



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE  
LICENCIATURA EM LETRAS  
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

ADRIANO GALDINO DE ACIOLI LINS

O NARRADOR AUSENTE NOS CONTOS A CABEÇA E CATÁSTROFE,  
DE LUIZ VILELA

João Pessoa

2019

ADRIANO GALDINO DE ACIOLI LINS

O NARRADOR AUSENTE NOS CONTOS A CABEÇA E CATÁSTROFE,  
DE LUIZ VILELA

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Orientador

João Pessoa

2019

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

L759n Lins, Adriano Galdino de Acioli.

O narrador ausente nos contos A cabeça e Catástrofe, de  
Luiz Vilela / Adriano Galdino de Acioli Lins. - João  
Pessoa, 2019.  
33 f.

Orientação: Prof Dr Arturo Gouveia de Araújo.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Narrador. 2. Gênero. 3. Cenas. 4. Personagens. 5.  
Ponto de vista. 6. Diálogos. I. Prof Dr Arturo Gouveia  
de Araújo. II. Título.

UFPB/CCHLA

ADRIANO GALDINO DE ACIOLI LINS

O NARRADOR AUSENTE NOS CONTOS A CABEÇA E CATÁSTROFE,  
DE LUIZ VILELA

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data de aprovação: 03 / 05 / 2019

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo CCHLA, DLCV, UFPB  
Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Joyce Henrique, IFCG  
Examinador

---

Prof. Me. José Diego Cirne Santos, IFRN  
Examinador

## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar a ausência do narrador nos contos “A cabeça” e “Catástrofe”, ambos de autoria do escritor mineiro Luiz Vilela, cuja temática envolve os diferentes pontos de vista que se conflitam nas relações sociais. Os aspectos abordados incluem o processo de “extinção autoral”, discutido pelo teórico Norman Friedman, e as dificuldades de classificação das obras literárias na observação do teórico e crítico de teatro Anatol Rosenfeld.

**Palavras-chave:** Narrador. Conto. Cenas. Personagens. Ponto de vista. Diálogos.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>I – PROPOSIÇÃO DE TRABALHO</b> .....	8
1. APRESENTAÇÃO DOS COMPONENTES .....	8
2. MAPEAMENTO DA CATEGORIA.....	9
<b>II – JUSTIFICATIVA DAS ESCOLHAS</b> .....	10
<b>III – ANÁLISE CRÍTICA</b> .....	12
<b>IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	32
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	33

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a finalidade de abordar a categoria do narrador nos contos “A cabeça” e “Catástrofe”, de autoria do escritor mineiro Luiz Vilela. Tendo em vista que os dois contos não apresentam o modelo tradicional de narrador, frequentemente visto na maioria dos textos que compõem o gênero épico, tornam-se inovadoras na sua forma de contar uma história. O traço característico dos dois contos é a estrutura dialogal construída pelas personagens que assumem a função narrativa.

Na primeira parte do trabalho, temos a apresentação dos componentes desta análise, tais como a categoria, o corpus e a fundamentação teórica, nos quais serão descritos o objeto a ser investigado e o suporte conceitual que norteará o estudo aqui proposto. O mapeamento da categoria também está presente nessa etapa e consiste na percepção da ausência do narrador em vários pontos da estrutura textual dos dois contos.

A segunda parte é referente à motivação das escolhas dos corpus e da base teórica. Neste ponto são considerados alguns aspectos como a importância, a pertinência de um texto, em comparação a outros, que levaram à sua escolha. Da mesma forma, são destacados os principais conceitos da fundamentação adotada, os quais justificam a sua relevância para reflexão sobre a categoria.

A terceira parte é composta pela análise crítica dos contos “A cabeça” e “Catástrofe”. A opção pela análise em duas partes tem como finalidade realizar um comparativo entre os dois contos. De um ponto de vista descentralizado que vai retirando, de forma significativa, a função mediadora do narrador no primeiro conto, teremos, a seguir, o apagamento total daqueles mínimos rastros de enunciação. As observações também ressaltam o domínio das cenas, dos diálogos e das personagens como consequências *naturais* dessa estratégia que leva a história a ser contada por si própria.

## I – PROPOSIÇÃO DE TRABALHO

### 1. APRESENTAÇÃO DOS COMPONENTES

O intuito deste trabalho é analisar os contos “A cabeça” e “Catástrofe”, de Luiz Vilela, no que diz respeito à ausência da mediação narrativa. A categoria a ser examinada é a do narrador.

A fundamentação teórica utilizada para o desenvolvimento desta análise será composta pelo artigo “O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”, do teórico Norman Friedman, e pelo capítulo I, intitulado “A teoria dos gêneros”, do livro *O Teatro Épico*, escrito pelo teórico Anatol Rosenfeld.

Nascido em 31 de dezembro de 1942, na cidade de Ituiutaba, Minas Gerais, formado em Filosofia, o escritor Luiz Vilela começou a escrever histórias aos treze anos de idade. Atuou como jornalista no Jornal da Tarde e publicou, em 1967, seu livro de estreia, “Tremor de terra”, uma coletânea de contos que lhe rendeu o Prêmio Nacional de Ficção.

O conto intitulado “A cabeça”, de Luiz Vilela, incluído na coletânea *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (2006), apresenta uma história em que se misturam as mais variadas reações humanas diante da brutalidade. De um lado, o espanto, o estarecimento, a indignação, representados por uma minoria oprimida; do outro, o sarcasmo, a frieza, a reprodução da cultura do machismo e a banalização da violência. O ponto de vista é descentralizado, ou seja, são várias perspectivas interagindo entre si através de diálogos, fazendo com que a história, na sua maior parte, seja narrada por si própria, pelos personagens, restringindo a poucos parágrafos as intervenções de uma narração externa.

