



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**O VOLUME DA AUSÊNCIA: SUJEITO, DIÁLOGO E MORTE EM JOÃO
ANZANELLO CARRASCOZA**

BRUNO OLIVEIRA

Catalão/GO
2020

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Bruno Oliveira

Título do trabalho: **O volume da ausência: sujeito, diálogo e morte em João Anzanello Carrascoza**

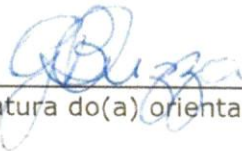
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 21 / 02 / 2020

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

BRUNO OLIVEIRA

**O VOLUME DA AUSÊNCIA: SUJEITO, DIÁLOGO E MORTE EM JOÃO
ANZANELLO CARRASCOZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Mestrado – da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem, Cultura e Identidade
Linha 1: Discurso, Sujeito e Sociedade
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Grenissa Bonvino Stafuzza

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Bruno

O volume da ausência: [manuscrito] : sujeito, diálogo e morte
em João Anzanello Carrascoza / Bruno Oliveira. - 2020.
93 f.

Orientador: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2020.

1. Círculo de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev. 2. Diálogo. 3.
Trilogia do Adeus. 4. João Anzanello Carrascoza. 5. Morte. I. Bonvino
Stafuzza, Grenissa , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata UAELL-RC 001/2020

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 119/2020

Às quatorze horas do dia vinte e sete de janeiro de dois mil e vinte, no Laboratório LADFFON, bloco E, Sala 01, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza – [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo, da Universidade Federal Fluminense - UFF; para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “**O VOLUME DA AUSÊNCIA: SUJEITO, DIÁLOGO E MORTE EM JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**”, de autoria do mestrando **Bruno Oliveira**, matrícula 2018100794. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e o candidato ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra ao mestrando para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. A duração da apresentação discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato: **APROVADO**, estando APTO a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo discente. Regional Catalão, UFG, aos 27 dias do mês de janeiro de dois mil e vinte. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Ekaterina Volkova Américo, Usuário Externo**, em 27/01/2020, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Grenissa Bonvino Stafuzza, Professor do Magistério Superior**, em 27/01/2020, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Antônio Fernandes Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 27/01/2020, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1121941** e o código CRC **57A06001**.

Referência: Processo nº 23070.001199/2020-17

SEI nº 1121941

*À minha mãe, Adriana:
que em silêncio me ensina como o amor envolve sacrifício.*

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e pela graça, sem Ele a minha vida acadêmica não existiria.

À Adriana, minha mãe, guerreira que em silêncio anuncia todo o seu amor. Sem sua ajuda e incentivo, essa caminhada seria bem amarga. Quase tudo que eu sei sobre a vida e sobre o amor, eu aprendi com sua vida.

Aos amigos que me acompanharam durante todo esse período entre graduação e mestrado e que foram meu maior suporte para que essa caminhada fosse menos dolorida. Ana Paula, Felipe, Talita, Yohanna, Giovanna, Marta, Cleide, Thais, José, Wanderson, Samuel, Eduardo, Herrison, Lucas e Nathalia, obrigado por serem ombros na hora do choro e sorrisos na alegria. Também agradeço ao Wisquival Santana, Hilquias Fábio, João Augusto e Fábio Júnior Pereira, pastores que passaram em minha vida e que me ajudaram a ser quem eu sou hoje.

À Professora Grenissa Bonvino Stafuzza, minha amada e querida orientadora desde os primeiros períodos da graduação. Você me mostrou o caminho da pesquisa e demonstrou acreditar em mim mais do que qualquer outro professor que passou em minha vida. Obrigado pelos livros, pelos conselhos, orientações e pela presença. Eu sou o que sou porque você é comigo durante todo esse tempo. Sua paixão é inspiradora!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem por repartirem seus dons e conhecimentos comigo e pela educação de qualidade e gratuita. Em Especial aos grandes mestres Guilherme Figueira Borges, Bruno Franceschini, Grenissa Bonvino Stafuzza e Alexander Meireles da Silva que ministraram as disciplinas cursadas por mim nesses dois anos de mestrado. E Silvana Augusta Barbosa Carrijo pela admiração e incentivo.

Ao GEDIS – Grupo de Estudos Discursivos, por todas as discussões e contribuições teóricas suscitadas nos encontros. Em especial, aos meus amigos, Gabriella Cristina Vaz Camargo e Cairo Joseph, pelas leituras e conversas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida nesses dois anos.

À Aliança Bíblica Universitário do Brasil (ABUB), pelo apoio e pelas amizades formadas.

as palavras, servem para abrir e fechar; se bem combinadas, estreitam latifúndios e alargam veredas (CARRASCOZA, 2017a, p. 42-43).

o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro (BAKHTIN, 2011, p. 33).

RESUMO

João Anzanello Carrascoza (1962-) é um escritor premiado por seus escritos em âmbito nacional e internacional. Seus escritos trazem uma profundidade e sensibilidade da vida e das relações humanas. A perda, a ausência e a morte encontram lugar em vários de seus escritos, mas por serem assuntos pouco abordados no cotidiano. Em *Trilogia do Adeus* (2017), obra escolhida para análise, morte e ausência são os assuntos nodais. A trilogia é formada pelas obras *Caderno de um ausente* (2017), *Menina escrevendo com Pai* (2017) e *A pele da terra* (2017). Para investigar essas três obras baseamo-nos nos postulados teóricos do Círculo Bakhtin, Volóchinov e Medviédev de modo a mostrar como os sujeitos-protagonistas são constituídos em relação à morte. Procuramos nas obras do Círculo fundamentos teóricos que nos auxiliem no entendimento do modo como os sujeitos se constituem. Objetivamos entender como a construção dos sujeitos nos e pelos diálogos sobre a morte atuam na constituição dos sujeitos. Para isso, verificamos, por meio de revisões bibliográficas, o funcionamento dos conceitos de gênero, sujeito, diálogo, cronotopia e exotopia. O nosso método de pesquisa é dialógico e segue o tripé metodológico descrever, analisar e interpretar. A pesquisa nos levou a perceber como as narrativas e os sujeitos são constituídos no embate estabelecido entre presença e ausência. Esse embate é o fio condutor das três narrativas, aparecendo com suas particularidades em cada uma.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev. Diálogo. Trilogia do Adeus. João Anzanello Carrascoza. Morte.

ABSTRACT

João Anzanello Carrascoza is a writer who specialized in national and international scope. His writings bring real depth and sensitivity to life and human relationships. Loss, absence, and death find their place in many of his writings, but because they are little discussed in everyday life. In *Trilogia do Adeus*, chosen work for analysis, death and absence are the nodal subjects. The trilogy is formed by the works *Caderno de um ausente*, *Menina escrevendo com Pai*, and *A pele da terra*. To investigate these three works we base ourselves on the theoretical postulates of the Bakhtin, Volochinov and Medvedev Circle in order to show how the protagonist subjects are constituted in relation to death. We look at the works of the Circle, theoretical foundations that help us in understanding the way the systems are constituted. We aim to understand how the construction of subjects in and through dialogues about death act in the constitution of subjects. For this, we verified, through bibliographical revisions, the operation of the concepts of gender, subject, dialogue, chronotopy, and exotopia. Our method of research is dialogic and follows the methodological tripod describing, analyzing and interpreting. The research led us to understand how narratives and subjects are constituted in the clash established between presence and absence. This clash is the guiding thread of the three narratives, appearing with their particularities in each.

Key-words: Bakhtin, Volóchinov and Medviédev Circle. Dialogue. Trilogia do Adeus. João Anzanello Carrascoza. Death.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
<i>Diálogo</i> em diálogo.....	17
Espaço-tempo na constituição dos sentidos.....	19
CAPÍTULO 1 – GÊNERO E A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO	22
1.1 A literatura e o gênero.....	22
1.2 A relação entre gênero e sujeito.....	29
CAPÍTULO 2 –CRONOTOPO, EXOTOPIA E AMBIVALÊNCIA	45
2.1 Cronotopo da ausência e ambivalência.....	45
CAPÍTULO 3 – A CONSTITUIÇÃO DAS NARRATIVAS E DOS SUJEITOS EM CARRASCOZA	55
3.1 Centros de valores da arquitetônica da construção das obras.....	55
3.2 A constituição narrativa de <i>Caderno de um ausente</i>	58
3.2.1 A construção da imagem de Juliana.....	64
3.3 A constituição narrativa de <i>Menina Escrevendo com Pai</i>	67
3.4 A constituição narrativa de <i>A pele da Terra</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS TEÓRICAS	90
REFERÊNCIA DO <i>CORPUS</i>	92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os estudos sobre literatura encontram-se em ampla produtividade que não se restringem às áreas de Letras e Linguística, encontrando-se difundidos em diversas áreas do conhecimento, uma vez que muitas obras permitem aos pesquisadores investigar aspectos históricos, sociais, psicológicos, estéticos, éticos etc. presentes nas narrativas. De modo mais específico, no que diz respeito ao escopo da presente pesquisa, as diversas correntes de estudos discursivos também se interessam pelo estudo do objeto literário, especialmente, a vertente bakhtiniana. Assim sendo, este estudo também vale-se dos estudos literários e sobre literatura para reflexão e desenvolvimento de um problema, a saber: a construção dos sujeitos em relação à morte na obra *Trilogia do Adeus*, de João Anzanello Carrascoza.

Desse modo, *o volume da ausência: a constituição das personagens e das narrativas na tensão entre presença e ausência em João Anzanello Carrascoza* trata-se de uma pesquisa descritiva, interpretativa e analítica da produção literária de Carrascoza de modo a investigar a construção dos sujeitos no e pelo diálogo com a morte em *Trilogia do Adeus* (2017). A trilogia é formada pelos romances *Caderno de um ausente* (2017), *Menina escrevendo com pai* (2017) e *A pele da terra* (2017).

Propomo-nos por meio da análise do referido *corpus* o desenvolvimento da pesquisa a partir de revisões bibliográficas dos conceitos de gêneros discursivos, espaço-tempo (cronotopia) e exotopia, para a fundamentação teórica do estudo. Desse modo, ao considerar os escritos literários do autor, que são compostos de enunciados discursivos, intentamos estabelecer uma análise dos enunciados discursivos recortados das obras para o estudo da constituição dos sujeitos em diálogo com a morte. As análises do referido enunciado discursivo foram feitas segundo as reflexões dos teóricos que compuseram o Círculo de Bakhtin¹, traçando possíveis relações com conceitos como sujeito, gênero discursivo, diálogo, enunciado, arte e vida, cronotopo, exotopia, morte, ética e estética, entre outros (BAKHTIN, [1924] 2012; BAKHTIN, [1965] 2013; BAKHTIN, [1979] 2011; MEDVÉIDEV, [1928] 2012; VOLÓCHINOV, [1929] 2017; VOLOCHÍNOV, [1925-1930] 2013). Logo, compreendemos que as formulações teóricas e a metodologia desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin permitem a análise do modo como os sujeitos são constituídos nos e pelos discursos da obra carrascoziana.

¹ O Círculo era formado por vários autores de diversas áreas do conhecimento, como música, sociologia, linguística etc. No campo dos estudos de filosofia da linguagem por esse viés três autores recebem mais destaque: Bakhtin, Volóchinov e Medviédev. Por uma questão de didática nos referimos ao Círculo como Círculo de Bakhtin.

Assim, propomo-nos a resolução do problema que se materializa na hipótese de que os sujeitos na obra carrascoziana, proposta para análise, constituem-se pelo e no diálogo com a morte. Para isso, investigamos e destacamos na pesquisa a noção de morte para o Círculo de Bakhtin pensada em processos dialógicos e ideológicos que operam no enunciado discursivo em estudo para a constituição dos sujeitos nas narrativas. Dessa maneira, esperamos mostrar, por meio das análises dos escritos de João Anzanello Carrascoza, como a morte opera na construção de sentidos que compõe os sujeitos presentes nas narrativas, traçando relações com os conceitos desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin, principalmente, gênero, sujeito, ambivalência, cronotopo e exotopia.

Diante do exposto, a presente pesquisa se justifica nos âmbitos acadêmico e social. No âmbito acadêmico, a pesquisa possibilita demonstrar as potencialidades teóricas do Círculo de Bakhtin no estudo de objetos literários e seu funcionamento dialógico e discursivo, podendo este estudo vir a ser, sobretudo, uma contribuição da produtividade de pesquisas que os escritos do Círculo permitem desenvolver. No âmbito social, por se tratar de uma pesquisa que vislumbra a descrição, a interpretação e a análise do objeto literário enquanto discurso, a pesquisa pode relacionar-se também com a Educação Básica, de modo a oferecer aos professores e alunos da rede escolar um estudo sobre literatura de escopo discursivo sobre um autor contemporâneo que apesar de ainda ser bem pouco estudado, é um autor que vem ganhando a atenção de estudiosos que se interessam pela linguagem literária.

Os escritos de Carrascoza ainda são pouco explorados pela academia. Há ainda poucas pesquisas concluídas e estas possuem fundamentações diferentes da que fizemos. Martini (2019), tomando como *corpus* *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai*, reflete sobre as relações de alteridade, por meio das formas de escrita de si, a relação dos eus narradores e seus interlocutores. Vieira (2018) analisa as questões de espaço que se desenham no romance *aos 7 e aos 40* e como essas formas espaciais contribuem para a confluência da subjetividade na narrativa. Minas (2017), tendo com *corpus* três versões do conto *Vaso azul*, analisa o processo de reescrita e a interpretação do texto, em que se busca o diálogo entre artes. Caetano (2017) disserta sobre o modo como *Caderno de um ausente* é uma narrativa autorreflexiva da criação literária. Conde (2019) analisa os seis primeiros livros de contos de Carrascoza para refletir sobre a escrita comovida do autor.

Estes textos propõem a seguir o escopo de estudos de análise e crítica literária, sem se basearem nos escritos teóricos do Círculo de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev como a nossa a nossa pesquisa desenvolve. Pesquisas sobre os escritos de Carrascoza que se dispõem do escopo do Círculo ainda não são comuns, com exceção da tese de doutorado de França (2017)

que em um de seus capítulos analisa o livro de contos *Espinhos e alfinetes* com o propósito de construir uma episteme do estudo de literatura. Assim, em âmbito acadêmico a pesquisa se justifica por estudar um autor pouco explorado pela academia, sobretudo, pelo viés do Círculo.

De acordo com Stafuzza (2019):

Em *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1924), Bakhtin dialoga com Kant, Bergson, Platão, Newton, entre outros, para pensar a responsabilidade do ato tanto como especial, porque possui sentido, quanto moral ao mesmo tempo, porque se liga a um existir-evento singular. Desde esse escrito, que norteia uma filosofia para o mundo por meio do ato responsável, da ética e da estética, Bakhtin elege a literatura como perspectiva para a sua produção filosófica: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Estética da criação verbal* são obras ilustrativas que apontam essa preferência na pesquisa da escritura literária para a promoção do conhecimento filosófico (STAFUZZA, 2019, p. 72).

Entendemos que os escritos filosóficos de Bakhtin são fundamentos para o estudo de literatura, pois, enquanto estudioso e filósofo, toma a literatura como objeto para análise e desenvolvimento de sua teoria filosófica da linguagem. Em função disso, tomamos os seus escritos para análise dos escritos carrascoziano, uma vez que Bakhtin demonstra intenso interesse pela literatura, e a toma, em vários de seus escritos, como *corpus* para o desenvolvimento de diversos conceitos e obras.

A pesquisa é de cunho bibliográfico, pois através dos escritos do Círculo temos aparatos teóricos para descrição, análise e interpretação do *corpus*. Isto se dá por meio da realização de revisão bibliográfica através de resumos, resenhas e fichamentos sobre os estudos do Círculo. Dessa maneira, investigamos os escritos de Volóchinov (2017; 2013), Bakhtin (2001; 2011; 2012; 2013), Medviédev (2012), dentre outros, para observação dos conceitos propostos para a presente pesquisa.

Outrossim, cotejamos enunciados presente nas três obras pertencentes a *Trilogia do Adeus* (2017), para refletir sobre a construção dos sujeitos. Em seguida, descrevemos, analisamos e interpretamos os enunciados cotejados considerando o tema proposto, qual seja, a construção dos sujeitos em diálogo com a morte.

Assim, considerando o tripé metodológico descrever-interpretar-analisar, a pesquisa é descritiva, pois descrevemos as narrativas que constituem o *corpus* em estudo. É analítica, porque analisamos os sentidos que são evocados na construção dos sujeitos em suas relações

com a morte. E, é interpretativa posto que procuramos entender a construção dos sujeitos no diálogo entre sujeito e o espaço-tempo das narrativas, assim como a situação enunciativa.

Por essa natureza descritiva, interpretativa e analítica, objetivamos estudar a construção dos sujeitos nos e pelos diálogos sobre morte que constituem as obras *Caderno de um ausente*, *Menina escrevendo com pai* e *A pele da terra*, de João Anzanello Carrascoza. De modo mais específico, verificamos por meio de revisões bibliográficas o funcionamento dos conceitos de gênero, cronotopo e exotopia no discurso literário em estudo; identificamos e analisamos as relações dialógicas que operam na construção dos sujeitos nas narrativas; e, analisamos como a morte opera na construção dos sentidos e dos sujeitos.

Diálogo em diálogo

O conceito de diálogo está intrínseco em toda a obra de Bakhtin e o Círculo. Quando pensadas ou estudadas as ideias presentes nos escritos bakhtinianos, devemos ter em mente a concepção de diálogo. Preliminarmente, cumpre destacar que diálogo, aqui, trata-se de uma troca de conversas entre dois ou mais interlocutores e para além: diálogo é embate/confronto, é onde se constituem ou se formam as ideologias, é o lugar possível da comunicação social e é o meio pelo qual uma obra artística se constitui.

Por ser esse meio formador de ideologias e o lugar possível da comunicação social, o conceito de diálogo se faz presente em todas as esferas da comunicação. Dessa forma, o estudo proposto investiga como os sujeitos são construídos por meio do diálogo nos objetos artísticos, de modo mais específico, como o diálogo entre os sujeitos e a morte atua na constituição dos sujeitos na *Trilogia do adeus*, de João Anzanello Carrascoza.

A noção de linguagem foi pensada na crítica direcionada à duas tendências que conceituaram a linguagem no século XX. A primeira é chamada por Volóchinov de *subjetivismo individualista* e a segunda *objetivismo abstrato*. Em suma, os principais pontos do subjetivismo individualista fundam-se no ato discursivo da língua como individual, logo, o psiquismo individual representa a fonte da língua. Assim, “[...] as leis da criação linguística – uma vez que a língua é formação e criação ininterrupta – na verdade são leis individuais e psicológicas [...]” (VOLÓCHINOV, [1929] 2017, p. 148).

Para a segunda tendência – objetivismo abstrato – a língua é um sistema estável e imutável de formas linguísticas normativas e idênticas. Desse modo, as leis da língua são leis linguísticas específicas de conexão entre os sinais linguísticos dentro de um sistema linguístico fechado. Isto posto, as leis linguísticas, nessa tendência, não possuem nada em

comum com os valores ideológicos. Os atos individuais da fala são, do ponto de vista da língua, apenas refrações e variações ocasionais ou simplesmente distorções das formas normativas (VOLÓCHINOV, [1929] 2017).

Na crítica a essas duas tendências, Volóchinov afirma que a realidade da língua é interação social.

[...] A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. (VOLÓCHINOV, [1929] 2017, p. 218, grifos do autor).

A respeito dessa realidade dialógica e interativa da língua, Machado (2010) tomou como base os estudos sobre a mecânica para entender de modo mais amplo o funcionamento da língua. Ela parte das relações estruturadas sob a forma da mecânica, ou seja, dentro da mecânica, apaga-se a interação com o espaço-tempo e com outros sujeitos para que o objeto ganhe sentido isoladamente. Um exemplo disso, é apresentado por Volóchinov² (2013) ao analisar os métodos de estudos predominantes em sua época. O autor notou que dois métodos prevaleciam, um que fetichizava a obra de arte, ou seja, a obra se bastava e autor e contemplador não eram levados em conta. O segundo método se limitava ao estudo da psique do criador e do bem-estar do contemplador. As experiências do interlocutor e do autor substituíam, por vezes, a própria obra de arte. Entretanto, notou-se que os estudos que seguem um desses métodos são incompletos, pois os dois tentam encontrar o todo em uma parte, isto é, mecanicamente. Os dois métodos apagavam aspectos que possibilitam uma análise satisfatória da obra de arte. A análise proposta por Volóchinov é permeada pelo diálogo entre esses dois métodos, ou seja, autor, ouvinte (leitor) e herói (obra) devem fazer parte do objeto de análise. Cada um desses é fundamental na criação da obra artística, pois eles possuem suas especificidades na criação artística.

Dessa forma, Irene Machado (2010) discorre sobre a mecânica ressaltando a diferença com outro conceito fundamental nos estudos da filosofia da linguagem desenvolvida pelo Círculo: a arquitetônica. Essa noção representa a totalidade da análise discursiva sem excluir nenhum dos aspectos levantados: os sujeitos, os interlocutores, a obra e o espaço-tempo.

² Devido às várias traduções de obras de Volóchinov, o nome dele pode aparecer de várias grafias diferentes: Voloshinov, Volochínov e Volóchinov. Escolhemos usar a versão mais recente que aparece em *Marxismo e filosofia da linguagem*, com tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo (2017), contudo preservando em citações a forma gráfica utilizada na tradução.

O gesto conceitual de Bakhtin introduz um pensamento que se propõe, assim, complementar ao domínio da mecânica. Este domínio foi nomeado “arquitetônica”. Enquanto a mecânica diz respeito ao mundo das coisas mudas, a arquitetura volta-se para a compreensão das relações. O objetivo é claro: valorizar as relações produtoras de sentido. O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos. Este é o mundo dos eventos, dos atos éticos e da atividade estética de que se ocupou Bakhtin em seus estudos. (MACHADO, 2010, p. 204).

Assim posto, o que difere a mecânica da arquitetura, em suma, é que o primeiro é tocado por um sentido que é interno, o segundo é o lugar das interações e onde se constroem os sentidos. Neste lugar, tudo se move e age, os elementos interagem e interferem uns com (nos) outros. Dessa forma, a observação do modo como os sujeitos se constituem nos escritos carrascozianos deve ser vista em um todo arquitetônico, pois é no mundo dos eventos, dos atos éticos, da atividade estética, da interação que os sujeitos são compostos.

Na observação da constituição do sujeito, notamos que o sujeito está dentro de uma arquitetura e os elementos exteriores a ele (os outros sujeitos, o espaço-tempo em que está inserido etc.) atuam (têm influência) sobre ele³. Há uma relação de embate. Essa relação de confronto, da luta pela palavra de um sujeito a outro, evidencia o caráter dialógico da comunicação. Os signos e os sujeitos são constituídos nessa relação de diálogo. Dessa forma, investigamos como as relações dialógicas em *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com Pai* e em *A pele da terra*, de João Anzanello Carrascoza, agem na construção dos sujeitos em sua relação com a morte no todo arquitetônico que significa.

Espaço-tempo na constituição dos sentidos

No conjunto da obra de Bakhtin e seu Círculo, diálogo é o conceito nodal para se pensar a linguagem e seu funcionamento. Espaço e tempo também são pensados em função do diálogo e atuam na construção dos sujeitos, pois estes se relacionam entre si em um espaço e tempo específicos.

De modo semelhante, os sujeitos a serem investigados na obra em estudo, fazem parte de um espaço e tempo determinados. Tanto o espaço quanto o tempo, refletem na constituição dos sujeitos da obra, isso fica mais evidente quando pensamos no caráter da obra a ser

³ Vale ressaltar que quando falamos de elementos extraverbiais entendemos que são elementos de fora que estão dentro do enunciados, isto é, que influenciam na construção dos enunciados. Damos mais detalhes sobre isso mais adiante no trabalho.

estudada. Como assinalado, nosso objeto de estudo são os três livros que compõem a *Trilogia do Adeus* (2017).

No primeiro romance, temos um pai velho que escreve para a filha recém-nascida, pois carrega consigo o receio de morrer, juntamente com sua esposa que possui problemas de saúde, e imagina não conseguir criar a menina que acabara de nascer. Seus escritos são conselhos, pensamentos para a filha, a herança que ele se propôs deixar para ela. É um homem inserido em um espaço-tempo com receio de um outro espaço-tempo em que ele está ausente, por sua própria morte, e sua filha a mercê do mundo.

No segundo romance, temos a filha desse homem, com vinte anos, mostrando a sua relação com seu pai. A mãe está ausente pela morte, mas o pai consegue viver vinte anos com sua filha. A filha escreve inserida em um espaço-tempo em que o pai está ausente e conta do espaço-tempo em que ele está presente e, em um segundo momento da narrativa, ele está ausente pela morte.

No terceiro romance, Mateus, filho mais velho de João, narrador do primeiro romance, narra um dia da viagem que realiza com seu filho a Rabanal del Camiño. Na narração, Mateus evoca outras lembranças que a recordação da viagem suscita a ele. Desse modo, temos um sujeito em um espaço-tempo de ausência diária do filho relembando um outro espaço-tempo de presença com o filho. Essas lembranças, também, o levam a outros espaços-tempo em que o filho ora está presente ora está ausente por conta da separação de Mateus com a mãe de seu filho. Diante dessas relações, faz-se necessário o estudo dos conceitos de espaço-tempo nos escritos do Círculo bakhtiniano.

