

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA CENTRO DE ARTES
E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S),
NA ALTA MODERNIDADE,
EM *A VENDEDORA DE FÓSFOROS***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Cristiane Antunes

Santa Maria, RS, Brasil

2015

A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S), NA ALTA MODERNIDADE, EM A *VENDEDORA DE FÓSFOROS*

Cristiane Antunes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S),
NA ALTA MODERNIDADE,
EM A *VENDEDORA DE FÓSFOROS***

elaborada por
Cristiane Antunes

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr.^a
(Presidente/Orientadora)

André Mitidieri, Dr. (UESC)

Raquel Trentin, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, 6 de fevereiro de 2015

A todos que contribuíram, de uma forma ou outra, para que este trabalho pudesse ser construído; especialmente à minha namorada, Rejane, por estar ao meu lado em todos os bons e maus momentos; aos meus pais, Carmen e Abrão, pelo incentivo e pela confiança inabalável; aos meus amigos Elen, Odi e Simone, pelo apoio fundamental, e à minha orientadora, prof.^a Rosani, pela disponibilidade e atenção sempre presentes.

O que sou eu?
Indago. Isto?
Não.
Sou aquilo.
[...] Torna-se claro que não sou uno, nem
simples, mas complexo, múltiplo.

(Virginia Woolf)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S), NA ALTA MODERNIDADE, EM A VENDEDORA DE FÓSFOROS

AUTORA: CRISTIANE ANTUNES

ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 06 de fevereiro de 2015

Este trabalho tem como proposta analisar o romance *A vendedora de Fósforos* com o objetivo de identificar alguns recursos literários que podem ser representativos das identidades pessoais do período histórico conhecido como alta modernidade, considerando-se que o livro traz, em sua composição, uma miscelânea de vozes narrativas cambiantes, um construto de personagens complexo devido à obscuridade de suas identidades (discursivas e pessoais), uma história que traz claramente, em sua composição, o processo de criação e descobrimento da autoidentidade e uma organização temporal da narração sem fidelidade à ordem cronológica. Nesse sentido, analisar-se-ão os recursos literários e estilísticos utilizados pela autora na construção das personagens e narradora(s) e como este processo pode estar representando as narrativas identitárias pessoais do sujeito da alta modernidade e que identidades são essas; da mesma forma, será examinado o grande dilema formal do romance, que é a questão das vozes e focos narrativos (entrelaçados), objetivando inferir como esse dinamismo estrutural está representando as identidades da alta modernidade. Para isso, serão utilizados os princípios da narratologia entrecruzados com as teorias da sociologia acerca dessas categorias teóricas. O enredamento que resulta da (con) fusão das vozes que aparentemente alternam-se no texto leva a acreditar que existem duas narradoras. Ao longo da análise, no entanto, percebe-se que uma das vozes (a da irmã mais nova) é apenas uma voz de ventríloquo, uma construção da real narradora (a irmã mais velha), que representa de forma significativa o amálgama e espelhamento mútuo das identidades das duas, tanto discursivas (quem é, afinal, a narradora, ou seriam ambas?) quanto como personagens (quem são, efetivamente, essas irmãs na ficção?).

Palavras-chave: Narrativa. Personagem. Identidade. Alta modernidade.

ABSTRACT

Dissertation for Master's Degree in Literary Studies Programa
de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

THE REPRESENTATION OF THE IDENTITIE(S), OF HIGH MODERNITY, IN A *VENDEDORA DE FÓSFOROS*

AUTHOR: CRISTIANE ANTUNES

ACADEMIC SUPERVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Local and Venue of Defense: Santa Maria, February 6th, 2015

The purpose of this work is to analyze the book *A vendedora de fósforos* in order to identify some literary resources that may be representatives of the personal identities of the historical period known as High Modernity, considering that the book brings in its composition a hodgepodge of exchanging narratives voices, a construct of complex characters due to obscurity of their identities (discursive and personal), a thematic replete of creation and discovery of selfidentity and a temporal organization of the narration without fidelity to the chronological order. In this sense, it will be analyzed the literary and the stylistic resources used by the author in the construction of the characters and narrator(s), and how this process can illustrate the personal identity narratives and what are these identities; similarly, the great formal dilemma of the novel will be examined, which is the issue of the voices and the narrative point of view (interlaced), aiming to infer how this structural dynamism represents the identities of High Modernity. In order to do this, the principles of narratology will be used interwoven with the theories of sociology about these theoretical categories. The entanglement resulting from the (con)fusion of voices that apparently alternate in the narrative point of view leads to believe that there are two narrators in the text. Throughout the analysis, however, It is possible to see that one of the voices (the younger sister) is just a ventriloquist voice, a construction of the real narrator (the older sister), which represents in a significant way the amalgam and the mutual mirroring of the identities of the two sisters, either as discursive as characters, in the plot.

Keywords: Narrative. Character. Identity. High Modernity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1 O ROMANCE DA ALTA MODERNIDADE E SEUS	13
(DES)CAMINHOS.....	13
1.1 No âmbito da representação	15
1.2 Identidade(s) moderna(s): uma (des)construção	21
1.3 Questões fundamentais de narratologia.....	27
1.4 Construindo as personagens.....	31
2 A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) NA ESTÉTICA DE	36
ADRIANA LUNARDI, EM A VENDEDORA DE FÓSFOROS.....	36
2.1 A dinâmicas da narração em <i>A vendedora de fósforos</i>	36
2.2 A invenção das identidades	41
2.3 Narrativa do eu: memória e intertextualidade	57
2.4 Miscelânea de vozes: narrativas e identidades	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	85

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir de uma leitura que tem como foco a busca pela identidade das personagens da obra, de que modo elas estão sendo construídas e o que este processo nos diz acerca de quem somos, este estudo pretende analisar a mimesis (como representação da realidade) da(s) identidades(s) e autoidentidade(s) na alta modernidade na obra *A vendedora de fósforos*, da escritora catarinense Adriana Lunardi.