Ambientada numa manhã de domingo, a narrativa do conto “A cabeça” gira em torno de uma cena terrível protagonizada por uma cabeça de mulher encontrada no meio da rua. A partir deste momento, o que se



segue é uma profusão de diálogos entre os vários personagens, pessoas “do povo”, sem nome, curiosos, de tipos diferentes, reunidos em volta do que acabaram de encontrar, cada um tentando entender, explicar, tomar providências, protestar e, até mesmo, brincar com toda aquela situação.

O próximo conto de Luiz Vilela é intitulado “Catástrofe”. Semelhante ao conto anterior, vamos encontrar nesta narrativa uma divergência de opiniões, no entanto, o objeto da discórdia é a expectativa de algo que vai acontecer, uma visita, suscitando conceitos frontalmente opostos em relação a uma ideia. O texto, pertencente à coletânea de contos *A cabeça* (2002), é constituído somente pelas falas de duas personagens que discutem de forma veemente, oscilando entre o apelativo e o irônico para confrontar argumentos favoráveis e desfavoráveis a respeito de crianças e filhos.

## **2. MAPEAMENTO DA CATEGORIA**

As aparições pontuais, ou pequenas intervenções realizadas por um narrador em terceira pessoa, cuja função seria, apenas, a de concatenar os diálogos, destacam a predominância do que se poderia chamar de autor implícito, ou de uma narração que, em determinados momentos, imita a abordagem visual da câmera, privilegiando, na maior parte do conto “A cabeça”, os diálogos que se sucedem através dos personagens, tal qual os parâmetros do modo dramático. A narrativa é conduzida pelas cenas a partir do segundo parágrafo, quando um homem de terno passa pelo local onde foi deixada uma cabeça de mulher e questiona uma “rodinha de curiosos” que se aglomerava. Vários personagens vão se juntando ao grupo, adicionando uma cena própria ou cenas coletivas, perfazendo um total aproximado de oitenta e dois parágrafos, até o fim do conto, marcados por aspas, o que revela uma opção inusitada do narrador para destacar os diálogos.

No segundo conto, temos uma experiência mais aprofundada em relação ao predomínio dos diálogos e das cenas. A ausência total da

mediação externa resulta num texto composto exclusivamente pelas vozes das personagens Artur e Mimi. Ao todo são cento e quatro travessões indicando as falas de cada um dos protagonistas de modo alternado. Os dizeres formam, na sua maioria, períodos curtos, tornando a leitura mais ágil e mais fácil de ser acompanhada. Os demais elementos que vão surgindo são reconhecidos pelo leitor através da troca de sentenças entre o casal de personagens, os quais assumem a função de narrar, descrevendo, indiretamente, as características um do outro e fazendo alusão a lugares e às pessoas que irão visitá-los.

## II – JUSTIFICATIVA DAS ESCOLHAS

A escolha dos dois contos apresentados no início deste trabalho tem o seu fundamento na peculiaridade da narração.

Extraída da coletânea *“Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea”* (2006), “A cabeça” pode ser considerada como “um ponto fora da curva”, em relação às demais contribuições do livro. O narrador onisciente da maioria dos contos é substituído pela voz dos personagens como fio condutor e protagonista do enredo que gira em torno da banalização da violência.

O conto “Catástrofe” representa um desafio em termos de classificação teórica. Em virtude da sua estrutura, poderíamos confundi-lo com um texto dramático, ou seja, um texto pertencente a outro gênero. O estranhamento provocado por essa ausência absoluta de uma voz mediadora coloca em dúvida a existência de uma narrativa sem narrador. No entanto, a estratégia composicional mostra um artifício que consegue manter o texto dentro dos limites de sua categoria.

O distanciamento ou, até mesmo, a ausência da figura do narrador, fazendo com que a estória seja contada por si mesma, é uma tendência do romance moderno que aproxima esse gênero textual das

técnicas cinematográficas e representa uma mudança significativa na forma linear da narrativa tradicional. Essa ausência torna-se emblemática nos contos “A cabeça” e “Catástrofe”, produzindo um deslocamento do foco narrativo e uma sucessão de imagens ou cenas.

Norman Fridman, em seu artigo “O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”, ao analisar a problemática do ponto de vista e suas implicações como recurso artístico, assim como as questões que têm por objetivo identificar os vários tipos de narrador, consegue estabelecer um painel de categorias do qual, para os fins aqui propostos, vai sobressair o modelo dramático.

No capítulo I do livro *o Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld traz importantes contribuições para a discussão da “artificialidade” de uma conceituação teórica diante da existência de textos que destoam do modelo canônico previsto para um tipo de gênero.

### III – ANÁLISE CRÍTICA

A ausência, ou desaparecimento, do narrador representa um dos recursos técnicos mais importantes em termos de ficção. Norman Friedman, em seu mencionado artigo que discute o conceito do ponto de vista como instrumento crítico, aborda essa tendência para “extinção autoral” nos romances, a partir do início do século XX, como reflexo de um conflito na arte literária entre “mostrar/contar” e de um esforço criativo para colocar o leitor em contato direto com os personagens, eliminando, assim, os filtros de um narrador onisciente, os quais seriam responsáveis por uma percepção limitada da estória e, conseqüentemente, pela ineficácia do processo de criação na tentativa de construir uma atmosfera ilusória.

Nas palavras de Friedman, podemos verificar, de forma detalhada, como se dá essa divergência entre a facilidade de contar e a dificuldade de mostrar na literatura:

A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu *médium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. Se pode expressar mais ideias e atitudes, apresenta imagens qualitativamente mais débeis. Basta ao pintor servir-se de sua paleta para obter a nuance certa no local certo; mas o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela. (FRIEDMAN, 2002, p.168).

