neutro, ou seja, ele não se envolve na trama, não julga as ações das personagens, não tece comentários. É um narrador que apenas narra o que está acontecendo, como se estivesse olhando para a cena. Chiappini (1995) conceitua conforme seus estudos de Friedman e, segundo ela, temos n' *A volta do marido pródigo* um narrador câmera, cujo foco é sempre para frente, sem notar os acontecimentos para além da cena que está acontecendo.

Vamos explorar um pouco mais de perto o espaço e o tempo na narrativa e o comportamento das personagens dentro de cada cenário que o narrador nos apresenta, considerando que sejam três. Inicialmente, estaremos com Lalino Salãnthiel no garimpo, local em que, como protagonista, Lalino atravessa a realidade do garimpo, as opiniões se mesclam entre boa convivência entre os companheiros de labuta e aqueles que comentam o comportamento folgado de Lalino com relação ao serviço.

Este primeiro espaço oferece ao leitor aquilo que ele precisa saber sobre a personagem de Lalino, o malandro, se apresenta aos olhos dos companheiros de

garimpo e se desnuda aos olhos do leitor sem intermédio de mergulho na psique da personagem. Pelo contrário, é na própria narrativa que isso se dá:

— É nada. Mas, as espanholas!... Aposto que vocês nunca viram uma espanhola... Já?... Também, — Lalino ri com cartas — também aqui ninguém não conhece o Rio de Janeiro, conhece?... Pois, se algum morrer sem conhecer, vê é o inferno! —Ara, coisa! — Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda... Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus! (ROSA, 1946, p. 146)

Esse malandro que atrai e que gera sentimentos controversos nos amigos, e assim também no leitor, é o que permanece até o fim da novela, vivendo suas aventuras de modo intenso e mantendo-se puro na essência de suas convicções de que sem a esperteza não teria sucesso em seus objetivos, ainda que estes fossem devaneios como os descritos acima, no intervalo selecionado.

O segundo espaço em que vive Salãthiel é o do Rio de Janeiro. Podemos ver essas cenas como em um espaço de transição, é o auge da esbórnia e vida boemia de Lalino, o lugar em que ele realiza todas as suas fantasias com a vida urbana e noturna do Rio. É nesse espaço que se tem a ação que desencadeia o retorno do marido às terras de Minas Gerais, principal temática da novela.

Caiu na estrepolia: que pândega! Antes magro e solto do que gordo e não... Que pândega!
Mas, um indivíduo, de bom valor e alguma ideia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salãthiel, dados os dados, precisava apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão.
O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade.
Foi quando estava jantando, no chinês:
— E se eu voltasse p'ra lá? É, volto! P'ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...
Deu uma gargalhada de homem gordo, e, posto de lado o dinheiro para a passagem de segunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê. (ROSA, 1946, p. 108-109)

O último espaço ocupado pelas aventuras de Lalino Salãthiel é a fazenda do Major Anacleto. Após essa conclusão de que deveria voltar, o leitor recebe o intertexto com a parábola bíblica da volta do filho pródigo, tendo em mente que não se dá o mesmo para motivar a volta. Lalino não decide pelo retorno pelo arrependimento; seu retorno não lhe devolve tudo que havia deixado quando partiu; sua reputação dificulta muito a reconquista de seu espaço. Esses acontecimentos são todos contrários aos

da parábola. O filho pródigo é recebido de braços abertos pelo pai que havia sido deixado para trás por rebeldia; o filho retorna por arrepender-se da rebelião contra o pai e a família, volta humilde e pede acolhida como um servo para se redimir; o pai restitui ao filho todo o prestígio e ainda o saúda como um vencedor arrependido que retorna ao lar após dura batalha com o mundo exterior.