Desse modo, como vimos, já que o sujeito é constituído pelas relações, podemos afirmar que ele é um ser em processo de acabamento, ou seja, o processo de formação do sujeito segue um fluxo ininterrupto enquanto ele estiver em interação social. O espaço das interações dialógicas define-se em função das interações em jogo no campo de visão e naquilo que o excede, isto é, espaço que ocupo na enunciação molda meu discurso, assim como a visão que possuo do auditório que está a minha frente (VOLOSHINOV [1930] s/d).

Quando levamos em conta a morte presente na obra de Carrascoza na discussão sobre espaço-tempo, percebemos nas narrativas do literato que a morte causa um distanciamento do sujeito que se constitui em dois espaço-tempo diferentes. Isto se dá, pois, as narrativas são retratos em que por um momento alguém com um peso axiológico ao narrador-protagonista está presente e em outro está ausente.

Para Bakhtin, nessa relação, existe a forma arquitetônica *eu-para-o-outro* entre o primeiro e o segundo espaço onde se está presente o sujeito. Essa relação se dá pelo excedente de visão (exotopia) de um sobre o outro, pois,

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa. (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 21, grifos nossos).

Apenas o outro me vê, por meio de seu excedente de visão, eu não tenho essa possibilidade. Esse excedente “[...] é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: por que nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstância, todos os outros estão fora de mim. [...]” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 21). Esses outros podem ser os *outros* que este sujeito agora inserido em dado espaço-tempo contempla como alguém distante dele, que ele conhece e exerce domínio, pois pode ver o que o *outro* não pode. Do mesmo modo, o outro na obra de Carrascoza é objeto da descrição dos sujeitos-narradores, ou seja, o excedente de visão do narrador é o que constrói a imagem do outro e essa imagem sofre influência da morte ou da possibilidade dela, segundo as narrativas propostas para análise.

Dessa forma, o tempo e o espaço dão condições para a realização do discurso e, para além disso, determinam a forma e o conteúdo do discurso. O tempo que se projeta no espaço é vivenciado, não existe em si, isto é, é uma experiência que transforma os sentidos dos signos.

Isto posto, acreditamos que a mobilização das noções de diálogo, espaço-tempo (cronotopia) e excedente de visão (exotopia) relacionados aos atos éticos de sujeitos em situação de interação pode nos auxiliar a compreender a construção dos sentidos que constituem os sujeitos em *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com o Pai*, de João Anzanello Carrascoza.

CAPÍTULO 1

GÊNERO E A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Para esse primeiro, capítulo pensamos a partir da teoria dos gêneros do discurso, o conceito de gênero e sua participação na constituição do sujeito em relação à morte. Desenvolvemos, a partir dos escritos de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, o gênero romance e como ele se mistura a outros gêneros para criar outras formas enunciativas. O primeiro romance da *Trilogia do Adeus, Caderno de um ausente*, é formado mediante a hibridização dos gêneros carta e romance, o segundo romance, *Menina escrevendo com pai*, a partir da junção dos gêneros diário e romance e o terceiro *A pele da terra*, da junção entre o romance e o gênero relato de viagem. A partir disso, entendemos como o *projeto-de-dizer* do autor se apresenta nos gêneros e cria a imagem dos sujeitos nas narrativas.

1.1 Literatura e Gênero

Os estudos sobre gêneros discursivos são basilares no entendimento da constituição da obra literária e de como os sujeitos-personagens se constituem nelas. A primeira questão a ser levantada no estudo sobre gêneros discursivos, ligado aos estudos literários, é qual a razão de se estudar gênero quando está envolvido os estudos literários, tendo em vista que os gêneros literários foram delimitados e definidos na filosofia clássica e divididos em três gêneros e que os estudos literários tradicionalmente utilizam: romance, poesia e drama (teatro) ⁴? Diante dessa divisão, não basta entender, segundo as especificidades de cada gênero, em qual deles a determinada obra em estudo melhor se encaixa?

No campo dos estudos do Círculo de Bakhtin sobre a literatura, há, como no desenvolvimento de outros campos e conceitos, uma ligação estreita com o marxismo. Por isso, para Medviédev (2012) a literatura é entendida como uma superestrutura que reflete e refrata as ideologias da vida. O social é um componente direto na construção da estrutura estética das obras literárias. O autor ainda destaca que “O estudo da literatura é um dos ramos do vasto campo da ciência das ideologias, abarcando, sobre o fundamento de um único

⁴ Divisão feita por Platão e Aristóteles sobre as manifestações literárias na Grécia Antiga. Todorov (2019) aponta que essa divisão já foi superada. Ele entende que se se usa esta primeira divisão feita por Aristóteles, ou na análise de poemas feito por Jakobson, dividiria-se a literatura em dois grandes gêneros: epópeia e tragédia, e poesia. Contudo, cada tipo de gênero literário têm “parentes” não literários, ou seja, a partir de um gênero surgem outros que seguem regras diferentes desses dois grandes gêneros. Por isso, essa divisão tradicional deve ser pensada de modo mais amplo, notando os outros gêneros (que por vezes nem são literários) que são usados na composição dos gêneros literários.

princípio de compreensão do seu objeto e de um único método de estudo, todos os campos da criação ideológica do homem” (MEDVIÉDEV, 2012, p.43). Aquilo que abarca a vida e as relações dos homens é o que se torna o chão possível para a compreensão e estudo do objeto literário.

Contudo, seguindo o pensamento de Medviédev, esses elementos da vida e das relações dos homens possuem suas particularidades. Tudo o que circunda o ideológico, isto é, os produtos da criação ideológica, fazem parte da realidade que circunda o ser humano, esses produtos da criação ideológica são dados em objetos e ações materiais, isto é, quando assumem alguma forma concreta, quando se torna enunciado. Não há outro modo de realização ou existência deles fora de um conteúdo material. Para entender isso, faz-se necessário uma visita aos escritos do Círculo sobre o papel do social na construção dos sentidos e como esses sentidos encontram lugar na obra estética.

O social é o lugar possível da estruturação dos sentidos das palavras; é nele que os objetos, os corpos físicos os instrumentos de trabalho adquirem ideologia e passam a ser um signo que reflete e refrata uma realidade que lhe é exterior. Somente nessa materialização da ideologia, temos um enunciado que reflete a realidade ao qual pertence (e constrói outras realidades por meio de uma ação conjunta com o interlocutor na leitura de mundo que faz a partir da obra.). Em outras palavras, o enunciado é o lugar de materialização das ideologias que circulam na vida.

Diante disso, pensando na literatura como uma superestrutura, temos que relacioná-la ao material da palavra, como é proposto por Volóchinov ([1929] 2017). Para o autor, a palavra é um signo ideológico por excelência, pois ela participa literalmente de toda interação entre sujeitos e não está vinculada diretamente a nenhum tipo de ideologia, os outros signos já nascem vinculados a ideologias específicas (por exemplo, a foice e o martelo para a União Soviética e o pão e o vinho para a comunidade Cristã).

[...] Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social. É bastante óbvio que a palavra será o *indicador* mais sensível das *mudanças sociais*, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados. A palavra é o meio em que ocorrem as lentas acumulações quantitativas daquelas mudanças que ainda não tiveram tempo de alcançar uma nova qualidade ideológica nem de gerar uma nova forma ideológica acabada. A palavra é capaz de fixar as fases transitórias das mudanças sociais, por mais delicadas e passageiras que elas sejam. (VOLÓCHINOV, [1929] 2017, p. 106, *grifos do autor*).

Isto quer dizer que tudo aquilo que acontece na base ideológica do social causa diretamente influência nas superestruturas. A palavra, então, compreende o lugar de maior evidência destas mudanças. Até as mais lentas e pequenas transformações podem ser observadas na palavra. Na comunicação social, o processo de interação entre sujeitos, onde se formam as ideologias, a palavra sempre está presente, disso decorre a percepção das alterações na base que são refletidas nas superestruturas. No nosso caso, essas mudanças no corpo social chegam até a literatura e a definem, pois, a formação desse ou daquele gênero do discurso depende das condições culturais e desenvolvimento social de dada comunidade.

A palavra ainda carrega em si uma função interlocutiva. Ou seja, ela orienta-se para o interlocutor (mesmo que este não esteja imediatamente presente). Volóchinov ([1929] 2017, p. 205) a coloca como um ato bilateral, ou seja, ela é definida por aquele que a profere e por aquele a quem se dirige. Isto faz dela um produto das relações entre os sujeitos. É o solo onde o enunciado do *eu* ganha forma na expressão de suas ideias. A palavra é a ponte que liga o eu ao outro.

Desta feita, entendemos a palavra como o lugar possível da comunicação social e, como vimos, a palavra se estabelece no diálogo entre o *eu* e o *outro*. Bakhtin ([1963] 2015b, p. 209) amplia a discussão ao afirmar que “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem”. Por isso, devemos ter em mente a natureza dialógica da palavra e como ela constitui e é constituída nas relações dialógicas. Todos os campos ideológicos – a moral, a religião, a ética, a arte – estão impregnados de dialogicidade, são esses campos que atuam com influência na constituição das superestruturas. Assim, as relações dialógicas são constituintes e constituídas de palavras, essas palavras atravessadas pelas ideologias participam de todos os processos de interação entre sujeitos e são materializadas em enunciados.

A onipresença da palavra nas interações entre sujeitos é feita mediante aos enunciados proferidos e a forma assumida pelos enunciados é o que chamamos de *gêneros do discurso*. Esses enunciados possuem, nessa perspectiva de linguagem, a função de mediador entre sujeitos no processo de interação. O enunciado é, segundo Bakhtin ([1979] 2011, p. 287), a unidade autêntica da comunicação discursiva. A palavra, desse modo, “passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que vida entra na língua” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 265).

A pergunta que se segue é de que forma a palavra entra no enunciado. Medviédev explica que ela integra o material do enunciado somente como expressão da avaliação social

(MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 185). Essa afirmação leva-nos a entrar no campo da estrutura do enunciado, ou seja, o que determina sua formação e o faz apontar em um ou outro campo da vida social. Essa discussão é importante, pois aqui vemos a ligação direta e estreita entre a vida e o enunciado concreto, entre vida e arte.

O primeiro ponto, então, a ser tratado é a avaliação social do enunciado. A avaliação social penetra fundo em todos os aspectos do enunciado e encontra um lugar maior na entonação expressiva. Em outras palavras, é o auditório social quem dá o tom para o enunciado. A palavra chega ao interlocutor recheada de tons ideológicos (e não a partir de um significado dicionarizado) por conta das avaliações impressas sobre ela pelo meio social. Assim, ao falar de morte, por exemplo, não basta saber seu significado imediato, mas levá-la ao campo social onde ela está posta e onde ela sofre influência dos tons ideológicos da vida exterior, em cada coletividade, pode ser definida uma forma ou importância diferente. É mediante isso que os sujeitos são definidos de modos diferentes em relação ao significado da morte para esta ou aquela determinada coletividade.

Ao pensarmos a avaliação social do enunciado, podemos tê-la como sinônimo da orientação do enunciado para um auditório. Segundo Volóchinov ([1929] 2017, p. 206), o enunciado é determinado de modo mais próximo pelos participantes do evento do enunciado, mesmo que eles estejam presentes ou distantes da realização imediata do enunciado. Em outras palavras, é determinado pelo auditório social. Assim,

[...] todo enunciado (pronunciamento, conferência, etc.) é concebido em função de um ouvinte, isto é, da sua compreensão e da sua resposta [...] mas também em função do seu acordo ou seu desacordo, ou em outras palavras, da percepção avaliativa do ouvinte; enfim, em função do “auditório do enunciado [...]” (VOLOSHINOV [1930], s/d, p. 4).

Desta maneira, as discussões realizadas na vida pelo auditório, do qual é direcionado a obra de arte, também são elementos constitutivo dessa obra. A comunicação social desse público constrói o terreno de fundamento para a obra de arte. Segundo Medviédev,

O auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto, tudo isso corresponde a um tipo especial de organização coletiva, sociologicamente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia. Determinadas formas de comunicação social são constitutivas do significado das próprias obras de arte (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 53).

Diante disso, devemos esclarecer que a orientação social do enunciado que define sua estrutura está longe de ser uma relação causal entre o enunciado e a realidade social. Os aspectos da vida, os acontecimentos sociais, os eventos cotidianos, o auditório social definem a forma e a estrutura dos enunciados (relação entre base e superestrutura), todavia, não é possível determinar que o enunciado surge causalmente desses aspectos.

Por conta dessa orientação social do enunciado, outro aspecto pode ser levantado, o lado extraverbal do enunciado. Quando tratamos do extraverbal precisamos deixar claro que é algo de fora, mas que está dentro do enunciado. Stafuzza (2018) sintetiza essa ideia afirmando que “a situação extraverbal não significa aquilo que se encontra fora de um enunciado, ou seja, a causa externa de um enunciado. [...] a situação é constitutiva de todo e qualquer enunciado, sendo essencial para o todo significativo do enunciado.” (STAFUZZA, 2018, p. 143). Assim, destacamos sobre o extraverbal duas características: a) a natureza responsiva; b) a situação enunciativa. Entendemos que nenhum enunciado é acabado, isto é, possui uma conclusibilidade absoluta, pois ele é de natureza ativamente responsiva (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 271). Isto quer dizer, que ele responde a enunciados anteriores a ele e a compreensão dele suscita respostas (mesmo que não seja uma resposta imediata). Ou seja, cada interlocutor do enunciado pode compreendê-lo de modo diferente suscitando respostas diferentes. A leitura do enunciado torna-se algo vivo e ativo pela relação do falante e do interlocutor, conferindo ao enunciado o *status* de inacabado.

Além do olhar do interlocutor que se diferencia, pois, cada sujeito possui vivências diferentes, a situação em que é proferido o enunciado também atua na construção da estrutura do enunciado. Por exemplo, falar como no primeiro romance, *Caderno de um ausente*, de uma possível morte de um pai velho que presume que não verá sua filha crescer, a que se notar que a situação social da comunidade imediata ao qual está inserido esse romance causa influências na composição do enunciado literário (mas não de forma estritamente mecânica). A personagem é um homem de 50 e poucos anos e por isso carrega 89 o receio de não ver a filha crescer. Ter filho nessa idade parece apontar para um futuro não muito distante quando pensamos que a média de idade para se ter filhos tem aumentado no decorrer dos anos⁵, essa discussão pode encontrar lugar na obra literária como parte de sua temática.

Além disso, a situação possui uma influência sobre o enunciado de determinar também sua forma e estilo. Para Volóchinov ([1929] 2017, p. 207), até os lugares mais profundos da

⁵ BBC Brasil. *Qual a melhor idade para se ter filhos?*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40771237>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

estrutura do enunciado sofrem influências das ligações e interações sociais do qual os interlocutores participam.

Por meio disso, entendemos a importância do estudo da natureza do enunciado e, também, da diversidade de formas de gêneros. Comunicamo-nos através de enunciados sobre a forma de gêneros. Disso decorre a importância dessa investigação para o campo dos estudos da linguagem. O estudo dos gêneros do discurso é importante, ainda, pois coloca a obra em relação com a vida e com os sujeitos situados fora da obra. Nessa relação, a análise da obra literária ganha *status* de uma análise social, pois o social está presente na obra, faz parte dela e a constitui. Diante disso, os gêneros podem ir além da classificação tradicional – romance, poesia, drama –, assumindo diversas formas mediante a mistura com outros gêneros não literários ou literários. Mas antes de entrar nos estudos sobre gêneros propriamente dito, vejamos como Medviédev entende a literatura como um signo ideológico, pois esse caminho revela como a vida encontra lugar na arte e como a arte reflete e refrata várias outras realidades.

Conforme Medviédev ([1928] 2012), a literatura, assim como todo campo ideológico, toma forma particular e específica na interação viva com outros campos ideológicos. Os tons avaliativos e as avaliações sociais estão presentes na obra literária e eles constituem a literatura. A obra literária, diante disso, materializa ideologias que estão presentes na vida cotidiana. Isso se dá quando a literatura toma da realidade subjetiva e objetiva aspectos éticos e cognitivos não de um sistema de conhecimento pré-estabelecido, mas da própria formação viva do conhecimento, isto é, enquanto o conhecimento está sendo formado, ele encontra lugar na literatura, a literatura discute esse conhecimento em formação.

É por isso que a literatura, com tanta frequência, antecipou os ideologemas filosóficos e éticos, ainda que sob uma forma pouco desenvolvida, mal fundamentada e intuitiva. Ela é capaz de infiltrar-se no próprio laboratório social das suas formações e formulações. O artista tem ouvido apurado para os problemas ideológicos em seu surgimento e desenvolvimento. (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 60).

Logo, as ideologias, os sentimentos, ideologemas filosóficos etc. que ainda não encontraram lugar de materialização na realidade são, por vezes, antecipados, articulados, refletem-se e refratam-se na literatura. O homem, sua vida, seu “destino”, a vida, como totalidade de ações, acontecimentos e vivências determinadas, tudo isso é convertido em enredo, fábula, tema etc. refratados em um meio ideológico encarnado na literatura (MEDVIÉDEV, [1928] 2012).

Tomando a literatura como um signo ideológico e como um enunciado, entendemos que ela é determinada tanto de dentro como de fora. De fora, como vimos, pelas ideologias que estão presentes na vida cotidiana e são refletidas e refratadas na e pela literatura. De dentro, por ela mesma: a obra literária está dentro do campo da literatura também e é influenciada pelas obras literárias que compõem a totalidade das obras de maior impacto na época em que faz parte; dito de outra forma, dada obra literária não escapa das influências diretas e determinantes do meio literário ao qual faz parte (MEDVIÉDEV, [1928] 2012). Desse modo, ainda tendo como base os escritos de Medviédev ([1928] 2012), a literatura possui uma dupla ligação com o meio ideológico: i) ela reflete o meio ideológico em seu conteúdo; e, ii) participa diretamente nele, sendo parte formadora.

Assim, a literatura reflete, em seu conteúdo, um horizonte ideológico, isto é, as outras formações ideológicas não artísticas (éticas, cognitivas etc.). Mas, ao refletir esses outros signos, a própria literatura cria novas formas e novos signos de comunicação ideológica. E esses signos, que são as obras literárias, tornam-se elementos efetivos da realidade social do homem. Ao refletir algo que se encontra fora delas, as obras literárias aparecem, ao mesmo tempo, como valores em si mesmas e como fenômenos singulares do meio ideológico. Sua realidade não se reduz a um único papel técnico e auxiliar para refletir outros ideogramas. Elas têm seu próprio papel ideológico autônomo e seu tipo de refração da existência socioeconômica (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 61).

Essa citação realça o que aqui já discutimos: que a literatura é fruto do social e refrata esse horizonte social ao qual faz parte, assim como levanta outros pontos que merecem destaque. Primeiro, a literatura é um signo que reflete outros signos e esse cria novas formas de comunicação ideológica (comunicamo-nos por meio de enunciados materializados em gêneros). Assim, o reflexo e a refração de outros signos criam outras formas de gêneros discursivos, isto é, outros modos de se comunicar discursivamente. Segundo, o duplo entendimento da literatura: ela tem valor em si mesma e ela é um fenômeno no meio ideológico, ou seja, a literatura possui suas particularidades enunciativas e ela também é resultado dos aspectos ideológicos, da base ideológica, do lugar e do tempo ao qual faz parte. Por último, a literatura não está, de modo exclusivo, a serviço da refração de ideogramas, ela possui seu próprio papel ideológico e tipo de refração da base ideológica.

Portanto, entendemos que essa discussão nos dá aparatos para, mediante aos escritos do Círculo de Bakhtin, compreender os enunciados, os signos, os gêneros e a literatura como fenômenos socioideológicos. Partindo da premissa que eles estão em total correlação com a vida, com a cultura, pois além de serem fenômenos dela, são refratadores e, assim,

construtores da própria realidade ideológica. A ligação da vida com os gêneros discursivos e a literatura é tangível, pois eles são aspectos da comunicação social. Passamos agora a investigar o funcionamento dos gêneros e como isso atua na formação dos sujeitos nos romances em estudo.

1.2 A relação entre gênero e sujeito

O texto do Círculo mais conhecido e lido sobre o tema dos gêneros discursivos certamente é *Os gêneros do discurso*, que faz parte de *Estética da criação verbal* (2011), na tradução de Paulo Bezerra. Esse texto aborda, podemos dizer, as questões centrais nos estudos dos gêneros, sendo, por vezes, esses estudos resumidos apenas as especificidades e particularidades apresentadas por esse texto.

Segundo Bakhtin,

[...] O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros discursivos* (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 261, grifos do autor).

Essa citação é a que inaugura o texto sobre os gêneros. Dentro dela, algumas questões são importantes no entendimento dos gêneros: a) o enunciado como unidade da comunicação social; b) o enunciado como campo da atividade humana; e, c) o todo do enunciado.

A primeira questão (a) é que a comunicação social é feita por meio de enunciados. O modo como empregamos a língua dentro do contexto de interação é sobre a forma de enunciados, segundo as particularidades que destacamos na primeira parte deste estudo. É por isso que Bakhtin ([1979] 2011, p. 276) faz a diferenciação entre oração – como unidade da língua – e enunciado – como unidade da comunicação. O autor estabelece algumas diferenças

entre eles como: a oração pode existir sem um sujeito para proferi-la, já o enunciado pertence a um determinado sujeito do discurso⁶.

Assim, como unidade da comunicação social (b), o enunciado faz parte de algum campo da atividade humana, é aqui que ele toma uma forma *relativamente* estável, das quais Bakhtin denomina de gênero discursivo. Isto quer dizer, que há a necessidade de organização social de determinado grupo de sujeitos para que os enunciados sejam estratificados em formas repletas de significação para aquele grupo. Disso decorre o pensamento de que se uma sociedade possui traços de desenvolvimento cultural, completo e organizado, mais complexo serão os gêneros que decorrem dali.

Bakhtin faz a diferenciação entre gêneros primários e gêneros secundários. Os primeiros são simples (cartas, diálogos cotidianos, resumem-se a comunicações que acontecem principalmente face a face) e os secundários são complexos (romances, dramas, pesquisas científicas, os grandes gêneros publicitários etc.). Estes últimos surgem “[...] nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...]” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 263).

Machado (2010b) defende que os gêneros primários e os gêneros secundários são nada mais que uma mistura, pois simbolizam as possibilidades combinatórias entre as formas de comunicação social oral e/ou escritas. Para a autora,

Os gêneros secundários – tais como o romance, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos – são formações complexas porque são elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos como a ciência, a arte, a política. Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, por exemplo. Em contato com esses, ambas as esferas se modificam e se complementam. (MACHADO, 2010b, p. 155).

A autora defende, então, que a razão dos gêneros secundários serem formações complexas não impede eles de refratarem os gêneros primários, isto é, de alguma forma do mundo cotidiano fazer parte dos gêneros secundários. Assim, podemos dizer que os gêneros são frutos da cultura e, como o enunciado, as transformações na base social causam influências nos gêneros decorrentes daquele grupo.

Outro modo de pensar a decorrência dos gêneros da cultura ou da base social é pensar em sua arquitetônica, evocando as suas particularidades espaço-temporais. Machado (2010b,

⁶ Não entraremos em mais detalhes sobre essa diferenciação. Para saber mais sobre a diferença conferir os textos de Bakhtin (2011, p. 261-306) e Camargo (2019, p. 56-63).

p. 159) afirma que “os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares”. Isto quer dizer que as condições ideológicas, os acontecimentos imediatos daquele espaço-tempo moldam a forma do gênero. Cabe a ressalva que não se trata de uma relação mecânica ou causal. Os gêneros são decorrentes das transformações da base ideológica, mas não é possível dizer que, por conta de um acontecimento específico, o gênero teve esta ou aquela mudança em sua forma.

Em suma, todos os sujeitos estão dentro de campos da atividade humana, seja um campo acadêmico, familiar, do trabalho, etc. e a unidade da comunicação nesses campos é o enunciado. Na comunicação, materializamos os enunciados em formas relativamente estáveis que são os gêneros do discurso. Logo, tanto a transformação desses campos, quanto a transformação dos sujeitos que enunciam causam influências e alterações nas formas do gênero do qual ele materializa o enunciado.

A arquitetônica do enunciado (c) comporta as particularidades mais complexas do estudo dos gêneros. Bakhtin destaca três elementos que estão indissolivelmente ligados ao todo do enunciado: o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional. Esses três elementos, agregam as características que destacamos sobre o enunciado. Então, o estudo dos gêneros deve passar por esses três componentes.

Começemos pelo estilo. Para Bakhtin, todo estilo está ligado indissociavelmente às formas típicas dos enunciados, isto é, dos gêneros discursivos. Isto quer dizer que qualquer mudança que acontece ao gênero, fatalmente, acontecerá ao estilo. E essa é, justamente, a primeira questão, por conta da ligação indissolúvel de estilo e gênero, o estilo está sensível a todas as mudanças no gênero. Qualquer mudança na base social, acarreta mudança no gênero e por tabela, no estilo.

A segunda questão é a individualidade do enunciado. Por conta dessa individualidade, o enunciado pode refletir características individuais do falante (ou de quem escreve), ou seja, ele pode ter um estilo individual. Contudo, não são todos os gêneros que são propícios a refletirem esses aspectos individuais no enunciado. Na verdade, a individualidade dos falantes da língua agrega, segundo suas regularidades, as características do gênero, isso é uma característica comum nos gêneros de literatura de ficção, Bakhtin confirma dizendo “aqui o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 265).