Projetar imagens, de um lado, e exprimir ideias e atitudes, de outro, são componentes de uma mesma estrutura narrativa. No entanto, as palavras, por sua natureza, não conseguem alcançar o efeito sensorial proporcionado por outras manifestações artísticas, ocasionando certa dificuldade com a representação. Os estudos em torno do ponto de vista na ficção referem-se, de certo modo, a esse contraste que acompanha o escritor em seus trabalhos, pois a facilidade, ou a falta desta, para uma

determinada expressão (mostrar/contar) é analisada como influência fundamental na maneira como o autor se posicionará em relação à narrativa.

No entanto, Friedman, em seu artigo anteriormente mencionado, destaca uma série de mudanças apontadas por Joyce (p.168), ocorridas na personalidade do autor dentro de uma linha evolutiva da literatura, do lírico ao dramático, que culminaram no fenômeno da despersonalização. Ao examinar as incursões críticas feitas por teóricos e escritores a respeito desse deslocamento do ponto de vista, que vai da ordem indireta para a direta, Friedman também abre espaço para as observações de Henry James e Percy Lubbock (p.169) sobre a limitação da voz narrativa. Ambos defendem que o autor precisa considerar a coerência, a intensidade e a verdade artística de suas histórias, e que essas qualidades só podem ser alcançadas quando o narrador deixa de ser onisciente e transfere sua voz para o personagem, fazendo com que a história possa ser contada por si mesma. Para reforçar esse pensamento, Friedman nos diz:

Se a “verdade artística” é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma maneira ou de outra. (FRIEDMAN, 2002, p.169).

A busca por uma verossimilhança cada vez maior faz com que o escritor desenvolva sua técnica no sentido de proporcionar ao leitor uma percepção mais direta. Para reduzir o distanciamento causado pela presença de uma narração indireta, é necessário que haja uma mudança de voz, ou seja, a proeminência de uma figura externa, cuja ação mediadora pode comprometer a ilusão, deve ser limitada, ou até suprimida, em favor de um ponto de vista mais imediato, através do qual as ações e emoções possam ser mostradas de forma espontânea.

No conto “A cabeça”, de autoria do escritor mineiro Luiz Vilela, temos o exemplo de um tipo de intervenção bastante limitada. O narrador

inicia a estória de maneira brusca, nebulosa, apresentando, resumidamente, uma circunstância trágica, em torno da qual todas as cenas seguintes serão desenvolvidas. Neste primeiro parágrafo, já é possível perceber o tom de passividade que vai ser assumido por essa voz externa, apenas um mero espectador, para privilégio da atuação dos personagens. Vejamos como se configura essa introdução:

A cabeça – pois era realmente uma cabeça, uma cabeça de gente, uma cabeça de mulher – estava ali, no chão, em plena rua, sob o sol, naquela radiosa manhã de domingo. De quem era? Quem a pusera ali? Por quê? Ninguém sabia... (FERNANDES, 2006, p. 2018).

Trata-se da primeira aparição de uma sequência mínima de participações pontuais, discretas, quase imperceptíveis de um narrador que prefere exercer um papel de articulador na maioria das passagens, fazendo com que a estória seja conduzida pelos diálogos, pelo movimento das cenas que dominam, a partir do segundo parágrafo, toda a estrutura do conto.

Essa técnica é apontada no ensaio de Friedman como característica da produção literária no século XX, de acordo com o estudo do professor Joseph W. Beach do qual foi extraído o seguinte comentário sobre a relação autor, personagem e estória:

(...) a estória conta-se a si mesma; a estória fala por si. O autor não pede desculpas por seus personagens; ele nem sequer nos diz o que fazem, mas faz com que eles mesmos nos digam. Acima de tudo, faz com que nos digam o que pensam, o que sentem, que impressões passam por suas mentes a respeito das situações em que se encontram. (FRIEDMAN, 2002, p. 171).

A experiência proporcionada ao leitor se aproxima daquela que é peculiar ao drama, pois o contato mais próximo dos personagens revela a natureza do seu modo de pensar e agir, o seu mundo particular visto de dentro para fora.

O tema da violência urbana trazido pelo conto de Vilela, por sua vez, também vai exercer um papel central na escolha do modelo narrativo. A ideia de ausência do narrador, sugerida pelo texto, revela uma impossibilidade de explicação decorrente de um único ponto de vista.

Diante da quebra do monopólio da informação e, conseqüentemente, do surgimento de múltiplos veículos formadores de opinião, o cenário social torna-se propício ao desaparecimento de unanimidades, fazendo com que haja uma aglomeração de vozes, interpretações e comportamentos em relação aos mais variados assuntos. Esse novo contexto pede um tipo de abordagem que não pode ser atendida por um narrador onisciente, cujo perfil está voltado para a intervenção, a convergência e o distanciamento. Conforme Friedman, temos a seguinte caracterização para esse narrador:

(...) embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria. (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

Seja na modalidade Autor Onisciente Intruso ou Narrador Onisciente Neutro, de acordo com os modos de transmissão da estória classificados por Friedman, a principal característica será a intervenção da voz direta ou indireta do autor, logo, entre o leitor e a estória não teremos o olhar instantâneo, próprio dos personagens, pois, embora opte pela mimetização da sua presença, sempre haverá uma projeção autoral sobre aqueles.

O desaparecimento do narrador no conto “A cabeça” poderia ser enquadrado numa outra tipologia de onisciência que vai além dos limites convencionais de narração. Friedman tece comentários a respeito de um modo de apresentação no qual a estória é mostrada a partir da mente de seus personagens, com ênfase nas cenas e pontuada por comentários discretos, quando aparecem, realizados pelo autor ou pelos tipos que conduzem a narrativa:

(...) a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanta dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens. (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

A Onisciência Seletiva Múltipla transfere para a mente dos personagens toda a comunicação dos “materiais da estória”, no entanto, a abordagem realizada através dos “estados mentais”, embora consiga proporcionar ao leitor o acompanhamento da ação no instante em que ela ocorre, exige o esforço autoral no sentido de construir um ponto de vista, mesmo independente ou livre de intervenções externas, que seja capaz de se posicionar quando confrontado por determinados fatos, ainda que o faça através de pensamentos e impressões.

