

O narrador contemporâneo revela-se no narrado por ele mesmo e no mistério da transcendentalidade

Ivania Campigotto Aquino¹

Gilmar de Azevedo²

Francisco Fianco³

Resumo

Este artigo tematiza a relação do narrador, entre o narrado e a narração e em face da credibilidade desejada pelo leitor, no seu ponto de vista em 1ª pessoa e com caráter onisciente, no interior da narrativa contemporânea. Ao partir do questionamento sobre o alcance do narrador de contar o que está contando, de saber sobre o narrado, na interseção com o leitor no preenchimento dos interstícios na fabulação, reflete-se aqui sobre o narrador “ogúnico” no romance *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório (1977-). O objetivo é mostrar as estratégias do narrador-protagonista-onisciente, filho – em 1ª pessoa, no diálogo com o pai já falecido, com efeito estético no disfarce na narrativa em 2ª pessoa, em jogo dialógico nos espaços e tempo, na presentificação de concepção africana, em pensamento e epistemologia “ogúnica”, no processo de onipresença do narrador. Para isso, recorreu-se a subsídios teóricos em Dalcastgnè (2012), Eco (1994), Fernandes (1996), também *live* com o autor em Aula Aberta em Programa de Pós-graduação. Como resultado nesta investigação, concebe-se que no processo narrativo neste romance, o narrador contemporâneo revela-se no narrado por ele mesmo e no mistério da transcendentalidade, haja vista que o orixá Ogum pode legitimar o narrador-personagem-onisciente, amarrando as pontas de suas existências, cumprindo seu intento, o de entender a trajetória do pai e a sua, no universo em que ambos tiveram que compreender os conflitos internos e externos da pele e descobrir nas agruras da realidade o seu avesso.

Palavras-chave: Ponto de vista; narrador e narração; teoria literária; literatura contemporânea

Data de submissão: maio. 2024 – Data de aceite: maio. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v20i2.15839>

¹ Graduada em Letras pela Universidade de Passo Fundo (1990), Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1999), doutora (2007) e Pós-doutora (2010) em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora titular III da Universidade de Passo Fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473> E-mail: ivania@upf.br

² Graduado em Letras pela Universidade de Passo Fundo (1987), Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de S. Paulo (2001), doutorando no Programa de Pós-graduação da Universidade de Passo Fundo, bolsista Capes.. Leciona no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407> E-mail: gilmar-azevedo@uergs.edu.br

³ Possui graduação em Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2002), mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2004), doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e Especialização em Psicanálise Contemporânea pela FAAP de São Paulo (2022). Atualmente, é professor do PPG-Letras na Universidade de Passo Fundo, dos cursos de Filosofia, Artes e Moda e da Área de Ética e Conhecimento, atuando principalmente nos seguintes temas: Estética e Filosofia da Arte, Filosofia e Literatura, Nietzsche e Filosofia Contemporânea, Filosofia e Psicanálise. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4839-6759> E-mail: fcofianco@upf.br

1 O narrador na literatura contemporânea: qual o seu alcance?

Diz-se que as narrativas têm como função, entre muitas, dar sentidos à vida. A partir delas, percebe-se a existência de quem as conta e os que as ouvem ou leem. E isso em um processo de comunicação que pressupõe um *comunicante*, o artista, um *comunicado*, a obra, um *comunicando*, público, um *efeito*, no público a quem o artista se dirige. Na relação autor-obra-público, para Antonio Candido (1986), há um jogo dialético entre a expressão grupal e as características individuais do artista, na *integração*, como um conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade e na *diferenciação*, ao considerar o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. Então, na sociedade-arte ou na arte-sociedade, as obras organizam e delimitam o público. De qualquer maneira, logo, o leitor compõe este “público”.

Nessa relação, como um “ente” entre o narrado e a narração, está o narrador. Sabe-se que entre este e o leitor há um acordo em que o primeiro entreterá o segundo, informará sobre pessoas, fatos e coisas que o leitor desconhece, ou, se conhece não é a mesma do narrador. Então, a versão do narrador “é dada pelo ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que tem da história.” (Fernandes, 1996, p. 9).

O narrador pode estar em 3ª pessoa, exteriormente ao que está sendo narrado. É o narrador heterodiegético, que adota atitude demiúrgica em relação à história, a diegese, que conta. É dotado, então, de autoridade que normalmente não é posta em causa. Exerce situação de polaridade e de alteridade porque se coloca na posição de quem fala a um outro, o narratário. Está, pois, em situação externa ao mundo narrado. O em 1ª pessoa está na interioridade na narrativa, é homodiegético. Nesse sentido, os contadores de histórias parecem estar falando de si próprios, do que foram, do que são ou daquilo que gostariam de ser. Ao relatar acontecimentos ocorridos com outras pessoas, diz ter visto, ouvido ou presenciado os fatos, a fim de marcar a sua participação na história, seja ela através do tempo, seja ela ao longo do espaço.

“Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamso com prazer o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. [...] A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos. (Benjamin, 2012 [1936], p. 214)

Apesar das metáforas do tempo e do espaço, de certa forma, podemos dizer que o narrador, calcado em sua experiência, fala sempre de si, de sua trajetória ao longo do

tempo e do espaço. E esta é a chave para entender a importância da narração em especial quando ela se dedica a denunciar o horror, aquelas experiências que não cabem na linguagem, aquelas que não podem ser representadas enquanto experiência para poder ser narrada. Por sorte, nem toda forma de comunicação é necessariamente esta forma de narrar o indizível, conforme foi apontado por Benjamin (2012).