É possível perceber que *A vendedora de fósforos* oferece um banquete em matéria de identidade. Ao pensarmos sobre os modos de construção, tanto das personagens quanto do enredo, inferimos que essas categorias teóricas (assim como a interação de um indivíduo com o outro, a morte, a literatura, a intertextualidade, a memória, os dilemas do sujeito da alta modernidade e tudo o que essas questões implicam) formam a realidade ficcional da trama de uma maneira que reflete muito particularmente os dramas e as contexturas da vida neste período histórico. Essa constatação introduziu a construção de um questionamento que se tornou uma necessidade de estudo e análise dos diversos aspectos que fazem desta obra um exemplar belíssimo da representação literária de quem é o sujeito da alta modernidade.

Posteriormente a uma explanação acerca do romance contemporâneo e suas tendências diversificadas, entendemos que, para introduzir a análise que será realizada a partir do texto da escritora Adriana Lunardi, é imprescindível abordarmos, resumidamente, a trajetória da mimesis, conceito aristotélico para definir as relações da literatura com a realidade; para Aristóteles e Platão, a mimesis era a representação ou imitação da realidade. Esse conceito clássico do termo mimesis foi considerado problemático e refutado veementemente pela teoria literária; ganhou novos significados ao longo do tempo, tendo seu sentido completamente invertido por Barthes, por exemplo, para o qual ela é repressiva, enquanto para Platão, é subversiva.

Segundo Antoine Compagnon (1999), que relata os caminhos percorridos pelo conceito *mimesis*, esta foi posta, por muito tempo, pela teoria, na categoria de ilusão, processo que foi chamado por ele de “crise da *mimesis*” e identificado como uma crise do humanismo literário:

[m]as a *mimesis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sêmioses* sobre a *mimesis* (COMPAGNON, 1999, p.97).

Após sofrer distorções e transformações profundas em seu significado, a *mimesis* teve sua ideologia posta em conflito com a teoria literária (teoria estruturalista e pós-estruturalista), que concebe o realismo como um efeito formal, um discurso com suas próprias regras e convenções, simplesmente um código e não como um reflexo da realidade. Sobre isso, Compagnon (1999, p.107) afirma que “[r]ecusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista”.

No entanto, a obra de Mikhail Bakhtin, contrapondo-se a russos e franceses, reintroduz a realidade na literatura, colocando novamente a história e a sociedade no interior do texto e mostrando que este é uma estrutura complexa de vozes, uma miscelânea dialógica de estilos heterogêneos estreitamente conectados com a história e os discursos da vida.

Segundo Compagnon, o dialogismo bakhtiniano refuta a tese de que a referencialidade é uma ilusão e portanto não existe, quando afirma: “[q]uem diz ilusão, diz realidade, em nome da qual se denuncia essa ilusão” (COMPAGNON, 1999, p.118). Ainda conforme o teórico francês, o conteúdo, o fundo, o real, nunca foram completamente excluídos da literatura; o teórico francês refuta o binarismo maniqueísta dos literatos e afirma que a literatura fala do mundo e fala, também, da literatura.

No entanto Bakhtin foi refutado, em sua teoria, por Julia Kristeva, que restringiu o dialogismo à intertextualidade, afirmando que as interações (os

diálogos) acontecem, sim, porém somente no âmbito dos textos; interação de um texto com outro. A palavra “intertextualidade” foi criada por Kristeva, na década de 60, no século XX, ao analisar os estudos do formalista russo sobre a linguagem.

Em *Introdução à semanálise* (2005), com a frase “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos), onde se lê, pelo menos uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2005, p.68), Kristeva elabora a definição de intertextualidade. Ela afirma que o texto sempre é um conjunto de enunciados que, apanhados de outros textos, constroem relações e conexões entre si: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.68).

Ainda no intuito de contextualizar e abonar teoricamente o conteúdo e os termos empregados na análise, faremos uma explanação acerca dos pressupostos narratológicos baseando-nos, principalmente, em *Discurso da narrativa* (1995), de Gérard Genette, e no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes.

Da mesma forma, como a pretensão é refletir sobre os modos de representação das identidades dos tempos atuais na construção da obra, realizaremos uma discussão acerca da identidade, como foi o processo que culminou na dimensão que tem hoje e como é concebida presentemente. Faremos um pequeno relato de como são vistas as chamadas identidade(s) e autoidentidade(s) da alta modernidade, seus meandros, dilemas, contradições e alcance na vida prática do sujeito deste período; nessa parte, nos valeremos de sociólogos que tratam do assunto, tais como Anthony Giddens, Stuart Hall e Zigmunt Bauman.

Este trabalho pretende, à luz da narratologia e das teorias e estudos acima mencionados, analisar a miscelânea de vozes e o no foco narrativo, ir à busca de suas verdadeiras funções e identidades na obra e o que podem significar na representação da realidade contemporânea e, principalmente, das identidades e autoidentidades da alta modernidade. *A vendedora de fósforos* traz, em sua composição, esse intrigante jogo de vozes como se o foco narrativo fosse um amálgama de perspectivas que levam o leitor a questionar-se o tempo todo, durante a leitura, sobre a real natureza de quem está falando em dado momento.

Do mesmo modo, tencionamos refletir sobre a construção da personagem, os modos de caracterização e individualização (ou não) utilizados pela autora; quais os recursos discursivos e estilísticos que ela emprega, em sua produção literária, para criá-las; que efeitos esses métodos conferem à totalidade da obra; que aspectos das identidades contemporâneas podem estar representando e o que essas personagens podem nos dizer sobre nossa condição enquanto sujeitos da alta modernidade.

Outros dois aspectos que se mostram sobremaneira relevantes no interior da ficção de Adriana Lunardi são a memória e a intertextualidade, ambos em forma de arquivo. Já que a maior parte da história chega até o leitor através de lembranças, mostra-se de análise indispensável este elemento da construção literária. A reflexão se dará em torno da pertinência destes dois componentes da trama, como eles contribuem para a totalidade da obra e para a construção da identidade das personagens e, por conseguinte, para representação da identidade pessoal na alta modernidade.