Essa relação indissolúvel do estilo com o gênero, ainda segundo Bakhtin, também se mostra quando entendemos que os estilos são, na verdade, estilos de gêneros de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. Em todos os campos da atividade humana

“existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo, é a esses gêneros que correspondem determinados estilos” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 266). Esses campos que estratificam tanto os gêneros quanto o estilo do enunciado segundo determinada função, situação e condição social. Há dialogicidade. As diversas vozes sociais, os diversos interlocutores e os diversos autores (aqueles que falam e aqueles que escrevem) possuem individualidades quando enunciam; e o individual revela o coletivo, pois ele foi formado dentro do processo de interação, essas individualidades serão estratificadas, segundo as regularidades que tiverem.

O estilo romanesco-literário aprofunda essa questão. Para Bakhtin ([1975] 2015a, p. 29, grifos do autor), “*o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*” e completa,

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modo de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime (BAKHTIN, [1975] 2015a, p. 29-30, grifos do autor).

Percebemos, diante disso, que a formação do estilo romanesco é essencialmente social. É na estratificação desses elementos citados, que também são frutos do social, e por meio da união desses discursos (heterodiscurso), segundo as individualidades do autor (dissonância individual), que o romance encontra lugar de existência e constrói sua estética. Logo, o estilo é sociológico.

Isso se liga ao próximo ponto: *o conteúdo temático do gênero*. Para Bakhtin ([1979] 2011, p. 266), o “estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas”, ou seja, o tema do gênero também é definidor do estilo. Em suma, estilo e gênero não se confundem, mas o estilo está ligado, indissolavelmente, às várias características do gênero discursivo. Ou melhor dizendo “onde há estilo há gênero” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 268).

Essa unidade temática ligada ao estilo é o nosso próximo ponto. Medviédev ([1928] 2012) discorre sobre a isso, afirmando que a unidade temática da obra não é construída por

meio de uma união de significados das palavras e das orações isoladas que fazem parte dela. O autor afirma que

O tema não se forma, em absoluto, desses significados; ele constitui-se somente com sua ajuda, assim como a ajuda de todos os elementos semânticos da língua, sem exceção. Dominamos o tema com a ajuda da língua, mas não devemos incluí-lo na língua, como se fosse um elemento dela (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 196).

E completa, “O tema de uma obra é o tema do todo do enunciado, considerado como determinado ato sócio-histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos” (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 196-197). O tema, então, é essa junção dos elementos composicionais dos gêneros, como da arquitetura do enunciado. Tudo que está presente no gênero atua na construção da temática. Por isso, o tema não se realiza, essencialmente, por meio de elementos estruturais, como a frase ou a junção de frases e orações, mas

por meio da novela, do romance, da peça lírica, do conto maravilhoso, e esses tipos de gêneros, certamente, não obedecem a nenhuma determinação sintática [...]. Como consequência, a unidade temática da obra é inseparável de sua orientação original na realidade circundante, isto é, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais (MEDVIÉDEV, [1928] 2012, p. 197).

De modo geral, no todo do enunciado, a questão do conteúdo temático passa pelo acabamento do enunciado, ou seja, a construção feita pelo locutor que chega até os ouvidos do interlocutor. Esse acabamento, segundo Bakhtin ([1979] 2011, p. 280-281) passa por três elementos: i) a exauribilidade do objeto e do sentido; ii) projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; e, iii) formas típicas composicionais do gênero do acabamento.

O primeiro ponto parece ser contraditório, pois se o enunciado é responsivo, preenche de resposta, ao mesmo tempo ele possui algumas infinitudes de leituras e respostas conforme a constituição do interlocutor. Bakhtin explica que o objeto discursivo (presente em algum campo da comunicação discursiva) em si é inexaurível, mas

ao se tornar *tema* do enunciado (por exemplo, de um trabalho científico) ele ganha uma relativa conclusibilidade em determinadas condições, em certa situação do problema, em um dado material, em determinados objetivos colocados pelo autor, isto é, já no âmbito de uma ideia *definida do autor* (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 281, grifos do autor).

Ou seja, o tema do enunciado (que carrega em si o projeto de dizer do autor) causa certo esgotamento ao enunciado. A leitura e resposta ao autor será pensada a partir dessa ideia definida, ou melhor, pela vontade de dizer do autor (apesar da ideia ter um tema, os sentidos que emergem do enunciado são plurais). Isto leva-nos ao segundo ponto.

Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras de ciência ou de literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* de discurso ou a *vontade discursiva* do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e suas fronteiras. Imaginamos o que o falante *quer* dizer, e com essa ideia verbalizada, e essa vontade verbalizada (como a entendemos) é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa ideia determina tanto a própria escolha do objeto (em certas condições de comunicação discursiva, na relação necessária com os enunciados antecedentes) quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetual [...]. Essa ideia – momento subjetivo do enunciado – se combina em uma unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico – objetivo, restringindo este último, vinculando-o a uma situação concreta (singular) de comunicação discursiva, com todas as suas circunstâncias individuais, com seus participantes pessoais, com as suas intervenções – enunciados antecedentes. Por isso os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente a intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem o *todo* do enunciado em desdobramento (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 281-282, grifos do autor).

Esse peso subjetivo do enunciado, colocado pelo falante, é que possibilita a comunicação discursiva. Aqueles que participam do contexto imediato do proferimento do enunciado, de modo automático já entendem o *todo* discursivo do enunciado (os não-dito, o presumido, etc.).

Outra coisa que o projeto de dizer expresso por meio do peso subjetivo do falante ao enunciado determina é a escolha do gênero no qual é construído o enunciado. Este é o terceiro e mais importante ponto, segundo Bakhtin. Para o autor,

[...] A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semânticas-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal de seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero. [...] (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 282).

Isto é, os gêneros cristalizam determinados sentidos que são expressos em suas formas que ao serem evocados produzem alguns sentidos pré-estabelecidos. A escolha do autor por

determinado gênero e não outro para expor seus escritos vem carregado com seu projeto de dizer. É o que vemos em Carrascoza.

Entendemos que a *Trilogia do Adeus* trata-se de três romances com suas formas e temas bem definidos, mas cada um deles possui particularidades que refletem a vontade discursiva do autor.

O primeiro romance, *Caderno de um ausente*, repousa na mistura entre o gênero romance com o gênero carta. Podemos enquadrar a carta como um gênero primário, ela não é fruto de relações complexas ou diretamente resultado da mistura de vários gêneros. Para Silva (2002), o gênero carta é caracterizado seguindo a estrutura composicional *abertura do evento, corpo do texto e encerramento do evento*, em outras palavras, um início, meio e fim; além do *Post scriptum* – que são informações que não entraram no corpo do texto e o redator achou importante registrar; é colocado no fim da carta abreviado por *P.S.*. Bertoli, Catelão e Santos (2017) apontam várias características do gênero carta pessoal. Para eles, a carta, possui um autor e leitor(es), preferencialmente, amigos ou familiares; utiliza-se de um suporte de escrita: o papel e envelope; contém o que eles chamam de *Evento deflagrador*, que consiste em relatar acontecimentos da vida do emissor, expressar emoções, sentimentos e perguntar sobre acontecimentos da vida do recebedor; possui uma linguagem familiar, espontânea, informal e com marcas de oralidade; além de dispor a função de se comunicar à distância. Sobre essa última característica, concordam Miranda e Ramalho (2018). Eles entendem a carta pessoal como um gênero textual capaz de prover comunicação entre sujeitos que se encontram distantes. Elemento importante no entendimento da hibridização do gênero com o romance que resulta na narrativa em questão.

Caderno de um ausente não é um romance feito ou que se dispõe do suporte do gênero carta para se construir⁷. O que acontece é uma hibridização do gênero romance com o gênero carta, surgindo assim um romance híbrido a partir do gênero carta e do romance. Bakhtin ([1975] 2015a, p. 156) explica que hibridização “é uma mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas)”. A hibridização do romance passa pela junção de duas vozes, dois acentos, duas consciências atuantes na construção do sentido do texto. Bakhtin explica ainda que

⁷ Esse procedimento de junção ou de uso de outros gêneros no romance não é algo novo. Várias obras fazem uso desse recurso. Citamos como exemplo *As lesmas* (2002), de Heleno Godoy, que faz uso do gênero carta e do gênero diário na constituição da narrativa. *Memórias do subsolo* (2009), de Dostoiévski, em que por meio de uma espécie de diário a personagem relata sua frustração com seus relacionamentos.

à diferença da mistura obscura de linguagens em enunciados vivos numa língua em formação histórica (em essência, todo enunciado vivo numa língua é híbrido nesse ou naquele grau), o híbrido romanesco é um sistema literariamente organizado de combinações de linguagens, um sistema que tem por objetivo iluminar outra linguagem por meio de uma linguagem, moldar uma representação viva da outra linguagem (BAKHTIN, [1975] 2015a, p. 160).

Portanto, a junção de dois enunciados (dois gêneros), com suas formas e características, dá lugar há um enunciado encharcado de sentidos segundo a perspectiva da vontade de dizer do autor. Cabe salientar que podemos entender que todo romance, do ponto de vista da linguagem, é um híbrido, o que não se pode fazer é entender que isso parte de uma relação puramente mecânica, o romance “é um híbrido intencional e social literariamente organizado” (BAKHTIN, [1975] 2015a, p. 165), ou seja, o autor se vale de elementos da realidade, os gêneros discursivos, segundo suas características e propósitos estratificados, para a exposição de sua vontade discursiva.

Podemos pensar o romance, em termos gerais, como uma narrativa em prosa, geralmente longa, com uma história criada e/ou relacionada à personagens, que participam de diferentes conflitos e situações dramáticas em uma sequência temporal ampla. Desse modo, o propósito primeiro do romance é contar uma história, esteticamente construída sobre essas características. No cruzamento dessas duas vozes – a da carta (comunicação com alguém imediatamente distante) e do romance (contar uma história) – temos o gênero que chamamos de *romance de carta pessoal*.

Como isso aparece no romance em análise? O que isso agrega na construção do sujeito em sua relação com a morte?

Primeiramente, sobre a estrutura composicional, toda a narrativa de *Caderno de um ausente* é em prosa, dividido por capítulos breves. O narrador é também o protagonista do romance, sendo assim, o romance é em primeira pessoa. A narrativa diz sobre um homem com seus cinquenta e poucos anos, com uma esposa que possui vários problemas de saúde, que acabara de se tornar pai e teme não ver sua filha crescer. Por isso, deixa esses escritos marcados, poeticamente, pela possibilidade da ausência. João, o agora pai, diz a Beatriz, chamada Bia, a filha, sobre os silêncios da vida, os tons melancólicos dela e sobre o poder das palavras.

O romance começa sem uma marca estrutural comum em cartas (nome do destinatário, geralmente acompanhado de “caro” ou “querido”), mas começa com um vocativo “Filha”. Ainda não nomeada, mas é a destinatária da carta. Toda a carta é acompanhada por um tom

peçoal como em uma conversa direta entre o pai e a filha. A voz da filha não aparece, mas o tom narrativo expressa uma vontade de resposta. Para exemplificar, temos no início do terceiro capítulo: “Bia, já posso pronunciar o teu nome com a força da verdade [...]” (CA, p. 21)⁸; ou no quarto capítulo “como toda história, não sei aonde a tua vai dar, se vamos passear pelo parque nas manhãs de domingo, se andaremos juntos por rudes paragens, se tu serás silenciosa [...]” (CA, p. 27).

Ao fim da carta, também não há a marca estrutural comum nas cartas (uma saudação seguida do nome do remetente), o que há é a revelação de que a ausência que a filha terá, será a da mãe e daquele momento em diante serão apenas os dois e a ausência da mãe. E, ainda, uma possível saudação final “para sempre, em nós” (CA, p. 126-127).

A questão central, entretanto, não é a questão estrutural em si, mas sim a perspectiva do sentido que o cruzamento desses gêneros causa. Entendemos que a carta é direcionada há um leitor que está imediatamente distante, ou em alguns casos em que está próximo, mas a leitura é feita em espaço-tempo distante. Acontece que em *Caderno de uma ausente*, a destinatária da carta está ali, à frente do remetente: “Bia [...], estás ali, acontecendo, naquele berçário à meia-luz, entre paredes verdes [...]” (CA, p. 21). Então, porque escrever uma carta se o destinatário está a sua frente? Vejamos o seguinte enunciado:

[...] Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesse entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que deves te preparar para viver mais longe de mim do que perto – eu farei parte, pra sempre, só do início de tua história; não há outro jeito, mesmo com a maior das esperanças, de te ver crescer como vi o teu irmão e continuarei a vê-lo até se tornar adulto [...], talvez até dê tempo pra que eu o veja se casar e me dar, quem sabe, um ou dois netos. Mas tu, não. Vens com esta marca, de minha ausência, a envolver inteiramente a tua vida [...] (CA, p. 10-11).

O enunciado demonstra que a possibilidade (a certeza da ausência, como aparece na citação) da ausência do pai pela morte é a motivação da escrita. A carta seria lida apenas quando o pai morrer, apenas quando o narrador-protagonista partisse e deixasse a filha com a ausência, mas com a presença de seus escritos. Isso se confirma no segundo romance da trilogia, *Menina escrevendo com pai*, em que a avó de Bia pergunta sobre o livro, “[...] avó Helena, que um dia perguntou a ele, *João, por que você não deu ainda o caderno pra Bia?* [...]”; e continua, “[...] Em outra ocasião, a avó Helena insistiu, *dá o caderno pra Bia, João*, e

⁸ Para referenciar os livros em análise, doravante, usamos as abreviações CA, para *Caderno de um ausente*, MEP, para *Menina escrevendo com pai* e APT, para *A pele da terra*.

o pai, *já contei pra ela, de outro jeito, o que escrevi lá [...]*” (MEP, p. 10-11, *grifos do autor*). Como a ausência não se concretizou da forma como o pai imaginou, aquilo que ele escreveu pôde ser expresso de outra forma, pela vida compartilhada, como descrito segundo as lembranças de Bia no segundo livro, e não pelas linhas do texto escrito pelo pai. Logo, tanto o sujeito narrador-protagonista, quanto o próprio gênero, são constituídos em uma relação com a morte-ausência. A escolha do estilo narrativo, expresso pela hibridização dos gêneros carta e romance demonstram essa carga temática ligada à morte e a possível ausência.

O segundo livro da trilogia, *Menina escrevendo com pai*, é a resposta de Bia a seu pai. Se no primeiro temos um caderno de um pai que se vê ausente de sua filha, o segundo registra a filha escrevendo com seu pai a sua caminhada e a vida de presença com ele.

Caracterizamos acima que o enunciado é responsivo e que essa responsividade pode decorrer de várias vias, seja ela imediata ao contexto do enunciado, como um diálogo cotidiano, seja ela distante, a certeza é que em algum momento esse enunciado será respondido. As primeiras linhas do segundo romance revelam que se trata de uma resposta ao primeiro romance. Na narração em primeira pessoa, Bia afirma:

Só agora o caderno que o pai escreveu há anos chegou às minhas mãos, embora eu já soubesse que existia, não era uma brincadeira dele, das tantas que me ensinou, como aquela de falar sem conectivos, como se fosse o próprio pensamento a saltar de um assunto a outro – a minha preferida [...] (MEP, p. 9).

Diante dessa citação, pelo menos duas coisas nos saltam aos olhos. Primeiro, o direcionamento ao pai não é feito de modo direto, como se estive conversando com ele, como acontece no primeiro romance em que o pai fala diretamente a Bia. Logo, notamos que apesar de ser uma resposta aos escritos do pai, por ser um enunciado que evoca outro, não se trata de uma resposta direta, como alguém que responde a uma carta. Segundo, o fato de Bia estar com vinte anos (“[...] ao longo de meus vinte anos [...]” [MEP, p. 10]) mostra que o pai dela a ensinou muitas coisas (“das muitas que me ensinou”), isto quer dizer que eles tiveram uma vivência, que ele foi presente e não ausente. *Caderno de um ausente* dispõe de uma narrativa em que o pai pensa um futuro sem a filha, *Menina escrevendo com pai* conta com uma narrativa em que o pai esteve presente e ainda está mesmo depois de sua partida. João teve tempo para ser presente e por isso não entregou o caderno antes a ela, pois a ensinou não pela escrita, mas pelo caminhar da vida.

Vimos que o primeiro romance é formado por meio de uma hibridização entre os gêneros romance e carta construindo um gênero híbrido, com suas características próprias. A

escolha desses gêneros, embora não seja causal, revela a vontade discursiva do autor (ou o projeto de dizer). De modo semelhante, *Menina escrevendo com pai* também expõe o projeto de dizer do autor que se fundamenta na narradora-protagonista. Toda a narrativa carrega dois tons, a ausência e a presença. Esses dois tons se misturam e por hora são indissolúveis. No segundo capítulo, a narradora afirma,

A primeira lembrança. O ponto onde começamos a tomar consciência de nós mesmos. Eu não preciso revolver o passado para encontrar essa lembrança número um. É só fechar os olhos e, outra vez, ela me vem: eu sou um bebê, estou numa cadeirinha improvisada atrás do selim de uma bicicleta, e ele, meu pai, com as mãos no guidão, pedala sem pressa. Eu ouço a sua voz, meu pai pergunta se estou gostando do passeio [...] (MEP, p. 11).

Essa é a primeira das muitas lembranças que Bia nos conta a respeito da vida vivida com seu pai. Nessas situações narradas, a filha apresenta vários episódios: o primeiro medo, a primeira briga, o primeiro beijo, o namorado etc., e relata a visão que ela tem da degradação do estado do pai até a sua morte.

O estilo narrativo recorda um diário. Em geral, o diário é um gênero primário, com um estilo textual em que sempre é registrada a data, escrito em linguagem informal e o destinatário e o remetente são a mesma pessoa. É usado para registrar acontecimentos do dia a dia com a finalidade de preservar lembranças ou desabafar. Além disso, ele possui outras características como a presença de referentes afetivos (amigos, pais, amores, etc.), caráter subjetivo, linguagem em primeira pessoa, normalmente empregada em pretérito perfeito e pode ou não ser dirigido a alguém. Para complementar, Pozzani e Steffler (2018) afirmam que a palavra diário provem do latim, *diarium*, e por isso está relacionado com o vocábulo dia, que para muitos, pode ser considerado uma autobiografia, com algumas ressalvas: desenvolve-se um texto de autobiografia, ou de memória, tratando-se de um passado longínquo. Mas, segundo os autores, o diário que chega até nós trata-se de eventos presentes, quase imediatos, isto é, os relatos são bastante próximos ao momento da escrita.

Contudo, na hibridização com o romance, sobretudo, nesse caso específico, o gênero acentua o projeto de dizer do sujeito protagonista, trazendo outras características que substituem outras. No segundo romance em questão, tem-se uma escrita em primeira pessoa empregada em pretérito perfeito (“[...] pensei na Catarina, no que eram as coisas delas para ela [...]” [MEP, p. 25]), mas em muitas ocasiões Bia narra no presente do indicativo (“[...] é a primeira queda de que me recordo [...]” [MEP, p. 19]) e em pretérito imperfeito (“[...] eu estava presa aos meus passos, eu arrastava uma mochila com rodinhas [...]” [MEP, p. 17]).

Tem-se também a presença de referentes afetivos, como o pai, o irmão, o sobrinho, a Neuza etc.; a linguagem usada pela narradora não é tanto informal mas é poética e formal. Pelo que consta, parece que não é direcionada a uma pessoa específica, vimos que ela não trata o pai como um *outro* imediato. A escrita de Bia, registra a presença do pai em sua vida.

A escolha do autor por esse estilo narrativo permeado pelo romance e pelo diário revela seu projeto de dizer. O diário possui em si esses dois tons de presença e ausência: a escrita de si e de acontecimentos no diário preserva a memória, e, neste caso, é uma forma de preservar a presença do pai e registrar acontecimentos e situações de um espaço-tempo, distantes do escritor. No contexto desse segundo romance, escolha do estilo narrativo contempla a ausência do pai, mas sua presença por meio dos escritos dele e das memórias registradas por Bia.

É por meio disso que vemos a construção da narradora-protagonista. Esse tom a atravessa e a faz ser quem é. O tempo relatado ao lado do pai, todas as lembranças, da infância à adolescência marcou profundamente Bia. Na ausência dele é que ela escreve essas lembranças, eternizando-o na escrita. Essa ausência-presença é evidenciada na seguinte citação: “[...] A sua jornada vai acabar daqui a pouco para o mundo mundo⁹. Mas não para o mundo em mim.” (MEP, p. 134).

O terceiro romance parece destoar dos outros dois. *A pele da terra* não narra a história entre João e Bia, e, a princípio, parece não ter relações diretas com a morte em sua construção. Nesse terceiro romance, Mateus, o narrador-protagonista, relata um dia da viagem que fez com seu filho a Rabanal del Camino, em Santiago de Compostela¹⁰. Mateus é pouco citado nos outros romances. Aparece apenas pontualmente, como no primeiro capítulo em que ele é apresentado como meio-irmão de Bia, trazendo um certo tom pedagógico: “já na época do teu irmão – um meio-irmão, de quinze anos, é bom que logo saibas” (CA, p. 9); e, numa comparação com Bia: com Mateus houvera a possibilidade de vida compartilhada e com Bia não haverá essa esperança: “eu farei parte, para sempre, só do início de tua história; não há outro jeito, mesmo com a maior das esperanças, de te ver crescer como vi o teu irmão e continuarei a vê-lo até se tornar adulto” (CA, p. 10).

⁹ A repetição da palavra “mundo” está correta. O enunciado está citado da forma como aparece na narrativa.

¹⁰ O Caminho para Santiago de Compostela é um local turístico explorado por pessoas do mundo inteiro. Rabanal del Camino, o destino de Mateus e João, é uma das paradas dos peregrinos. A tradição conta que “O Caminho surge com a descoberta do túmulo do apóstolo [Tiago, o Maior], no século 9, pelo camponês Pelayo, que viu um “caminho de estrelas” descendo sobre o campo. No século 12, Santiago de Compostela – derivação de “São Tiago dos Campos Estelares” – foi reconhecido pela igreja como um dos três grandes centros cristãos de peregrinação. As outras rotas levam até Roma e Jerusalém.” Disponível em: <<https://www.melhoresdestinos.com.br/caminho-de-santiago-roteiro-dicas.html>>. Acesso em 18 jul. 2019.

No segundo romance, Mateus possui uma presença maior. Primeiro, ele aparece quando a tia deles, Marisa, está contando sobre João quando era menino e era bonito, interessado por livros e ajudava os pais no restaurante: “enquanto ela falava, o Mateus ouvia de um jeito admirado [...], e a tia lá tagarelando sobre o menino, que o menino ajudava o pai e a mãe no restaurante, o menino com um cuidado, quase amor pelos livros” (MEP, p. 68). Em outras partes do texto, mostra como ele é presente e participante nos últimos dias de João. Bia narra que “O Mateus, nos últimos anos, vem todo dia em casa, preocupado com o pai, o pai velhinho, o Mateus a qualquer hora que o pai precisasse ele, vinha, o Mateus muito mais com o pai” (MEP, p. 101). Bia também marca essa questão de Mateus ser meio-irmão dela: “Eu penso em Mateus, meu irmão. Meio-irmão, seria mais correto dizer” (MEP, p. 102). Há também destaque para a relação entre João e Mateus, em relação ao cuidado de Bia depois que João partisse. Bia narra um episódio em que Mateus e ele conversavam sobre a casa onde moravam: “e aquela vez que eu peguei um trecho da conversa entre ele e o Mateus, *cuida da Bia, se for preciso, venda a casa pra ela estudar*” (MEP, p. 125). Desse modo, isso mostra como Mateus foi presente em parte da vida de Bia. Mesmo depois de casado com Gisele.

No momento de escrita desse diário, ao que parece, João, filho de Mateus, já tinha nascido: “e de fato eles se casam, e agora seguem juntos, João filho dos dois já aprendeu até a andar” (MEP, p. 74). *A pele da terra* discorre sobre uma dia da viagem que Mateus faz com seu filho, já crescido (a narrativa não deixa explícito, mas na leitura entendemos que se trata de um rapaz na adolescência).

O romance expõe, em primeira pessoa, o relato de uma viagem entre o pai e seu filho. O gênero *relato de viagem* (que também é um gênero primário) carrega algumas características. Segundo Rocha (2014), este gênero permite uma maior liberdade textual do produtor de texto. Ainda completa afirmando que

O relato de viagem apresenta, no geral, um conteúdo temático estável, ou seja, o autor insere em seu texto marcas linguísticas de tempo e espaço para situar o texto, para, em seguida, relatar ao seu interlocutor a experiência vivida. Contudo, como se trata de um gênero em que se fala de si, nele aparecerá, em grande medida, propriedades singulares que construirão o estilo de quem escreve. Com a intenção de influenciar o seu leitor, o autor tentará produzir um texto singular que permita ao seu leitor de sentir e viver um pouco a experiência por ele relatada (ROCHA, 2014, p. 46).

Essas características estão presentes em *A pele da terra*. De início, no primeiro capítulo há a marcação do espaço e do tempo do relato. O narrador afirma “Rabanal está ali – e nós aqui. Vivemos muitos anos depois daquele dia até hoje. Aqui estamos: você, sentado à

beira de minha cama” (CARRASCOZA, 2017c, p. 9). Sobre o espaço, como já dissemos, trata-se de uma peregrinação a Rabanal del Camino; o tempo, porém, é indicado, mas sem muita clareza. A referência são os “muitos anos depois daquele dia”, o dia em questão é a viagem, mas não se sabe o dia ou a época em que a foi escrito. A partir disso, a experiência é narrada.

Todorov (2006, p. 240), entendendo o gênero relato de viagem como gênero literário, aponta que a primeira característica do gênero é a tensão (ou certo equilíbrio) entre o sujeito observador e o objeto observado. Deixando claro a importância tanto do sujeito quanto do espaço. O foco do gênero é de fato o relato em si da viagem.