No Brasil, por exemplo, há o hábito de puxar conversa, bater papo para contar e ouvir histórias. Um exemplo disso está em *Contos Gauchescos* (1912), de João Simões Lopes Neto (1865-1916), em que o autor esclarece já no início de sua obra que “por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquisto tapejara Blau Nunes [...] entre o Blau – moço, militar – e o Blau – velho, paisano – ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações [...]” (Lopes Neto, 1992, p. 12), portanto, escolheu-o para, em seu lugar, contar suas histórias, dando-lhe a palavra: “Patrício, escuta-o.” (Lopes Neto, 1992, p. 12).

Algumas histórias narradas são escritas pelo escritor que se faz presente na narrativa. Exemplo disso é João Guimarães Rosa (1908-1967), “como escritor presente e quem escreve, e conta [...] que, a partir de Codisburgo e do seu país, retratou as trilhas camufladas que nos fazem retornar a inquietantes êxtases”. (Rosenfield, 1997, p. 13) e fez emergir da cultura popular brasileira o hábito de puxar conversa, a informalidade do bater papo e as intermináveis conversas fiadas. O charme particular das entonações e dos gestos, as distinções precisas, a sutil impregnação da natureza nas ações, nas atitudes e nos hábitos sertanejos, que “tornaram esse contador de histórias um sujeito único, que conseguiu visualizar os mínimos detalhes da flora e da fauna, de inúmeros personagens, atribuindo-lhes características de plantas e de animais.” (Rosenfield, 1997, p. 18): o narrador, então, também é o seu narrado.

Nesse sentido, para Umberto Eco (1994), quando se lê alguma coisa que aconteceu a alguém ou em tal lugar, a princípio colabora-se reconstituindo um universo que possui uma espécie de coesão (lógica) interna. E isto se estabelece, também, na concepção que o leitor tem (ou deveria) do narrador. Mas, na posição em que o narrador está na narrativa, pode-se indagar sobre os recursos que tem para que o seu leitor tenha certa “credibilidade” em relação à narrativa que lê, uma indagação sobre o seu alcance para contar o que está contando. Para Dalcastagnè (2012, p. 75), “desde que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de abandonar a confortável situação de testemunha crédula”. Logo, é possível que o leitor queira saber se o narrador tem condições de contar o que está contando, ou seja, se há como saber sobre o dito, mesmo que o não-dito fique na dimensão da literatura como arte da palavra que suscita a busca dos interstícios, de qualquer ordem, na fabulação.

Então, o questionamento que se faz é sobre o alcance do narrador para narrar o que

é narrado; ou seja, se ele tem condições visíveis e/ou presenciais de alguma maneira lógica para isso. Também sobre os instrumentos que usou para contar a história que narra: memória, jornais, livros, cartas, vivência como personagem, a escrita como relato de uma pesquisa e/ou participação no narrado, ajuda de um “ente misterioso” que tem alcance outro que não o dos humanos.

Em relação ao narrador onisciente (tradicional), em 3ª pessoa, a *confiança* pode estar, para o leitor, no próprio narrador, uma vez que ele é o sujeito poderoso que comanda tudo e sabe de todos, que conduz o leitor de maneira confortável e crédulo no que vai acompanhando na narrativa. Logo, não há questionamentos de qualquer natureza, haja vista que não ele não está no texto como personagem, tem conhecimentos superiores, é dono absoluto do enredo e dos destinos dos personagens. A sua versão é a dos fatos, sem indagações sobre o que deixou de ser dito nem sobre os porquês disso.

Já o narrador contemporâneo em 1ª pessoa, e em considerando ser o espaço da ficção tão ou mais traiçoeiro que o da realidade, uma vez que se reafirmam no texto imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso (Dalcastagnè, 2012), é o que está dentro da trama, conduz o leitor com tropeços no discurso e choques nos personagens, fica atônito no “fio da meada”, e, em sendo assim, torna-se, por parte do leitor, suspeito por estar em posições “estranhas” na narrativa e está envolvido nela por interesses e posições múltiplas e exige do leitor mais do que um acompanhamento das ações pelos personagens, um compromisso “reflexivo” com suas posições. E isto faz com que o leitor reaja em relação a este sujeito que fala.

Em se pensando no lugar de fala do narrador, há o questionamento sobre quem está falando dentro da obra, o que diz, como diz e qual é o seu prestígio, logo, o que está posto são os discursos do narrador como sendo, como nos alerta Michel Foucault (1926-1984), formas de poder, afinal, “[...] não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também signos de riqueza a serem avaliados, apreciados, e *signos de autoridade* a acreditados e obedecidos.” (Bordieu, 1996, *apud* Dalcastagnè, 2012, p. 95, grifo do original).

Regina Dalcastagnè, em seu ensaio *O narrador e suas circunstâncias* (2012, p. 75-107), discute sobre o narrador contemporâneo, sua relação com o tempo e suas estratégias para conquistar a adesão do leitor. A pesquisadora reflete “a constituição de um sentido para a vida a partir do domínio do discurso sobre si, quanto à tentativa, explícita, de apagamento, na narrativa, de tudo o que poderia causar a desconfiança do leitor.” (Dalcastagnè, 2012, p. 77). E ilustra sua tese com vários romances.

Um dos romances analisados é *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza (1952-). Nele, um renomado professor de História, Frederico Rennon, escreve *cartas* sobre seu amor a uma atriz de telenovelas. Nelas, desnuda-se em busca da compreensão de um

passado que tentou apagar: na profissão, na relação com o filho drogado e rebelde, por exemplo. O filho, de posse das cartas, e como narrador-escritor, contribui com suas interpretações das cartas e se coloca como sujeito em oposição reflexiva à versão do pai. Como o personagem-narrador é o filho, a versão que temos na escritura é a dele. Para Dalcastagnè (2012), nas duas vozes, pai e filho estão sujeitos ao juízo do leitor em seus discursos, em que cada um constrói a si e ao outro, produzindo no leitor a possibilidade de escolha entre um e outro – em suas versões. Então, isso corrobora a “[...] consciência de que nos situamos no mundo a partir de nossas opções.” (Dalcastagnè, 2012, p. 97), na confirmação de suas existências, na solidariedade com suas dores, na desconfiança de seus propósitos.