É a exposição das memórias das duas irmãs, personagens centrais do romance *A vendedora de fósforos*, que conduzirá o leitor pelos meandros das histórias da família dos Anjos. Algumas questões serão levantadas neste trabalho e, através destas, serão feitas tentativas de compreender quais aspectos da identidade humana da alta modernidade podem estar representando e qual a função de suas respostas na construção do sentido da totalidade da obra *A vendedora de fósforos*. Como acontece o entrelaçamento de vozes narrativas no texto? As recordações das duas irmãs compõem o mosaico de informações que levará o leitor ao conhecimento efetivo da verdade de suas histórias? De que modo? Quais são os recursos utilizados no discurso literário para construir as personagens? Qual a função da memória e da intertextualidade na construção dos sentidos da obra? Como acontece a fragmentação do tempo, na narrativa? Que tipo de narrador (ou narradores) encontra-se na obra?

Pesquisar as vozes narrativas e modos de construção das personagens, através da análise crítica de uma obra literária brasileira do século XXI, e como isso pode ser representativo das identidades e autoidentidades da alta modernidade, é um trabalho que ultrapassa os domínios da crítica literária pura e simplesmente.

A relação do presente trabalho com a linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica social acontece pela proposta de analisar uma obra literária a partir de elementos que pertencem, principalmente, ao âmbito dos espaços geográfico-culturais, como é o caso destas categorias teóricas que são construtos narrativos e sociais deste período histórico, tão difícil e problemático de conceituar, que alguns denominam de alta modernidade.

1 O ROMANCE DA ALTA MODERNIDADE E SEUS (DES)CAMINHOS

“O contemporâneo é o intempestivo.”
(Roland Barthes)

“Tudo o que era estável e sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas.”
(Karl Marx)

“Nada se fixa, nada se acomoda neste universo.
Tudo ondula, dança; tudo é rapidez e triunfo.”
(Virginia Woolf)

No questionamento sobre o que é o contemporâneo, seria no mínimo simplista contentar-se com apenas uma resposta. O contemporâneo é o que tem urgência em representar seu tempo; o contemporâneo é o que desconecta de seu tempo. Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), afirma que o contemporâneo é uma defasagem, um anacronismo e, deste lugar periférico, ele enxerga “melhor”. A literatura contemporânea almeja mostrar de onde surge, as circunstâncias em que é produzida, seu contexto social; no entanto sabe que isso é difícil, pelo menos precisamente e no tempo presente; e da certeza de impossibilidade de captura deste momento é que se constroem as inovadoras e, muitas vezes, paradoxais técnicas narrativas

Evidenciando a existência de duas estéticas literárias, as opiniões divergem entre si sobre o engajamento (ou sua ausência) da literatura contemporânea com seu tempo. Em uma delas, afirma-se que a literatura contemporânea prioriza o retrato de sua época com todas suas contradições, em outra se problematiza sua responsabilidade social, garantindo que é egótica e sem nenhuma relação com a realidade na qual está inserida. A literatura contemporânea comporta diferentes nomenclaturas e definições, por sua natureza diversa; traz em si o paradoxo, que se mostra terreno fértil para sua própria criação e propagação. Para muitos

escritores, como Luiz Ruffato, autor de *Eles eram muitos cavalos* (2007), por exemplo, a busca de presença, na literatura contemporânea, evidencia-se pela necessidade de dialogar com os problemas sociais de seu tempo, representando-os e solidarizando-se com eles. Para outros, como Adriana Lisboa, de *Sinfonia em branco* (2001) e Michel Laub, de *Longe da água* (2004), é a aproximação com o cotidiano, com o subjetivo e com o pessoal que representa a presença que quer fazer sentir; a realidade específica que esta literatura quer retratar é “o estofamento material da vida ordinária em seus mínimos detalhes” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.15).

As divergências encontradas nas opiniões entre autores acerca da natureza e especificidade da literatura contemporânea não são suficientes para defini-la. A literatura contemporânea é engajada com seu tempo; a literatura contemporânea é intimista, subjetiva e pessoal. Hoje se constrói, no mesmo espaço literário, o rude realismo marginal que retrata cruamente a realidade e os relatos da consciência das personagens, na construção de epifanias e manifestações pormenorizadas de suas subjetividades. E é nesta contradição, nesta conjunção, de alguma forma extravagante, que está toda sua riqueza, peculiaridade e especificidade. A identidade da literatura contemporânea está representada na miscelânea de diversidades.

Segundo Schollhammer (2011), no Brasil o grande dilema dos autores contemporâneos é: como representar, se tudo está sendo representado (ou apresentado) o tempo todo? Em tempos de *reality shows* e proliferação de biografias, por exemplo, o que narrar? Mais pertinente do que isso: como narrar, como representar de modo literário? Como especificar o fazer literário, diferenciá-lo das inúmeras formas de representação com as quais terá, forçosamente, de conviver? O fenômeno contemporâneo em que os meios de comunicação fazem uma superexposição da “vida real” de famosos, e mesmo anônimos, em tempo real desafia a produção literária a obrigando a encontrar novas formas de sobrevivência. O resultado se manifesta na recriação de alguns efeitos estéticos do real “bárbaro” que nos rodeia, nos é apresentado como uma espécie de movimento de aproximação e recuo simultâneos deste referencial.

1.1 No âmbito da representação

Faz-se necessário definirmos o que compreenderemos aqui como “alta modernidade”. Conforme a concepção do sociólogo britânico Anthony Giddens, demonstrada em sua obra *Modernidade e Identidade* (2002), o termo modernidade diz respeito a um período pós-tradicional e se refere às instituições e modos de comportamento iniciados na Europa após o Feudalismo.

Esse fenômeno vital da humanidade teve seu auge e maior abrangência (mundial) no século XX: “[a] ‘modernidade’ pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao ‘mundo industrializado’ [...]” (GIDDENS, 2002, p.21); o sociólogo cita também o capitalismo como a segunda dimensão da modernidade e a vigilância como a terceira, seus eixos institucionais; segundo ele, a forma social mais importante da modernidade é o estado-nação; na literatura, os estados-nações são vistos como “atores”, “agentes” deste período.

A modernidade é descontínua com a cultura e modo de vida pré-modernos, que traziam em si a continuidade, a tradição, os valores fixos e estáveis. A característica mais óbvia dessa descontinuidade é o dinamismo. A modernidade é uma era “em disparada”. Não apenas seu ritmo é diferente, mas a amplitude e profundidade com que afeta as relações sociais são extremamente distintas de períodos anteriores, nos quais tudo era estabelecido de antemão pelas tradições, pelas instituições que regiam as ligações da sociedade.