Dentro dessas características é que percebemos, no romance em questão, a hibridização com o romance que evidencia o projeto de dizer do autor. O espaço parece não ter grande importância, funcionando apenas como um pano de fundo. Todorov aponta a importância do objeto relatado, ou seja, a cidade e/ou o caminho percorrido. Contudo, a viagem principal parece não ser a peregrinação em Rabanal, mas o tempo de Mateus com seu filho.

No segundo capítulo, o narrador dá o tom para toda a escrita. Ele afirma, “O mundo se reiniciava em mim, com todo o seu tempo para se fazer e se refazer, as lembranças já em pé, prontas para que, se eu as evocasse, saíssem das sombras e me contassem, com as mesmas, ou outras, imagens e palavras, a minha história” (APT, p. 12). O narrador não ocupa muitas linhas de seu relato para descrever as estradas, construções, rios etc. que compõem o caminho de Rabanal. Ele gasta muito tempo mostrando como a lembrança da viagem o faz evocar outras lembranças. O texto funciona como uma espécie de metalinguagem (ou metalebrança), pois, a medida em que discorre sobre algumas situações da viagem, Mateus se lembra de momentos em que estava diariamente com o filho (pois, ele se separa da mãe do filho e passa a vê-lo apenas nos finais de semana), ou na convivência após a separação. Logo, a narrativa possui esses dois tons: a presença no tempo da viagem e a ausência/presença de João na vida de seu pai; tudo isso debaixo de uma lembrança específica.

Nessa construção enunciativa, agrega-se ao gênero relato de viagem a complexidade da hibridização com o romance. Nasce um gênero híbrido que agora é influenciado por lembranças anteriores a viagem e reflexões e acontecimentos que aconteceram depois da viagem. O Mateus que escreve já é um sujeito diferente daquele que viajou com o filho.

No decorrer da trama, é-nos mostrado que Mateus se separou de Gisele mãe de João. Mateus afirma que fazia 10 anos que ele e o filho não moravam juntos (APT, p. 21). A viagem, então, é uma forma que ele encontra de passar mais tempo com o filho, para além dos

finais de semana. Por conta desse distanciamento entre Pai e filho, as lembranças e reflexões são comuns nas linhas do romance. Esse contraste ainda se estabelece na relação do filho do passado, evocado pelas lembranças, e o filho do presente: “embora o você à minha frente nem perceba que os dois, meu filho feito de passado e meu filho povoado de presente, se encontravam para fortalecer o meu sentimento de gratidão para reverenciar o tempo” (APT, p. 19).

Assim, o projeto de dizer materializado na escolha do gênero, revela o modo como os sujeitos são constituídos nas narrativas. O relato de viagem permeado por lembranças, suscitadas por outras lembranças, expõe o contraste entre presença e ausência que atua na construção das personagens e da narrativa.

Logo, como estamos defendendo, nesses romances, os sujeitos protagonistas são constituídos em relação à morte e, por isso, como o projeto de dizer do autor materializa no protagonista a sua ideia de morte. Entretanto, em *A pele da terra*, temos uma relação diferente como a apresentada nos dois outros romances. O sujeito é marcado pela ausência, porém não pela ausência definitiva pelo findar do corpo físico de alguém amado ou pela possibilidade disto acontecer. Ele é marcado pela ausência causada pela separação da esposa e, por decorrência, da separação do filho, o que diminuiu o tempo que passavam juntos. A morte é outra. É um luto causado pela ausência da presença diária do filho.

O estilo narrativo escolhido pelo autor que nasce da hibridização do romance com o relato de viagem revela seu projeto de dizer. O relato de viagem é marcado essencialmente pela ausência e/ou saudade, relata-se esses acontecimentos querendo relembrar e perpetuar as lembranças da viagem realizada. Dentro da própria narrativa, também há a marcação de dois acentos, a presença e a ausência. A presença pelo filho estar ali, fazendo a viagem junto com o pai; a ausência pois a relação dos dois é marcada pela separação de Mateus com Gisele. Além também do relato de viagem, por si mesmo, já possuir esses dois acentos. Narra-se um episódio não em tempo presente, mas no passado. A história foi vivida e é revivida em um outro tempo. Neste contraste entre presença e ausência é que se constitui o estilo narrativo.

Portanto, nas três narrativas que compõem a *Trilogia do Adeus*, notamos como o projeto de dizer do autor atua diretamente na construção dos narradores-protagonistas. A hibridização do romance com outros gêneros causa efeitos de sentidos que expõem a influência da morte-ausência na constituição das narrativas. A escolha por esses gêneros – carta, diário e relato de viagem – destaca o diálogo indireto, posto que expõe a falta de um destinatário imediato. Outra consideração a ser destacada é que, por meio da hibridização, o autor transforma gêneros documentais (não ficcionais) em gêneros fictícios, ou seja, a junção

dos gêneros primários ao romance modifica sua estrutura composicional, convertendo-os em gêneros complexos, gêneros secundários.

CAPÍTULO 2

CRONOTOPO, EXOTOPIA E AMBIVALÊNCIA

Neste capítulo, analisamos, discorremos, sobre os conceitos de ambivalência, cronotopo e exotopia. Evocamos as três obras presentes na *Trilogia do adeus* para mostrar como a visão exotópica construída pelos narradores protagonistas atua na constituição das narrativas. Além disso, demonstramos como a obra é ambivalente e se funda sobre o cronotopo da ausência.

2.1 Cronotopo da ausência e ambivalência

Bakhtin ([1975] 2018) pensa o conceito de cronotopo a partir da ideia desenvolvida por Einstein, segundo a teoria da relatividade. Contudo, ele toma esse conceito como uma metáfora, apenas aproveitando a questão da inseparabilidade do espaço e do tempo. Nesse deslocamento de área, agrega-se ao conceito a categoria de conteúdo-forma da literatura. Assim, para ele, cronotopo é “(que significa ‘tempo-espaço’) a interligação das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura.” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 11).

Na caracterização do cronotopo artístico ocorre a mescla de tempo e espaço. De modo mais específico, Bakhtin ([1975] 2018, p. 12) explica que dentro dos estudos do cronotopo artístico-literário o tempo ganha densidade, torna-se visível aos olhos artísticos e o espaço se intensifica e se integra ao movimento do tempo, do enredo e da história. Desse modo, o tempo se revela no espaço e o espaço é percebido no tempo, ou seja, não há acontecimento temporal fora de um espaço definido e não há um episódio no espaço fora da perspectiva do tempo.

Outra característica pontuada por Bakhtin ([1975] 2018) é o significado que o cronotopo tem para os gêneros na literatura. O autor pontua que os gêneros e as suas modalidades são determinados pelo cronotopo. Além disso, o cronotopo “como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem é essencialmente cronotópica.” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 12). Pode-se dizer, então, que a imagem do homem pintada no objeto literário é fruto das condições deste na época retratada.

Quando pensamos no cronotopo de *Trilogia do Adeus*, notamos a estreita relação da construção narrativa com a ausência-morte. O enredo geral, tomando as três narrativas, segue uma determinada linearidade ambivalente. João, o pai velho, escreve a filha recém-nascida,

com receio de morrer e deixar a filha ausente de sua presença, ensinamentos, educação etc. Bia, a filha, vive os primeiros vinte anos com seu pai. Ela escreve a segunda narrativa como uma resposta ao pai, que pensava na ausência e foi presença por pelo menos vinte anos. No terceiro romance, Mateus, o primeiro filho de João, narra uma viagem que faz com o filho, também chamado João, a Santiago de Compostela, na Espanha. A relação dos dois é afetada pela separação de Mateus com sua esposa, isso limita o contato do pai com o filho. Dessa forma, notamos uma renovação da vida que começa em João, o pai de Bia e Mateus, e termina em João, o filho de Mateus, neto de João.

A construção narrativa é afetada diretamente pelas questões temporais e espaciais. Sobre o espaço, Bakhtin tematiza alguns lugares físicos que atuam como determinantes do conteúdo-forma na literatura: a estrada, os salões de festas, as praças etc. Esses elementos são tingidos de um matiz axiológico-emocional. Isto quer dizer que o espaço-tempo é carregado de tons valorais e com carga emocional do autor nas linhas do romance, sendo isto elemento definidor da forma do enunciado, isto é, do gênero do discurso.

Na obra carrascoziana aqui analisada, o espaço possui um valor fundamental, pois é nele que se estabelece o elemento transgrediente, ou seja, o sujeito fala de um espaço-tempo em que rememora ou imagina um outro espaço-tempo em que um outro, com peso axiológico, está ausente e/ou presente. Contudo, o espaço marcado como algo físico (como a estrada, o salão de festas etc.) não é o traço mais importante. Os eventos não acontecem apenas em um lugar. No primeiro romance, o hospital se constitui como o cenário para o nascimento de Bia e leva João a refletir sobre o tempo que podem ou não passar juntos; a casa deles também é um espaço presente na construção narrativa, é o lugar em que ele mostra as fotos dos parentes de Bia. Revelar essas fotos, revela a história e a memória da família. Ao que parece, João está mostrando quem essas pessoas são para que Bia saiba quem ela é, mesmo sem entender – por ainda ser um bebê – e mesmo sem que tenha a possibilidade de conhecê-los. Outro espaço que influencia a narrativa é o lugar de escrita de João-pai – alguém com receio de que não passará muito tempo com a filha. Este lugar atua diretamente como motivo para a escrita. Por isso, toda a escrita carrega um tom pedagógico. O pai anseia ensinar coisas sobre a vida à filha (“por que as palavras dizem também outras coisas quando enunciam o que enunciam, Bia, ‘eu te amo’ nem sempre é um incêndio, infinitas vezes é monotonia, o que vai do coração à língua perde muito de sua seiva no caminho” [CA, p. 66]).

O tempo instalado em *Caderno de um ausente* é o momento do nascimento de Bia (e está diretamente relacionado ao hospital). Esse é o acontecimento que conduz o restante da narrativa, isto é o fato de João entender que não vivenciará a companhia da filha (“Acabas de

nascer e eu tenho de te explicar [...] que não vamos passar muito tempo juntos”). A compreensão do tempo para João, desse modo, é toda apontada para o futuro. A vida para ele seguirá o seguinte caminho: nascimento de Bia – breve tempo de presença – sua morte – vida de Bia marcada por sua ausência.

Primeiramente, o próprio nascimento de Bia e a explicação do Pai de que não passarão muito tempo juntos (na citação acima). Segundo, o breve tempo de presença que João imagina que passará com a filha conduz a narrativa, como dissemos, a um tom pedagógico. Como exemplo, temos a seguinte afirmação do narrador, “[...] e que possamos num feriado qualquer montar juntos um imenso quebra-cabeça de mil peças – para que, sem te dares conta, comeces a entender o quanto somos feitos de fragmentos, o quanto somos desinteirados de nós mesmos [...]” (CA, p. 49-50). Esse tom atravessa vários trechos da narrativa.

Quando colocamos junto a isso o tempo que aponta para o futuro, evidenciamos a ausência pensada pelo narrador-protagonista. Ele dedica alguns trechos e um capítulo inteiro da narrativa para dizer sobre algo que faria caso tivesse o tempo necessário para compartilhar isso com a filha.

Eu ia te ensinar como desviar das trilhas tortas que vão se colar na sola de suas sandália, e como te manter em calma quando os ventos acusatórios te açoitarem, eu ia te ensinar a fugir das circunstância que nos arrastam aos abismos, ia te treinar a distinguir os diferentes verdes da paisagem [...] eu ia te ensinar a aceitar as vicissitudes como aceitamos a curvatura dos planaltos, o curso sinuoso dos rios, a consistência do ferro e sua vocação para a ferrugem [...] eu não ia te receitar fórmulas pra apaziguar tuas inquietações – eu só acredito no antídoto que, reagindo com a nossa química, é rebento do próprio veneno –, eu não ia falar em pétalas se o momento exigisse espinhos, não, Bia [...] (CA, p. 33-34).

Todo o capítulo segue essa lógica: o pronome “eu” acompanhado do verbo ir no pretérito imperfeito – ia – seguido de um verbo que é a predicação do desejo de ensinamento que o pai tem sobre a filha mas que não será realizado por conta desse tempo que não virá. A evidência da impossibilidade colocada pelo narrador é justamente o verbo no pretérito imperfeito que dá sentido de uma ação que é pensada, porém, não realizada.

A vida de Bia marcada pela ausência não acontece do modo como João pensava que iria acontecer, não ocorre de forma imediata. O fim de *Caderno de um ausente*, mostra-nos que a mãe de Bia acaba falecendo, “[...] justo seria se fosse eu – que comecei este caderno convicto de que não te veria crescer –, mas é tua mãe, filha, é a tua mãe que agora está lá. Se nós a perdemos ela ganhou o silêncio do mundo inteiro [...]” (CA, p. 125). A marca da

ausência em Bia se inicia pela mãe e não pelo pai, como este imaginava que seria. A vida de Bia afetada pela ausência do pai se dá depois de 20 anos de vivência e de presença com o pai.

No segundo romance, vários espaços também fazem parte da construção narrativa. A casa em que eles moravam, o parque em que Bia passeava de bicicleta com seu pai e a escola que Bia estudava fazem parte da construção narrativa. Espaço e tempo estão imbricados, pois Bia rememora o passado em que o Pai está presente. Ela traz para a sua memória situações, sentimentos, lugares etc. em que o pai estava ali, presente, ensinando-a a viver a vida.

Neste romance, a sequência narrativa tem outra lógica: a morte do pai e o recebimento do caderno escrito por ele a ela conduzem a escrita. A lógica de tempo segue o esquema: vida com o pai e ausência da mãe – morte/ausência do pai – ausência/presença do pai após sua morte.

[...] Em outra ocasião, a avó Helena insistiu, *dá o caderno pra Bia, João*, e o pai, *já contei pra ela, de outro jeito, o que escrevi lá*, e, agora, eu sei que ele tinha razão: ao longo dos meus vinte anos, o pai me contou, devagar, a história de meu nascimento, de seus erros, da morte de minha mãe, além de outra história, não de ausência, mas de sua presença em minha vida. [...] (MEP, p. 10, grifos do autor).

A citação acima revela o olhar de Bia sobre essas situações: a morte da mãe, depois a vida com o pai, seguindo o foco da narrativa da presença do pai e não de sua ausência. O cronotopo do romance é formado pela lembrança da presença do pai na vida da filha. O foco narrativo constitui-se dessas lembranças. Isto desencadeia a viagem de Bia até a vida compartilhada com o pai em suas lembranças e ao fato dele ter a deixado ausente por conta da morte. Bia está em um espaço-tempo em que o pai está ausente, mas recorda-se do espaço-tempo em que ele está presente.

Em um dos capítulos, a narradora trata de muitas de suas lembranças. Segue o trecho:

E aquele dia em que torci o pé, e aquele outro em que fomos visitar a mãe do Mateus que tinha quebrado a tíbia, e aquela tarde em que assaltaram o pai à porta de casa, e aquela vez que ele ficou horas tentando lembrar o nome de um amigo de infância, [...] e aquele domingo que fomos levar flores no túmulo de minha mãe, [...] e aquela vez que eu peguei um trecho da conversa entre ele e o Mateus, *cuida da Bia, se for preciso, venda a casa pra ela estudar*, e aquela noite que eu mostrei ao pai a tatuagem de cruz em minha nuca, e a cara dele quando apareci com os cabelos pintados, e aquela vez que ele perguntou quem era o garoto com brinco de argola, e eu respondi, *o Rafa, meu namorado*, e aquele dia que ele viu a cartela de anticoncepcional na pia do banheiro, [...] e todos aqueles outros dias com seus acontecimentos que, mais tarde, se tornaram lembranças, lembranças que escapam da teia do

esquecimento, lembranças que são só minhas, e me fazem ser o que sou [...] (MEP, p. 123-126, grifos do autor).

Recorrer a esse tempo de pai-presente é marca da efetividade da ausência do pai em Bia. O deslocamento temporal revela como cada situação dessa vida com o pai a marcou e a fez ser quem é (“lembranças que são só minhas, e me fazem ser o que sou”). A estrutura usada pela narradora para relatar esse fato – união do pronome demonstrativo “aquela”, de algum advérbio de tempo “dia”, “vez”, “noite”, seguido da situação mencionada – cria um efeito exotópico, porquanto, ela lança olhar para um espaço-tempo em que o seu pai está presente (o seu passado) de um espaço-tempo em que ele está ausente.

Bakhtin ([1979] 2011, p. 175, *grifos do autor*) explica que “em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente de visão para o acabamento transgrediente¹¹”. Isto quer dizer que o outro é uma força formadora do eu conforme o seu peso valorativo para ele. Todos os outros estão fora de mim, dão acabamento a mim segundo essa visão que possuem de meu ser. Desse modo, apenas eu de meu lugar único e singular, por ser o único situado em um lugar e tempo e afetado por um dado conjunto de circunstâncias, sou capaz de ter tal visão sobre o outro (e da mesma forma o outro sobre mim).

Assim, Bia, em seu deslocamento temporal, lança um olhar de acabamento sobre seu pai, segundo a visão exotópica que possui dele. O olhar é de acabamento, pois são lembranças narradas de acordo com a perspectiva da narradora. O vivenciamento de cada situação, conforme a forma narrativa que ela adota, possui um grande peso axiológico, uma vez que a constituição do sujeito Bia passa diretamente por essas lembranças e pela relação com seu pai.

Em uma das ocorrências apresentadas por Bia na citação acima, ela presencia um trecho de conversa entre Mateus, seu irmão mais velho, e seu pai. Ele diz “*cuida da Bia, se for preciso, venda a casa pra ela estudar*”. Esse fragmento demonstra a visão de Bia no envelhecimento do pai e na perspectiva dele de que a sua morte estaria próxima. Nesse tipo de passagem, vemos a percepção de Bia em relação à morte. Contudo, como estamos defendendo, toda a escrita dela é afetada pela morte-ausência do pai.

Na principal referência da razão desse título – *Menina escrevendo com pai* –, a narradora nos revela:

¹¹ Em nota de rodapé, Paulo Bezerra, na sua tradução de *Estética da Criação Verbal*, explica que *transgrediente* é um “termo derivado do *transgreditor* latino, que significa, entre outras coisas, ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir [...] (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 7, nota de rodapé).

Em todos os quadros o mesmo nome, tão simples: *Menina com pai*. Mas, agora, enquanto escrevo, sentada aqui, sozinha, o nome deve ser *Menina sem pai*. Eu penso um pouco mais. As palavras chegam devagarzinho e se assentam em mim. Eu penso: quem está dentro nunca se ausentará. Eu penso: quem tem um amor assim, nunca está só. Nome do quadro: *Menina escrevendo com pai* (MEP, p. 122).

A vivência e presença do Pai deram escopo para a escrita da narrativa. Sob esta ótica é que percebemos o processo de escrita. Na primeira ocorrência, o quadro pintado por Bia é de uma *Menina com pai*, o quadro de presença; no segundo, ela se vê como uma *Menina sem pai*, denotando a ausência; no último, ela conclui que é quem é tão somente por conta de seu pai e que a presença dele a atravessa de tal maneira que não há uma ausência definitiva, por isso Bia conclui que o nome do quadro deve ser *Menina escrevendo com pai*.

Diante disso, notamos o funcionamento das instâncias de interação discursiva, que para Bia, em correlação ao pai, a relação é instaurada a partir do excedente de visão estabelecido *outro-para-mim* e, do pai em correspondência à Bia, a relação se estabelece *eu-para-o-outro*. Assim, as interações discursivas sobre a ausência e sobre a morte se dão nessas duas diferentes instâncias, mas que apontam, igualmente, para algo situado para fora do eu, portanto, que se constitui como um outro. Bakhtin pontua que “na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida.” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 95). Logo, a morte-vida do pai é algo que só Bia pode vivenciar, mas o pai se coloca em um lugar situado fora de si para se ver em um espaço-tempo em que experiência o vivenciamento de Bia frente a sua morte, estabelecendo essa interação *eu-para-o-outro*, *João-para-Bia*. Por outro lado, Bia se desloca para um espaço-tempo, como mencionado, de um lugar onde o pai está ausente para um lugar em que está presente, constituindo-se por essa relação, instaurando essa interação *outro-para-mim*, de Bia, enxergando o pai presente, para entender sua constituição.

No terceiro romance, o espaço é bem demarcado, eles estão em uma estrada a caminho de Rabanal del Camino. A cada passo ao lado do filho, por meio de lembranças, outros espaços são evocados: a casa em que eles moravam antes da separação de Mateus e Gisele, a escola que João-filho-neto estudava, a casa de Rosa, mãe de Mateus, entre outros.

Bakhtin ([1975] 2018), na análise do cronotopo, disserta sobre a importância da estrada para a formação do romance enquanto gênero. Para o teórico, o cronotopo estrada, vinculado ao do encontro, possuem uma abrangência ampla, isto é, os encontros no romance

por vezes acontecem na estrada. Neste espaço, podem se encontrar sujeitos que estão separados por hierarquias sociais ou pela distância espacial. Assim, “o tempo como que deságua no espaço e por ele flui (formando caminhos)” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 218). É nesse cronotopo de estrada e de encontro que conduz a narrativa. O caminho com o filho, leva Mateus a rememorar outros espaços-tempos. O encontro e estrada conduzem ele a outros encontros com o filho. O livro é povoado de passado.

A terceira narrativa *A pele da terra* também apresenta algumas peculiaridades. O espaço em que estão e a presença do filho, faz com que o narrador-protagonista, Mateus, rememore o passado em várias situações, apontando para vários momentos que o fazem ser quem é. O tom da narrativa segue uma perspectiva melancólica do protagonista. O romance expõe que, por conta da separação entre Mateus e Gisele, o contato com o filho, João, torna-se muito escasso. A obra nutre-se de certa linearidade – início, meio e fim – afetada pelas lembranças de Mateus diante de algo que as desperte, ora pelo rosto do filho que revela as semelhanças com o pai e com a mãe, ora o sorriso entre eles que aponta para a infância: “[...] você ria toda vez que me olhava, eu era de novo o pai divertido que eu fora quando você, criança, me pedia para imitar gatos e cachorros [...]” (APT, p. 23).

Como exposto, o romance narra sobre um dia da peregrinação, entre pai e filho, em Compostela, eles tinham como alvo Rabanal del Camino. O romance se inicia relatando que essa viagem foi realizada há alguns anos (“[...] Vivemos muitos anos depois daquele dia até hoje. [...]” [APT, p. 9]), e termina com a chegada ao destino do dois.

Nesse tom melancólico e nesse jogo narrativo entre as vivências com o filho e as lembranças que perpassam a viagem, o narrador-protagonista vai sendo construído. A construção do sujeito neste terceiro romance parece seguir uma lógica ambivalente. Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*, explicita que a ambivalência é o movimento de renovação e transformação da vida por meio de alguns elementos que são apresentados no decorrer da obra. Dentre esses elementos temos a vida, morte e morte-nascimento. Para o teórico,

[...] a morte e a vida *não se opõem*; o *nascimento* e a *sepultura* sobrepõem-se, ligam-se da mesma forma ao seio procriador e absorvente da terra e do corpo, entram da mesma maneira, como fases necessárias, no conjunto da vida em eterna mudança, em eterna renovação [...] (BAKHTIN, [1965] 2013, p. 44, grifos do autor).

Apesar de o autor estar se direcionando a obra no contexto da cultura popular da Idade Média, esse aspecto também é encontrado na obra em análise. A vida e a morte estão

presentes no narrador-protagonista e também não se sobrepõem-se. No primeiro momento, o narrador vê em seu filho seus traços. No amanhecer do dia, ele afirma,

[...] pude flagrar no seu rosto uns traços do meu, o silêncio da madrugada no fundo de mim, onde outro você, o você das minhas lembranças, se movia dizendo, *estou aqui e sempre estarei*, embora o você à minha frente nem perceba que os dois, meu filho feito de passado e meu filho povoado de presente, se encontravam para fortalecer o meu sentimento de gratidão para reverenciar o tempo, por conceder aquela regalia de ver (dentro da minha alma) todas as suas fases, e (aqui fora) o seu atual estágio de menino-homem (APT, p. 19-20).

Ao se ver em seu filho, Mateus nota que o tempo é implacável. Ele se lembra de duas fases de seu filho, uma povoada de passado e outra de presente, e no presente ele vê traços seus em seu filho. Esses são traços, digamos, do corpo. Todavia, em uma perspectiva mais ampla, tomando toda trilogia, percebemos uma ambivalência um tanto mais profunda:

[...] você que havia dez anos não morava comigo, você, que, quando eu buscava na casa de sua mãe depois de dias de espera, tinha tomado todo o meu ser, que talvez não desconfiasse quanto afeto as minhas palavras carregavam, quanto grito (de contentamento) a minha quietude serenava no momento em que entrava no carro e dizia, *oi, pai*. Cada um daqueles seus ois apagava, num átimo, como uma anestesia, todas as dores que a sua ausência me causava [...] (APT, p. 21-22).

A questão se coloca em relação à ausência. Pela separação de Mateus com sua esposa, a vida com o filho se resumia aos finais de semana. A ausência na narrativa é algo que se repete e se renova. Mateus também vivenciou a separação entre seus pais.

[...] O meu silêncio me dizia que a dor nos cura as mentiras da alegria, que os erros, nós os cometemos para nos acertar, que não são as histórias que se repetem, nós é que nelas nos repetimos. O meu pai João se separou de minha mãe Rosa, eu vivi a infância sem ele na minha rotina, como quem encontra na mesa do café da manhã a manteiga, mas não o pão, eu me separei de sua mãe, e você, João, viveu igualmente sem mim seus anos de menino. [...] (APT, p. 78).