Em *Juliano Pavollini* (2002), de Tezza, o narrador Juliano revisita o passado para tentar dar conta de seu presente. Está preso em Curitiba, Paraná, e escreve sua história, a fim de conquistar a psicóloga da carceragem, Clara. Ela sugere que escreva a partir de sua infância para a fase adulta e isso dura 20 anos. É uma história de vida, em tom confessional, passando pelos 16 anos, com a morte do pai que o oprimia e fuga para Curitiba; aos 17, interagindo com o personagem Odair, a paixão por Doriti; aos 18, quando comete o crime e vai preso. No meio da narrativa, sua relação com Clara. Ela lê seus manuscritos, mas estes não são os mesmos que ele apresenta aos leitores. Ele mente para a psicóloga. Mente para o leitor também? Ele acredita no poder na reconstituição das palavras, arranjando-as para dar coerência à sua vida. Este personagem, aparecerá na outra obra do mesmo autor, *O fantasma da infância* (2007), com o nome de André Devinne, 20 anos depois, como um advogado de sucesso, casado com uma pintora, pai de uma menina, mas seu passado reaparece através do personagem Odair, seu amigo da infância, seu fantasma.

Em *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski* (1994), de Sérgio Caparelli (1947-), o narrador é um jovem com retardo mental que descobre gradativamente as agruras e as delícias da vida numa colônia ítalo-sul-rio-grandense nos áspersos anos da Segunda Guerra Mundial. Ele escreve sobre suas criaturas inventadas, e percebe ser ele, também, ilusão de uma de suas criaturas, portanto, há uma ampliação do enfoque de realidade e isso reflete no personagem-narrador a tal ponto de ser decisivo em sua escolha de viver ou morrer.

Em *A majestade do Xingu* (1997), de Moacir Scliar (1937-2011), o narrador, esperando a morte em um leito de hospital, relata seu passado para um médico, que a escreve para o leitor. É o passado do indigenista Noel Nutels, médico de origem judia. Teriam vindo juntos da Rússia para o Brasil em 1921. O relato é feito a partir de recortes de jornal, com a qual reconstitui a biografia de seu “amigo de infância”. As realizações de Noel ajudam com que a sua também faça sentido, porque é depositário da outra e, em paralelo, da sua, uma vez que representa, também, a vida dos judeus que vieram para a

América.

Em *As mulheres de Tijucopapo* (2004), de Marilene Felinto (1957-), a narradora é Rísia, uma emigrante que sai de São Paulo e volta para as suas origens, no Nordeste, numa viagem geográfica, literária e mítica, à procura de afirmação de sua identidade, no presente dilacerada por perdas significativas. Para isso, junta pedaços de canções, livros, velhas narrativas, memórias de uma infância de menina pobre, negra e preterida na periferia de Recife. Com isso, reconstrói uma narrativa de si para fazer sentido em seu presente de busca, a partir de seu próprio corpo que grita, vocifera, caminha na rodovia em movimento corpóreo e existencial, e nos informa sobre suas feridas: falta de amor dos pais, a paixão perdida, dúvidas sobre sua identidade, suas incapacidades de amar alguém, e isso em comparação do que era em São Paulo e o que foi até ali, com pedaços de si, que afloram no momento em que relembra e narra, para si e para todos os que leem sua história, com suas convicções ao falar, sem dúvidas e cientes do sofrimento que tem ao fazê-lo. “Enquanto [narra], [constrói] um sentido, [corporifica] sua ilusão biográfica. [...] para entender a miséria que a constitui [...]” (Dalcastagnè, 2012, p.90)

Estes narradores que assumem sua “ilusão biográfica” em busca de atribuição de sentidos para suas vidas; organizam seus passados para darem sentidos ao seus presentes; os que, além de viverem suas histórias, necessitam narrá-las, e/ou escrevê-las, para resgatar a vida de si ou de outros, ofertando espaço para, quem sabe, obter reconhecimento de uma identidade, ou como ferramenta discursiva para refletir sobre sua existência.

Nestas ilustrações, mostra-se que na literatura contemporânea há o personagem-narrador que fala, localiza-se na narrativa, desnuda seu contexto com, talvez, a intenção de que o leitor perceba-se também em seus juízos, preconceitos, invenções de vida e de autodenúncias de si mesmo, uma vez que “a consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma [e] exige do leitor o reconhecimento [de sua] intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar” (Dalcastagnè, 2012, p. 94), sendo, em alguns casos e para o leitor, o ponto de onde se vê, no sentido duplo: de onde se vê a narrativa, e onde o leitor se vê pelos outros, os personagens que narram coisas de si para outros. Tentam impor seu olhar sobre o mundo, e podem enganar, se enganar, enroscarem-se em seus discursos e tombar, junto com seus leitores que os seguem nas narrativas, porque, embora sejam criações ficcionais, servem como modelos seguidos nas leituras realizadas.

Narrador e leitor da literatura contemporânea, então, se comprometem com a matéria narrada, também com suas convicções, haja vista que o texto é político (Eagleton, 1983), e que o leitor pode interpretá-lo a partir de seus preconceitos e valores (Sartre, 1989), adentrando aos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo que a narrativa concede. Assim, “o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão –

que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos [...]” (Dalcastagnè, 2012, p. 77).