O que explica o caráter peculiarmente dinâmico da vida social moderna são três elementos fundamentais: separação de tempo e espaço, o desencaixe das instituições sociais e a reflexividade. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade* (2003) afirma, corroborando com a teoria de Giddens (2002), que a principal distinção entre as sociedades modernas e as tradicionais é que as primeiras são, por definição, de mudança constante, rápida e permanente; uma forma altamente reflexiva de vida.

A parte que nos interessa para este trabalho é, sobretudo, a da reflexividade exacerbada que nasce no período supracitado e atinge seu ápice na alta modernidade, que é compreendida aqui segundo a concepção de Stuart Hall (2003) como a fase do momento histórico que se inicia a partir da segunda metade

do século XX, onde as características da modernidade atingem seu ponto máximo. Sobre isso, Giddens afirma:

[a] alta modernidade é caracterizada pelo ceticismo generalizado juntamente à razão providencial, em conjunto com o reconhecimento de que a ciência e a tecnologia têm dois gumes, criando novos parâmetros de risco e perigo ao mesmo tempo em que oferecem possibilidades benéficas para a humanidade (GIDDENS, 2002, p.32).

)

Segundo Giddens, a autoidentidade e a globalização são os dois extremos da dialética do local e do global nas circunstâncias da alta modernidade. As transformações de cunho pessoal e íntimo estão muito próximas e relacionadas, segundo o sociólogo, com as mudanças no que diz respeito às conexões sociais de longo alcance. A reflexividade, aqui, atinge o núcleo do “eu”. Na modernidade e, por conseguinte, na alta modernidade, quando se torna extremamente intensificado, o “eu” passa a ser um “projeto reflexivo” (GIDDENS, 2002, p.37).

Para Hall (2003), a alta modernidade é o momento social da desintegração do sujeito moderno. Ele fala do fenômeno que antecedeu a alta modernidade e que colocou o sistema moderno em movimento: o nascimento do “indivíduo soberano”, que aconteceu entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII; cita, ainda, os movimentos ocidentais que contribuíram para essa concepção: a Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista, as revoluções científicas e o Iluminismo. A emergência de noções como a “individualidade” foi fundamental, principalmente no mundo ocidental, para a criação do indivíduo como entidade maior, assim como as áreas da Lógica e da Matemática.

Sequencialmente à industrialização, as sociedades tornaram-se mais complexas e adquiriram forma coletiva e social, o que culminou no nascimento do “sujeito sociológico” que, segundo Hall (2003), refletia a complexidade moderna e compreendia seu núcleo como formado pela e na relação com o outro, na interação com a sociedade. Assim sendo, o sujeito que era estável e unificado se fragmenta, torna-se composto por várias identidades, às vezes contraditórias entre si ou não-resolvidas. Posterior a esse processo, ainda conforme Hall (2003), a alta modernidade trouxe consigo o que ele chama de “sujeito pós-moderno”, espécie de continuação do “sujeito sociológico”, no ínterim de alguns movimentos estéticos

e intelectuais que aconteceram em meados do século XX; este sujeito (pósmoderno) é flutuante, instável e transitório, assim como o momento em que está inserido. É definido histórica e não biologicamente.

Para ilustrar o que ele chama de “fragmentação” e “descentramento” do sujeito moderno, Hall (2003) cita cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que aconteceram na alta modernidade: as tradições do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente, por Freud; o trabalho do linguista estrutural Saussure; o trabalho do filósofo e historiador francês Foucault e o impacto do feminismo. O sujeito do Iluminismo, fixo e estável, foi descentrado e fragmentado, o que resultou nas identidades abertas e contraditórias do sujeito da alta modernidade, principalmente através da influência das cinco teorias supracitadas.

Em seguida a essas considerações introdutórias sobre a alta modernidade e seu sujeito, entraremos na problemática da expressão literária nestes tempos flutuantes. A tarefa, provavelmente inesgotável, de definir o que é a literatura produzida na denominada alta modernidade vem acompanhada de perto pela problemática da representação, especificamente, encontrada neste fazer literário. Diferentemente do romance moderno, no qual escritores como Flaubert, Balzac, Machado de Assis, por exemplo, têm um referencial fixo ou no mínimo estável para apoiar-se quando pretende representar a realidade, o romance da alta modernidade encontra-se em uma situação hesitante e incerta no que diz respeito ao que está representando e de que modo está fazendo isso.

Erich Auerbach, em *Mimesis* (2011), sobre a representação na literatura moderna diz que tudo depende da posição do autor frente à realidade representada; afirma que os escritores anteriores a este período interpretavam com segurança os atos das personagens. A insegurança, no momento de caracterizar uma personagem, por exemplo, que já começa a despontar nos escritos no início do século XX, está radicalizada na literatura da alta modernidade. As interpretações dos atos das personagens são pluripessoais, extremamente relativas e subjetivas.

Apesar de seus métodos de representação não serem lineares cronologicamente ou não apresentarem clareza na distribuição estrutural ou na construção das personagens (por serem, predominantemente, complexas), percebemos a literatura da alta modernidade (pelo menos uma parte dela, de viés

mais realista) usar técnicas que visam um detalhamento maior da minúcia, das características individuais das personagens, de acontecimentos aparentemente banais do cotidiano, enfim, como se pretendesse “fotografar” o real que representa, utilizando-se, muitas vezes, para isso de métodos não lineares de distribuição temporal, na narrativa, seja através da memória, seja pelo relato, no presente, dos acontecimentos.

A relação da representação na literatura da alta modernidade com o tempo é extremamente significativa, como Daniel Galera, em *Mãos de cavalo* (1995), que tem sua estrutura narrativa baseada em três diferentes momentos temporais. Muitas vezes, o tempo da narração difere em muito do tempo da narrativa; a rememoração pode aparecer como um recurso estilístico muito frequente e significativo na totalidade da obra. O tempo é um elemento de destaque na literatura narrativa da alta modernidade, às vezes não em seu desenrolar linear propriamente dito, mas em suas interrupções; nas digressões e devaneios das personagens. Por exemplo Clarice Lispector, em *Perto do coração selvagem* (1998), ao representar as lembranças da narradora-personagem ocupa muito mais tempo com a narração da lembrança do que ocuparia efetivamente o ato lembrado, em si.