A personagem de Lalino, por sua vez, é enaltecido na esperteza da malandragem e dos arranjos que faz para obter vantagens para si e para o Major. Nem sempre a personagem está na fazenda, posto ser o cabo eleitoral, mas o narrador em geral está ali aguardando o retorno de Lalino, dando notícias das ansiedades do Major e comentando por onde anda a protagonista. Mesmo quando a ex mulher, Maria Rita, o procura, ela se dirige à fazenda e é de lá que o mandam chamar. Vamos acompanhar o intervalo escolhido:

— Calma, criatura! — levanta, vai lavar esses olhos... Ó Vitalina, engambela ela, dá um chá à coitadinha... Afinal... afinal ela não tem culpa de nada... É uma história feia, mas... Nem o Eulálio não tem culpa também, não... Foi só falta de juízo dele, porque no fundo ele é bom... Mas, que diabo! O espanhol é boa pessoa... Arre! Só o mano Laudônio mesmo é quem pode me aconselhar... Bem, fala com as meninas para tomarem conta dela, para ver se ela fica mais consolada... E a senhora pode dormir hoje com descanso, moça, não lhe vai acontecer coisa nenhuma, ora! — Ó Estêvam! Qu'ê-de seu Eulálio?

— Seu Laio saiu... Foi p'ra a beira do rio...

— Mande avisar a ele, já! Fala que a mulher dele está aqui... (ROSA, 1946, p. 133)

Lalino Salãnthiel, com toda sua malandragem, ajuda o Major a vencer a eleição, reconquista Maria Rita, a Ritinha, abandonada no início da novela e que o perdoa completamente, mas na verdade é perdoada por ele por ter-se envolvido com o espanhol após a partida de Lalino.

Algumas histórias como a da novela d'*A volta do marido pródigo* foram escritas ao longo do tempo. O malandro do imaginário brasileiro, em geral, está ligado à vida boêmia do Rio de Janeiro e Guimarães não deixou que sua fama pelo regionalismo o impedissem de escrever tão contundentemente sobre os temas políticos abordados na obra, a caricatura do homem que abandona tudo em busca das fantasias da mocidade e a malandragem aceitável socialmente pelo povo brasileiro.

Em *Memórias de um gigolô*, escrito por Marcos Rey, as memórias de Mariano, um aprendiz de gigolô criado no Palácio de Cristal, bordel de sua madrinha, Madame

Yara. Uma das meninas é Guadalupe, conhecida como Lu, por quem Mariano se apaixona e tem de dividi-la com seu protetor, Esmeraldo, um gigolô profissional. O texto de Rey, já televisionado em minisséries, filmes e etc., lembra muito o comportamento de Lalino e podem ambos ser analisados sob a perspectiva de Roberto DaMatta, que em sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis* (1981), escreveu que o jeitinho brasileiro é característico do comportamento do brasileiro,

E todos os brasileiros sabem que a expressão é o reflexo igualizado e quase sempre dramático de uma separação social que nos coloca bem longe da figura do “malandro” e dos seus recursos de sobrevivência social. (DAMATTA, 1981, p. 91)

As obras que abordam a essência do malandro, como as duas mencionadas neste estudo, resgatam o imaginário e a cultura por vezes renegada do povo. DaMatta propõe a reflexão dos hábitos daqueles que negam tudo que a cultura construiu a partir de sua miscigenação, das crenças, comportamentos, cores, etnias, etc. e como é preciso uma força descomunal de arrogância para que tudo isso seja posto ao lado de si e o isente do “jeitinho brasileiro”, como se não fizesse parte do todo.

A novela *A volta do marido pródigo*, de Guimarães Rosa, faz com que nos deparemos com algumas reflexões gerais sobre a personagem do malandro, oposições semânticas que se estabelecem com o desenrolar da narrativa desde o primeiro momento, quando Lalino Salãnthiel é um simples trabalhador do garimpo com uma esposa apaixonada para a qual ele pouco valor oferece e tampouco atenção.

Perdido em seus devaneios sobre uma vida que não possui, Lalino nos gera ao mesmo tempo simpatia *versus* antipatia; faz com que o leitor perceba a malandragem *x* esperteza; expressa explicitamente paixão *versus* boemia. O leitor se apega a Lalino por essa característica da personagem plana de se tornar espelho das vontades do próprio leitor, pois não tendo a profundidade psicológica, Lalino é apenas um alguém que se senta ao lado e conta histórias mirabolantes, como a própria obra demonstra.