Considerando a multiplicidade de discursos que giram em torno do objeto de que trata a estória do escritor mineiro, não há um domínio, um consenso que possa servir de referência, por meio do qual seja possível estabelecer um ponto de vista que corresponda às expectativas do público leitor. A solução encontrada para o conto em análise ultrapassa os limites de uma ou mais vozes por onde são filtrados os sentidos da narrativa. O que acontece, nesse caso, é a transmissão de um momento, um recorte da realidade, onde vários personagens são flagrados em suas diversas atitudes, sejam elas repulsivas ou não, formando um painel de opiniões e comportamentos, por vezes contraditório, porém, característico de uma sociedade que tende a relativizar questões importantes da vida humana. Para essa visão, vamos encontrar em Friedman o Modo Dramático tipificado da seguinte maneira:

As informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem (um personagem pode olhar pela janela – um ato objetivo - mas o que ele vê é da conta dele), o que pensam ou sentem. Isso não significa dizer, claro, que os estados mentais não possam ser *inferidos* a partir da ação e do diálogo. (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

No intuito de exemplificar esse modo de apresentação que imita uma filmagem, podemos destacar algumas passagens nas quais, a exemplo do que ocorre até o final da narrativa, temos, somente, alguns pontos de articulação colocados por um discreto mediador, pois o que prevalece é



uma sequência de ações captadas, principalmente, pelos diálogos dos personagens. No primeiro momento, questionados por “um homem de terno” sobre o acionamento da polícia, nenhum dos integrantes do grupo havia se preocupado em pedir ajuda diante de uma cabeça de mulher encontrada no meio da rua. Apenas “o da bicicleta” achava que alguém já tinha chamado os policiais. Um dos moradores do bairro, que residia na mesma rua do ocorrido, parecia demonstrar uma certa inquietude, no entanto, estava preocupado com a sujeira que ficaria em sua rua, caso aparecesse um caminhão. Na sequência, provocações e deboches de “um gordo” e até um desentendimento entre dois homens, “o de óculos” e “o barbicha”, quando este último afirma que “Deus faz tudo certo”, também ilustram esse momento inicial.

A narrativa ainda surpreende com o diálogo sórdido entre dois meninos que sentem vontade de jogar futebol com aquela cabeça. O estranho “homem de terno” encerra o conto e, antes de se retirar, semelhante a alguém que se despede de uma divertida “roda de amigos”, acha que “a prosa está boa, mas...”

A ausência de um narrador/personagem que atua como fio condutor, demonstrando suas opiniões, impressões, de um ponto de vista externo ou interno, parece ter, no conto de Luiz Vilela, a intenção de tornar o mais evidente possível, no que diz respeito ao tema das relações humanas, uma certa propensão para o enfraquecimento da subjetividade, e, ao mesmo tempo, a incapacidade de encontrar uma explicação, uma visão que possa ser considerada como referência para atender ao pensamento vigente.

O processo de perda da individualidade/subjetividade emerge como desdobramento das práticas sociais que, ao longo dos anos, transformaram a relação do homem com o seu trabalho, com o produto do seu trabalho, com seu semelhante e consigo mesmo. A consciência da realidade é comprometida pela falta do senso crítico e pela falta de autoconhecimento. Tal situação contribui para o distanciamento entre os

homens, para o estranhamento do outro e, frequentemente, para momentos de conflito.

Por outro lado, a estratégia composicional do autor mineiro, em se tratando do aspecto estrutural, além de configurar um esforço no sentido de eliminar o intermédio narrativo e proporcionar ao leitor uma experiência que se aproxima da realidade, vai apontar no sentido da independência das personagens. Ao fazer a escolha por uma forma de expressão que privilegia o “mostrar”, Vilela confere autonomia às personagens para que estas possam revelar o universo de suas individualidades.

A descentralização da narrativa coloca no diálogo das personagens a transmissão direta de pensamentos, ideias, sentimentos e ações no instante em que são produzidos, eliminando a mediação de uma voz externa, com seu próprio discurso e forma peculiar de abordagem, para dar lugar a um conjunto de vozes atuantes que trazem seus valores, crenças, referências e concepções para o primeiro plano da história, a qual será contada e significada pela colaboração distinta e direta de cada personagem, semelhante a um painel diversificado e coeso pela interação dos vários lugares de fala e das consciências que pensam por si. Em virtude dessa mudança de posicionamento narrativo, o leitor é estimulado a exercer um papel proeminente na interpretação das falas, dos diálogos, das intenções e das motivações que estão por trás de cada situação.

Norman Friedman, em suas considerações sobre o tipo de narrativa que parece excluir a presença autoral, assume uma postura crítica em relação a esse modelo. O teórico defende que não há possibilidade de haver uma produção ficcional sem uma “inteligência mentora implícita” que garanta uma estrutura, uma cadeia de eventos e uma lógica com a finalidade de atrair e instigar o leitor:

Contudo, talvez com a extinção final do autor, a ficção, como arte, seja também extinta, pois essa arte, por exigir pelo menos algum grau de vividez, também exige, parece-me, uma estrutura, o produto de uma inteligência mentora implícita na narrativa e que dá forma ao material de modo a incitar as expectativas do leitor com relação ao provável curso dos eventos, a

cruzar essas expectativas com um curso contrário igualmente provável e, então, apaziguá-las de maneira que o desfecho resultante pareça, no fim das contas, aquele necessário. (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Sem as indicações de um enunciador, a leitura se torna mais dinâmica, fluída, aparentemente menos complexa, menos densa. No entanto, embora não tenhamos a colaboração das inferências ou sugestionamentos espalhados pela superfície textual, em virtude das intervenções de uma voz externa, isso não significa, necessariamente, que não haja um discurso presumido, entremeado de forma sutil aos dizeres das personagens e formulado por uma consciência implícita à trama.