A história do personagem-narrador, logo, não pode ser apenas lembrada, precisa ser narrada, e escrita, de acordo suas impossibilidades e os impasses que dela resultam. Nesse sentido, o escritor, em sua função de autor, expõe-se a partir da personagem que narra, também sendo peça do jogo no artifício literário, na meticulosa arquitetura literária, em que, na narrativa, espera, talvez, que entendam o que sua voz está “calando ao se pronunciar” (Dalcastagnè, 2012, p. 107).

Nessa esteira, está, ainda como ilustração, o romance *Os supridores* (2020), de José Falero (1987-), em que a narrativa dá conta da história de Pedro que, junto com seu colega de supermercado, Marques, são os supridores em um supermercado em Porto Alegre. Pedro, que demonstra ter uma aguçada consciência de classe, convence seu amigo a “inverter o jogo” contra o sistema ao montar, em sociedade com ele, um esquema de venda de maconha na periferia de Porto Alegre e, inclusive, dentro do próprio local de trabalho. O narrador deixa evidente que a lógica de Pedro está desprovida da culpa e do moralismo burguês: “Seus bisavós tinham sido pobres a vida inteira, seus pais tinham sido pobres a vida inteira: até onde iria isso?” (Falero, 2020, p. 23).

A voz narrativa é em 3ª pessoa: “Sem dúvida, o celular do qual o sr. Geraldo falava não tinha sido projetado para mãos enormes como as suas [...]” (Falero, 2020, p. 7). No entanto, a escritura é de Pedro, protagonista da narrativa:

Olhos brilhando, um leve sorriso nos lábios, assim Pedro deixou-se cair em pensamentos. Sim. Escrever um livro [...] Tempo era o que não lhe faltava. Assim raciocinando, escreveu o seguinte, no alto da primeira folha do caderno: ‘Os supridores’. [...] E se tu, leitor, estiveres lendo isto [...] é porque Pedro conseguiu escrever tudo o que desejava. (Falero, 2020, p. 301).

O personagem Pedro, na narrativa condenado, em 2013, a 72 anos em regime fechado por seus crimes, conta sua trajetória em *Os Supridores* de 2009 a 2011. É na escrita, pois, que reflete sobre sua lógica de exploração e realidade dos habitantes em vilas periféricas da capital do Rio Grande do Sul, Vila Viçosa e Vila Nova São Carlos, em uma espécie de diário, que chega ao leitor em forma de romance. Logo, com uma simulação de narração em que aparentemente o narrador em 3ª pessoa parece estar fora da narrativa, ele, personagem e autor, aparece na escritura, na narrativa que chega ao leitor. É, então, narrador, personagem e autor.

2 Narração contemporânea: mistério e ancestralidade

Em *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto (1955-), a trama divide-se em 16 capítulos alternados em *Versão de Mariamar* e *Diário do caçador*. Mariamar é filha de

Hanifa Assulua e Genito Serafim Mpepe, moradores da aldeia Kulumani, onde mulheres são misteriosamente mortas por leoa(s); o caçador é Arcanjo Baleiro, que vai para a aldeia contratado para matar a(s) leoa(s). Acompanha o caçador em suas ações e se hospeda no mesmo hotel o escritor Gustavo Regalo.

Na fábula, várias mulheres são mortas por leoa(s). Quem é a leoa? Mariamar. Existe mais de uma leoa? Duas: Mariamar e sua mãe Hanifa? Quando aparece a personagem Tandi, morta pela leoa, o policial Maliqueto Próprio vê Mariamar junto ao corpo e esta diz: “Sou eu a vingativa leoa” (Couto, 2012, p. 239-40); no final, Hanifa entrega Mariamar para Arcanjo e diz que ela, Hanifa, é a 3ª leoa: “Esta é a minha confissão. Esta é a corda do tempo que deixo em suas mãos” (Couto, 2012, p. 251). Ambas, Mariamar e Hanifa tinham contato e “conhecimento” com Nungu, Senhor do Universo e o crocodilo Ngwena, habitante do Rio Lundi Lideia; com a feiticeira Apia Nwapa, também com o avô de Mariamar, um fazedor de leões.

Quem narra a história? O ponto de vista é de Mariamar, com sua versão; e com o caçador, com seu diário. Começa com uma voz em 3ª pessoa: “Deus já foi mulher [...] ninguém mais do ela que amava as palavras.” (Couto, 2012, p.8). Mas, na escritura da fábula há os manuscritos do caçador Arcanjo. Este mostra para o escritor Gustavo o que escreve; Gustavo mostra o que escreve para Arcanjo, logo, os dois sabem o que um deles não pôde ver; tem, também, o Diário de Mariamar. Entende-se que a narrativa se ancora, na escritura, nas epígrafes (excertos roubados aos cadernos do escritor), nos manuscritos de Arcanjo. Em conversa com o escritor Gustavo, Arcanjo diz para ele: “[é] a história desta caçada. Vou publicar um livro” (Couto, 2012, p.100); e, ainda na narrativa sobre a possibilidade de escrever, “o que Gustavo me dava agora era uma casa” (Couto, 2012, p.246), disse Arcanjo. E, na narração: “a mão deixa pender um caderno em cuja capa se pode ler Diário de Mariamar.” (Couto, 2012, p.249), ou seja, a história da *Confissão da leoa* vem-nos através do caçador Arcanjo, com a escrita de Gustavo e de posse do Diário de Mariamar, com atribuição dos mistérios, do ambiente, da ancestralidade, quer dizer, “Deus já foi mulher.” (Couto, 2012, p.250), colocando no centro da narrativa Mariamar que, sem Arcanjo, agora escritor na escrita na narrativa e Gustavo, não chegaria até o leitor, para cuja história dela passa a pertencer.