A separação entre os pais causou a ausência do pai para o filho tanto em Mateus, como em João-filho. No eterno renovo, as dores, a morte e a ausência voltam a acontecer, não como uma “maldição”, mas nas histórias “nós é que nelas nos repetimos”.

Além dessa ausência pela separação, a ausência pela morte também é presente na narrativa.

[...] enquanto caminhava, comigo levava, em cada respiração, meu pai, João, e você, meu filho, outro João. Eu não disse, com meus passos, que levava comigo meu pai, João, morto para o mundo, mas vivo em mim, e você, meu filho, João, que herdara o nome dele, o avô que mal conheceu, mas que está em todas as suas células, e estará até seu último suspiro. Assim, também, seguem ambos comigo, João meu pai, e você, João meu filho, meu pai morto, mas tanto dele ainda em mim, e você, meu filho, mas morrendo comigo a cada passo meu e seu [...] (APT, p. 67-68).

Em Mateus, a morte e a vida dos dois *Joãos* são presentes e o constitui enquanto sujeito. Ele carrega em si, o João-pai, que embora morto, está presente nele, por meio das lembranças e vivências. Também carrega em si seu João-filho, que apesar da ausência diária, também está vivo nele diariamente pela saudade e pelas lembranças. Ao evocar a memória de João-pai, o narrador-protagonista expõe outro traço ambivalente: o nome. João-filho herda o nome do avô que mal conhecera, mas que agora carrega as marcas do avô e a história de sua família e tudo isso é simbolizado por seu nome, João. Assim, em Mateus, morte e vida são presentes e, de certo modo, conflitantes, não no sentido de uma tentar anular a outra, mas por estarem presentes simultaneamente em Mateus, causa uma dor de ter a ausência do pai pela morte e uma alegria-tristeza pela presença-ausência do filho.

Fizemos essa análise de modo “separados” para expor como o espaço e tempo aparecem aqui. Colocamos entre aspas, justamente, porque o que ocorre é a junção do tempo nesse espaço. É nessa junção que o tempo se satura e ganha corporiedade e se torna artisticamente visível; e, semelhantemente, “o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e mediado pelo tempo” (BAKHTIN, [1975] 2018, p. 12), é assim que se dá a formação de um cronotopo artístico.

De modo geral, *Trilogia do Adeus* possui uma carga ambivalente pela renovação da vida que se inicia em João-pai e termina no João-filho-neto. Toda essa linha de tempo que começa em *Caderno de um ausente* e termina em *A pele da terra* evidencia essa carga. Na primeira narrativa a lógica segue: nascimento de Bia – breve tempo de presença – sua morte – vida de Bia marcada por sua ausência; na segunda: vida com o pai e ausência da mãe – morte/ausência do pai – ausência/presença do pai após sua morte; e, na terceira segue uma lógica linear da viagem de Mateus com seu filho que se mistura com várias lembranças e dores que o narrador possui em relação ao relacionamento com seu filho.

Portanto, podemos dizer que toda a trilogia é fundada sobre o cronotopo da ausência. A ausência, entendida aqui, carrega em si a carga dialógica e de embate com a presença. As narrativas possuem essa carga dialógica por se constituírem por meio desse cronotopo.

Ausência e presença, então, estão imbricados e se relacionam nas três narrativas, atuando para a sua constituição. Nesta relação com a presença, o cronotopo ausência (esta ausência ou pela morte ou pela vida) é o motor propulsor das narrativas. Em função da ausência, há um deslocamento temporal de um espaço-tempo em que determinada personagem está ausente, para um outro lugar em que a personagem está presente. Isto ocorre na primeira narrativa direcionado ao futuro, João-pai imagina que não viverá muito tempo ao lado da filha e, na perspectiva de sua ausência, ele escreve o caderno para sua filha. Nas outras duas narrativas, o deslocamento é para o passado. Na segunda narrativa a narradora-personagem aponta para um passado de presença para um presente de ausência pela morte. Na terceira, a presença do filho para o narrador-personagem fá-lo lembrar tanto a ausência do filho e do pai quanto a presença deles. Assim, a morte-ausência e a presença são elementos definidores do conteúdo-forma dessas narrativas e manifestam o projeto de dizer do autor.

CAPÍTULO 3

A CONSTITUIÇÃO DAS NARRATIVAS E DOS SUJEITOS EM CARRASCOZA

Neste capítulo, procuramos entender como se dá o embate entre ausência e presença nas narrativas – *Caderno de um ausente*, *Menina escrevendo com pai* e *A pele da terra*¹². Para isso, descrevemos e analisamos as obras evocando os conceitos de sujeito, exotopia, arquitetônica e o conceito desenvolvido por Foucault (2004) de escrita de si. Percebemos que há nas narrativas alguns tons que as atravessam e conduzem a constituição narrativa e dos sujeitos.

3.1 Centros de valores da arquitetônica da construção das obras

O sujeito é o centro de valores da construção arquitetônica estética de uma obra literária. Para Bakhtin ([1924] 2012), a visão estética conhece alguns princípios de seleção de conteúdos-sentidos (ou seja, não se exclui a fronteira entre o bem e o mal, entre o bonito e o feio, entre a verdade e a mentira, pois, na visão estética do mundo contemplado se encontra essas diferenças e elas são fundamentais na construção da visão estética desse mundo), mas esses são todos arquitetonicamente subordinados ao centro valorativo soberano: um ser humano. Isto quer dizer que os sentidos e o conteúdo-forma da construção estética circulam ao redor do sujeito.

Por isso, podemos pensar que o tema da morte/ausência circula e se materializa socialmente, como temos defendido, sobre os sujeitos protagonistas e sobre os gêneros discursivos que eles utilizam para enunciar. Então, para observar como as narrativas constroem os sujeitos protagonista devemos nos ater a eles e como a narrativa materializa a temática da morte/ausência pelo e nos sujeitos protagonistas.

Bakhtin ([1924] 2012) compreende o sujeito como singular e único, possuidor de um dever singular, pois ocupa um lugar que somente ele pode ocupar socialmente. A partir desse lugar é que ele age responsabilmente, posto que apenas ele, de seu lugar, pode realizar esse ato. Além disso, o eu (sujeito) ocupa o centro de valores da arquitetônica no qual participa do mundo das interações e neste lugar dispõe dos valores voltados para a cultura, os significados

¹² Lembramos que ao citar as obras usamos as abreviações CA, MEP e APT para se referir, respectivamente, as obras *Caderno de um ausente*, *Menina escrevendo com pai* e *A pele da terra*.

e as relações espaço-temporais (PONZIO, 2012, p. 23). Ele se torna o centro valorativo de seu mundo e atua nele¹³.

Entretanto, o sujeito sendo o centro valorativo da estética arquitetônica da obra não pressupõe um isolamento desse sujeito dos outros sujeitos, pelo contrário, o agir estético do sujeito só pode ser feito em direção a um outro. O outro é participante ativo de minha ação no mundo, posto que eu o constituo e ele me constitui. Sobre isso, Bakhtin afirma que

O princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e outro. A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir (BAKHTIN, [1924] 2012, p. 142).

Assim, um mesmo momento ou objeto, iguais em forma e conteúdo podem ter uma compreensão diferente a partir do centro valorativo do eu ou do outro. Como a forma de enxergar e lidar com a morte e/ou ausência presente nas narrativas em questão. Percebendo a constituição dos sujeitos dessa forma, podemos analisar as obras separando-as em temas dos quais os sujeitos são constituídos.

Partindo dessa compreensão, entendemos que em *Trilogia do Adeus* os sujeitos possuem três formas arquitetônicas de agir no mundo em relação ao outro: eu-para-mim, o-outro-para-mim e eu-para-o-outro. As três narrativas possuem centros valorativos (o sujeito) que contemplam, ora uma ora outra, essas três formas arquitetônicas, de modo que uma tem supremacia sobre as outras. Em *Caderno de um ausente*, João escreve para a filha recém-nascida, prevalecendo a forma arquitetônica eu-para-o-outro; em *A pele da terra* predomina a forma outro-para-mim, em que Mateus reconhece em seu filho as lembranças de um passado com ele, fazendo-o refletir sobre sua própria vida e condição. Contudo, essas duas narrativas repousam sobre a forma arquitetônica eu-para-mim, pois a escrita narrativa é permeada de uma escrita de si, para o outro, mas também para si. Fator que também é presente em *Menina escrevendo com pai*, mas que também comporta a forma outro-para-mim.

No desenvolvimento do conceito de *escrita de si*, Foucault (2004)¹⁴ levanta algumas características dessa noção a partir do gênero correspondência. Para o autor, a escrita de si, tendo como referência um outro, permite tanto informar o outro, quanto um exercício de

¹³ Essa discussão pertence a filosofia moral desenvolvida por Bakhtin em *Para uma filosofia do ato responsável*. Importa a nós aqui somente essa parte, digamos, introdutória.

¹⁴ Foucault é um teórico das Ciências Humanas que desenvolveu vários conceitos e noções que auxiliam na reflexão e avanço de vários campos do conhecimento, inclusive na Análises do Discurso. Nosso propósito, ao citá-lo, não é desenvolver ou tomar como base toda a sua teoria ou seus escritos, mas tão somente evocar esse conceito – escrita de si – a partir do texto em que ele desenvolve esse conceito.

reflexão para o eu, posto que aquele que escreve sofre as influências pelo próprio gesto de escrita e, do mesmo modo, age sobre aquele que lê. Foucault, ao comparar a correspondência com outro gênero que possui algumas semelhanças – *hupomnêmata* – entende que “Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros” (FOUCAULT, 2004, p. 155).

Como, por exemplo, na descrição que João, o narrador protagonista, recorda-se quando ele e sua irmã, Marisa, dividiam o quarto quando eram crianças. Em suas palavras, ele se lembra que o silêncio era tanto que estava ouvindo seu coração bater e desabafa com a irmã pensando que seu coração iria parar de bater. Ele narra:

“Não é nada, é só o silêncio, Marisa, e se eu parar de ouvir o meu coração?, e ela, Isso não vai acontecer [...] eu me inclino sobre teu peito, Bia, pra ouvir aí o ruído da vida, ninguém pode ouvir a última batida do próprio coração, só a dos outros, aprendi naquela noite com ela, embora tenha demorado até agora pra me dar conta de tal lição [...] (CA, p. 68).

Assim, segundo esta citação, a escrita da carta de romance pessoal, pelo narrador, também causa uma reflexão em si mesmo e ele pode aprender e refletir sobre a situação narrada por si próprio.

Apesar de Foucault construir esse conceito tendo como base a correspondência, esse conceito encontra eco com os outros gêneros dos quais fazem suporte para as narrativas em análise. Tanto o gênero romance de carta pessoal, como a hibridização do diário com romance e do relato de viagem com o romance constituem-se em escritas de si. A reflexão pode ser destinada a um outro, como na primeira narrativa, mas o exercício da escrita influencia diretamente o sujeito sobre essa temática. Logo, entendemos que o outro é figura essencial na constituição do enunciado da escrita de si e também na construção do sujeito que escreve, posto que tanto o enunciado quanto o outro (destinatário) são objetos de reflexão para o sujeito.

Contudo, a que se notar que só é possível vivenciar a mim mesmo, colocando-me em um excedente de visão, isto é, vendo-me de fora como se eu me tornasse um outro, um outro de si mesmo em outro espaço-tempo. Ao discorrer sobre isso, Bakhtin esclarece que

Minha imagem externa não pode vir a ser um elemento de minha caracterização para mim mesmo. Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a

mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 32).

Além disso, o autor frisa que o sujeito tem uma necessidade estética absoluta do outro. Por isso, para que o eu possa vivenciar a si mesmo, ele precisa se colocar como um outro. É desse modo o funcionamento da forma arquitetônica atravessada pela escrita de si: só posso escrever sobre mim atravessado por minha imagem externa forjada por mim mesmo. Assim, quando Foucault afirma que a escrita de si permite uma autorreflexão daquele que escreve, entendemos que isso apenas acontece quando o escritor cria uma imagem externa de si mesmo, ou seja, coloca-se fora de si mesmo para ver sua própria imagem.

Realizadas estas considerações seguimos para a análise das obras presente em *Trilogia do adeus* de modo a revelar a construção arquitetônica das personagens, evidenciando a relação delas com a morte e/ou ausência.

3.2 A constituição narrativa de *Caderno de um ausente*

Caderno de um ausente dá o tom em seus primeiros capítulos de como será o restante da narrativa. Ao que consta, dois tons atravessam a narrativa: i) um tom da possibilidade da ausência; ii) e, por conta do primeiro tom, um tom pedagógico. Esses dois encontram-se imbricados e já nas primeiras linhas temos essa constatação:

[...] Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesses entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que dever te preparar pra viver mais longe de mim do que perto – eu farei parte, pra sempre, só do início de tua história [...]. Vens com esta marca, de minha ausência, a envolver inteiramente tua vida, e este é um dos primeiros sustos que temos nesta existência, somos o que somos, não há como alterar a nossa história, sobretudo se ela já começa no meio e mais próxima do fim [...] (CA, p. 10-11).

Nesta citação, o narrador, João, avisa, já de início, que a vida dos dois não será compartilhada por muito tempo, que ela, Bia, viverá mais longe dele do que perto, por conta da morte. Nestas linhas, João utiliza esta situação para ensinar coisas a sua filha: o primeiro susto que temos na vida é que não há como alterar nossa história, somos o que somos, ele afirma.

No desejo de dizer estas coisas a Bia, João afirma que está dizendo também a si mesmo, evidenciando a presença de dois destinatários: eu e tu; João a si mesmo e Bia. Isto ressalta o caráter epistolar que caracterizamos como romance de carta pessoal. A escrita de si

pode ser uma escrita destinada a um outro, mas é necessário que o eu também se coloque como um outro, pois há uma autorreflexão para se escrever sobre o eu. Desse modo, ao escrever à Bia, João escreve a si mesmo. Há, então, duas formas arquitetônicas que se estabelecem por meio dessa visão exotópica do narrador de si e do outro em que a narrativa repousa para a escrita: eu-para-mim e eu-para-o-outro. Posto que a partir da reflexão sobre a temporária relação que João entende que terá com sua filha, ele reflete sobre si mesmo e sobre a relação que não terão e também expõe conselhos e observações sobre a vida (questão que para serem compartilhadas, de certo modo, têm que ser vividas antes).

Ainda no primeiro capítulo, João também pondera sobre a situação da mãe de Bia e sobre sua própria condição, tentando trazer consolo a Bia, mas sendo realista (no sentido comum da palavra e não no sentido literário). Ele narra:

esse é outro fator inescapável de teu destino, uma mãe de saúde débil, mas que correu todos os riscos pra te trazer aqui, amor não te faltará, eu te asseguro, ela é dessas mulheres que deseja a proximidade o tempo inteiro, capaz de te sufocar, de tanto amor [...] Sim, estou ótimo pra alguém da minha idade, ao mesmo é como me sinto, quero permanecer ainda um pouco de tempo por aqui, mas, preciso te dizer, filha, sei bem distinguir quando aquilo que capto, na configuração das nuvens, é apenas uma suspeita ou um fato a caminho [...], por isso, eu te peço perdão, filha, por não ser o anfitrião ideal, por te recepcionar com estas palavras rascantes, mas não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida (CA, p. 12-14).

Desse modo, neste enunciado há pelo menos três constatações. A primeira é a condição da mãe de Bia, ela possui uma saúde débil. Isto junto a condição de João, aumenta, para o narrador, esta possibilidade de ausência na vida de Bia. A segunda é a saúde de João. Ele disse anteriormente que não iriam passar muito tempo juntos, mas constata que é alguém em boa saúde. Assim, apesar de ser velho e pensar na ausência futura pela morte, João não romantiza essa questão e demonstra que ainda podem passar algum tempo juntos (“eu só sei, Bia, que a minha história talvez termine quando a tua estiver ao meio” [CA, p. 30]). A terceira carrega um tom ambivalente e pedagógico, pois morte e vida estão presentes e frente ao surgimento de uma nova vida não há como pensar na morte ante o surgimento de uma vida.

Sobre esse terceiro ponto, João discorre de outras formas, trazendo outras considerações que são constituídas por tons pedagógicos. Como quando ele afirma a Bia que somente que “em breve, não estaremos mais aqui, e, enquanto estivermos, eu quero, humildemente, te ensinar umas artes que aprendi, colher a miudeza de cada instante, como se colhe o arroz nos campos, cozinhá-la em fogo brando, e, depois, fazer com ela um banquete” (CA, p. 32). Entretanto, no capítulo que segue depois dessa citação, a narrativa toma um tom

de uma ação que João deseja fazer com sua filha, mas reconhece a impossibilidade da realização. Isto se confirma na estrutura narrativa (questão que já exploramos no capítulo 2 deste trabalho). O narrador escolhe a estrutura seguindo um pronome pessoal em primeira pessoa – eu –, o verbo ir conjugado em pretérito imperfeito do indicativo – ia –, que traz esse sentido de uma ação que era pensada, mas que não foi realizada (como se dissesse eu ia te ensinar, mas não terei a chance), seguida da predicação de alguma coisa a ser ensinada. Trazendo outro exemplo daquele outro citado anteriormente, o narrador afirma

[...] eu ia te ensinar a ser paciente com o tempo, venerá-lo pela sua indiferença ante o orgulho e o sofrimento humano, porque sob o jugo dele todos os caminhos levam ao fim, todos os rumos (mesmo os mais belos), à ruína, eu ia, em noites brumosas, Bia, evocar a ternura dos encontros familiares, a alegria das rodas de conversa, o fascínio das histórias antigas, eu ia adubar as flores no jardim de casa enquanto tu, de cócoras, ao meu lado, observarias, curiosa, o meu desvelo, e pra quem me conhecesses, como um pai se deve conhecer, eu ia te dizer num instante qualquer, na cozinha, numa tarde de sábado, eu ia te dizer, com uma delicadeza feroz, que é pelo caminho de dentro que a larva alcança o voo [...] (CA, p. 35-36).

O enunciado em análise revela o caráter de percepção do narrador para a imagem externa criada de si mesmo. O narrador cria um futuro em que está ausente por conta de sua morte e por isso está impossibilitado de ensinar o que pensava que poderia ensinar a sua filha. Por meio do deslocamento de seu eu, ele se coloca como um outro ausente para a filha, é por meio desta imagem externa que ele pode enunciar sobre si mesmo. Logo, a morte (ou a possibilidade imediata dela) é o ponto de partida para a construção narrativa.

A função interlocutiva da palavra, ou seja, o entendimento que a palavra é direcionada a outro, causa, neste enunciado, uma relação de dependência do enunciado do narrador para o seu interlocutor, posto que podemos entender esse enunciado contendo dois interlocutores: o próprio narrador e a filha. Retomando o que Foucault afirma sobre a escrita de si, quando toma o gênero correspondência como base para a discussão, entende-se que “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ele age sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2004, p. 153). Desse modo, tanto o emissor da carta quanto o receptor são afetados de algum modo pela escrita da carta. Para escrever a carta, João deve se deslocar de si mesmo e por um excedente de visão se ver como um outro para escrever sobre si. De igual modo, ele enxerga Bia como um outro que não aquele que está a sua frente (na maternidade ou em seu colo), mas como um outro que não vivenciará sua presença. Em função disso, que é construído o tom pedagógico, nesta possibilidade de ausência pela morte, João deixa seus ensinamentos à Bia.

A título de comparação, em outra citação, que carrega esse tom pedagógico e que prenuncia a possibilidade da ausência de João, ocorre algo semelhante, o narrador se desloca de seu eu para se ver como um outro. É neste outro que o tom pedagógico é possível, pois não seria necessário a escrita deste caderno se o narrador visse um futuro compartilhado com a filha.

[...] e quem sabe, Bia, tenhamos a sorte, tão comum à maioria dos pais e filhos (eu já a tive com teu irmão), de nos abandonarmos às tardes de preguiça, de nos esquecermos, hora após hora, na modorra dos dias cálidos, e que possamos num feriado qualquer montar juntos um quebra-cabeça de mil peças – para que, sem te dares conta, comeces a entender o quanto somos feitos de fragmentos, o quanto somos desinteirados de nós mesmos [...], e, como se num surto de calma, ficaremos ali, a viver com os pés fundos no momento, gratos pelo céu azul sobre nossas cabeças, e pra ele apontando o dedo, de súbito, *olha, filha, um avião!*, deitados sobre a relva a farejar o aroma das ervas; sim, Bia, há tantas formas de divertimento, de capturarmos, num flagrante fotográfico, o movimento da eternidade no instante em que ele passa por nós [...] (CA, p. 49-51).

Nota-se, primeiramente, que na citação que se segue, há uma diferença na entonação do enunciado que é percebido em sua construção estrutural. Enquanto na citação anterior a estrutura narrativa cria uma entonação em que o sujeito-narrador coloca como uma impossibilidade realizar as questões descritas (“eu ia te ensinar a ser paciente com o tempo”), nesta, João dá à narrativa uma entonação de desejo que isso aconteça (“e quem sabe, Bia, tenhamos a sorte, tão comum à maioria dos pais e filhos”). Contudo, apesar da entonação mudar, o sentido enunciativo também é atravessado pela possibilidade da ausência pela morte, posta por João, pois ele deseja que isso aconteça, todavia teme não ser possível. Logo, a construção enunciativa e também a imagem dos dois centros de valor presentes na narrativa – João e Bia – se dá por meio da construção exotópica que o sujeito narrador faz de si mesmo, ou seja, desloca-se do eu para enxergar-se como outro ausente de sua filha por conta de sua própria morte; e pela percepção e construção da imagem de Bia como alguém que não dispõe da presença do pai.

Sobre o vivenciamento do eu de sua própria morte, Bakhtin afirma que

Eu posso, evidentemente, imaginar o mundo depois de minha morte, mas de dentro de mim já não posso vivenciá-lo como um fato de colorido emocional de minha morte, de minha inexistência; para tanto devo compenetrar-me do outro e dos outros, para quem minha morte, minha ausência será um acontecimento de sua vida; ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só

quanto tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. O conjunto da minha vida não tem significação no contexto axiológico de minha vida. Os acontecimentos do meu nascimento, da minha permanência axiológica do mundo e, por último, de minha morte não se realizam em mim nem para mim. O peso emocional de minha vida em *seu conjunto* não existe para mim mesmo (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 96, grifos do autor).

A imaginação de como será a vida após a minha partida se dá, apenas, quando tomo os olhos dos outros para ver por meio da ótica deles como será. Quando há essa tentativa de perceber o peso emocional e axiológico de minha partida, há o deslocamento de mim para o outro. O vivenciamento da possibilidade da morte feita por João, faz com que ele crie uma imagem de si e uma imagem de Bia para perceber como será a vida de Bia sem a sua presença. A partir dessa percepção, ele escreve a narrativa a filha.

É interessante notar que esse peso emocional de minha vida que não existe para o eu em si, como pontua Bakhtin, possui uma outra ponderação. O peso emocional de minha vida e morte de fato não existe para mim, posto que não posso vivenciá-los de fora, isto é, como um sujeito situado fora de mim. Todavia, neste deslocamento de mim para perceber o mundo dos outros depois de minha morte, o eu constrói uma imagem da vida dos outros sem a sua presença e essa imagem o afeta e o faz agir diferentemente de quando não tinha essa noção. Concordamos com Bakhtin ([1979] 2011, p. 96) quando afirma que o nascimento e a morte do eu são acontecimentos axiológicos para os outros. Mas, diante disso, entendemos que a criação de uma imagem do mundo sem a presença do eu, afeta o eu e o faz agir nesse mundo de forma diferente. Esta imagem ainda tem um efeito maior quando pensamos na escrita de João a filha, pois a escrita de si causa esse efeito de reflexão que pode ocasionar alguma mudança na forma do sujeito ver ou entender o mundo. Ao escrever, João possui o intento de deixar uma herança de vivências a filha e, nessa escrita, ele também reflete sobre a sua própria existência.

No seguimento da narrativa, essa percepção da possibilidade de sua ausência a sua filha, leva o narrador protagonista a pensar em possíveis perguntas feitas por sua filha e elenca as respostas que daria a ela.

Sim, tu vais perguntar, por quê?, todo mundo, um dia, há de se fazer esta pergunta. E então, eu te respondo, Bia, com a certeza de que não vou te convencer, mas ainda assim não posso me furtar a dizê-lo: porque os famintos têm na imobilidade da espera o desespero, porque os saciados aprenderam a plantar apenas indiferença, porque a dor migra como os pássaros pra onde há luz e harmonia, porque mesmo uma greta de terra pode abrigar uma árvore centenária, porque certas carícias fendem até homens de

ferro, porque as entranhas são ninhos de segredos [...] porque um sorriso abre janelas e um grito, paredes [...] porque a equação é simples, Bia, vida menos poesia igual vazio, pássaro menos canto igual angústia, você menos eu igual seu futuro. Por quê? Porque mesmo o dilaceramento do quase nada é melhor do que o nada (CA, p. 72-74).

O narrador protagonista começa por afirmar que chegará o tempo em que a filha perguntará “por quê?”. Assim, ele se desloca para esse lugar em que ela pergunta e antecipa as possíveis perguntas que ela poderá fazer mesmo entendendo que ela não se satisfará com essas respostas (“com a certeza de que não vou te convencer”). Contudo, ele se sente responsável por responder estes “por quês?” (“mas ainda assim não posso me furtar a dizê-lo”). E segue trazendo respostas, mas sem expor as perguntas.