A diminuição da distância entre o leitor e os elementos que compõem a obra ficcional, como resultado da técnica que retira do narrador a manipulação da narrativa e transfere para os personagens, não exclui o possível diálogo entre o leitor e os ecos de uma consciência remota que, de maneira sub-reptícia, envolvida pelos diversos falares que dominam as cenas, consegue fazer com que seja sentida, através da indução do raciocínio, produzindo, de tal forma, uma comunicação virtual capaz de provocar a mesma expectativa de uma narração nos moldes tradicionais.

As observações e análises até aqui desenvolvidas correspondem ao propósito de investigar os fatores que tiveram como reflexo o surgimento de um estilo de narrativa que dispensa a mediação externa, assim como averiguar as características dessa tendência no conto “A cabeça”, de Luiz Vilela, por se tratar de um texto no qual é possível perceber a escassez de intervenções narrativas e o domínio quase absoluto das cenas, fazendo com que a atuação das personagens possa ter uma visualização mais acurada e a história possa adquirir uma voz própria.

No entanto, a obra do escritor mineiro, além de ser composta por outras histórias que representam experiências de composição equivalentes ao que é apresentado no conto “A cabeça”, também é formada por um grupo de narrativas que realizam incursões mais audaciosas em relação ao modelo de escrita que opta pelo apagamento da mediação do narrador. Tais

produções poderiam ser consideradas como “o passo seguinte” de um exercício estético que se desenvolve de forma gradual.

O primeiro conto analisado por este trabalho evidencia para o leitor comum, habituado aos esquemas de um estilo padrão de narrar, não apenas uma forma alternativa de contar histórias, ou de deixar que a história seja contada por si mesma, mas, principalmente, a relativa importância da figura do narrador e o poder da liberdade de expressão dada aos personagens. No transcorrer do conto, porém, ainda é possível observar algumas aparições esporádicas e rarefeitas de uma voz externa, todavia, exercendo uma função que se aproxima da articulação e se afasta da mediação.

No conto que será abordado a seguir, teremos a permanência do ponto de vista que não concebe a presença do enunciador como algo indispensável, ou seja, a ausência do narrador como recurso estilístico continuará sendo a base sobre a qual a estrutura da narrativa se desenvolve.

Estabelecida, portanto, a relação entre as duas histórias, vamos encontrar um diferencial no próximo conto que o coloca num grupo mais específico, onde estão inseridas outras produções nas quais o autor mineiro retira os poucos vestígios de narração que ainda podem ser visualizados em “A cabeça” e constrói um texto totalmente dialogado, livre de qualquer mediação, articulação ou indicações.

“Catástrofe” é o título deste segundo conto selecionado para integrar o objeto de análise proposto nesta pesquisa. Trata-se de um texto que não apresenta um panorama inicial da história, normalmente delineado por uma voz externa. A ausência dessa voz também é percebida pela falta de descrições ou indicações relativas aos personagens, cenários e ao tempo em que transcorrem os acontecimentos. A estrutura do conto, do início ao fim, é composta por uma sucessão de falas iniciadas por travessões, ou seja, nenhuma intervenção se sobrepõe ao diálogo dos participantes da história com a finalidade de marcar suas aparições, observar suas atitudes, investigar suas intenções e pensamentos ou de orientar o leitor quanto às ações em curso.

Toda a narrativa se origina de um impasse entre dois personagens, Artur e Mimi, evolui com o desdobramento de suas opiniões e termina quando não há mais o que discutir, pois o casal não consegue chegar a um acordo e, conseqüentemente, o impasse não é resolvido. A inexistência de um ponto de vista que exerça um papel conciliador diante do conflito de ideias também pode ser verificada no contexto desenvolvido em “A cabeça”. A utilização da mesma estratégia nos dois contos sugere uma possível preferência do escritor mineiro pelos temas que provocam diferentes conceitos, experiências, formações, valores e crenças, nos quais não há espaço para verdades absolutas, unânimes, circunscritas a uma só voz onisciente, que não revelam a dinâmica das relações sociais.

A temática abordada em “Catástrofe” traz a discussão sobre filhos; os prós e contras, tê-los ou não tê-los, constituindo o dilema de um casal diante da expectativa de uma futura visita que trará sete crianças.

O debate protagonizado pelos cônjuges torna-se a única cena, ou situação, apresentada pelo conto e, ao mesmo tempo, o único guia que irá conduzir, orientar, através de suas referências, a leitura do conto. A narração exercida pela conversa entre as personagens apenas menciona alguns nomes e circunstâncias, tendo em vista que não há um relato, uma exposição, somente um homem e uma mulher tentando persuadir um ao outro com suas convicções.

Ao acompanhar a troca de argumentos, é possível depreender as seguintes informações que vão caracterizando os elementos da história: Artur e Mimi são casados e moram no interior de São Paulo. Residem numa casa ampla e confortável, com esculturas, quadros, tapetes, um jardim, um quintal e alguns bichos. Artur é do tipo que “não aprecia visitas”, “não aprecia crianças” e afirma que “ter filhos é um ato de insanidade mental”. Sua esposa, Mimi, resolve hospedar, durante a Semana da Criança, a amiga Dininha e seus sete filhos, Dagoberto, Delmiro, Dilermando, Donato, Durango, Dorval e Durval. “Vai ser uma catástrofe!”, sentencia Artur, dando início a uma série de réplicas e tréplicas das quais emergem a solicitude de Mimi e sua vontade de ser mãe e, por outro lado, a

misanthropia, rabugice e aversão de Artur pelas visitas e pelas crianças que vão perturbar sua paz e “acabar com tudo”.