Em *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior. (1979-), conta-se a história de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, que vivem em condições de trabalho escravo contemporâneo em uma fazenda no sertão da Chapada Diamantina, interior da Bahia. A trama é dividida em 3 partes: Fio de corte (15 capítulos), Torto arado (24 capítulos) e Rio de sangue (14 capítulos).

A primeira parte começa com: “Quando retirei a faca da mala de roupas [...] Minha irmã Belonísia [...]” (Vieira Júnior, 2019, p. 13). Quem narra é Bibiana, irmã de Belonísia,

filhas de Zeca Chapéu Grande (curandeiro do Jaré – que misturava religião e terapia) e Salustiana Nicolau, netas de Donana. Viviam nas terras da família dos Peixoto. Esta parte é narrada por Bibiana, que salva sua irmã Belonísia, que se cortou a língua com a faca da avó, não podendo mais falar.

A segunda parte é narrada por Belonísia, que tem sua língua cortada, portanto, sem sua fala oral, mas escreve. Diferentemente de Bibiana, que queria e foi ser professora, gostava mesmo era da roça e sentia que outras crianças pensavam o mesmo, pois “muitas crianças também não aprenderam, pude perceber, estavam com a cabeça na comida ou na diversão que estavam perdendo na beira do rio, para ouvir aquelas histórias fantasiosas e enfadonhas sobre os heróis bandeirantes, depois os militares, as heranças dos portugueses e outros assuntos que não nos diziam muita coisa” (Vieira Júnior, 2019, p. 97).

Ambas vivenciaram as trajetórias dos personagens em seus trabalhos, casamentos, vindas dos filhos, exploração no latifúndio, mortes, lutas pela terra, mentiras. Ou seja, as histórias às suas voltas, aos seus alcances. Bibiana de viva voz e Belonísia de morta voz, através da escrita e da voz de Bibiana. Na mesma, a outra.

A terceira parte é narrada pela orixá Santa Rita Pescadeira:

Meu cavalo morreu e não tenho mais montaria para caminhar como devo. [...] Desde então, passei a vagar sem rumo [...] procurando um corpo que pudesse me acolher. Meu cavalo era uma mulher chamada Miúda, mas quando me apossava de sua carne seu nome era Santa Rita Pescadeira. (Vieira Júnior, 2019, p. 203).

Pela sua voz, esta Orixá conta histórias sobre o “rio de sangue” com sua “gente”. Afirma que tem mais tempo que os cem anos de Miúda. E histórias acontecidas nas margens do Rio Serrano (a busca pelos diamantes), Santo Antônio e Utinga (Fazenda Caxangá e, depois, Água Negra), lutas, expulsões, assassinatos. O tempo em que “Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar escravos de trabalhadores e moradores” (Vieira Júnior, 2019, p. 204) e diziam “Mas vocês precisam pagar esse pedaço de chão onde plantam seu sustento, o prato que comem, porque saco vazio não fica em pé.” (Vieira Júnior, 2019, p.204-205). Conta a história da mulher-peixe, Miúda, que perdeu os filhos por não poder ficar com eles. Santa Rita Pescadeira permanece no foco narrativo como uma narradora-demiúrgica: “Quando amanheceu [...] Vagava acima da terra [...] sem que fosse possível ver o meu reflexo no espelho d’água” (Vieira Júnior, 2019, p. 206), que se revela como uma orixá, conhecendo até os pensamentos mais íntimos das personagens do núcleo narrativo: “Vejo pelo interior de seus olhos.” (Vieira Júnior, 2019, p. 261) e faz presságio: “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte.” (Vieira Júnior, 2019, p. 206).

Diferentemente de Bibiana e Belonísia, que narram as 1ª e 2ª partes, a orixá Santa

Rita Pescadeira, que narra a 3ª parte, tudo sabe, tudo vê e consegue saber do passado, acompanhar o presente e “pressagiar o futuro”. Ela representa, então, a ancestralidade africana com seus mistérios e tem a onisciência que os outros não têm, exemplificando o alcance da narração contemporânea que, junto com as nuances da escritura, confere confiabilidade ao leitor, pela abrangência que possui, deixando, assim, o leitor mais confortável quanto à possibilidade da verossimilhança da fábula, consolidando uma estratégia eficaz e simbólica no ato de narrar.

As transformações das formas de narrar no ocidente abandonaram lentamente a perspectiva onisciente em prol de uma narrativa individualizada e mesmo fragmentária, ou, como disse Benjamin (2012), o abandono da sabedoria calcada na tradição adquire contornos, na sociedade burguesa, de uma oferta abundante e insensata de informação. Os resquícios de transcendência, que permitem ao narrador adotar uma visão de mundo coerente sobre a qual se possa tecer uma narrativa que faça sentido em uma perspectiva mais ampla serão tidos como indícios de uma forma mais arcaica, ou mesmo mais primitiva, de narrativa. Não espanta que venhamos a reencontrar a narrativa em literaturas não canônicas, como a africana, a afro-brasileira, a feminina, a periférica. Essas formas de narrar, reflexos externos de formas de ver o mundo, vão sendo “redescobertas” na contemporaneidade apenas porque foram encobertas pelo percurso histórico, silenciadas, condenadas, e, em um país violento e racializado como o nosso, são indicativos não apenas de formas literárias como igualmente de concepções e projetos de educação e de sociedade.