Bakhtin, como pontuamos, entende que o enunciado é responsivo. A forma como João responde aos enunciados de perguntas de Bia aparenta ser feito de modo inconsciente quando ele, na figura de pai, que pensa em sua ausência na vida da filha, considera possíveis perguntas de Bia e responde a elas. Diante dessa atitude, ele pode enxergar o enunciado como concluído e por isso tem a possibilidade de responder a ele. Fato interessante é que o enunciado de perguntas que João toma como base, não é em si um enunciado concreto, entendemos que um enunciado somente é respondido quando se materializa, isto é, quando se torna um enunciado concreto. Entretanto, toda a arquitetônica do enunciado (a narrativa completa) repousa sua atitude responsiva na possibilidade da morte e não na concretude da morte. Isto quer dizer que o sujeito enunciator não responde a um enunciado concreto – João morreu, por isso ele escreve agora –, ele responde a uma possibilidade real, porém não concreta, visto ser um pai velho com uma filha recém-nascida pensa que não vivenciará por muito tempo a vida com a filha.

Desse modo, a totalidade do enunciado (a narrativa em questão) toma como base esse enunciado que é, a princípio, digamos, abstrato e se torna concreto na medida em que é respondido por João. Isto se confirma na última parte do enunciado citado acima: “porque a equação é simples, Bia, vida menos poesia igual vazio, pássaro menos canto igual angústia, você menos eu igual seu futuro. Por quê? Porque mesmo o dilaceramento do quase nada é melhor do que o nada”. O futuro imaginado pelo sujeito enunciator é a morte a si mesmo e a ausência de sua presença para a filha, é essa afirmação que permeia toda a narrativa. João ainda afirma “por isso eu deixo aqui, escritas, as minhas margens Bia, porque já estou te perdendo, eu já te perdi por tudo o que vivestes até este instante, mas eu te recupero com as palavras” (CA, p. 103-104).

Portanto, a construção narrativa e, por consequência, a construção do sujeito-narrador-protagonista é permeada por duas formas arquitetônicas: eu-para-o-outro e eu-para-mim. A narrativa repousa sobre a condição que João se enxerga – alguém velho que não vivenciará muito tempo com a filha –; esta condição aponta para como o sujeito protagonista reflete sobre a morte. A sua morte e sua ausência, ou a possibilidade da morte, leva o sujeito a escrever esse caderno para sua filha. Diante disso, a primeira forma arquitetônica aponta para João-para-a-Bia. A segunda forma arquitetônica assinala à autorreflexão que João faz ao escrever para Bia. Ele escreve a partir de suas vivências, deixando conselhos e reflexões para a filha. Contudo, essa segunda forma arquitetônica somente é possível por causa da primeira, sem refletir sobre a sua condição, João provavelmente não escreveria esse caderno à filha. Assim, como vimos que a escrita de si permite uma autorreflexão, João pensa sobre a suas vivências e reflete sobre si mesmo. Desta feita, esta segunda forma arquitetônica aponta de João-para-si-mesmo.

3.2.1 A construção da imagem de Juliana

Outra questão presente na primeira narrativa é a construção da imagem da esposa de João e mãe de Bia. Ela atua como um outro centro de valores para a constituição da narrativa, pois além de estar presente em vários lugares da narrativa, o narrador coloca um peso emotivo-axiológico sobre ela na construção do caderno para a filha. Visto que ele se enxerga nessa possibilidade de morrer e deixar a filha ausente, João constrói a imagem de Juliana (a esposa-mãe) como aquela que será presença. Em alguns momentos da narrativa, o narrador protagonista expõe a condição da mãe e a pretensão dele de que, ao deixar a filha ausente por conta de sua morte, Juliana seria a presença efetiva na vida de Bia.

De início, citamos parte de um capítulo em que João mostra as fotografias de seus familiares a Bia, contando suas histórias. Em seguida, ele expõe que em algum momento, Juliana irá mostrar a outra parte da família. Ele narra:

[...] sim, depois, quando tiver forças, ela te mostrará os parentes do outro lado, com mais vagar e ternura, te aprontando aqueles que fizeram cortes na terra e aqueles que se machucaram de cidades, e, sobretudo os que estão vivos, por sorte a maioria, e quais provavelmente terão maior influência no teu destino, não sendo apenas garatujas, mas textos inteiros no teu diário de presença (CA, p. 47).

O narrador, tomando como base essa imagem que ele forma de si mesmo, em que ele está ausente da vida da filha, constrói a imagem da mãe e dos parentes dela como tendo uma presença maior na vida de Bia, posto que a mãe que cuidaria dela e, em decorrência disso, os familiares dela, e, por conta disso, eles teriam um lugar maior nas lembranças de Bia (“terão maior influência no teu destino, não sendo apenas garatujas, mas textos inteiros no teu diário de presença”).

A narrativa apresenta várias características físicas e de qualidades/defeitos de Juliana. Entendemos que essa constituição pelos olhos de João é feita por meio de sua percepção imediata a sua esposa. Não é necessário, como ele faz para escrever o restante da narrativa, deslocar-se de seu lugar para se ver como um outro. Sobre isso Bakhtin destaca que:

[...] O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarca-lo todo com o tato; vejo a linha que lhe contorna a cabeça sobre o fundo do mundo; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos, sem lhe ultrapassar em nada os limites, sem lhe violar a unidade plástico-pictural visível e tátil (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 34).

O outro é alguém situado fora de mim. Em função disso, eu o vejo como um elemento acabado. Eu o vivencio como a imagem acabada que tenho do outro. Sobre isso, Bakhtin ainda faz uma diferenciação da forma como o eu se relaciona com a imagem externa do outro e como se relaciona com sua própria imagem. Para ele, a imagem externa do outro pode ser vivenciada como uma imagem que o esgota e o conclui, mas o eu não vivencia essa imagem externa como algo que o esgota e o conclui (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 37). Isto quer dizer, tomando apenas o vivenciamento concreto, que a imagem que fazemos de um outro pode ser uma imagem acabada, mas essa imagem não me conclui e me acaba.

De modo semelhante, a descrição que João faz de Juliana chega a Bia (tomando o contexto narrativo) como uma imagem esgotada, concluída e acabada. Assim, Bia vivencia essa imagem de modo acabado, mas essa imagem não conclui e esgota Bia, ela se relaciona com essa imagem, posto que possui um peso emotivo-volitivo a ela, por se tratar de sua mãe, e se constitui por meio dela também.

Pontuamos agora como João constitui a imagem de sua esposa e mãe de Bia. Vale ressaltar que essa imagem é construída para Bia como uma forma de ver sua mãe pelos olhos do seu pai, seguindo, portanto, a forma arquitetônica outro-para-mim, Juliana-para-João.

De início, ele expõe que ela sofreu na gravidez por possuir uma saúde frágil e que não poupou esforços para trazer ela ao mundo, reconhecendo-a como uma mulher forte e amável: “a tua mãe agora dorme, tu, que vens de dentro dela, deves saber o quanto ela padeceu, e esse é outro fato inescapável de teu destino, uma mãe de saúde débil, mas que correu todos os riscos para te trazer aqui, amor não te faltará” (CA, p. 12).

João descreve algumas qualidades de Juliana, sempre em direção a Bia. Primeiro ele afirma “A tua mãe, tão reservada” (CA, p. 15). Mas segue em algumas questões mais complexas, como a sua paciência e o perdão frente a alguma explosão de João:

[...] ela raramente sai de dentro de si, Bia, nem com os meus gritos à queima-rostro, quando, às vezes, fora de mim, eu esconjuro os meus defeitos, a tua mãe nada diz, ela sabe que contra o fel só o silêncio age [...] nem todo mundo é sagaz pra perceber que uma vida (de perdão) ante outra vida (de explosão) tem o efeito de uma ofensa (CA, p. 87).

Também revela admiração pela sabedoria dela: “e eu me pergunto como sabe tanto se sou eu quem mais tem vida nesta casa” (CA, p. 88). Coloca-a como aquela “com as mãos nascidas só pra servir” (CA, p. 46); e como aquela que “se esmera tanto pra unir as pessoas ao redor de umas fatias de pão e uma garrafa de vinho, e ela mal se vale desse usufruto, a tua mãe é um motivo mais que perfeito pra festejarmos, em qualquer data, o efeito de bálsamo dela em nosso cotidiano” (CA, p. 46-47). Ainda a expõe que ela possui uma alma madura: “*não se preocupe, estamos aqui pra isso*, ela costuma dizer diante de qualquer alegria ou pesar, mais nova que eu e a alma já madura” (CA, p. 78).

Em alguns outros momentos da narrativa em que João vai comentar sobre Juliana, ele expõe sobre as dificuldades que ele teve durante a gravidez, como na citação acima. Ele descreve dizendo a Bia: “a gravidez de tua mãe foi de máximo risco, a partir do sexto mês ela vivia em repouso” (CA, p. 75); revela sobre a gravidez também que “parecia haver um perigo próximo” (CA, p. 76); e como ela sofreu: “foi só depois de ver o quanto a tua mãe, no rumo contrário à correnteza, se violentou pra seguir adiante, exaurindo todas as forças pra te germinar” (CA, p. 77). Em tudo isso João coloca como um prenúncio do que acontece com Juliana ao final da narrativa.

João entende, como estamos pontuando, que Juliana será a presença na vida de Bia e ele ausência.

a tua mãe, macios os passos dela no assoalho, e já te alçando do berço, Bia, vai cuidar docemente de ti agora, e, também, daquela parte tua em que eu

habito, aquela região que terás de me drenar, pra que não te inunde de minha ausência quando eu não estiver mais aqui (CA, p. 91).

Contudo, os atos finais da narrativa, apontam para um adoecimento da mãe de Bia. A narrativa expõe que se passou dez meses do nascimento de Bia (CA, p. 100) e depois revela que João ficou um tempo sem escrever no caderno para acompanhar Juliana no hospital: “Eu não queria ter ficado tantos dias sem te escrever, correndo da universidade ao hospital pra visitar tua mãe” (CA, p. 121). Sobre essa pausa nos escritos à Bia, João fala o que preferia estar fazendo a vivenciar essa condição de Juliana. Em uma dessas referências, ele afirma que “preferiria, com todas as minhas forças, rudimentares em face da indiferença do real que fosse a tua mãe quem estivesse contigo, e não a tua avó Helena, que aqui está pra te fazer companhia, enquanto no hospital a tua mãe está à beira da cura definitiva” (CA, p. 122).

A constituição final de Juliana por João é ela desfalecendo e sendo a primeira perda de Bia. Nas últimas linhas do caderno, o narrador afirma:

[...] justo seria se fosse eu – que comecei este caderno convicto de que não mais te veria crescer –, mas é tua mãe, filha, é a tua mãe que agora lá está. Se nós a perdemos, ela ganhou o silêncio do mundo inteiro. Daqui em diante, nesta casa, e a caminhar na rota escaldante da vida, seremos apenas tu, Beatriz, e eu. Tu e eu – e toda a ausência dela, pra sempre, em nós (CA, p. 125-126).

Desse modo, a ausência que João achava que seria dele e por isso ele escreveu o caderno, termina por ser Juliana, a mãe forte e sábia de saúde debilitada. Ela é a primeira perda de Bia.

Assim, toda a narrativa repousa na forma arquitetônica eu-para-o-outro, ou seja, João-para-a-Bia. A possibilidade de morte enxergada por João o faz escrever o caderno para a filha. A partir disso, ele também pode refletir sobre a sua existência, carregando a forma arquitetônica eu-para-mim. Por último, a descrição de João sobre sua esposa, Juliana, traz a forma arquitetônica o outro-para-mim, isto é, Juliana-para-João. Essa imagem construída por João de Juliana é direcionada a Bia, fazendo o retorno à primeira forma arquitetônica, posto que essa descrição somente é feita por conta da vida imaginada por João.

3.3 A constituição narrativa de *Menina escrevendo com pai*

Menina escrevendo com pai, como a primeira narrativa, aponta o tom em que segue o restante da narrativa logo nas primeiras linhas. A narradora agora é Bia, filha de João. Ela

narra: “Só agora o caderno que meu pai escreveu há anos chegou às minhas mãos, embora eu já soubesse que existia” (MEP, p. 9). Esta citação, como exploramos antes, revela que a narrativa é uma resposta de Bia ao caderno deixado pelo pai. Contudo, não se trata de uma resposta direta ao pai. O pai está ausente por conta da morte, mas ela se propõe a relembrar os momentos de presença do pai. Presença e ausência caminham juntos desde o primeiro capítulo, pois a morte do pai e o luto sofrido são os fatores que permeiam a narrativa. Desse modo, entendemos que a narrativa toma em sua forma arquitetônica a forma eu-para-mim e outro-para-mim, ou seja, Bia-para-si e João-para-Bia.

No último capítulo fica evidente a presença dessas duas formas arquitetônicas.

Ninguém pode ter o que é do outro. O que é nosso é só nosso. Até os defeitos. E essa é a minha história. Fragmentos do pai nela. Eu escrevi, eu escrevo agora, depois que ele se foi. Ele se foi, mas está lá, bonito, bonito e alegre, alegre e triste, no meu livro de presença. Meu pai, João. Escrevi, escrevo agora, assim, sem muita ordem, entrelaçando tempos, porque não sei fazer de outro jeito (MEP, p. 141-142).

A narradora protagonista deixa claro que essa é a história dela como a presença do pai e que essa história foi escrita após a morte dele. Isto evidencia as duas formas arquitetônicas. Assim, entendemos que na forma eu-para-mim, como temos pontuado, atuam as características da escrita de si, ou seja, ao escrever sobre si, sua história e a participação de seu pai nela, Bia também pode refletir sobre si. Nessa escrita, Bia evoca a memória e a imagem que ela possui de seu pai e seu papel de presença na vida dela. Por isso, entendemos que se trata de uma resposta da narradora ao caderno escrito pelo pai, posto que apesar da partida ele ainda está ali, pois esse é o livro de presença de Bia. Na primeira narrativa, João com o seu entendimento de que deixaria sua filha ausente afirma que ele seria a perda futura da filha e que ele faria parte do diário de ausências dela, assim, Bia retrata na segunda narrativa que em seu diário ele faz parte da presença. A citação seguinte confirma isso: “[...] ao longo de meus vinte anos, o pai me contou, devagar, a história de meu nascimento, de seus erros, da morte de minha mãe, além de outra história, não de ausência, mas de sua presença em minha vida” (MEP, p. 10).

No segundo capítulo, a narradora relata a primeira lembrança que ela tem das vivências com seu pai. Ela narra: “eu sou bebê, estou numa cadeirinha improvisada atrás do selim de uma bicicleta, e ele, meu pai, com as mãos no guidão, pedala sem pressa” (MEP, p. 11). Neste capítulo, ela relata muitas coisas que ainda não sabe o que são, mas as nomeia, pois do lugar que ela fala, seus vinte anos, ela já conhece, porém, o lugar da lembrança, quando

ainda criança, ela não sabe ainda o que são essas coisas (“eu ainda não sei que é o sol [...], eu não sei ainda que é a manhã” [MEP, p. 12-13]). Ao fim do capítulo, Bia narra:

[...] eu na cadeirinha atrás do selim, ele à frente, ele ali, desde sempre, na minha vida, eu ainda do lado de fora dele, e eu começo a sentir algo que ainda não sei verbalizar, mas um dia eu saberei, e agora já é o dia que eu sei, agora eu sei, e então, então é aí que eu ouço a respiração forte do meu pai, é aí que a chuva desaba sobre nós, é aí que a vida começa a se definir, é aí que o universo, o universo inteiro que eu desconheço, se inicia para mim (MEP, p. 15).

No enunciado percebemos duas questões que fazem parte do restante da narrativa: 1) a forma como o tempo é narrado; e, 2) o ponto de partida da vida de Bia. Sobre o primeiro ponto, notamos que Bia narra as lembranças, mas, às vezes, volta para si, para o tempo presente dela (“que ainda não sei verbalizar, mas um dia eu saberei, e agora já é o dia que eu sei”), assim o tempo narrativo caminha entre presente e passado, entre presença e presença-ausência de João-pai. O segundo ponto revela que é a partir da primeira lembrança de presença de Bia com o pai que a vida se inicia para ela (“é aí que a vida começa a se definir”). Desse modo, ela reconhece que é na presença de seu pai e nos momentos com ele que a vida e todo um universo desconhecido, inicia-se a ela.

Essa questão da presença, é uma questão central até o capítulo 17¹⁵. Após esse capítulo a narradora instaura um conflito entre presença e a proximidade da ausência de João, por conta da morte. A presença é evocada nas várias lembranças narradas por Bia e em algumas delas, ela faz o movimento de voltar a seu presente e refletir de algum modo sobre si.

Na segunda lembrança narrada por Bia, ela relata a sua primeira ida à escola. Não há a informação de quantos anos ela tinha, há apenas a informação que ela é “um tiquinho”. Ao fim do capítulo, a narradora retrata:

[...] o sol todo-poderoso, só que solitário, e o sol me impede de ver o rosto de quem me leva, eu sinto a sua mão frágil, os ossos sob a pele enrugada, parece que seguro uma fruta mole, que já passou do ponto, mas eu só sei dessa comparação agora, eu tenho de colocar a minha outra mão acima dos olhos para ver o seu rosto, eu coloco minha outra mão acima dos olhos, para o sol não me ofuscar, eu coloco a minha outra mão acima dos olhos para ver o rosto que eu quero ver, eu não sei direito o que sinto, mas antes mesmo de ver, eu já sei quem está ao meu lado – João, o pai. Outra vez, presente (MEP, p. 18).

¹⁵ A segunda narrativa é dividida por capítulos. Contudo, ela não contém a numeração dos capítulos, apenas a terceira narrativa faz uso de números nos capítulos. A primeira não contém nenhuma marcação e a segunda utiliza asteriscos no início de cada capítulo.

No episódio em questão, há o destaque para a presença de João. Ele está ali, no primeiro dia de aula dela. Bia continua por toda a narrativa expondo a presença do pai em vários momentos. Ele também está em sua primeira queda (“e ele, agachado à minha frente, cuida com desvelo do ferimento de meu joelho [...] é a primeira queda de que me recordo” [MEP, p. 19]); está na correção, quando Bia rouba o lápis de sua amiga da escola (“sempre em silêncio, até dizer, *bonito lápis, Bia [...] quem te deu, filha? [...] a Catarina, pai [...] e ele disse Beatriz! [...] e eu olhei para ele, está na cara da gente o que não é nosso, e ele viu*” [MEP, p. 24]); está na apresentação de Bia na escola (“eu estava no palco, dentro de uma apresentação de dança da escola – e tanta era a minha timidez [...] que eu tremia toda, eu precisava tanto de uma calma, e eu procurei o pai na plateia, eu achei, e eu olhei o pai, o pai era professor [...] e o pai me deu aquele sorriso” [MEP, p. 27]); está no parque (“E nós também estamos aqui, no parque, para ser quem somos, eu sua filha, ele meu pai, e só por isso eu conto esse episódio, é mais um quadro de sentimento do que a descrição de um instante, porque nada mais acontece dentro dessa moldura, senão nós dois” [MEP, p. 29]); está no dia triste de Bia, em que ela corre para o quarto e ele vai para consolá-la (“ele se mantém mudo, agora somos dois lugares-comuns, a filha brava consigo mesma [...] e o pai, o pai aguarda o momento para confortá-la” [MEP, p. 33]); está no dia dos pais, recebendo uma carta feita por Bia (“entregar a ele, como um presente, *toma, pai, fiz pra você*, é só o que posso dar, eu a Bia, ainda menina, e o pai, o pai com seu tudo, melhor pior, tristealegre, não ausente, mas ainda, o pai ainda aqui” [MEP, p. 40]); está no natal, dando uma bicicleta de presente a filha e andando com ela (“o pai me ajuda a subir – meus pés aguardam, impacientes, nos pedais – e ele, em seguida se ajeita na sua, e, então o pai diz, *agora, Bia!*, e eu começo a pedalar” [MEP, p. 45]); está na tristeza sofrida por Bia, quando é o dia das mães (“o pai não me leva ao parque, nem disfarça a verdade que dilacera nós dois, o pai me chama à sala, o pai liga o videocassete e me mostra pela primeira e única vez o filme do meu parto” [MEP, p. 56-57]); está na amostragem das fotos de família (“Então, ele estava lá arrumando umas gavetas, eu via caixa e perguntei, *o que tem aí, pai*, e ele, *umas fotos*, e eu, *de quem?*, e ele, *da minha família, quer ver?*” [MEP, p. 59]); e, também, na época da primeira menstruação de Bia, mas de um jeito mais distante, tendo a Tia Marisa (irmã de João), a Neuza (empregada deles) e avó Helena participação maior nesse fato, contudo ele a abraça; e está em outros momentos também. Logo, há a construção da presença de Bia, como uma resposta ao caderno que seria de um ausente, conforme João entendia.

Entretanto, também é pintado o quadro de ausência e ausência-presença. O quadro de ausência em vários momentos possui a imagem de Juliana, mãe de Bia que morreu no

primeiro ano de nascimento de Bia. Na primeira narrativa, João já expõe a fragilidade da saúde de Juliana, isto é, de conhecimento da Bia narradora (“Juliana, bonita e triste e frágil e doente e adeus” [MEP, p. 64]). Em função disso, Bia reconhece que Juliana é a sua ferida e a sua ausência. Ele narra:

Eu, a ferida viva, que levou a mãe, ela a ferida oca em mim, a mãe, Juliana, que não recordo, se não fosse aquele vídeo de meu nascimento, Juliana, bonita e triste e frágil e doente e adeus, Juliana, meu imenso vazio todo cheio dela, linha que estará a qualquer tempo lá, não importa que fim eu vá dar ao meu novelo, quem me desfiar chegará a ela [...] Juliana, que se foi sem me vestir de borboleta, sem me ver de maria-chiquinha, sem ver como me pareço com ela, Juliana, minha mãe [...] Juliana, que só conheço pela sua muda presença em meus genes [...] Juliana, que amo mesmo sem a convivência necessária para se aprender a amar [...] (MEP, p. 64-65).

Nesta construção, a narradora evoca o nome da mãe e em seguida aponta algo que ela não fez por conta de sua morte. Bia reconhece que esta é uma ferida viva nela, ou seja, ela está presente, por conta de sua ausência na vida de Bia. Todos esses episódios descritos por Bia, episódios de ausência, tornam-se episódios de uma ausência presente na vida de Bia. Juliana é o início de Bia (“não importa o fim que vá dar o meu novelo, quem me desfiar chegará a ela”), sua ferida, e alguém que ela somente conhece pela presença biológica de Juliana nela (“Juliana, que só conheço pela sua muda presença em meus genes”).

A imagem construída por Bia de sua mãe, entendendo a segunda narrativa como uma forma de responder ao caderno deixado por João, pode ser uma resposta da imagem construída por João. Como vimos, ele pontua que Juliana seria a presença efetiva na vida de Bia e ele a sua perda futura. O contrário é o que acontece, João é presença em seus primeiros vinte anos e Juliana só é conhecida pelo vídeo do parto de Bia.

A construção da imagem de Juliana se dá a partir do diálogo entres esses dois juízos de valor expostos por João e por Bia. Para Bakhtin ([1963] 2015b) a ideia, e podemos entender a ideia construída sobre um outro, não vive na consciência individual isolada de um sujeito, se assim for, ela acaba degenerando e morre. Somente no contato com outras consciências, em relação dialógica, que esse pensamento começa a ter vida. Por isso, “a esfera da sua existência não é a consciência individual, mas a comunicação dialogada entre as consciências” (BAKHTIN, [1963] 2015b, p. 98). Desse modo, como se trata de dois juízos de dois diferentes sujeitos e enunciados, temos entre eles relações dialógicas.

Bia conhece sua mãe por meio do olhar do pai, pintado por ele na primeira narrativa e a partir das vivências dos dois descritas na segunda narrativa. Contudo, essas duas imagens

diferem. Como a descrição que fizemos de Juliana com base nas afirmações de João em *Caderno de um ausente*, ele a vê como alguém que sofreu muitas dores para trazer Bia ao mundo, alguém muito sábia para a idade e que gosta de servir. A experiência de Bia com sua mãe dura apenas os primeiros meses, ela não possui memórias disso. Assim, o que Bia tem a falar de sua mãe é a ausência dela em sua vida e sua presença, por meio da tristeza e do luto, em função de sua ausência. Isto causa o embate de imagens entre a imagem construída por João e a construída por Bia. A resposta que Bia dá a essa imagem feita por seu pai é revelar a dor pela ausência sentida por ela.

No episódio narrado por Bia sobre o dia das mães, há a presença de ausência e presença. O pai está presente e eles vivem juntos essa dor. A mãe está ausente pela morte, mas presente pela memória e pelo vídeo do parto de Bia. A dor que Bia sente é expressa por meio de uma forma narrativa específica. Ela sente a falta da mãe e narra várias situações que ela gostaria de viver com a mãe.

E no próximo domingo, Dia das Mães, lição de casa, fazer um desenho ou escrever um bilhete para minha mãe, minha mãe Juliana, a mãe que eu não tenho, e, não apenas nesse ano, mas em todos os anos na escola a mesma tarefa [...]. Esse vazio me pertence inteiramente, essa perda eu ganhei quando completei um ano de vida. Eu nunca vou poder fazer brigadeiro com minha mãe Juliana [...], eu nunca vou poder rir pra minha mãe à beira do fogão, e ela pra mim no instante em que eu lamber a colher de brigadeiro, eu jamais poderei dar a ela uma lembrança no Dia das Mães [...]. Eu sei visceralmente a falta que ela me faz, só não sei (ainda) a falta que ela vai me fazer [...], hoje, no Dia das Mães, o pai não me leva ao parque, nem disfarça a verdade que dilacera nós dois, o pai me chama à sala, o pai liga o videocassete e me mostra pela primeira e única vez o filme do meu parto (MEP, p. 54-56).