O impacto inicial provocado no leitor pelo formato narrativo não sugere, de imediato, que o texto produzido em “Catástrofe” equivale, realmente, a um conto, ou seja, uma história contada por uma “inteligência mentora implícita à trama”, nas palavras de Norman Friedman. A mudança percebida pela visualização e leitura da narrativa diz respeito ao posicionamento dessa inteligência que, ao desaparecer da superfície do conto e levar consigo todas as marcas de sua presença, vai assumir um lugar secundário, periférico, invisível e favorecer a aproximação total entre leitor e personagens, à semelhança de um encontro, no intuito de proporcionar uma interlocução direta entre ambos, aumentar a eficácia do ambiente ilusório e aguçar no leitor sua capacidade de inferir.

O aprofundamento da técnica utilizada por Luiz Vilela vai conduzindo a ação intermediária do narrador por diferentes níveis de imersão. A comparação entre os contos “A cabeça” e “Catástrofe” mostra uma voz externa que vai, progressivamente, deixando de atuar “sobre” para atuar “sob” a história e os personagens. Embora ausente de todo o arcabouço textual, essa consciência não foi extinta em “Catástrofe” como faz parecer a estrutura do conto.

Devido à sua configuração que subverte a ideia de uma narrativa clássica, temos nesta segunda produção ficcional em análise um arranjo formal inusitado que a coloca em uma posição limítrofe ao texto desenvolvido para o teatro.

As características que definem os textos literários como pertencentes a um determinado gênero (lírico, épico e dramático) são estabelecidas por uma conceituação que, de acordo com o teórico Anatol Rosenfeld, tem suas origens na *República*, de Platão, na qual vamos encontrar a primeira tipologia que classifica tais textos no que diz respeito à forma de expressão, ou seja, os tipos em que somente os personagens falam, os que trazem apenas a voz do poeta e outros que reúnem a manifestação de personagens e as intervenções do poeta.

Em seu livro *O Teatro Épico*, no capítulo intitulado “A teoria dos gêneros”, Rosenfeld faz um estudo minucioso sobre o significado dos gêneros literários e os traços estilísticos peculiares apresentados por essas categorias. A teoria que envolve a classificação das obras em três gêneros é comentada, preliminarmente, da seguinte forma:

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. (ROSENFELD, 2006, p. 16).

Rosenfeld é enfático sobre a questão do ajuste ou desajuste de certas produções em relação ao que poderia ser chamado de enquadramento teórico. A dificuldade de classificar uma obra como “Catástrofe” no campo da narrativa demonstra o caráter multiforme da produção literária que reflete as transformações culturais e sociais da época. Apesar de ser combatida por sua seletividade e artificialidade, a teoria dos gêneros não determina a pureza das obras, a limitação do poder criativo dos autores, mas indica uma referência, um núcleo a partir do qual as experiências e os conceitos individuais vão gerar novos caminhos.

A escolha por uma narrativa na qual a presença da figura que conta a história é transferida para outro nível de percepção revela, nas palavras de Anatol Rosenfeld, “certa atitude” sobre o autor:

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (ROSENFELD, 2006, p. 17).

O enredo apresentado nos contos “A cabeça” e “Catástrofe” surge de forma espontânea, direta e contínua para induzir ao leitor a sensação de realismo que uma narrativa tradicional não é capaz de gerar de maneira tão imediata e contundente. Essa atitude, esse posicionamento mostra, no mínimo, um estilo, uma visão que privilegia o comportamento humano retratado na sua originalidade, no momento em que acontece, fluindo, como na vida real, como se o próprio texto não existisse, fazendo com que as personagens exerçam a incumbência da narração, representem algo que está implícito e transportem o leitor para o universo ficcional e pessoal.

A visão de mundo que define a comunicação de uma obra indica, no caso do escritor mineiro, uma postura que não pode ser qualificada como dúbia ou passiva, mas, tão somente, como produto de uma realidade em constante processo de mudança. O ritmo acelerado de informações que circulam de maneira ininterrupta representa a cultura, o comportamento de uma nova sociedade sempre ávida por novas tendências. Naturalmente, a literatura acompanha todas essas transformações que provocaram a multiplicidade de conceitos e pontos de vista.

Um dos aspectos principais trabalhados por Luiz Vilela nos dois contos anteriormente mencionados diz respeito ao contraste de opiniões. Uma “obra épica pura”, de acordo com a expressão de Rosenfeld, referindo-se ao romance, à novela e ao conto desenvolvidos conforme os preceitos teóricos para o gênero narrativo, não poderia proporcionar ao leitor tamanha experiência visual sobre o embate de ideias. A ausência/deslocamento do narrador faz com que o diálogo entre as personagens aconteça de forma concomitante, valorizando a interatividade, o agir, o pensar e a própria natureza dos diversos tipos cujas características individuais vão se tornar o foco da história, em virtude da diversidade a que pertencem.

A existência de uma técnica que envolve a supressão da voz narrativa como representação sugere uma forma de pensar o gênero épico, e até mesmo outros gêneros que têm por base a palavra escrita, em analogia a outros tipos de linguagem. O surgimento e a consolidação de uma nova



indústria cultural que trouxe a televisão e o cinema para o século XX pode ter contribuído, em grande medida, para o questionamento e a desestabilização dos procedimentos utilizados de maneira inquestionável pelos contistas e romancistas até então.

O advento dessas novas mídias cria não somente uma cultura da imagem, mas, ao mesmo tempo, uma forma de comunicação direta, rápida, alcançando o maior número possível de pessoas, independentemente da sua condição social, valores, crenças, raça ou gênero, através de produções que tratam dos mais diversos temas, ambientes, situações e grupos sociais, no intuito de transmitir uma mensagem que pode estar associada a uma ou mais ideologias.