O racismo epistemológico é uma dobra do desvio existencial incutido às populações não brancas. Ser e saber, como já dito, assentam-se em uma dimensão única. Dessa forma, para a lógica colonial, matar os corpos é também praticar o extermínio das sabedorias: epistemicídio e biopoder são frentes do contrato racial regido nas margens de cá do Atlântico. [...] O racismo é a força motriz do colonialismo. (Rufino, 2019, p. 29)

E justamente nesta encruzilhada na qual desaguam literatura, narrativa, racismo e transcendência que percebemos o texto de Jéferson Tenório, narrador que é o mesmo e o outro, que guiado por Ogum, entidade transcendente, assume a onisciência de sua narrativa, tomando posse, através dela, do poder de narrar a sua própria história, quebrando um silenciamento secular sobre a vida e as experiências e a cultura dos afro-brasileiros.

3 Em *O avesso da pele*, um narrador “ogúnico”

Um caso ímpar é o do romance *O avesso da pele* (2020), de Jéferson Tenório (1977-), em que há um narrador ogúnico. Esta obra é dividida em quatro partes: *A pele*, *O avesso*,

De volta a São Petesburgo e *A barca*. Incomumente à literatura, a história de *O Averso da Pele* é narrada a história do pai pela perspectiva de seu filho, vivo no presente, e isso através de memórias e objetos que vê no ambiente em que se encontra. Através do objetos, a memória, “faculdade épica por excelência” (Benjamin, 2012, p. 227), que é “a musa da narrativa [...] o lugar em que está a experiência que passa de pessoa para pessoa por uma forma artesanal de comunicação [...] e está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, nas histórias em quadrinhos, na conversação.” (Barthes, 1971, p. 19). Tanto em sua versão épica, inspirada por Mnemosine, quanto na versão narrativa do romance, que já estava dentro da épica como potencialidade, é a memória é o que encadeia a narrativa com a tradição, e é desta tradição, seu manutenção, sua ressurreição, que se trata o texto de Tenório. “A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.” (Benjamin, 2012, p. 228) Ou seja, a tradição, via memória, é o que permite que a narrativa passe de pai para filho.

Em *A pele*, a vida de Henrique no Rio de Janeiro, sua trajetória como estudante, sofrendo racismo em Copacabana; como professor, uma máquina de dar aulas, os preconceitos do colega Bruno Fragoso; a trajetória da mãe, Martha, o colega Juarez e seu irmão, Júlio, a relação “impossível” de Henrique e Elisa, as relações interpessoais na família, com o tio Sinval, por exemplo, sobre “não saber piadas de branco”, os ensinamentos do Professor Oliveira Silveira, as influências de Malcom X, Martin Luther King e outros, a tia Luara; em *O avesso*, a relação de Henrique e Martha, os irmãos desta, Beto, Régis, Rodrigo, Thiago; a vida de Martha com a Tia Julieta, a amiga Madalena, Rubão, Flora, a cachorra Leka, Vitinho, José Luiz, Isabel, Eliseu, terapeutas Jane e Reinaldo, cão Urso, primos Violeta, Leo, Tio Zé Carlos, a namorada Saharienne, cachorro Thor, enfim, como “lidar com os fantasmas” e “seu avesso”, da pele; em *De volta a São Petesburgo*, a escola onde Henrique ministrava aulas, a reunião com os pais dos alunos, o aluno João Felipe, o conflito com a mãe da aluna Maria Vitória, a realidade da Educação de Jovens e Adultos (EJA), as vezes em que foi abordado pela polícia, o aluno John Lennon; em *A barca*, as angústias do policial com seus pesadelos com negros, a estratégia de trabalhar na escola com Dostoiévski, a interação com Peterson, aluno negro de 17 anos, a fúria dos brigadianos em vingar o cabo Maicon; a morte de Henrique, o seu velório, enfim, o desejo de Pedro investigar os afetos do pai através dos seus. O narrador de tudo isso é em primeira pessoa e coloca-se como onisciente, uma vez que, conhecedor de tudo, interage com outros personagens e ações na narrativa, movimentando-se em relação ao tempo/espço com alcance de um narrador demiúrgico.

Se ele é personagem e está afastado dos demais, como pode narrar coisas que não estão ao seu alcance, saber tanto dos pais, dos familiares, dos amigos, inclusive em seus

pensamentos? O personagem-narrador, Pedro, rememora a vida do pai, Henrique. Recorre à invenção da memória, através dos objetos. Aquele pai que está narrando, pode não ser exatamente o pai dele, mas o que ele gostaria de ter tido, e isso está no modo com que ele vai construindo esta memória em relação ao pai que os aproxime mais. Em uma *live* de *Aula Aberta* no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), no componente curricular *Literatura Contemporânea*⁴, ministrado pela Prof^a Dr^a Ivânia Campigotto Aquino, ao ser perguntado sobre onde termina o autor Jeferson e começa o personagem-narrador Pedro, pelo efeito estético com efeito de realidade, e sobre a importância nesta reflexão do alcance do narrador, como o filho sabe tanto da vida do pai, estando afastado dele há tempo, Jeferson respondeu:

/O campo biográfico é [...] importante para quem faz ficção, não existe ficção sem elementos biográficos, claro que alguns escritores tornam isso mais evidente, a escrita mais próxima da sua vida e há outros escritores que, por meio da linguagem, da invenção e de alguns arranjos, se distanciam do que ficcionalizam, mas há muito dos escritores nos livros, isso é inegável e por mais que o escritor ou escritora escrevam literatura fantástica, por exemplo, literatura de fantasia, ainda vai haver ali elementos biográficos, é impossível você não recorrer à sua experiência de vida pra fazer isso. Então, o que há ali no *Avesso da pele* são elementos biográficos, mas há também o distanciamento pela linguagem, que se dá pela fabulação, se dá pela invenção, às vezes quando recebo mensagens lamentando a morte do meu pai, porque leram o livro, escrevem mensagens comovidas, mas – enfim – meu tá bem vivo, ele é branco, não é negro. Talvez a ficção que eu faço funcione como uma história, parecer tão real que as pessoas acreditam que a história é minha, mas eu não sou o Henrique, não sou o Pedro, há um jogo aí nesta narrativa/.[...]/. (Tenório, 2024).