Num segundo momento, podemos afirmar que o compromisso de Lalino é apenas consigo mesmo e suas paixões pelo viver libertino ao qual não tem acesso real, é descomprometido com Maria Rita, sua esposa, e as atitudes que toma a jogam nos braços de outro, como uma venda de fato. É interessante observar como Lalino contorna as situações, deixando de ser o “vilão” da situação e se tornando a vítima, pois ao procurar Maria Rita e Ramiro (o espanhol), Lalino o acusa de não o receber

apropriadamente em sua residência quando o próprio Lalino um dia o havia recebido como amigo em sua casa.

Por fim, chama a atenção a formação dos relacionamentos de Lalino, sempre que sua convivência é em grupo há uma forte divisão de posicionamento do grupo em relação às atitudes de Lalino. Alguns o repreendem severamente, tecendo comentários de julgo, outros o aplaudem por saber a hora certa de ser malandro e o momento preciso de se esquivar. A lealdade de Lalino ao Major também é algo que o abona de suas falcatruas.

O estudo apresentado volta-se às características do gênero novela na obra de Guimarães. No texto, observamos as características deste gênero com muita clareza, e não eximimos com isso a confusão por sabermos que outras obras categorizadas como novelas possuem características diversas, como mergulhos profundos na psique das personagens. Em geral, mesmo os conflitos de obras com esse caráter mais interiorizado são associados a personagens planas, mas as reflexões narradas geralmente não as transformam nem às convicções de tais personagens.

Portanto, acreditando na riqueza que a novela possui para estudos literários, trouxemos o autor brasileiro Guimarães Rosa e sua obra *A volta do marido pródigo*, como exemplo de construção do discurso literário em prol de um gênero de difícil definição, e, apesar de sua ampla relação com o conto e com o romance, é tão fluido e de fácil manuseio pelo leitor que é válida a busca por torná-lo especialmente querido aos estudos literários. A novela tem por característica mais marcante a sua sequência de cenas, é um gênero de grande ação e poucas descrições. Guimarães lhe acrescenta a versatilidade e seu narrador neutro permite que o leitor participe da história e lhe preencha as lacunas com a própria imaginação.

4.3 O Tesouro escondido: personagens planas e a representação do regional

A obra de Nalvo Franco de Almeida é um livro de contos cujo espaço é uma cidadezinha do interior baiano. O que chama a atenção são as personagens planas e a tipificação caricata dessas personagens. As três obras selecionadas possuem um

ponto em comum: o narrador regionalista. Entretanto, apesar do assunto comum entre elas, a abordagem do tema se dá de modo singular em cada uma.

Trataremos primeiramente da personagem e seus conceitos. De acordo com Forster, as personagens, assim como o romancista, são pessoas; quer dizer com isso que o romancista possui afinidades com estas, justamente por serem pessoas. De acordo com o dicionário de termos literários, o conceito do termo personagem:

Designa, no interior da prosa literária (conto, novela ou romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são "pessoas" imaginárias, se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosado! " (Dicionário de Termos Literários - M. Moisés - Ed. Cultural, 2020, s/p)

O processo criativo do escritor gira em torno das personagens, sendo que, segundo E.M. Forster, podemos classificar as personagens em planas e redondas, primárias e secundárias. Quando Forster fala em personagens planas e redondas, está fazendo alusão à sua complexidade psicológica, seu comportamento, suas transformações com o desenrolar da história. Vamos conceituar as personagens planas – ou lineares – como sendo aquelas:

Constituídas de uma única ideia ou qualidade; carecem de profundidade. A personalidade delas é pobre, repetitiva; são previsíveis quanto ao seu comportamento, infensas à evolução. Jamais nos surpreenderão durante ou ao final da narrativa. (FORSTER, 1969, 53-54)

Dessa forma, essas personagens que ele chama de psicologicamente pobres, que são previsíveis e que não tem grandes transformações, permanecendo lineares dentro da narrativa, do início ao fim com as mesmas características e sem evoluções, podem ser subdivididas em:

- a) Tipos: São personagens típicas, de contornos e características peculiares e, exatamente por isso, eternizam-se: quem se esqueceria de Sancho Pança, em dona Quixote? Comadres fofas, homossexuais, padres, nos romances, fazem parte deste rol de personagens.
- b) Caricaturas: São personagens que têm distorções propositais, a fim de ensejar o cômico, o ridículo, o satírico: Patrocínio das Neves, a "Titi" do livro *A Relíquia*, de Eça de Queirós. (FORSTER, 1969, p. 55)

As personagens de Nalvo são todas planas, o que entenderemos melhor com alguns lanços da obra mais adiante. Personagens como Nadinho, o adolescente fuxiqueiro; Anastácio, o bajulador; Rafael, dono da farmácia e moralista, entre outras caricaturas e tipificações que constituem a narrativa de *Tesouro escondido*. Na

narrativa, o narrador faz um chamado para que se atente às peculiaridades das personagens:

Mas, se de um lado a cidade era insignificante, o mesmo não se podia dizer de seus habitantes. Gente fabulosa. Pessoas de todos os matizes de caráter. Tinha gente que se podia ser comparada com os mais piedosos santos. E outros que para serem comparados, teríamos que buscar modelos nas profundezas do inferno. (ALMEIDA, 2015, p. 18)

A explicação do narrador sobre as personagens que o leitor encontrará nos contos já antecipa que terão todo tipo de caráter, porém é durante a leitura que se percebe que trata-se de personagens planas, pois nenhuma delas evolui em seu comportamento para outro que não seja o já estabelecido.

Se de um lado há estudiosos que consideram as personagens planas como sendo sem grande valor e às quais não se dedicam muitas páginas com estudos por suas características quase fixas, por outro, as personagens planas permitem que o narrador conduza a história. Sua decisão define a comicidade, dramaticidade e outros efeitos que a narrativa possa assumir.

Essa condução do narrador, entretanto, não é limitadora da personagem, pelo contrário. Se as personagens chamadas por Forster de redondas se definem por serem “complexas, bem acabadas interiormente, repelem todo o intuito de simplificação. São também chamadas de multiformes, e nos surpreenderão porque evoluem na narrativa” (FORSTER, 1969, p. 61), as personagens planas jamais surpreenderão e deverão fazer exatamente o que se espera delas, surpreendo quando isso não acontece.

Analisando a obra de Almeida, já no primeiro capítulo está definido pelo narrador que as personagens são todas protagonistas em algum momento. As personagens são tipificadas e lineares, como vimos. E em lugar de desvalorizar a obra, vamos observar a vantagem de ser plana.

Para contar o caso de Arcanja, por exemplo, o narrador chama o leitor a se “lembrar” de uma mulher, “(...) uma mulher chamada Arcanja. Apesar do nome, ela não tinha nada de santa. Para fazer justiça, deve-se dizer que tinha defeitos, mas também qualidades. Uma delas: era trabalhadeira” (ALMEIDA, 2015, p. 22). Esse modo de se comunicar com o leitor e apresentar a personagem, também permite que este estabeleça suas próprias expectativas com a história.

Arcanja, por exemplo, já é apresentada como não tendo nada de santa. Já era esperada a atitude de Arcanja, Anastácio e Nadinho quando a ação destes desencadeia um caso dentro da história. É o ponto de partida para as próximas ações das personagens da cidade de Lagoa Seca e desperta o interesse do leitor, como segue:

Anastácio manteve com Arcanja uma reunião secreta na qual trataram de negócios. Ninguém na cidade tem provas de que essa reunião existiu. A não ser Nadinho, um moleque fofoqueiro que vivia bisbilhotando a vida de todo mundo. Ele afirmava que a reunião existiu e que ele, às escondidas, presenciara tudo, sem que sua presença fosse notada. Uma coisa precisa ser dita: em se tratando de Nadinho tudo era possível. (ALMEIDA, 2015, p. 25)

O fragmento apresenta a justificativa da ação as personagens, porém apenas para confirmar aquilo que o leitor já estava esperando que acontecesse. O narrador confirma as informações já apresentadas na apresentação que havia feito das personagens já no primeiro capítulo da obra. E continua com os detalhes da ação que deverá desencadear o efeito do conto:

O certo é que, em poucos dias, com um dinheiro que ninguém sabe de onde veio, Arcanja montou um estabelecimento comercial, um negócio, digamos assim, um tanto inusitado. Imagine que ela montou nada mais nada menos do que um puteiro. (ALMEIDA, 2015, p. 25)

Este é o efeito que tornará o conto irresistível ao leitor, como conceitua Edgar Allan Poe, de que se a obra literária, neste caso o conto, é longa demais para ser lida de uma sentada, é preciso rever o efeito, elemento de suma importância “que se deriva da unidade de impressão” (POE, 1845, p. 103). O lanço demonstra claramente o conceito de caricatura e de tipo de personagem.

Ainda há outro tópico passível de observação, o discurso regionalista do conto. Adotamos o ponto de vista de Ligia Chiappini para definirmos o que consideramos como regional para os contos de Almeida. Segundo a autora,

[...] o regionalismo, que setores da crítica literária brasileira consideravam uma categoria ultrapassada, continua presente e, até mesmo [...] tomado tema de pesquisas muito atuais, ganhando uma amplitude maior na intersecção dos estudos literários e artísticos, históricos e etnológicos (CHIAPPINI, 1995, p. 153).

A linguagem do narrador regional em *Tesouro escondido* é diferente daquilo que era conceituado como sendo uma narrativa regionalista. Para trazer os temas regionais, o narrador apela para situações comuns do dia a dia nordestino e

amplamente discutido no país, como a seca, a vida difícil dos sertanejos, as promessas vãs de políticos corruptos. Vejamos:

A região inteira estava atravessando um período muito difícil. Uma seca malvada, como nunca se tinha visto antes, chegou para valer e, como diziam os mais velhos, dessa vez veio pra ficar. Somente quem viveu no nordeste, nas regiões mais atingidas pela seca, consegue avaliar com exatidão a situação da qual estamos falando... (ALMEIDA, 2015, p. 23)

Essas condições regionais levam o leitor à empatia com a história narrada. O narrador conduz o leitor e as personagens pelos caminhos descritos de seca, vida sofrida e outras situações. Alguns conceituam o regionalismo como Coutinho, que afirma ser regional uma obra que não somente é localizada numa região, como também retira a sua “substância real” das particularidades deste lugar, quer dizer, “do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc. [...] [e] das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra” (COUTINHO, 1955, p. 146-7). O regionalismo “se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional, agregando ao seu conceito noções como ‘localismo’, ‘pitoresco’ e ‘bairrismo’” (ARAÚJO, 2008, p. 119).

Os conceitos sobre regionalismo que remete apenas ao caráter pitoresco a exaltação do regional foram debatidos de tal modo que precisou ser repensado. Em *Tesouro escondido* é evidente que outros aspectos devem ser considerados para definir o que é regional. O excerto que segue demonstra um discurso muito comum dos políticos em relação à situação vivida pelos nordestinos.

O governo resolveu construir um açude que, de acordo com a promessa, acabaria de vez por todas com o problema da falta d’água. É claro que não iria resolver o problema de imediato. Mas quando as chuvas viessem – e um dia elas teriam que vir – o açude armazenaria água para enfrentar qualquer tipo de seca, com contar com outros benefícios, como a possibilidade de irrigação, instalação de hidrelétrica e outros babados. (ALMEIDA, 2015, p. 24)

Esse regionalismo torna-se essencial para a história em que as personagens estão envolvidas, estabelecendo inclusive um juízo de valor sobre as ações das personagens. Os contos de Almeida trazem personagens principais e secundárias sempre alternando-se de acordo com a situação a que estes estão sendo submetidos. Forster define as posições das personagens da seguinte maneira:

A referência serve para designar que às principais cabe sustentar, como eixo, todos os fatos inerentes à narrativa. Às secundárias cabe dar suporte à continuidade da história, intermediando as ações e girando ao redor das principais como seres complementares. (FORSTER, 1969, p. 61)

Diante desta definição, há as personagens protagonistas e as antagonistas. De acordo com Forster (1969), as protagonistas sustentam o eixo narrativo, encabeçam as ações. Já as antagonistas tem o papel de impedir, dificultar, atormentar as protagonistas. São conhecidas também como vilãs. Em algumas obras, o antagonismo vem de instituições como o Estado, a sociedade, a família, entre outros. E por fim, as coadjuvantes, aquelas que são secundárias e auxiliam no desenrolar da história.