Na representação da realidade feita através da narração do que se passa na consciência e na memória, detalhes aparentemente sem maior importância podem ser extremamente significativos e elucidativos para a construção das personagens: o que define suas identidades está intimamente interligado à narrativa pormenorizada das sensações e pensamentos destas frente aos acontecimentos, os quais aqui, em muitas vezes, estão em segundo plano. Traço este que refrata, na literatura, a preocupação exacerbada com a narrativa do eu, com a construção da autoidentidade. Em um momento em que uma das maiores atribuições do sujeito é a construção de si mesmo, é sintomático e consequente que as personagens literárias estejam cada vez mais complexas, detalhadas e com seus dramas pessoais em evidência.

Há uma diferença notória entre a duração e importância dos relatos dos acontecimentos exteriores em relação aos dos interiores. A protagonista de *A vendedora de fósforos* retira um livro da estante enquanto o ritmo da narrativa do que acontece em sua mente e a quantidade dos acontecimentos que está lembrando são muito mais velozes e maiores. Os processos interiores,

representados através da rememoração, são extremamente mais ricos que os exteriores que servem, basicamente, para desencadeá-los na narrativa. A este tipo de trecho, Auerbach (2011) chama de “acontecimento periférico liberador”; como no famoso excerto de Proust, em que um aparentemente insignificante sabor de *madeleine* leva a personagem ao encontro de suas mais remotas e significativas recordações: “[e] desta lembrança reencontrada surge, de forma mais autêntica e real do que qualquer presente vivido, o mundo da sua infância, à luz da representabilidade, e ele começa a narrar” (AUERBACH, 2011, p.488).

As sessões de lembranças, as digressões ocorridas na mente da narradora-personagem, a representação das rememorações na obra em questão parecem ter como intuito mostrar a realidade das personagens de forma mais nítida, mais essencial, enfim, mais reveladora da identidade dessas personagens como representantes de pessoas reais. A importância maior, nos meandros da construção da narrativa e das personagens, encontra-se no que é desencadeado por acontecimentos aparentemente sem maior relevância, como tirar o pó dos livros da estante. É como se quanto mais trivial, a princípio, for o fato lembrado e pensado pela personagem, provavelmente mais ele se apresentará crucial para a compreensão da totalidade da obra e construção da identidade desta personagem ao longo da narrativa, pois revela o que há de mais íntimo e genuíno nela.

Em uma obra que representa a realidade de forma temporalmente linear, os acontecimentos externos geralmente são mais significativos para sua totalidade, o que não ocorre aqui. Sobre este tipo de representação que prioriza a mudança de foco narrativo da realidade externa para a consciência desta e seus processos, no qual os fatos são conhecidos através da rememoração ou simplesmente divagação sobre eles, Auerbach (2011, p.487) afirma: “[o] que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para movimentarem-se livremente nas profundidades temporais”.

A referência para a representação da realidade emerge da consciência que lembra, cuja capacidade de deslocar-se no tempo e transitar livremente por ele permite revisitar seus estratos de outrora, podendo compará-los, perscrutá-los sob diferentes ângulos. Para que a estrutura dessas narrativas venha à tona e torne-se clara é necessário o entrelaçamento dos diferentes tempos e momentos que vivem as personagens. A escolha, muitas vezes aparentemente casual, dos momentos a

serem representados baseia-se na certeza de que qualquer estilhaço de recordação ou de pensamento pode compor o cerne mesmo da vida daquelas personagens.

Essa representação menos tradicional, menos externa e menos objetiva da vida na modernidade e na alta modernidade parece evitar uma pretensão exacerbada de reproduzir cronológica e ordenadamente os acontecimentos externos; é como se não ambicionasse conferir à vida uma ordenação que bem sabe não existir nela. Por isso, prefere mostrar mais detalhadamente os acontecimentos interiores, pessoais e subjetivos de suas personagens. Isso vem a corroborar a teoria neoplatônica de que o real ideal encontra-se no interior do artista e ele é que deve ser representado; o que encontra sua excelência máxima na representação do conteúdo da memória, dos acontecimentos lembrados pelas personagens e só assim constitutivos da narrativa, pois, segundo essa concepção, o artista libera-se do objeto como espectador e elucida seu passado. Esse artista vê maior verossimilhança na reprodução do que pensam, sentem e vivem poucas personagens no decorrer de pouco tempo.

A(s) narradora(s) de Adriana Lunardi conta(m) a trajetória da família dos Anjos através das lembranças que acontecem no decorrer de um dia na lembrança de uma personagem. Esta narradora-personagem, ao relatá-las, faz escolhas que serão cruciais na construção de sua própria identidade, das outras personagens e da história narrada ou de uma possível interpretação desta história. A identidade daquela personagem, com suas contradições e complexidades, está tentando ser apanhada por um instante qualquer. A representação e, simultaneamente, a construção da identidade pela narrativa da lembrança das personagens vem ao encontro do que disse Auerbach quando aborda a peculiaridade da representação moderna,

[p]ois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical (AUERBACH, 2011, p.495).

No fim do século XIX e começo do século XX, escritores modernos já começaram a enfrentar dificuldades em encontrar um referencial para a representação da realidade; começavam a escassearem-se os caminhos plausíveis de representação segura. Já escritores da alta modernidade deparam-se com uma realidade tão fragmentada em múltiplas maneiras de vida, pensamentos e ideologias que não descobrem nos métodos tradicionais de outrora uma possibilidade de traduzir, reproduzir, interpretar, enfim, representar este mundo a não ser por um método inovador que priorize a visão individual, a perspectiva subjetiva do homem frente à sua realidade; o que poderíamos afirmar que se traduz, neste caso, nas narrativas biográficas, nas quais predomina a estória de uma determinada personagem a partir de seu ângulo de visão, de suas lembranças, de suas divagações acerca dos acontecimentos e, por conseguinte, que traz em si representada a identidade humana em seu próprio processo de construção.