Este jogo estético a que se propõe em *O avesso da pele* na relação entre pai-filho/filho-pai, também é de memória: *"/Os personagens, o Henrique é muito próximo de minhas características [...] emprestei a ele características minhas: professor, negro, escola pública, Rio Grande do Sul, que sofre abordagens policiais."/* (Tenório, 2024).

Isso já aparece na dedicatória: “Para João, meu filho”, também na epígrafe que antecede a narrativa da personagem Hamlet (1599), da obra homônima de William Shakespeare (1564-1616): “Quem está aí?” (Tenório, 2020). Conforme se desvela a história, percebe-se que ela é narrada de filho para pai - já ausente - e para si mesmo; e a dedicatória, de pai para filho indica que a narrativa tratará dessa relação. A partir da leitura da narrativa, depreende-se que o autor escolheu a citação de Hamlet, porque a personagem homônima encontra o fantasma de seu pai que fora assassinado. Isso acontece de modo simbólico em *O avesso da pele*, uma vez que Pedro narra os “fantasmas”, os medos e pensamentos de seu pai, que também é assassinado, ao revisitar - e inventar - memórias. Em relação a isso, Jeferson diz:

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_I5nY1bGXLk. Acesso em: 15 jul.2022.

/Eu quis colocar um narrador que pudesse fazer esta condensação [tempo/espço] e trazer este pai para sua vida [...] ele não é mais o pai fantasma do Hamlet (em que eles têm uma conversa lá no cemitério, o Hamlet vai viver sua vida e ele fica lá esperando que o filho faça alguma coisa). No Averso da pele não é isso, ele convoca o pai até o fim da narrativa, o pai está interferindo na vida do filho, isso é uma concepção africana [...]./ (Tenório, 2024).

A maneira literária usada em *O avesso da pele* para o distanciamento do personagem-narrador está na linguagem, na construção narrativa, para que não fosse uma autobiografia. O instrumento usado é a voz narrativa que foge ao tradicional, o narrador onisciente em 3ª pessoa que deixa o leitor confortável em sua credibilidade. Sobre seu personagem-narrador em 1ª pessoa, limitado na teoria literária, mas neste romance onisciente, Jeferson diz:

/[...] é um [narrador em] 1ª pessoa, mas está disfarçado na narrativa em 2ª pessoa e por vezes em 3ª pessoa. Dependendo do espaço e do tempo em que ele está, vai se distanciando da narrativa. Então, quando ele tá falando da vida dele, é uma narrativa em 1ª pessoa; quando ele está se referindo ao pai, é em 2ª pessoa; quando ele está se referindo à mãe e aos policiais, ele assume uma narrativa em 3ª pessoa./ [...] (Tenório, 2024).

Então, quem narra a história é Pedro, um jovem de 22 anos. Ele é filho de Henrique, um professor de 52 anos, e sua importância consiste em narrar a vida de seu pai até a morte do mesmo, bem como ressignificar a trajetória de sua família como um todo: “Às vezes você fazia um pensamento e morava nele.” (Tenório, 2020, p. 13) Ao mencionar “você”, o narrador se refere ao pai e, num jogo dialógico, se refere também ao leitor, gerando empatia e identificação com as personagens.

Na passagem “Desde pequeno me recuso a sorrir sem vontade” (Tenório, 2020, p. 46), Pedro fala sobre si e segreda que alguns professores o tratavam mal, corroborando com que dizia seu pai, que passaria por situações difíceis por ser negro. Pode haver aí, do implícito para o explícito, a trajetória de Pedro, como já tinha sido a do pai Henrique, a circunscrição de diversas vivências à margem de seus desejos - o efeito psicoemocional de várias camadas sucessivas de racismo estrutural e abandono parental, em um padrão de comportamento que oscila entre a hipersensibilidade (evitar a dor) e o calejamento (indiferença, embotamento afetivo).

Em “Vocês faziam parte do mesmo grupo racial, e isso tranquilizava as pessoas” (Tenório, 2020, p. 76), o narrador se refere ao casal Henrique e Martha. O significado disso se encontra no fato de que, por ambos serem negros, era mais fácil conviver socialmente do que se fossem um casal interracial. Em “Então, você passou seu braço por cima dos ombros dela e disse: vamos para casa. E minha mãe te olhou com ternura e tristeza” (Tenório, 2020, p. 93), ao contar sobre uma acalorada discussão entre seus pais, Martha e Henrique.

Em “[...] e ela diz que não sabia como se definir, pois é branca demais para os movimentos negros e escura demais para quem vive no sul do país” (Tenório, 2020, p. 138), o narrador transcreve uma fala da personagem Elisa, uma colega de escola e professora de Inglês, que teve um relacionamento amoroso com Henrique. Este relacionamento foi o último que Henrique teve antes de morrer. Aqui, Elisa responde não saber bem como se definir, por ser branca demais para os movimentos negros e escura demais para o sul do país.