Por sua vez, as imagens produzidas e veiculadas pelos vários programas televisivos na área da dramaturgia (a exemplo das novelas, séries, minisséries e adaptações de obras literárias) e pelos filmes em geral não possuem, na sua maioria, o recurso de uma narração que vai orientando, passo a passo, a compreensão de quem assiste no que se refere às particularidades e funcionalidades de cada uma das personagens, assim como aos meandros que vão se formando e conduzindo todos os elementos da trama para o clímax e, posteriormente, para o desfecho da história. No entanto, existe uma sequência, uma organização, uma espécie de “mão invisível” (expressão criada pelo economista britânico Adam Smith, em sua obra *A Riqueza das Nações*), semelhante ao que ocorre nos contos “A cabeça” e “Catástrofe”, exercendo um controle sobre todos os aspectos que garantem a unidade, a coerência e a sugestão de ideias de uma obra audiovisual.

Por trás da composição de cada cena, existe a figura do editor de imagens, cujo trabalho consiste em manipular um conjunto de ações e falas previamente gravadas e ordená-las conforme um planejamento, uma roteirização e, principalmente, um conceito, o qual deve permear todo o conteúdo dessa produção, mesmo que de maneira subliminar, e imprimir-lhe uma fisionomia própria, uma identidade e uma significação.

Considerando tais observações, seria possível estabelecer um paralelo, uma comparação entre dois modos peculiares e, ao mesmo tempo, similares de narrar a partir da montagem e sequenciação das cenas. Obviamente, não se trata do mesmo tipo de cena. De um lado, temos a representação constituída por atores num determinado ambiente físico, produzindo uma série de imagens e sons. Por outro lado, existe apenas o texto com suas limitações verbais, cuja capacidade de gerar imagens dependerá, significativamente, do poder de imaginação de cada leitor. A semelhança entre uma obra literária desprovida de uma voz mediadora que estabeleça algum tipo de comunicação e uma obra audiovisual que possui uma narração subentendida está no lugar ocupado por essa inteligência criadora que vai contar toda a história sem ser vista, por meio de estratégias de composição, para as quais serão empregados recursos bastante úteis como os diálogos e as situações.

Tal aproximação deste modelo narrativo (que transforma o texto épico numa conjugação de elementos coordenados entre si de maneira praticamente autônoma) a outras formas de expressão, também vai encontrar notável similaridade com o texto dramático. Anatol Rosenfeld faz a seguinte comparação entre os autores/narradores que produzem, respectivamente, as obras de natureza dramática e épica:

O simples fato de que o “autor” (narrador ou Eu lírico) parece estar ausente da obra – ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente, impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da

anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. Já na obra épica o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da história. (ROSENFELD, 2006, p. 30).

O narrador a que se refere Rosenfeld nesta análise corresponde ao modelo puro, clássico que participa dos acontecimentos de forma presente, concede ou não a palavras às personagens e tem o controle sobre a evolução e as mudanças que envolvem espaço e tempo. A proposta que se apresenta nos contos “A cabeça” e “Catástrofe” distancia-se das normas consagradas pela teoria para esse tipo de gênero e vai buscar nas regras do gênero dramático a sua inspiração. Mediador ausente, desenvolvimento autônomo dos episódios e mecanismo dramático independente configuram-se como referenciais muito explorados na formatação de textos narrativos que assimilam traços característicos do drama na sua estrutura.

Ao considerar que essa voz mediadora, na sua ausência, pode estar absorvida ou confundida com as personagens, Rosenfeld faz uma importante observação que ajuda a entender o funcionamento autônomo do texto dramático, no que diz respeito ao desenvolvimento da ação e ao encadeamento das cenas, estabelecendo um ponto de vista significativo para a análise de textos que não pertencem ao “tipo ideal” de Épica, pelo fato de não possuírem narradores formais ou explícitos.

Verificando com mais atenção as características da cena e o transcorrer da ação nas obras que compõem o universo do drama, torna-se fundamental mencionar de que forma tais elementos são trabalhados no contexto da Dramática, em comparação aos moldes da Épica, levando em conta o aspecto padrão como referencial para os dois gêneros.

No drama puro, existe uma organização das cenas com base no princípio da causa e efeito, ou seja, uma cena que dá origem a outra e esta, por sua vez, torna-se resultado da anterior, criando um elo de ligação e, conseqüentemente, um todo responsável pela orientação e pela atuação

individual dessas partes. Nesse contexto, a ação é contínua, sem interrupções que possam evidenciar qualquer tipo de intervenção, tendo em vista que esse movimento acontece no tempo presente. A atualidade do modo dramático dispensa o acompanhamento narrativo, fazendo com que a história se apresente por si mesma.

A Épica, na sua forma paradigmática, não obedece a uma sequência rigorosa de suas partes, devido ao fato de que não existe uma ação ocorrendo no presente. Em virtude dessa característica, a ordem e o curso das cenas dependem do critério narrativo para um determinado lance da história, ou seja, poderá haver um deslocamento temporal no fluxo dos acontecimentos, assim como a forma de abordar algumas situações ou estados de coisas pode requerer um tratamento mais amplo, ou uma descrição minuciosa, a fim de que cada passo tenha sua devida importância.

Em virtude do distanciamento entre o narrador e os fatos ocorridos no passado, a comunicação do objeto a ser desenvolvido na obra Épica vai acontecer de modo livre, através de uma escolha independente das cenas. A esse respeito, Anatol Rosenfeld faz a seguinte ponderação, referindo-se à seleção de cenas no gênero dramático:

É claro que também o dramaturgo faz uma seleção das cenas – mais rigorosa, aliás, que o autor épico, sobretudo por necessidade de compreensão. Hegel diria que a dramática reúne a concentração da Lírica com a maior extensão da Épica. Todavia, o que prevalece na seleção dramática é a necessidade de criar um mecanismo que, uma vez posto em movimento, dispensa qualquer interferência de um mediador, explicando-se a partir de si mesmo. Qualquer episódio que não brotasse do evoluir da ação revelaria a montagem exteriormente superposta. (ROSENFELD, 2006, p. 33).