Nesta literatura, os acontecimentos narrados não estão pura e simplesmente dentro de uma trama cumprindo uma função específica em prol de um resultado final; todos os detalhes são importantes. Qualquer fragmento da vida pode conter sua essência primordial; os fatos têm importância em si mesmos; são independentes no interior da trama; um episódio não existe somente para compor o enredo da obra; ele existe porque simplesmente “aconteceu” e o “dever” do narrador é colocá-lo ali. O leitor talvez decidirá, em sua interpretação, que relevância terão esses fatos para sua visão da totalidade da obra ou para a construção da identidade das personagens. Isso trouxe uma nova perspectiva para a representação; mostrou o quanto de real pode haver em um episódio aparentemente ínfimo; o quanto pode ser rico para o conhecimento da identidade das personagens um instante, um momento, um segundo se visto em sua inteireza, sua profundidade e complexidade.

1.2 Identidade(s) moderna(s): uma (des)construção

Uma possibilidade de explicação do mundo da alta modernidade é a partir da análise das relações pessoais, segundo Giddens (2002, p.18-19). Zigmunt

Bauman (2005), da mesma forma, afirma ser a identidade um dos fatores mais cruciais de análise e atenção na modernidade líquida, termo que usa como sinônimo de alta modernidade

[n]um ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras, da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais (BAUMAN, 2005, p.38).

Em uma tentativa de caracterizar o fenômeno desnorteador que é o nosso tempo, o estudioso afirma que os comportamentos e interações das pessoas têm muito a dizer sobre o panorama moderno. Bauman (2005) fala da reflexividade como um dos aspectos mais sintomáticos e intrínsecos da modernidade, ao qual se deve a suscetibilidade de todas as suas dimensões sociais e relacionais. Coloca a confiança como um dos fatores mais importantes para a segurança ontológica e a construção da identidade individual nesta época. Diz que

[a]titudes de confiança em relação a situações, pessoas ou sistemas específicos, e também num nível mais geral, estão diretamente ligadas à *segurança* psicológica dos indivíduos. Confiança e segurança, risco e perigo, existem em conjunções historicamente únicas nas condições da modernidade (BAUMAN, 2005, p.25).

Giddens (2002) alega que a consciência reflexiva é característica de toda ação humana e todo monitoramento do indivíduo faz parte do “seguir em frente” nas situações da vida que se apresentam diariamente; afirma, também, que esse monitoramento tem características discursivas, qualquer um sabe fazer uma interpretação de seus atos e motivos destes, se interpelado a isso: “[...] no contexto de uma ordem pós-tradicional, o eu se torna um *projeto reflexivo*” (GIDDENS, 2002, p.37, grifo do autor). É preciso que estejamos num estado mínimo de relaxamento para que a vida seja possível, pois se levarmos ao extremo os atributos de reflexividade, próprios de nossos tempos, o “caos espreita” (GIDDENS, 2002, p.40).

A gama de possibilidades e dúvidas impostas em qualquer situação cotidiana poderia levar facilmente qualquer indivíduo moderno à loucura, caso não

existisse a espécie de “casulo protetor”, criada como forma de abrigo: “[a] atitude natural põe entre parênteses perguntas sobre nós mesmos, sobre os outros e sobre o mundo dos objetos que devem ser dadas como respondidas para que se possa enfrentar a atividade cotidiana” (GIDDENS, 2002, p.40).

Em *A identidade cultural da pós-modernidade*, Hall (2003, p.11) afirma que o sujeito, enquanto refletor das complexidades do mundo moderno, é sociológico e formado na interação com os outros; concepção esclarecida anteriormente, no texto, e que teve início com dois eventos importantes da modernidade: a Biologia Darwiniana e o surgimento das novas ciências sociais, sendo que este último criticou o sujeito cartesiano, centrado em si mesmo, unificado e explicou a formação subjetiva do sujeito através de suas relações sociais. Sobre isso, Giddens (2002) afirma que “[a]prender as qualidades dos outros se liga de maneira imediata com as primeiras explorações do mundo-objeto e com os primeiros movimentos do que mais tarde serão os sentimentos estabelecidos da autoidentidade” (GIDDENS, 2002, p.53).

O sociólogo coloca a autoidentidade como uma das questões existenciais mais importantes da modernidade. Sobre isso, assegura que

[c]omo o eu é um fenômeno um tanto amorfo, a autoidentidade não pode referir-se meramente à sua persistência no tempo, à maneira como os filósofos poderiam falar da “identidade” do eu, ao contrário do eu como fenômeno genérico, pressupõe uma consciência relativa. É aquilo “de que” o indivíduo está consciente no termo “autoconsciência”. A autoidentidade, em outras palavras, não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo (GIDDENS, 2002, p.54).

Zigmunt Bauman, em *Identidade* (2005), aborda a questão da necessidade moderna da definição e construção da autoidentidade. A modernidade e a modernidade tardia ou alta modernidade privam, cada vez mais, o sujeito da sensação de ‘pertencimento’ a que tanto aspira e precisa; daí a busca desenfreada pela construção de uma autoidentidade à qual se sinta pertencente e na qual seja reconhecido pelo outro: “[a] ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa” (BAUMAN, 2005, p.18).

Giddens (2002) fala sobre a grande liberdade decorrente da alta modernidade e, simultaneamente, seus perigos e ansiedades. Neste período, com o enfraquecimento das instituições, as “autoridades” nos assuntos da vida cotidiana (a religião, as tradições), o sujeito é obrigado a tomar suas decisões por conta própria, arcando com as consequências disso. Há possibilidade de escolher quem se quer ser, do mesmo modo que se escolhe que roupa se deve/quer usar em determinada ocasião. Com isso, as oportunidades de identidade multiplicam-se; e as ansiedades e angústias existenciais, também. O que fica ameaçado com esse novo panorama é a segurança ontológica, expressão utilizada por Giddens (2002) para designar a sensação, que todo sujeito necessita para seguir em frente, de estar/ser seguro e coerente consigo mesmo e com o ambiente.

A autoidentidade não pode ser, como anteriormente, algo estável e duradouro, por seu caráter de construção mutável na alta modernidade; a partir disso, o sociólogo britânico defende que é a narrativa do eu, espécie de autobiografia que todos tecemos ao longo da vida, que garante uma sensação de inteireza ao indivíduo; efeito tão necessário para a segurança ontológica e sua capacidade de enfrentar o cotidiano não obstante o sempre possível e espreitador caos decorrente da liberdade oferecida pelo mundo da alta modernidade.