Essa forma narrativa segue o pronome pessoal “eu”, ou o verbo conjugado em primeira pessoa do singular, uma palavra de negação de tempo “nunca” e “jamais”, seguido da situação: “fazer brigadeiro”, “entregar um bilhete ou desenho no dia das mães” etc. A narradora também reconhece a falta que a mãe faz, naquele momento enquanto criança e a falta que ela viria a fazer, no presente narrativo de Bia. Por fim, Bia demonstra o papel do pai nessa dor, sua presença e a forma de lidar com ela. Ele não disfarça a dor, mas a vivencia e a reconhece. Este último ponto ecoa na primeira narrativa. João dá a narrativa uma entonação pedagógica. Na situação de dor, ele também é pedagógico, não afasta a dor, mas a reconhece.

Desse modo, vemos que a construção da imagem estética de Juliana por Bia difere da construída por João e entra em embate com a imagem feita por ele. Juliana é a promessa de

presença feita por João no caderno, todavia é a primeira ausência de Bia. Essa ausência descrita por Bia é um elemento de sofrimento tanto para ela, como para seu pai.

Como dissemos, o tom do romance começa a mudar a partir do capítulo 17. Neste capítulo Marisa, tia de Bia, começa a descrever o João menino para Mateus, filho mais velho de João. Ela narra: “a tia Marisa, contando a ele sobre um menino, um menino que era bonito, não que, naquele agora, velho, não fosse mais, que tudo lá tinha sua beleza, até as ruínas, tão lindo o Coliseu, sim, as coisas, no fim, podiam também ser belas” (MEP, p. 67). O tom começa a mudar, pois João é evocado como velho. Assim, doravante esse é um elemento presente no modo como Bia evoca seu pai.

Em sua formatura do ensino fundamental, Bia, com agora quinze anos, compara seu pai com os outros: “eu olho para trás, lá atrás está o começo, eu vejo o pai, tão velho perto dos outros, o carro na vaga de idosos, o pai, nós dois ondas, fim de um começo da outra” (MEP, p. 74-75). Perto dos outros pais, João é o mais velho. Isto faz Bia refletir sobre o tempo deles, a sua vida ainda no início e a de seu pai por se findar. Em sua narração, a relação com a proximidade da morte do pai, começa a inscrever nela reflexões sobre o tempo que ainda tem com ele.

Essa comparação entre eles, também é marcada na condição física deles. Em uma viagem que João planeja fazer com Bia, Mateus se opõe por conta da viagem longa, estrada em espiral e a visão comprometida que João agora possui. Elementos de preocupação que surgem com a velhice. Diante disso, Bia afirma que “os dias não fazem só bem, os dias também nos pioram, mas eu não percebi ainda, eu me vejo melhorada, *cada vez mais bonita*, a Neuza diz” (MEP, p. 77). Enquanto o tempo agora faz cada vez mais mal a João, Bia se sente melhor e mais bonita. A fragilidade de João, no decorrer dos capítulos, começa a ser pontuada. Desse modo, a relação de Bia com essa fragilidade também é demonstrada pela própria narradora.

Nesta viagem, Bia revela que ela pressentia que estava por vir.

e, então, eu me espanto, estou à beira de alguma coisa que vai me doer [...] eu falo do ontem com o meu hoje [...]. Estou no banco de trás do carro, deitada, de olhos fechados, quase pronta para sentir essa dor da qual não vou me esquecer, estou no final do sentir o que se tornará essa lembrança [...], aí eu penso no pai, que bom seria se ele permanecesse um pouco mais, se ele não se apagasse logo [...] Fecho os olhos com força e peço, baixinho, ao destino, que se atrase, nós juntos um pouco mais desse lado. Fecho os olhos com força e sinto a água quente vazando pelo meu rosto abaixo (MEP, p. 78-81).

A narradora pontua que na viagem, no banco de trás do carro, ela se imagina pronta para sentir essa dor que está por vir. O tempo se mistura com o presente (“eu falo do ontem com o meu hoje”), por isso, ela se desloca ao passado para se lembrar disso e de como ela deseja que o pai permaneça por mais um tempo, e, naquela lembrança, ela pede ao destino que os deixe ficar por mais tempo ali. E chora (“fecho os olhos com força e sinto a água quente vazando pelo meu rosto abaixo”).

Nas linhas seguintes, por meio da lembrança de uma situação em que João se recorda do que diz José Luis Borges do qual afirma que só existem 10 metáforas e todas as outras derivam destas e pensando que nenhuma palavra é a coisa que ela nomeia, ela afirma “[...] se o pai não é o pai senão nas palavras que substituem, pra mim, sua presença, por que essa dor só de pensar nele? [...] Não sei. E também não importa. A cada linha que escrevo aqui, eu me lembro do pai. O tempo todo. Eu, Beatriz, a sua parte” (MEP, p. 84). Esse questionamento e essa afirmação demonstram a rememoração que Bia faz de seu pai por meio da escrita e que é causa dor pensar nele. Neste episódio, Bia está escrevendo de seu tempo presente, reflete sobre sua condição de um sujeito que sofre com a ausência de alguém que era muito presente.

A comparação que Bia faz com seu pai sobre a sua juventude e a velhice dele continua nas próximas linhas. Em outro capítulo, essa comparação acontece por meio de duas palavras que, segundo Bia, entrelaçam-se o tempo todo: já e ainda.

Uma para mim e outra para ele. Eu *ainda* durmo tarde. O pai, antes não, mas agora o pai *já* dorme cedo, e cada dia mais. Eu *ainda* não comecei a gostar de vinho tinto, mas eu vou gostar, uma bicadinha de vez em quando. O pai que eu sempre vi tomar vinho tinto, o pai bonito e quieto, a taça sobre a mesinha, o livro entre as mãos, o pai *já* não bebe mais. Eu *ainda* não tive nenhuma doença, o pai sempre de olho, por causa da mãe, se a fragilidade dela não passou pra mim. Eu *ainda* não tive. O pai *já* toma remédios diariamente [...]. O pai também *já* para muitas coisas, mas muitas coisas que apontam para outra certeza, num tempo adiante, quando já terão passado do ponto de ser. E se invertêssemos o sinal das duas palavras em busca de um novo sentido? Eu não mais *ainda* e o pai não mais *já*. Eu *já* para certas coisas, o pai *ainda*. O pai *ainda* (MEP, p. 85-87).

A narradora usa essas duas palavras para contrapor a sua condição de *ainda* para muitas coisas com a condição de seu pai que *já* é para muitas coisas. Ela ainda faz algumas coisas (dorme tarde) ou ainda não começou a fazer outras (tomar vinho, tirar carta de motorista, escolher a profissão); o pai já deixou de fazer várias coisas por conta de sua idade (dormir tarde, tomar vinho, andar de bicicleta) e já faz outras coisas que não fazia (toma

remédios diariamente). Diante disso, Bia afirma que estes “jás” de João apontam para uma certeza que está em um tempo adiante, que entendemos como a morte dele.

Nos capítulos que se seguem, Bia narra outras situações em que apontam para esse tempo adiante. Sentados à mesa, a narradora expõe que muitas coisas mudaram – os móveis, os talheres, os copos, as travessas, as toalhas de mesa, as posições à mesa etc. –, mas os dois partilhando as refeições não mudava. Diante disso ela narra:

[...] Eu, então, olho para o pai como a gente olha outra pessoa, no normal da hora, enquanto vamos nos servindo do diálogo, como da comida, eu olho o pai, eu olho meu prato, olho o garfo pegando o arroz, olho o rosto dele à minha frente, e, de súbito, para o meu assombro, eu não vejo o que sempre vejo, eu vejo algo que eu nunca havia percebido, eu vejo que tudo é lento, os seus gestos sem vigor, como se o que está no pai – a sua existência – sofresse para estar ali, sofresse para nutrir a sua luz pálida, a qual ele se agarra com sua força máxima, embora já no limite da exaustão. Algo querendo ficar ali comigo e, igualmente, querendo ir [...] (MEP, p. 109).

Esta descrição já está mais próxima do fim da narrativa. Aqui, a narradora mostra como ela percebe em João a dificuldade de estar ali a sua frente na mesa de jantar (“como se o que está no pai [...] sofresse para estar ali”). Também mostra como, a sua vista, o sofrimento de seu pai em estar ali, parece confrontar com a ideia de querer ir. Em seguida, esse sofrimento percebido por Bia, transforma-se em reflexão sobre a sua própria condição e a condição de seu pai, posto que a sua vida e a dele estão em velocidades diferentes em relação à morte.

[...] O pai ergue o rosto e me vê, o pai vê a névoa que se adensa em meus olhos [...] o pai me olha e diz, *o que aconteceu, filha?*, e eu, eu não digo nada, eu ia dizer, *não é nada, é só a vida*, eu ia dizer, *é só a vida, a minha e a sua, nossas vidas partindo em velocidades diferentes*, eu ia dizer, *é a minha vida que ainda é e a sua que está deixando de ser*. Mas eu não digo nada. Naquele momento e, agora, ao revivê-lo, eu não digo nada. [...] eu vou para o quarto [...]. Uma imensa tristeza que só não é mais imensa porque, presa a ela, há uma migalha de alegria, um *sim* do tempo, uma breve permissão para nos manter ainda unidos, aqui (MEP, p. 111).

Bia sofre um luto antecipado, entendendo que o tempo com o pai está terminando. Mas não compartilha isso com seu pai. Sofre sozinha a sua dor. E vê esse “sim” do tempo se tornar cada vez mais perto do fim. No outro capítulo, ela vê o primeiro sinal. Ela está feliz, pois deu o primeiro beijo, mas percebe que ele está mal.

Mas o pai não costuma ficar no sofá, todo encolhido, de olhos fechados, algo o perturba, eu pressinto, e pergunto, com as mesmas palavras, *tudo bem, pai?*, e ele me responde que é só uma dor de cabeça, já tomou uma aspirina, logo passa. É o primeiro sinal, depois virá o segundo, o terceiro... não há volta. Mas nós ainda não sabemos. Ele vai adormecer ali mesmo. E eu vou para o quarto, continuar o meu sonho (MEP, p. 114-115).

Faltando cinco capítulos para o fim do diário de presença de Bia, a narradora expõe os últimos momentos de João. Para ela é o de repente. De repente “O dedo do tempo aperta a tecla play e, como se do nada, o fato se desencadeia, de uma vez” (MEP, p. 130). O “sim” que o tempo deu para que eles continuassem ali, unidos, estava se findando. Mateus, o irmão de Bia, estava viajando a trabalho. Gisele, esposa de Mateus, oferece-se para ir junto, mas Bia nega e leva seu pai sozinha para o hospital. Contudo, diante disso, a narradora protagonista afirma, mais uma vez, a presença de João em sua vida: “Antes desse de repente, estão todos os meus anos até aqui. O pai comigo em cada um deles. Nós dois, com nossos cortes. Já quase em margens distintas” (MEP, p. 132); e, faltando quatro capítulos, “A sua jornada vai acabar daqui a pouco para o mundo mundo. Mas não para o mundo em mim” (MEP, p. 132). Ainda ressalta no antepenúltimo capítulo “Vinte anos juntos. Nem pouco, nem muito. O que foi, o que é” (MEP, p. 136). Neste antepenúltimo capítulo, marca-se os últimos momentos de João: “Mesmo sendo este agora o último momento dele, e o primeiro, na minha escala de dor [...]. Um mundo inteiro vai terminar com o pai” (MEP, p. 137).

Por fim, no penúltimo capítulo, Bia exterioriza essa presença simultânea entre a vida e morte, presença e ausência: “O que fazer agora sem o pai [...]. O que fazer agora, eu sem o pai, só com a minha (nossa) história? [...] O meu adeus do tamanho do universo [...], o que fazer com toda a sua presença, se ele, agora se ausentou para sempre? O que fazer desse mundo que se apaga com ele?” (MEP, p. 138-139). Pelo uso de perguntas, a narradora evidencia a sua angústia frente a essa presença simultânea de presença e ausência. Ela não sabe o que fazer sem o pai, o que fazer para continuar a história dela (deles). Ela mesma tenta responder essas perguntas por meio de “o que fazer, senão aceitar”. E elenca algumas aceitações através de uma construção onde coloca a palavra “aceitar” e o que deve ser aceito: “Aceitar não ter vivido com a mãe, não lembrar teu rosto” (MEP, p. 139). Na última frase do que ela deve aceitar, ela afirma: “Aceitar a nossa história, que, depois de ler seu caderno, eu ressuscito aqui com meus inúmeros defeitos” (MEP, p. 140).

Diante disso, entendemos que toda a narrativa é construída como uma resposta a primeira narrativa. Enquanto João-pai pensava que seria ausência para Bia, o que temos por parte de Bia é um relato da presença de João. Assim, ao evocar as lembranças de suas

vivências com seu pai, a narradora reflete sobre a vida com o pai e, portanto, sobre sua própria vida. Logo, a construção estética da narrativa, repousa sobre a forma arquitetônica outro-para-mim e eu-para-mim, ou seja, João-para-Bia e Bia-para-si.

A construção da narrativa destaca também como Bia lida com o luto e a ausência do pai. Percebemos que a reação dela começa com essa resposta ao caderno deixado pelo pai, demonstrando que ao invés de ausência, a lembrança que possui de João é de presença. Isto é o motor propulsor da narrativa e o tema pelo qual repousa toda a construção narrativa. Então, Bia é constituída da presença de seu pai e passa a conviver, após a morte dele, com uma presença em todas as áreas de sua vida, pois ela somente é quem é por conta dessa presença do pai, mas não possui a presença física dele, tendo que conviver com sua ausência. Presença e ausência são, deste modo, elementos que constituem Bia e sua forma de ver e lidar com o mundo. Ela é formada por esses dois centros de valor e por meio deles ela age no mundo.

3.4 A constituição narrativa de *A pele da terra*

A terceira narrativa possui suas diferenças com as outras duas narrativas. No primeiro capítulo discorremos sobre os gêneros dos quais as narrativas tomam como suporte. Vimos que *A pele da terra* toma como suporte o gênero relato de viagem juntamente com o romance, a partir da hibridização dos dois gêneros. Diferente das duas outras narrativas que tomam como suporte o gênero carta e o gênero diário junto ao romance, por meio da hibridização. Nesta hibridização, um elemento na terceira narrativa é acrescentado. Mateus, o narrador protagonista, relata essa viagem que realizou com João, seu filho, e fala diretamente a ele: “Vivemos muito anos depois daquele dia até hoje. Aqui estamos: Você sentado à beira da minha cama, não a do beliche daquele albergue” (APT, p. 9, grifos nossos). Mateus está narrando a viagem com seus olhos e acrescenta a essa viagem lembranças e reflexões que ele teve durante a viagem.

Esta citação é o primeiro episódio narrado da viagem. Eles ainda não estão no caminho que se proporam fazer até Rabanal del Camiño. Nos primeiros capítulos, Mateus aponta o tom que seguirá a narrativa. Ele afirma: “as lembranças já em pé, prontas para que, se eu as evocasse, saíssem das sombras e me contassem, com as mesmas, ou outras, imagens e palavras, a minha história” (APT, p. 12). Diante desta citação, notamos que a narrativa se trata de lembranças de Mateus, lembranças da viagem, lembranças que surgiram durante a viagem e outras que parecem ser agregadas após o término da viagem pela reflexão do narrador.

De início, Mateus expõe a alegria ter seu filho naquela viagem: “e era bom não ter nada, senão a sua presença, eu e você e os nossos joelhos doloridos, eu você e a alegria de um pai que vai amanhecer com seu filho, e um filho que vai amanhecer com seu pai” (APT, p. 17). Essa alegria descrita por Mateus acontece por conta da situação do relacionamento dos dois. Mateus se separou de Gisele, mãe de João, assim, o relacionamento com o filho se resumia aos fins de semana quando Mateus buscava João para passarem os dias juntos. O narrador revela que era bom ter a presença de seu filho e a essa possibilidade de amanhecer junto com ele. A presença de João dialoga com a ausência dele nos outros dias da vida de Mateus, pois se há a alegria na presença inferimos que há tristeza na ausência de João. Isto é um elemento importante na construção narrativa. Como fica evidente na citação:

Acabei de recolher meus pertences [...] segui também para o banheiro onde o encontrei diante do espelho [...] ainda com os olhos enevoados de sono, pude flagrar no seu rosto uns traços do meu, o silêncio na madrugada no fundo de mim, onde outro você, o você das minhas lembranças, se movia dizendo, *estou aqui e sempre estarei*, embora você a minha frente nem perceba que os dois, meu filho feito de passado e meu filho povoado de presente, se encontravam para fortalecer o meu sentimento de gratidão para reverenciar o tempo (APT, p. 20).

Assim, percebemos três pontos que aparecem também em outros momentos na narrativa: i) a percepção de Mateus de seus traços presentes em João (em outros pontos da narrativa, ele percebe também os traços da mãe de João); ii) o embate entre o filho do passado e o filho da vivência presente de Mateus na viagem. O narrador faz esse movimento ao visitar seu filho do passado, entendendo que ele estará sempre em sua memória (“estou aqui e sempre estarei”) com o filho do tempo presente da viagem; e, iii) a rememoração do passado em diálogo com o tempo presente da viagem e o tempo presente da narração. Estes dois últimos pontos são elementos participativos de quase toda a narrativa. Na escrita desse relato, Mateus escreve sobre si e pode refletir sobre o relacionamento com o filho e as lembranças e reflexões que ele teve durante a viagem.

Esta característica da narrativa é expressa no sexto capítulo. O narrador por meio desse relato da viagem se lembra da situação em que ele e seu filho viviam em função da separação dos pais de João.

Retornamos ao quarto, sentamos na cama do beliche onde eu dormira, colocamos as meias, calçamos os tênis quase ao mesmo tempo [...]; e se eu tinha vivido manhãs tristes, nas quais não queria me levantar, aquela ia me injetando, a cada instante, uma vontade poderosa de viver, de sair com a

mochila às costas, você a me seguir, você que havia dez anos não morava comigo, você que eu via só nos fins de semana, você, que, quando eu buscava na casa de sua mãe depois de dias de espera, tinha tomado todo o meu ser [...] a minha quietude serena no momento em que entrava no carro e dizia, *oi, pai*. Cada um daqueles seus ois apagava, num átimo, como uma anestesia, todas as dores que a sua ausência me causava, *oi, filho*, minha saudade oceânica se encolhia numa gota [...] (APT, p. 21-22).

Desse modo, ali naquela manhã, ele se lembra do tempo em que vivia junto ao seu filho e se lembra também dos dias em que buscava o filho para passar um tempo com ele. Segundo relata, esses dias em que buscava João sossegava a saudade que tomava conta de seu ser. Assim, temos uma lembrança dentro de outra lembrança, o que caracterizamos como metalebrança. O cerne da narrativa está nessas lembranças dentro do enunciado amplo que é a narrativa. Assim, a constituição da narrativa é relacionada no diálogo estabelecido entre a presença, dentro do presente narrativo, a ausência, estabelecida pelas lembranças do presente narrativo, e a presença-ausência marcada pelo narrador na descrição da viagem e das reflexões e lembranças suscitadas.

Isto estabelece a forma arquitetônica outro-para-mim. Por meio dessas vivências narradas, a imagem estética de Mateus é constituída na e pela relação dele com seu filho ora apresentado como presente, no passado que moravam juntos, ora ausente na maioria dos dias, em função da separação de Mateus e Gisele. Com base nesta forma arquitetônica, outro-para-mim, Mateus vivencia a relação com seu filho e estabelece também outras duas formas arquitetônicas: eu-para-mim e eu-para-o-outro. Na escrita de si, como temos frisado a baseando-nos nos escritos de Foucault, o sujeito que escreve também é afetado pela escrita, ele pode refletir sobre si por meio do que escreve a outro. Portanto, a escrita direcionada a um outro, carrega em si as duas formas arquitetônicas – eu-para-mim e eu-para-o-outro.

Escrever a João causa em Mateus a autorreflexão que o faz olhar para o passado onde João era presença diária e outro passado em que João era presença somente nos fins de semana. Isto o leva a comparar épocas, várias manhãs para ele foram tristes e naquela ele sentia vontade de vivê-la (“e se eu tinha vivido manhãs tristes, nas quais não queria me levantar, aquela ia me injetando, a cada instante, uma vontade poderosa de viver, de sair com a mochila às costas, você a me seguir”). Diante dessa comparação é que o narrador reflete sobre a condição de seu relacionamento com o filho, que se resumia aos fins de semana (“você que havia dez anos não morava comigo, você que eu via só nos fins de semana”). O narrador ainda pontua como esse reencontro com o filho era algo que surtia reações em seu ser (“a minha quietude serena no momento em que entrava no carro e dizia, *oi, pai*. Cada um

daqueles seus ois apagava, num átimo, como uma anestesia, todas as dores que a sua ausência me causava, *oi, filho*, minha saudade oceânica se encolhia numa gota”).

Estes elementos de metalembraças continuam a aparecer nos próximos capítulos. De saída do albergue e procurando alguma coisa que talvez tenham deixado para trás na arrumação das bolsas, Mateus narra que dias antes ele havia perdido o boné e teve que improvisar com uma camiseta sobre a cabeça. Este relato o faz se lembrar do tempo em que João era criança, ele afirma: “[...] quando eu perdera o boné, e tivera que improvisar com uma camiseta sobre a cabeça, feito um tauregue, e você ria toda vez que me olhava, eu era de novo o pai divertido que eu fora quando você, criança, me pedia para imitar gatos ou cachorros [...]” (APT, p. 23-24). Assim, mais uma vez algum elemento da viagem o faz retornar ao outro passado, quando eles – pai e filho – viviam juntos.

Outro aspecto da narrativa é a ação do vivenciamento de Mateus como João. Na citação acima, Mateus demonstra como os “ois” do reencontro com o filho trazia calma ao seu ser (“a minha quietude serena no momento em que entrava no carro e dizia, *oi, pai*. Cada um daqueles seus ois apagava, num átimo, como uma anestesia, todas as dores que a sua ausência me causava, *oi, filho*, minha saudade oceânica se encolhia numa gota”). Isto acontece de modo semelhante em outro capítulo. Ainda na saída do albergue, o dia amanhecendo, ele afirma: “Eu você, naquele dia, rumo a Rabanal, eu amanhecendo-me e amanhecendo-te em mim, e você desanoitecendo-se e me desanoitecendo de ti [...]. Tão bom começar um novo dia com você, mas começar sentido toda sua vida em cada um de seus passos [...]” (APT, p. 25). João é posto em uma posição de alguém que provê a alegria, o dia em Mateus. Na leitura desses dois enunciados, percebemos que na posição de presença do filho João é feliz (ou fica feliz) e na posição de ausência ele está triste (ou fica triste).

São esses os dois tons que percorrem toda a narrativa: lembrança suscitada da lembrança (o enunciado narrativo amplo, a narrativa em si) e a presença de João para Mateus. Diante disso, o próximo trecho da narrativa expõe o reconhecimento que Mateus percebe de si mesmo em João.

Atravessamos o descampado, e já era fácil discernir os meus traços no seu rosto, e os seus no meu, era possível ver em você não só eu, mas também Gisele, sua mãe, era possível testemunhar o milagre de perceber seu corpo inteiro, de menino-homem, refeito para o mundo, detalhe por detalhe, pelos meus olhos. Meus olhos cheios de noite, e lembranças de você em outros momentos, como na sua infância, dormindo na cama comigo, depois que eu e sua mãe havíamos nos separado, meus olhos cheios de sua ausência a semana inteira, saciados somente nos entardeceres das sextas-feiras, quando você vinha ao meu encontro. [...] (APT, p. 32-33).

Mateus percebe os seus traços em João e os deles em si. Ele também nota as características de Gisele em seu filho. O enunciado demonstra que Mateus enxerga em João o crescimento dele e alguém criado para mundo e esses detalhes eram percebido por meio de seus olhos (“era possível testemunhar o milagre de perceber seu corpo inteiro, de menino-homem, refeito para o mundo, detalhe por detalhe, pelos meus olhos”). Também, é por meio de seus olhos em que ele traz outras lembranças em outros momentos (“Meus olhos cheios de noite, e lembranças de você em outros momentos”), em que ele narra a ausência do filho e sua presença nos fins de semana.

Ver seus traços em João era motivo de alegria e orgulho para Mateus. Ao encontrar outros peregrinos ele dizia: “*este é meu filho João*. Como se já não estivesse claro e seu rosto que eu era o seu pai” (APT, p. 37). Em outro momento, quando João diz que devia mandar notícias a sua mãe e ele narra: “e eu nada disse, apenas sei – e digo agora – o quanto havia de sua mãe em você, e o quanto de mim não havia” (APT, p. 55). Estes dois enunciados estabelecem um embate na forma em que Mateus enxergava seus traços em João. As características físicas eram perceptíveis em João, não havia meios de negar a semelhanças entre os dois, segundo relata (“Como se já não estivesse claro e seu rosto que eu era o seu pai”). Contudo, o narrador percebe o quanto dele não havia em João. Isto se dá em função da ausência de Mateus da vida diária do filho. Esta reflexão o leva a pensar que essa visão anulava a história que eles herdaram e que aparecem em seus traços: “como se não houvesse em mim todos os mortos da nossa família, como se você fosse só você, e não aquele nós (meu e dela) que o fazia ser o nosso filho” (APT, p. 55). A falta dele em João o fazia enxergá-lo como um João fora de seus traços e dos traços que ele herdou de toda a família. Mateus também afirma, em outro capítulo sobre os traços de João, seu pai, que estão presentes em si e como esses traços também estão em João, seu filho, mesmo que ele não tenha conhecido o avô:

[...] enquanto caminhava, comigo levava, em cada respiração, meu pai, João, e você, meu filho, outro João. Eu não disse, com meus passos, que levava comigo meu pai, João, morto para o mundo, mas vivo em mim, e você, meu filho, João, que herdara o nome dele, o avô que mal conheceu, mas que está em todas as suas células, e estará até seu último suspiro. [...] (APT, p. 67).