A narrativa de *Tesouro enterrado* conta a dança das personagens, permitindo que estas sejam protagonistas de sua história. O leitor é surpreendido com cada momento da obra. Nas palavras de Almeida, “temos num momento uma e noutro momento outra personagem como protagonista, antagonista ou coadjuvante” (ALMEIDA, 2015, p. 03). O desenvolver da história em meio à regionalidade nordestina apela com comicidade e humor para que se perceba as mazelas do povo sertanejo.

O conto possui esse efeito, elemento que atrai o leitor, que existe para encantar e prender aquele que senta-se com a obra literária para apreciá-la numa bocada só, ou, como disse Alan Poe, em uma assentada. Foram estes aspectos abordados neste tópico para que se analise a personagem plana como rica em possibilidades para a imaginação do leitor soltar-se com as ações narradas.

4.4 Comentários sobre as singularidades das obras

A obra literária tem a complexa missão de envolver o leitor, extasiando-o, exaltando sua realidade ou negando-a completamente. Além disso, sem que se torne sua obrigação, mas por efeito de sua contextualização, a literatura discute valores e representa comportamentos sociais correntes, inteligíveis ou não por seus indivíduos contemporâneos.

O papel da literatura tem sido amplamente considerado através dos séculos. As obras escolhidas para, a partir delas, entender melhor o funcionamento do narrador na composição e contemplação dos elementos narrativos oferecem, além desses

aspectos estruturais que são muito ricos, outros que podem ser essa representatividade do comportamento cultural.

Em *Senhorinha*, o feminino é apresentado por vertentes culturais e dinâmicas intensas. Mulher, sozinha, com filhos pequenos, branca, dona de fazenda, de família desbravadora das terras virgens do Mato Grosso, é representada como um baluarte de sua geração, com força, determinação e apego às tradições de sua família. Apesar das obrigações de mulher que precisou reger e à frente das quais esteve sempre firme nas tradições, também foi subversiva e se destacou por não abaixar a cabeça diante da opinião da sociedade. O narrador feminino oferece destaques a características sentimentais ao mesmo tempo que desvenda fatos que foram vivenciados pela personagem de dona Senhorinha, a da história oficial da região.

Em *Sagarana*, a ficcionalidade oferece comicidade, melancolia, identificação com o leitor. O malandro Lalino, a peste que assola os primos Argemiro e Ribeiro, a paixonite volúvel do narrador em primeira pessoa que se encanta pela prima, tudo torna a novela o que ela é, ou seja, um gênero envolvente, que transforma o enredo numa sequência de ações empolgantes, prendendo o leitor.

O *Tesouro enterrado*, por sua vez, é o conto de uma sentada conceituado por Poe como o tipo de narrativa que carrega o leitor com seu efeito. O que chama a atenção é uso dos elementos regionais, da cultura do interior baiano e de pensamentos tradicionais sem que exista prejuízo ao enredo com qualquer empobrecimento da narrativa.

O contrário disso é verdadeiro. Em detrimento do regionalismo das três obras, nenhuma delas está reduzida à romantização dos elementos de cada região, como em dado momento das análises literárias se supôs. Por outro lado, é a partir de certos elementos que em *Tesouro enterrado* se estabelece a identidade das personagens e a justificativa de suas ações.

Este capítulo do estudo apresentado observou a construção narrativa dos sentidos, atribuindo ao narrador sempre o seu papel de conduzir a história tornando-a aprazível aos literatos tanto quanto aos leigos amantes de uma boa leitura. O romance histórico, a novela e o conto estão bem representados pelas obras de Guimarães, Samuel Medeiros e Nalvo Franco.