Hall (2003) afirma que as identidades são definidas historicamente, por isso estão em constante mudança, o que compromete, conseqüentemente, o sentimento de continuidade coesa que a segurança ontológica necessita para manter-se intacta

[d]entro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2003, p.13).

O mundo moderno traz, muito visível, na rotina da maioria esmagadora da população, a fragmentação desenfreada dos setores da vida humana. Isso está também modificando, naturalmente, as identidades pessoais. Hall (2003, p.9) chama de “perda de sentido de si” esse deslocamento e descentramento do sujeito da alta modernidade e sua posição cultural, social, pessoal; fala de uma

“crise de identidade” em nossos tempos; de várias identidades de um único indivíduo, contraditórias entre si e de identidades não-resolvidas.

Anthony Giddens (2002) afirma que, na alta modernidade, o eu, a autoidentidade, diferentemente das eras pré-modernas, são construtos diários resultados de escolhas diante dos acontecimentos que por sua vez definirão, em maior ou menor grau, os próximos eventos que nos atingirão e assim sucessivamente: “[...] somos não o que somos, mas o que fazemos de nós mesmos (GIDDENS, 2002, p.74). Com isso, fica evidente que, para o sociólogo, a autoidentidade é uma narrativa e, como toda narrativa, passa pela faculdade da linguagem e dos signos linguísticos. Logo, somos seres de palavras, não muito diferentes das personagens construídas nas histórias literárias; a construção da autoidentidade, como a construção mesmo de uma autobiografia, requer trabalho de criação e imaginação, sobretudo seleções de alternativas. Segundo o britânico: “[...] a autobiografia – particularmente no sentido amplo de uma auto história interpretada, produzida pelo indivíduo em questão, seja escrita ou não – está realmente no centro da autoidentidade na vida social moderna” (GIDDENS, 2002, p.75).

A trajetória de uma pessoa poderia ser explicada por uma série de etapas e “passagens” que são obrigatórias, mesmo que aparentemente invisíveis, ao longo da vida. As decisões, durante o percurso, levarão ao que Giddens chama de “estilo de vida”, algo inevitável na modernidade tardia. Como resultado de um conjunto de práticas assumido por um sujeito, o estilo de vida é necessário não somente para questões técnicas, mas também para dar sentido e continuidade à construção narrativa da autoidentidade, o que pode claramente ser uma dificuldade: “[a]lém disso, a seleção ou criação de estilos de vida é influenciada por pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, assim como pelas circunstâncias socioeconômicas” (GIDDENS, 2002, p.81).

O sociólogo britânico cita o planejamento estratégico da vida como um aspecto crucial do sucesso da narrativa da autoidentidade: “[o] planejamento da vida é um meio de preparar um curso de ações futuras mobilizadas em termos da biografia do eu” (GIDDENS, 2002, p.83). Segundo ele, a construção reflexiva e examinadora de uma autoidentidade pressupõe domínio e organização do tempo, já que exige conhecimento e compreensão do passado e capacidade de planejar o futuro, baseados nos dados da autobiografia de que se tem plena consciência.

É preciso atentar, no estudo da autoidentidade moderna, para a confiança nas relações e suas diversas implicações; na importância, por exemplo, do diálogo permanente e franco na tentativa de resolução de questões perturbadoras, ambíguas, etc. Giddens (2002, p.93) diz: “[o]nde houver questões substantivas a enfrentar, elas devem ser discutidas seriamente”. Ele chama a atenção para o perigo de problemas serem deixados para trás sem solução, sem dissecação por parte dos indivíduos envolvidos. Para que uma discussão seja efetiva, é necessário que se vá a seu âmago, buscando a origem e os sentimentos que se escondem por trás das aparências: “[v]elhas disputas que continuam não resolvidas têm a maior capacidade de destruir a confiança [...]” (GIDDENS, 2002, p.93).

Sobre a ilusão de uma identidade integrada e coesa, Stuart Hall (2003, p.39, grifo do autor) diz: “[e]m vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”. O que diferencia o “eu” das eras pré-modernas do “eu” da alta modernidade, é que este não é um mínimo unificado e sim praticamente um campo de batalha, onde inseguranças e tribulações encontram-se numa disputa ora discreta, ora violenta, com as mais variadas origens de perturbações. Tanto Hall quanto Bauman acreditam que a identidade já não é sinônimo de estabilidade, nem de traços distintivos, nem de unidade e não é mais congênita; é possível saber quem se é somente em relação ao outro:

[n]um ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras, da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais (BAUMAN, 2005, p.38).

Esse fenômeno de desintegração e descentramento do sujeito, concomitante à passagem da modernidade para a alta modernidade, reflete-se de maneira muito clara na produção estética, influenciando-a e condicionando-a.

1.3 Questões fundamentais de narratologia

Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (1995), afirma que o termo *narrativa* é polissêmico, entendido por diversas acepções; a palavra pode ser utilizada em, pelo menos, três sentidos. O primeiro, mais comum, “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1995, p.23); o segundo, corrente entre analistas e teóricos, “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso” (GENETTE, 1995, p.24) e um terceiro, o mais antigo, “*narrativa* designa, ainda, um acontecimento [...]: o ato de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, 1995, p.24). Das categorias que se apresentam ao crítico, o discurso narrativo é o único que se oferece de modo direto à análise textual: “História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa” (GENETTE, 1995, p.27). Será somente através dos recursos discursivos, que estão na “superfície” do texto, que o crítico alcançará as profundidades significativas da narrativa:

[é], portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata e, por outro lado, sobre a atividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indireto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objeto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas os indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador (GENETTE, 1995. p.27).

A análise, de modo geral, se baseia na relação entre narrativa e história, entre o que está sendo narrado e o próprio ato de narrar, sendo que apenas se configura como discurso quando é proferida por alguém, por um narrador. Genette divide o campo de estudos da narrativa em três pontos cruciais: *tempo* (onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso); *aspecto* (maneira pela qual a história é percebida pelo narrador) e *modo* (tipo de discurso utilizado pelo narrador).