O mecanismo apresentado nas palavras de Rosenfeld é o que caracteriza a dinâmica do texto dramático. A criação e articulação entre as cenas são induzidas pelo desdobramento da ação, o que garante autonomia para o conjunto da obra. Podemos encontrar um mecanismo semelhante nos contos “A cabeça” e “Catástrofe” nos quais o domínio da ação impede

qualquer interferência na cadeia de eventos, e esta unidade, por sua vez, confere sentido aos dois contos.

Ao abrir mão da figura do narrador tradicional, que faz uma escolha aleatória de acontecimentos passados para contar, de forma distante, uma história baseada no seu ponto de vista, a estrutura dos contos analisados por este trabalho incorpora, além daquele mecanismo, outro elemento inerente à funcionalidade do texto de natureza dramática. A interação constante entre as personagens absorve, segundo Rosenfeld, a função do narrador; por outro lado, o elemento fundamental para a consecução da interatividade e, por conseguinte, para o desenrolar da ação é o diálogo. Sobre esse aspecto, vejamos o que diz o referido teórico:

Faltando o narrador, cuja função foi absorvida pelos atores transformados em personagens, a forma natural de estes últimos se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda, é o diálogo. É com efeito o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. (ROSENFELD, 2006, p. 34).

O diálogo que produz e torna compreensível a ação nasce da diversidade de opiniões, comportamentos e objetivos e se constitui como elemento essencial para que as personagens possam interagir entre si e, dessa maneira, estimular o desenvolvimento da trama. Em “A cabeça”, o diálogo acontece entre quatorze personagens, produzindo conflitos, divergências que abrangem temas considerados polêmicos como a religião, a cultura do machismo e a banalização da violência. No conto “Catástrofe”, temos uma relação dialógica restrita a duas personagens que tentam, durante todo transcorrer da história, sustentar a validade de seus argumentos. Nas duas narrativas é evidente o esforço das personagens no sentido de exercerem uma influência, umas sobre as outras, apelando para

todo tipo de convencimento ou dissuasão. Assim como no texto dramático, o diálogo exerce um papel preponderante e imprescindível nesses dois contos de Luiz Vilela.

No entanto, o texto de natureza dramática, em virtude da sua finalidade, possui uma conformação própria que o caracteriza como obra destinada à encenação. O suporte narrativo, que tem a função de situar e descrever personagens, é suprimido na estrutura textual do drama. Sendo assim, certas funções do suporte são substituídas por algumas indicações de fala que não se confundem com as indicações pertinentes ao modelo narrativo. Além da contribuição dos atores e dos cenários para o acompanhamento da história, o texto teatral é composto por uma série de rubricas que, de certa forma, imitam a função enunciativa das obras épicas.

Embora tenham, na sua essência, o recurso do diálogo como definidor das personagens, da trama e da ação, os textos “A cabeça” e “Catástrofe”, de Luiz Vilela (concebidos de acordo com uma estratégia que retira o narrador do seu lugar habitual) e os arquétipos textuais da Dramática (com seu mecanismo que também dispensa a intervenção de um mediador) devem ser considerados como pertencentes a gêneros distintos.

A existência de contos como aqueles do escritor mineiro confirmam as palavras de Anatol Rosenfeld em relação a determinadas exceções que, algumas vezes, dificultam a classificação destas narrativas. O teórico observa que:

Evidentemente, surgem dúvidas diante de certos poemas, tais como as baladas – muitas vezes dialogadas e de cunho narrativo; ou de certos contos inteiramente dialogados ou de determinadas obras dramáticas em que um único personagem se manifesta através de um monólogo extenso. Tais exceções, contudo, apenas confirmam que todas as classificações são, em certa medida, artificiais. Não diminuem, porém, a necessidade de estabelecê-las para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação. (ROSENFELD, 2006, p. 18).

Diante do exposto, é possível entender que os padrões teóricos não são capazes de abranger todo o potencial criativo e evolutivo subjacente à produção literária. Fenômenos narrativos como os que foram tratados aqui exemplificam a artificialidade das classificações. Contudo, não poderíamos transferir esses contos para outro domínio, para outro gênero, tendo em vista que a opção pela ausência do narrador apenas escondeu essa categoria. A necessidade de uma organização se justifica para que possamos visualizar a evolução dentro de cada gênero.

#### **IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise e reflexão desenvolvidas por este trabalho tiveram o propósito de contribuir para os estudos acadêmicos que visam compreender o fenômeno da ausência do narrador na literatura brasileira moderna.

A escolha das obras aqui retratadas e dos conceitos utilizados como fundamentação proporcionou a esta pesquisa o conhecimento de recursos narrativos que vão além do convencional, e, ao mesmo tempo, o entendimento das possibilidades de um determinado gênero textual.

Em virtude da sua complexidade, o tema possui um conjunto amplo de investigações realizadas por teóricos e pesquisadores, portanto, ainda existem várias nuances que a estrutura de uma narração sem mediador pode oferecer para futuras abordagens.



## REFERÊNCIAS

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. Nº 3, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VILELA, Luiz. A cabeça. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org). **Contos cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 219-223.

VILELA, Luiz. **Tremor de Terra**. 10. ed. São Paulo: Record, 2014.

VILELA, Luiz. Catástrofe. In: VILELA, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 85-92.

SMITH, Adam. **A riqueza das nações**: investigação sobre sua natureza e suas causas. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.