A novela escolhida apresenta um tema muito interessante que tem discussões em outras áreas da literatura. A forma como o narrador é colocado em contato com o malandro, estando fora da narrativa, como um observador unilateral que não possui onisciência ou opinião, que narra de pontos estrategicamente fixados para revelar as peripécias do protagonista, são características inusitadas que tornam a leitura um deleite. A comicidade é estabelecida sutilmente a partir das decisões tomadas pelas personagens e pelas consequências subsequentes a essas decisões. O papel do narrador é quase informativo.

O romance histórico contemporâneo que se assemelha a um relato, por sua vez, intriga o leitor que tem sua expectativa aguçada pelo narrador que está completamente envolvido com a história narrada. Também não há onisciência do narrador, o que, de algum modo, é suprido pela narrativa onisciente da protagonista, sendo ela, no entanto, uma narradora circunstancial. As características pitorescas e as personagens tipificadas são essenciais para o desenrolar da trama.

Os contos, diferente da novela de Guimarães, oferece a este estudo um narrador típico, que tem todas as informações, envolve o leitor com intimidade e julga as ações das personagens sempre que pode, ironizando situações e enfatizando comportamentos em detrimento do regionalismo da obra, já que este foi estrategicamente escolhido como cenário do enredo. O espaço e o tempo da narrativa são absolutamente essenciais para que o sentido da obra se complete.

A busca pela coerência do contexto com a composição literária é validada devido ao apelo social que os três textos literários possuem. Sinteticamente, foi estabelecida uma linha de relações entre a análise da literatura e a reflexão acerca da sociedade em nuances variadas. O estudo se completa no sentido das obras estudadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das características do narrador foi uma proposta de pesquisa visando compreender o papel deste elemento narrativo para a construção do texto literário. O primeiro capítulo dedicou-se a observar a relevância do narrador em relação ao autor, sabendo que por muito tempo este autor sequer era reconhecido por seus escritos.

Vimos dois processos e tivemos a oportunidade de explorar tanto o movimento da crítica literária em prol da descoberta dos autores das obras que embasaram todo o pensamento do período da Antiguidade. Da mesma forma o contrário, a desconstrução do autor para que o processo criativo ganhasse outros significados e a obra se libertasse daquele que escreveu, ganhando valor por seu conteúdo em lugar de ser valorizada devido ao nome que a assinava.

Pensando nisso, a narrativa regionalista também ganha outro significado. Inicialmente toda obra regional foi considerada uma manifestação literária, já que elementos de composição eram comuns a tais obras, em especial no Brasil ainda em formação, porém em qualquer espaço com esta mesma característica de busca e afirmação de uma identidade. Esses elementos eram encontrados à mão do escritor que deles valiam-se excessivamente, como a personagem caricata, o idioma, o ambiente – plantas, animais, características do povo, linguagem e etc. - e por esse aspecto comum não foram consideradas sequer literatura por muito tempo.

As obras apresentadas neste estudo demonstram a riqueza da narrativa regional e como as discussões humanas podem ser tomadas reflexivamente a partir de características que são únicas de cada região, ou seja, a partir do regionalismo literário. Buscamos observar como o narrador se comporta quando tem em suas mãos temas como o Nordeste, e quais elementos lhe valem de aporte para não se tornar minimalista diante das mazelas humanas e dos aspectos regionais previsíveis, como a linguagem, a natureza e o terreno, por exemplo.

Para o segundo capítulo foi reservada a discussão da relevância do narrador na construção narrativa. A partir de fragmentos das obras selecionadas para este trabalho de pesquisa, relacionamos os narradores segundo as teorias já conceituadas

e os novos estudos acerca da narrativa. Como proposta para o estudo, discutimos o papel do narrador em cada gênero literário: romance histórico contemporâneo, conto e novela.

Observar cada narrador em um estilo narrativo e com um determinado direcionamento quanto ao gênero também permitiu perceber que o narrador se aproxima mais do leitor que a suposta figura de um escritor. A narrativa se dá a partir da associação de seus diversos elementos, o narrador assenta cada um em seu lugar – espaço, tempo, personagens planas ou redondas, protagonistas e antagonistas e etc. O leitor não necessariamente domina conceitualmente esses elementos, no entanto, é capaz de os perceber na história.