O narrador, então, na linguagem e na escolha estética, usa *você* para o pai, *me* para si, *vocês* para outros personagens, e 3ª pessoa para falar de outra personagem que não o pai, variando na narrativa para marcar a pessoa do discurso e sobre quem está se referenciando. Sobre isso, Jeferson diz:

/Mas isso não marcado no texto, eu não aviso para o leitor quando isso acontece, porque tem algumas marcações não tão aparentes, que fazem com que o leitor entenda com quem ele está falando, mas no início o leitor pode ser convocado na exigência da leitura- Profª Ivânia], mas depois vai entendendo. Para narrar um tema complexo, precisava de uma narrativa complexa./ (Tenório, 2024, grifo nosso).

Tem-se aí a condensação de tempo e espaço na linguagem e que, no caso de *O avesso da pele*, tem influência da representação desta nas literaturas luso-africanas, em que a relação de condensação tempo/espaço no aqui/agora está refletida na ideia de ancestralidade, onde, segundo Jeferson *“/[...], não se refere apenas ao passado e aos que se foram [...], é presentificação dos que se foram, os mortos participam da vida dos vivos./”* (Tenório, 2024).

Em *O avesso da pele*, o filho, narrador Pedro, convoca o pai, Henrique Nunes, em toda narrativa. O pai, mesmo morto, está interferindo na vida do filho, e isso se integra em uma concepção africana: *“/[...] O fato de criar este narrador estranho, parto de uma postura ogúnica do pensamento e das epistemologias. ou no sentido de trazer o orixá Ogum, que é o orixá da luta, da guerra, que fabrica as próprias armas, os próprios instrumentos./”* (Tenório, 2024).

Isso pode explicar, também, o alcance do narrador que, embora afastado dos personagens, tudo sabe sobre eles – o que o caracteriza como onisciente, mesmo em 1ª pessoa, ou seja, é uma outra forma de contar a história, a partir da concepção ogúnica, transcendental, vinda da ancestralidade africana, presentificado na memória do narrador que domina, então, a narrativa, e de maneira, logo, demiúrgica. E isso mesmo que se crie instrumento de crítica por parte das concepções conhecidas da teoria literária. Nas palavras de Jeferson:

/[...] Walter Benjamin é genial, mas a teoria dele para discutir, por exemplo a obra de Conceição Evaristo, causa no mínimo um incômodo teórico, porque [...]

Benjamin está falando numa outra experiência, da Segunda Guerra Mundial, essa incapacidade de narrar. Então, [...] a obra que tem a sua raiz a matriz de concepção africana, ou outra experiência, vai ter aí um incômodo, um ruído. A gente precisa encontrar outros instrumentos de análise dessas narrativas que são novas para o público que ela está atingindo/. (Tenório, 2024).

Enfim, a narrativa começa com:

Há nos objetos memórias de você [...] Mas como um percurso que vasculhe os ambientes e dê início ao quebra-cabeça [...] que começa atrás da porta da sala, onde encontro um alguidar de argila alaranjada. E, dentro dele, uma pedra, um ocutá [...] um orixá. [...]. Lembro o dia em que você me disse que sua cabeça era de Ogum [...]. (Tenório, 2020, p. 14).

E termina: “E agora caminho por estas mesmas ruas, tenho Ogum em minhas mãos [...] porque agora é a minha vez.” (Tenório, 2020, p. 188). O orixá Ogum, portanto, está com o narrador-personagem, e com o narrado na narração, desde o início para o final, amarrando as pontas de sua existência, cumprindo seu intento, o de entender a trajetória do pai e a sua, no universo em que ambos tiveram que compreender os conflitos internos e externos da pele e descobrir nas agriduras da realidade o seu avesso.

The contemporary narrator reveals himself in the narrated subject and in the mystery of transcendentality

Abstract

This article discusses the relationship between the narrator, the narrated and the narration, and the credibility desired by the reader, in his first-person, omniscient point of view within contemporary narrative. Based on the questioning of the narrator's ability to tell what he is telling, to know about the narrated, in the intersection with the reader in filling in the interstices in the fabulation, we reflect here on the “ogunic” narrator in the novel O avesso da pele (2020), by Jeferson Tenório (1977-). The aim is to show the strategies of the narrator-protagonist-unaware, son - in 1st person, in dialogue with his deceased father, with an aesthetic effect in disguise in the 2nd person narrative, in a dialogical game in space and time, in the presentification of African conception, in “ogunic” thought and epistemology, in the process of the narrator's omnipresence. To do this, we drew on theoretical support from Dalcastgnè (2012), Eco (1994), Fernandes (1996), as well as living with the author in an Open Class in a Postgraduate Program. As a result of this investigation, it is conceived that in the narrative process of this novel, the contemporary narrator reveals himself in the by himself and in the mystery of transcendentality, since the orisha Ogum can legitimize the narrator-personage-oniscient, tying up the ends of their existences, fulfilling his intention, that of understanding his father's trajectory and his own, in the universe in which both had to understand the internal and external conflicts of the skin and discover in the hardships of reality its reverse.

Keywords: Point of view; narrator and narration; literary theory; contemporary literature

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DALCASTAGNÊ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 75-107.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Walternsir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FALERO, José. **Os supridores**. Porto Alegre: Todavia, 2020.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. Porto Alegre: Martins-Livreiro, 1992.
- ROSENFELD, Kathrin. **João Guimarães Rosa**: o contista de Sagarana. Brasil/Brazil. Porto Alegre: Mercado Aberto, n. 15, ano 9, 1997.
- RUFINO, LUIZ. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.
- TENÓRIO, Jéferson. **Aula aberta**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF) - componente curricular Literatura Contemporânea, ministrado pela Profª Drª Ivânia Campigotto Aquino. 7 abr. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_I5nY1bGXLk. Acesso em: 15 mar. 2024.
- TENÓRIO, Jéferson. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.