Exploramos esta citação no capítulo dois para falar sobre a carga ambivalente da narrativa. Aqui por meio da questão dos traços a questão se confirma. Os traços são herdados

de familiares que João não conheceu, mas há um renovo desses traços, ele é refeito para o mundo, alguém que carrega os traços de seus familiares e também a condição da vivência de seu pai e seu avô, ou seja, tanto João-pai-avô, quanto Mateus, separaram-se de suas esposas perdendo a presença diária de seus filhos. Acontece com João o que aconteceu com seu pai. A vida se renova e a vida particular de João-pai-avô e Mateus se renova em Mateus e João-filho-neto.

Nesta citação também notamos o olhar estético de Mateus em perceber João, seu pai, em si e de reconhecer que Mateus também possui esses traços, mesmo que ele não o tenha conhecido. Esta questão que estamos discutindo, é um aspecto que também leva Mateus a refletir sobre a condição do relacionamento com seu filho. Ele nota os traços e características presentes e nota também os traços ausentes, o que, de modo semelhante, aponta para o contraste de presença e ausência que conduz o relacionamento dos dois.

Diante desse contraste entre ausência e presença no relacionamento deles, há na narrativa elementos apresentados como desconhecidos ou por João sobre seu pai e de Mateus desconhecidos por João.

[...] E como estávamos vivendo juntos os dias inteiros, abastecendo-nos ao máximo um do outro, talvez você quisesse saber mais de mim, para, então, saber mais de si mesmo, e, por isso, perguntou, de repente, como era meu pai. Eu, surpreso, mas feliz com a sua pergunta, tirei os olhos da terra e respondi. Respondi, porque aquele era um trecho da minha vida que você desconhecia – a sua pergunta vinha de um trecho seu que eu ignorava –, respondi, contando o que havia em seu avô de folhagem bonita, mas também de espinhos. Respondi, contando não fatos, mas rastros dele em mim, respondi, contando que seu avô João, morrera quando você era bebê, que eu sentia a falta dele – como sentia a sua, mas isso eu não disse –, respondi, fazendo um resumo do que ele fora, porque de tudo o que se vive, só podemos mesmo dar, para os outros provarem, o sumo (APT, p. 37-38).

Neste caso, João pergunta sobre seu avô. Este era um trecho da vida de Mateus que João desconhecia. Como eles estavam “se abastecendo” um do outro, João desejava saber de uma parte que não conhecia. Para Mateus, ele fez isso como que para saber mais sobre si mesmo (“talvez você quisesse saber mais de mim, para, então, saber mais de si mesmo”). E Mateus responde. A estrutura narrativa começa com a palavra “respondi” seguido da resposta dada pelo narrador. Ele responde que João-pai-avô era um trecho desconhecido para João-filho-neto; que havia em João coisas boas (“folhagem bonita”), mas também coisas não tão boas (“mas também de espinhos”); que João-avô morreu quando João-neto era pequeno; ele fez um resumo de que ele foi. Na descrição Mateus evoca um elemento que ele pensou no

momento, mas que não disse: “respondi, contando que seu avô João, morrera quando você era bebê, que eu sentia a falta dele – como sentia a sua, mas isso eu não disse”. Mateus agrega a narrativa um elemento que pode ter sido pensado no presente narrativo da peregrinação, ou agregado à narrativa no tempo narrativo da narração, a narrativa não deixa isso claro. Contudo, vemos que na construção narrativa agrega-se elementos não enunciados. No momento da peregrinação, João não poderia ter esse entendimento (de que Mateus sentia a sua falta como sentia a do seu avô), somente quando Mateus enuncia que João, em outro espaço-tempo pode ter essa noção, posto que o pensamento se tornou um enunciado concreto.

Em outro momento da narrativa, eles caminhavam e conversavam sobre algumas coisas:

[...] e falamos de outras, do caminho, até que, na espontaneidade do sem-querer, recomeçamos a falar de nós, e, então, eu contei uns detalhes do meu trabalho, que, embora você conhecesse, eu nunca tinha dito, e você me contou sobre os jogos de basquete a que assistia pela tevê, nomeando os jogadores como se fossem seus amigos, e também os videoclipes que gostava de ver, as bandas que ouvia, e eu ora mudo, ora fazendo perguntas – como se fossem apenas perguntas –, ia dando corda no seu tempo para que andasse depressa em mim, e, então, eu pudesse conhecer uma parte sua que ainda não palmilhara (APT, p. 49-50).

Desse modo, todos esses momentos descritos por Mateus que João fazia – assistir basquete e os videoclipes –, Mateus usa para conhecer coisas sobre seu filho que ainda não conhecia (“ia dando corda no seu tempo para que andasse depressa em mim, e, então, eu pudesse conhecer uma parte sua que ainda não palmilhara”). Semelhantemente, ele faz seu filho conhecer coisas sobre o trabalho que ele ainda não tinha dito.

Nestas conversas em que Mateus descobre coisas sobre João, um capítulo mostra isso de forma mais ampla. A estrutura narrativa segue a expressão “eu não sabia” junto do elemento desconhecido por Mateus.

[...] então, embora eu conhecesse você desde o início de seu mundo, eu não sabia o que você fazia às cinco da tarde de todos os dias que não vivia comigo. Eu não sabia que você gostava de tortilha, eu não sabia que você trocava as lâmpadas da casa para a sua mãe, eu não sabia quem você era, senão quem você era quando estava em minha casa. Eu não sabia que você fazia amizade rapidamente – você sempre conversando com os peregrinos, e eles sem saber o quanto você não estava no meu dia, o quanto havia de ausência nos meus últimos anos, eles sem saber que eu sonhara com aquela viagem apenas para passar um mês em sua companhia. (APT, p. 61).

O verbo saber está conjugado na primeira pessoa no pretérito imperfeito do indicativo junto da expressão de negação – não – aponta para algo que era desconhecido para o narrador e que agora é conhecido. Diante disso, ela descreve as coisas que ele não sabia: que ele gostava de tortilha, que ele fazia amizade fácil, o que ele fazia quando não estava com o pai. Mateus sabia quem era o filho apenas por conta dos momentos de presença que ele tinha com o ele. Há a ênfase nisto. Mateus afirma algo que os peregrinos não sabiam sobre eles: eles não sabiam o quanto, a partir da visão de Mateus, o quanto João era ausente da sua vida e que ele sonhou com aquela viagem apenas para passar um mês com o filho.

Logo, entendemos que a narrativa é estabelecida neste contraste entre ausência e presença de João na vida de Mateus. Este contraste é formado, como temos explorado nessas comparações entre a época em que viviam juntos e a que não mais viviam, entre os fins de semana juntos e a semana longe. A narrativa também mostra lembranças que são suscitadas por meio deste enunciado mais amplo (a narrativa em si), a isto damos o nome de metalembração.

A conclusão ao qual chega Mateus, no último capítulo, depois de responder para si mesmo algumas vezes a pergunta do filho “falta muito para chegar, pai” (APT, p. 104). Mateus afirma para si mesmo duas vezes que gostaria que jamais chegassem ao seu destino, para continuar passando aquele tempo com o filho; e logo em seguida ele narra a resposta dada ao seu filho: “[...] Então eu não disse, *falta pouco, João*, para não agredir você com a lâmina da verdade, eu disse, com doçura, embora o gosto das palavras [...] fosse amargo, eu disse, *falta menos do que você imagina*” (APT, p. 106). Diante disso, compreendemos que Mateus levou essa pergunta para outro sentido, como se a pergunta fosse: “falta muito para que a minha presença volte a ser dos fins de semana?” e a resposta de Mateus, perante toda a construção narrativa, parece carregar esse sentido “falta menos do que você imagina”.

O narrador termina afirmando o motivo da escrita dessas lembranças: “[...] Naquele dia, passei da linha que separa o entendimento da aceitação, saí da teoria de morrer para a prática de viver, eu estava com você, e só por isso eu o relembro e o revivo aqui. Só por isso eu não queria que chegássemos jamais a Rabanal” (APT, p. 106).

Portanto, diante da análise dos três livros, evidencia-se que a constituição das narrativas e dos sujeitos se dá pelo embate entre ausência e presença. A morte é elemento que gera esta tenção, por meio do pensamento da possibilidade de ausência pela morte, na primeira narrativa, pela morte de modo efetivo, na segunda, ou pela morte da presença diária, como na terceira narrativa. Assim, é desse modo que a morte atua na constituição das narrativas, permeando esse embate entre presença e ausência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a pesquisa propondo a investigação de como os sujeitos das narrativas que compõem a *Trilogia do adeus* se constituem em relação com a morte. A partir disso, entendemos, tendo como base os escritos do Círculo de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, como a construção narrativa evidencia a constituição dos sujeitos na e pela relação com a morte. De início, ressaltamos que há diferenças da perspectiva de morte que se apresenta nas duas primeiras narrativas – *Caderno de um ausente* e *Menina escrevendo com pai* – da terceira narrativa – *A pele da terra*. Nas duas primeiras, a morte se dá por meio do findar do corpo físico (ou pela possibilidade disto, como é construída a primeira narrativa) e na terceira, a morte é vista mais em um sentido alegórico. O relacionamento diário entre Mateus e João não existe mais, isto causa sofrimento e um tipo de luto em Mateus que rememora o tempo com o filho presente diariamente e o filho presente na viagem. Entretanto, entendemos que a morte perpassa as três narrativas estabelecendo o embate entre presença e ausência.

Este entendimento se deu, conforme estabelecido como metodologia, no cotejamento de enunciados presentes nas narrativas para investigar a constituição das narrativas em relação à morte. A partir do cotejamento dos enunciados para a análise, descrevemos, analisamos e interpretamos os enunciados, estabelecendo relações com os conceitos de gênero, diálogo, exotopia e cronotopia. Por meio disso que foi possível perceber que a morte presente nas narrativas cria um embate entre presença e ausência e é neste embate que as obras e as personagens são constituídas.

Afim de atender o primeiro objetivo proposto de verificar o funcionamento do conceito de gênero, no primeiro capítulo, investigamos qual gênero discursivo as narrativas tomam como suporte. As três narrativas são constituídas por meio da hibridização de um gênero com o gênero romance. Esta hibridização toma os sentidos cristalizados dos gêneros e formam um outro gênero que evoca outros sentidos mediante a junção dos dois gêneros. Desse modo, dois sentidos cristalizados no gênero (um de cada gênero), ou dois enunciados, dialogam para a criação de um enunciado com sentidos que lhes são próprios.

Caderno de um ausente é um romance que é constituído por meio da possibilidade de ausência pela morte. Através desse entendimento, João, o narrador protagonista, escreve a carta à filha. O romance toma como suporte o gênero híbrido que se constitui a partir da junção entre o gênero carta e o romance, formando o que chamamos de *romance de carta pessoal*. Via de regra, a função principal da carta é a comunicação com alguém que está distante. Como vimos no decorrer da descrição e análise da narrativa, Beatriz, chamada de

Bia, está diante de João. Assim, o propósito da carta seria, digamos, desvirtuado, perderia sua função principal. Mas na junção com o gênero romance juntamente da percepção de João sobre si mesmo (sobre a possibilidade da morte), a narrativa toma outros contornos, posto que esta carta apenas seria entregue após a morte de João. Por isso, a narrativa possui esse título. É o caderno que possui um remetente que está ausente pela morte para a destinatária.

A segunda narrativa se constitui como uma resposta de Bia ao caderno que seu pai escreveu para ela. João imaginava a ausência da vida de sua filha por conta da morte, visto ser um pai mais velho. Mediante esta situação, Bia escreve esse diário de presenças como uma resposta a ausência que João imaginava que teria em seu relacionamento com a filha. Desse modo, a narradora protagonista toma como suporte a hibridização do gênero diário com o romance. O diário tem a função principal de relatar a vida diária do autor e, geralmente, não é destinado a um interlocutor específico. Bia não coloca João como um remetente, pois a escrita de Bia acontece após a morte de João. Assim, a construção narrativa é feita como se Bia estivesse conversando com outra pessoa sobre a presença de seu pai na vida dela.

O gênero diário carrega em si o embate entre presença e ausência. Posto que a autora do diário escreve sobre um tempo em que há presença de um tempo em que há ausência. Assim, a narrativa é constituída por meio desse diálogo entre a ausência do pai e da ausência imaginada por ele e pela presença dele nos primeiros vinte anos da vida de Bia e pela ausência após a sua morte.

A terceira narrativa toma como suporte a hibridização do gênero relato de viagem com o romance. Mateus faz uma viagem com o filho e alguns anos depois ele relata um dia dessa viagem. O relato de viagem traz cristalizado em seus sentidos os aspectos de presença e ausência. Narra-se um tempo que se passou em que o narrador estava presente, mas, evidentemente, não está mais. Assim, o contraste que Mateus estabelece entre a presença e ausência do filho começa por se evidenciado na escolha do gênero. Em toda a narrativa há esse embate entre presença e ausência. O relacionamento de Mateus e João é marcado por ausência e presença, pois Mateus se separou de Gisele, mãe de Mateus, e por isso a presença diária do filho é substituída pela presença apenas nos fins de semana. Desse modo, a ausência que se evidencia na escolha do gênero é estabelecida no embate entre o tempo presente do filho, na vida diária lembrada por Mateus no relato e na viagem, pela ausência, após a separação de Gisele e Mateus, e a ausência pelo findar da viagem.

Assim, como estabelece Bakhtin a escolha do gênero revela o projeto de dizer das narrativas. As três narrativas são munidas do tom de embate entre ausência (seja pela morte ou pela separação) e presença. Apesar de ausentes as personagens (que morreram ou se

ausentaram da vida diária) estão presentes pela memória, pela lembrança e pelos escritos do narrador dos romances. Desse modo, as narrativas materializam o projeto de dizer do autor e este projeto de dizer evidencia a construção das personagens em cada narrativa. A visão estabelecida sobre a morte é materializada no entendimento das personagens sobre a morte, ou seja, o tema da narrativa é indicado na visão de mundo das personagens. João enxerga a possibilidade da morte e a junto dela a ausência da vida da filha. Bia destaca a presença de seu pai frente a possível ausência pela morte que o levou a escrever o caderno. Mateus vive a ausência do filho por conta da separação com a mãe dele. A morte que há na narrativa é a da presença diária do filho. Isto é indicado na escolha do suporte do gênero para a constituição das narrativas.

Também como proposto no primeiro objetivo, de entender o funcionamento do conceito de cronotopo e exotopia nas narrativas em estudo, compreendemos que os tons que permeiam as narrativas e que indicam o embate entre presença e ausência também são instaurados pela visão exotópica do narrador protagonista sobre o outro da narrativa. Na primeira narrativa, João toma uma posição transgrediente sobre si para se ver como um outro, por meio da ação dos outros sujeitos frente a sua própria. Nesta possibilidade de morte, ele se desloca para o tempo ausente da filha e mediante essa percepção ele escreve o caderno a ela. Assim, ele se desloca de um espaço-tempo em que ele e a filha estão presentes, um para o outro, para um outro espaço-tempo em que ele está ausente para a filha. Isto é o que permite a construção do tom pedagógico que permeia a narrativa. Pois, é na visão do mundo de Bia sem ele para a ensinar as questões da vida, ele procura ensinar algumas questões por meio do caderno.

De modo semelhante, a segunda narrativa constitui-se por meio de dois espaços-tempos em embate. Bia escreve de um lugar em que o pai está ausente pela morte, mas escreve sobre o lugar em que ele está presente. Há o deslocamento de Bia do tempo de seu presente narrativo, para se ver e ver seu pai presente. O deslocamento de tempo-espaço é marca efetiva da construção narrativa. Dessa maneira, a inscrição dessas memórias de pai presente indica a constituição de Bia enquanto sujeito.

A pele da terra também possui suas particularidades. O narrador protagonista, por meio da visão exotópica, evoca outros espaços-tempos e constrói a narrativa a partir disso. Mateus relata a viagem que fez com seu filho e nestas lembranças e se recorda de outras lembranças que surgiram mediante a vivência dele naquela viagem. Desta feita, ele se desloca de seu tempo narrativo para a viagem e nas lembranças da viagem e se desloca para outros

tempos em que ora ele está presente na vida diária do filho ora ele vive apenas os fins de semana com o filho.

As três narrativas apresentam um deslocamento de tempo e espaço que conduzem a escrita. Neste deslocamento, o conflito entre presença e ausência também é evidente. Diante disso, pontuamos que o embate entre ausência e presença são elementos que definem a estrutura composicional dos romances e manifestam o projeto de dizer do narrador. O que funda as narrativas sobre o que chamamos de cronotopo da ausência.

As questões espaço-temporais também evidenciam a carga ambivalente das narrativas. Há uma renovação da vida que começa em João-pai e termina em João-filho-neto. A lógica temporal de *Caderno de um ausente* segue a lógica: nascimento de Bia – breve tempo de presença – sua morte – vida de Bia marcada por sua ausência. A segunda narrativa segue outra lógica, inicia-se com a vida do pai e a ausência da mãe, passa pela morte/ausência do pai e ausência e presença do pai após sua morte. A lógica da terceira narrativa segue o relato da viagem atravessado por outras lembranças de outros espaços-tempos evocados por Mateus.

A renovação da vida é marcada por dois pontos principais que descrevemos e analisamos no decorrer da pesquisa: o primeiro é o nome do filho de Mateus: João. Este nome recupera toda a história da família. João traz em si todos os parentes, mesmo aqueles que não conheceu e assim a história da família pode continuar, pois ela é renovada em João. O outro ponto é a separação de Mateus e Gisele, pais de João. Assim como, João, pai de Mateus, separa-se de sua esposa e fica ausente da vida diária de Mateus, Mateus também se ausenta do filho pelo mesmo motivo. A vida e seus aspectos mudam e se renovam de João-pai-avô até João-filho-neto.

Por último, como objetivamos entender as relações dialógicas e a morte atuam na constituição dos sujeitos e das narrativas em Carrascoza, percebemos que o diálogo entre ausência e presença oferece o tom às narrativas de modo semelhante, mas com suas diferenças. Assim, na primeira narrativa o tom é estabelecido, primeiramente, pela possibilidade de ausência pela morte enxergada por João. Esse tom permeia outro tom que é o tom pedagógico, presente em boa parte da narrativa. Essa é a principal ligação dos dois centros de valores da narrativa – João e Bia – com a morte. A possibilidade o leva a escrever e isso leva Bia a responder a narrativa.

Enquanto João pensa na morte como uma possibilidade que o impediria de ver sua filha crescer, Bia toma como fio condutor da narrativa a presença de João em sua vida até os seus vinte anos quando ele morre. A partir da morte de João, pelo que parece, é que Bia

começa a escrever seu diário de presenças. Desse modo, o tom narrativo se constitui como uma resposta a possibilidade de morte enxergada pelo pai e a própria morte de João.

O tom da terceira narrativa destoa dos outros dois romances, posto que a morte se dá pelo findar do contato diário entre pai e filho e não pelo findar do corpo. Contudo, o tom narrativo também se dá a partir do embate entre presença e ausência. A relação de Mateus e João é apresentada pelo narrador a partir da presença, ausência e presença-ausência. Pela lembrança da presença diária, pela ausência diário por conta da separação e por essas reflexões que Mateus faz sobre a relação dos dois que se dá entre presenças e ausências.

Assim, *Trilogia do adeus* se constitui de três narrativas que se formam pelo e no diálogo entre presença e ausência. O adeus de cada um se difere na construção enunciativa, mas de todo modo é um tipo de ausência. Seja pela possibilidade da morte, pela morte definitiva ou pela ausência da presença diária. Os sujeitos são interpelados por essas noções que eles discorrem sobre si e sobre os outros e se constituem por meio desta visão sobre a morte que se concretiza neles. Logo, entendemos que a construção das narrativas e dos sujeitos são feitas a partir da relação com a morte, estabelecida por meio do embate entre presença e ausência.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS

- BAKHTIN, Mikhail. (1975). **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. (1975). **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015a.
- BAKHTIN, Mikhail. (1963). **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.
- BAKHTIN, Mikhail. (1965). **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8ª ed., São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. (1924). **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Vladimir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2ª ed., São Carlos: Pedro e João Editores, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____ (1979). **Estética da criação verbal**. 6.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 3-192.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____ (1979). **Estética da criação verbal**. 6.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 261-306.
- BERTOLIN, Rogério Nascimento; CATELÃO, Evandro de Melo; SANTOS, Givan José Ferreira dos. Carta pessoal: do diálogo ao monólogo como meio de expressão, reflexão, enfrentamento dos medos e humanização. **PERcursos Linguísticos**, Vitória. n. 17 (7), 2017, p. 121-132. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/17342/12543>>. Acesso em 31 out. 2019.
- BEZERRIL, Gianka Salustiano; PEREIRA, Rodrigo Acosta. O Conceito de *cronotopo* em Bakhtin e o círculo: matizes rabelaisianas. **InterteXto**, Uberaba, n. 2 (4), jul. / dez. 2011, p. 25-49. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/199/221>>. Acesso em 28 jun. 2019.
- CAETANO, Priscila Miranda. **Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza: a escrita autorreflexiva**. 2017. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CAMARGO, Gabriella Cristina Vaz. **Reposter Skol - redondo é sair do seu passado: o enunciado verbocovisual na campanha publicitária da cerveja Skol**. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, Catalão, 2019.
- CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 34, p. 223-232, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9643>>. Acesso em 07 nov. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política* / Michel Foucault. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANÇA, Thyago Madeira. **A discursividade literária em João Anzanello Carrascoza**: por uma episteme do ensino de literatura. 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

GODOY, Heleno. **As lemas**. Goiânia: Asa Editora, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Maria Sá Cavalcante Shubakh. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2008.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciene de; STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010a. p. 203-234.

_____, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010, p. 151-166.

MARTINI, Gabriela Colombari Drun. **Caderno de um ausente e seu outro, Menina escrevendo com pai, de João Anzanello Carrascoza**. 2019. 69 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

MIRANDA, Joseval dos Reis; RAMALHO, Lindolfo Santos. O trabalho com o gênero carta pessoa na educação de jovens e adultos. **Signum: Estudos da linguagem**, Londrina. n. 3 (21), dez. 2018, p. 328-345. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/28780/25061>>. Acesso em 31 out. 2019.

MEDVIÉDEV, Pavel Nikoláievitch. (1928). **O método formal nos estudos literários**: Uma introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo, São Paulo: Contexto, 2012.

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, (1920-1924). **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Vladimir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2ª ed., São Carlos: Pedro e João Editores, 2012, p. 9-38.

POZZANI, Graciana Martelozo; STEFFLER, Juliana Carla Barbieri. O gênero diário pessoal: contexto e interdisciplinaridade no estudo da obra *Diário de Anne Frank*. In: HASPER, Ricardo; GILIAN, Cristina Barros; MULLER, Claudia Cristina. **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE, 2016**. Curitiba: SEED – Pr., 2018.

ROCHA, Suelen Maria. **Coerções e liberdades textuais em francês como língua estrangeira**: por um desenvolvimento do estilo na produção escrita por meio do gênero

textual relato de viagem. 2014. 232 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SACRAMENTO, Igor. Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de O pagador de promessas. **Logos**. n. 01 (20), 1º semestre 2013, p. 86-99. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7712/5576>>. Acesso em 28 jun. 2019.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos. 2002. 209 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

STAFUZZA, Grenissa Bonvino. O Círculo de Bakhtin (Volóshinov e Medviédev) no Brasil: *episteme*, autoria e tradução em perspectiva dialógica. **Heterotópica**, n. 1 (1), jan. / jun. 2019, p. 66-82. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48519/26335>>. Acesso em 22 jun. 2019.

_____. Sentidos do enunicado verbovisual em pôsteres publicitários de Bastados Inglórios. **Scripta**, Belo Horizonte, n. 45 (22), mai. / ago. 2018, p. 137-150. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/17133/13828>>. Acesso 23 jul. 2019.

VIEIRA, Ednéia Minante. **Espaço e subjetividade em Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Campus Araraquara, Araraquara, 2018.

VOLOCHÍNOV, Valentin. (1925-1930). **A construção da enunciação e outros ensaios**. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLOSHINOV, Valentin. (1930). **Estrutura do enunciado**. Tradução de Ana Vaz para fins didáticos. *Mimeo*. (s/a).

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). (1929). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: editora 34, 2017.

TODOROV, Tzvetan. Os gêneros do discurso [versão digital]. Tradução de Nícia Adan bonatti. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2019.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. Tradução de Lea Mara Valezi Staut. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 1 (46), jan./ jun. 2006, p. 231-244. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/50/44>>. Acesso em 23 out. 2019.

REFERÊNCIAS DO *CORPUS*

CARRASCOZA, João Anzanello. **Trilogia do Adeus**. São Paulo: Alfaguara, 2017.

_____. **Caderno de um ausente**. São Paulo: Alfaguara, 2017a.

_____. **Menina escrevendo com pai**. São Paulo: Alfaguara, 2017b.

_____. **Pele da terra**. São Paulo: Alfaguara, 2017c.