Cada tipo de narrador leva ao leitor uma narrativa totalmente nova. Se transcrito, por exemplo, os contos de *Tesouro escondido* com um narrador personagem, teremos uma outra obra absolutamente diferente, que talvez pendesse para uma história trágica ou dramática em lugar da comicidade que o narrador onisciente é capaz de produzir, quase como um amigo do leitor quando interage com este durante a narrativa,

Essas discussões também nos levaram ao terceiro capítulo para reconhecermos singularidades das obras trabalhadas. A análise dos sentidos da obra está diretamente relacionada com a construção narrativa e, conseqüentemente, com a escolha dos narradores destas obras. Tanto o feminino abordado em *Senhorinha*, quanto a malandragem em *A volta do marido pródigo* de Sagarana e o regionalismo em *Tesouro escondido*, são características que marcam sem que tenham sido anunciadas. Não há a intenção explícita do autor de trabalhar esses temas, porém a construção do narrador e sua condução do enredo permite tais leituras.

A função do narrador, então, pode ser definida como de vital importância para a construção dos sentidos possíveis para uma obra, tenha o escritor a intenção de trazer certos assuntos à luz da análise e reflexão, quer não, pois já não terá mais responsabilidades sobre a leitura que seja possível se fazer de sua obra. Ela se torna independente, e é o narrador quem lidera as intencionalidades a depender do contexto em que o texto é lido e da pessoa do leitor propriamente.

Por fim, a discussão de que o narrador está para o gênero, assim como o gênero para características específicas é válida, apesar de não podermos engessar a premissa de acreditar que cada gênero aceita apenas este ou aquele tipo de narrador. Pelo contrário. Os estudos apresentados demonstram que um narrador bem construído é aquele que aguça o leitor em sua curiosidade sobre os próximos fatos, é o narrador que mantém certo mistério sobre as convicções das personagens e que permite que estas surpreendam o leitor no desenrolar da narrativa.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, (1948) s/d.

BARTHES, Roland. *A atividade estruturalista*. In: *Crítica e Verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 49-57.

BARTHES, Roland. *A morte do autor* (1968). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador* (1987). In: *Obras escolhidas*, v. I, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Editora: Bertrand Brasil S. A. 1989.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A., PRADO, dona de A., GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 23-39.

COUTINHO, Afrânio. *O regionalismo na prosa de ficção*. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1955, pp. 145-226. vol. II. Disponível em: <https://www.sabedoripolitica.com.br/products/regionalismo-estudo-literario-artistico-historico-e-de-critica-social/>> Acesso em 21.07.2020.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia de dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 272 p.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp, 2010.

FARIAS, M. de F. L. de (Org.). *Relações de gênero: dilemas e perspectivas*. Dourados, MS : Editora da UFGD, 2009.

FORSTER, Ernest M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GONÇALVES, Magaly Trindade; BELLODI, Zina Castelletti. *Teoria da literatura "revisitada"*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOTLIB, Nádía Battela. *Teoria do conto*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HALL, Stewart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição, 2006. 102 p.

LOURENÇO, E. *Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa*. In: *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.89-152.

MASSEBEUF, F. *Feminismo e literatura*. Publicado em 20/8/2007. Acesso em 14/06/2017. http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=1342

MEDEIROS, Samuel Xavier. *Senhorinha Barbosa Lopes: uma história de resistência feminina na Guerra do Paraguai*. Campo Grande: Gibim, 2007.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa I*. 16.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2000.

OLIVEIRA, Peterson José de. *Novela: um gênero polêmico*. Albuquerque: revista de História, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 135-153, jan./jun. 2010

PERUZZO, C. M. K. e VOLPATO, M. O. *Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferença*. Ed. Líbero – São Paulo – v. 12, n. 24, p. 139-152, dez. de 2009.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 1845.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. *Entre retórica e poética: Aristóteles*. In: RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

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

SHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance: Narrador*. São Paulo: Ática, 1989, p. 26-39.

TEDESCHI, L. A. *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica* – Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012. 144 p.

TEIXEIRA, Ivan. *Estruturalismo*. Revista Virtual Cult, out. 1998.