Falar de tempo da narrativa requer uma mínima contextualização. Tempo da narrativa se apresenta, nesta, de forma dual. Em um texto, há o tempo da história

e o tempo da narrativa, que Genette (1995, p.33) denomina de *pseudotempo*; isso é o que possibilita as deformações temporais existentes (eventualmente) nesta. A narradora de *A vendedora de fósforos* vai de sua infância à idade adulta na mesma frase, muitas vezes, na narrativa; em outras, o tempo da narrativa estende-se demoradamente enquanto a coisa contada demora, efetivamente, alguns segundos para acontecer, por exemplo um pensamento ou sensação.

A narrativa funciona, muitas vezes, como uma configuradora de trocas temporais, de inserção de um tempo em outro, realizando *anacronias*¹; processo esse que se configura como uma característica comum da tradição literária ocidental, segundo Genette (1995). Quando relacionada à narrativa na qual se inscreve, toda anacronia convencionase como secundária temporalmente, subordinada à primeira.

Analisar este dinamismo é confrontar a ordenação de segmentos temporais no discurso narrativo e na história; o que pode ser realizado a partir de traços explícitos da narrativa ou de sinais implícitos e indiretos. No entanto, não apenas isso. O levantamento, somente, das posições temporais dos segmentos da narrativa não bastam para uma análise consistente; é necessário definir as relações existentes entre tais fragmentos, se estas são *prolepse*² ou *analepse*³, por exemplo.

Outro aspecto da narrativa abordado por Genette em sua obra *Discurso da narrativa* (1995), e que nos interessa na presente análise, é o modo da narrativa; opõe *mímesis* e *narrativa pura* recuperando as noções platônicas dessas categorias e afirmando que o último modo caracteriza-se pela ausência de mistura de elementos miméticos; processo no qual o narrador não tenciona criar a ilusão de que é outro falando. A narrativa pura será considerada como mais distanciada que a imitação: “diz menos, diz de uma forma mais imediata” (GENETTE, 1995, p.161).

O teórico divide os modos da narrativa em três estados do discurso de personagem: discurso *narrativizado*, discurso *relatado* e, finalmente, o que nos

¹ Diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa (GENETTE, 1995, p.34).

² Manobra narrativa que consiste em contar ou evocar de antemão um acontecimento posterior (GENETTE, 1995, p.38).

³ Toda evocação posterior de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está (GENETTE, 1995, p.38).

interessa mais, nesta análise: discurso *transposto*, em estilo indireto; aqui, o narrador não se contenta em subscrever as falas e sim as incorpora em seu próprio discurso. Segundo Genette, este discurso é um tanto mais mimético que o primeiro e nunca oferece ao leitor garantias e fidelidade às falas “reais”; o teórico separa, ainda, o discurso transposto em duas categorias: discurso pronunciado, no qual o narrador relata uma fala sua com outra personagem, e discurso interior, no qual o narrador relata, diretamente, um pensamento seu. Ambas as categorias são encontradas em abundância na obra analisada.

Segundo o *Dicionário de teoria da narrativa* (1988, p. 61), de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “[a] definição do conceito de *narrador* deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de *autor* [...]”. Afirmam, também, que enquanto o autor é definido como uma entidade empiricamente real, o narrador é compreendido, essencialmente, como um *autor textual*; o enunciador do discurso, criação ficcional, responsável pelo protagonismo da comunicação narrativa.

Ainda conforme os supracitados especialistas em narratologia, “[a] descrição do conceito de narrador não deve processar-se de forma rigidamente formalista” (REIS; LOPES, 1988, p.62); há de atentar-se que suas funções não terminam no ato de enunciação que lhe é próprio. O narrador, possuidor de uma subjetividade que por vezes deixa-se transparecer na narrativa, por meio de uma opinião sobre um determinado fato relatado, por exemplo, e como dono do protagonismo da narração, é detentor de uma voz, a partir da qual (e através dos signos e códigos narrativos que particularmente utiliza) ele condiciona sua narração e configura seu caráter diegético, referente à diegese, que denomina, aqui, o universo do significado, o ‘mundo possível’ que confere inteligibilidade à história. A *voz do narrador*, ao emanar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, pode ser traduzida em diferentes e bem definidas opções de situação narrativa adotada e nível narrativo em que se coloca.

A possibilidade de a comunicação narrativa acontecer depende de um ato de enunciação, no qual um sujeito (o narrador) utiliza-se de códigos e signos com a finalidade de construir uma estratégia narrativa, uma maneira própria, peculiar, de comunicar sua diegese, contar sua história. Como em todo ato de enunciação, neste processo será necessário que o narrador e o destinatário possuam competências narrativas correlatas; somente assim a descodificação da

mensagem será realizada e a comunicação narrativa acontecerá. Segundo Reis e Lopes, os condicionamentos que envolvem a comunicação narrativa emanam, de modo geral, do domínio da voz.

Nesse contexto, encontram-se duas subdivisões (categorias genettianas) que nos interessam, particularmente, na presente análise e que o especialista classifica como subdomínios: o tipo e situação do narrador (narrador autodiegético, heterodiegético ou homodiegético) e o tempo da narração (narração anterior, intercalada, simultânea ou ulterior). Será a relação destes componentes, sempre imbricados, que irá configurar a comunicação narrativa e conferir forma ao discurso narrativo e à representação diegética.

O *narrador autodiegético* é aquele que ocupa um lugar central na narrativa relatando suas próprias vivências; geralmente, nestes casos, o narrador é um sujeito maduro, depois de ter vivido suas experiências relata seu passado mais ou menos conturbado. Aqui, de modo geral (mas não obrigatoriamente) encontra-se o registro gramatical em primeira pessoa.

Por sua vez, o *narrador heterodiegético* designa uma situação narrativa em que relata uma história que lhe é estranha, ou seja, na qual não está inserido como personagem e da qual não possui um conhecimento direto. Já o *narrador homodiegético* relata uma história que aconteceu consigo, da qual foi (ou é) personagem; no entanto, diferentemente do *narrador autodiegético*, ele não é protagonista dessa história, tem uma posição secundária na narrativa.

No âmbito do tempo da narração, é imprescindível que se diferenciem as categorias: *narração anterior*, que designa o ato narrativo que antecede a diegese, a história que está relatando; é uma categoria de tempo da narração claramente rara. A *narração intercalada*, por sua vez, é o ato narrativo (ou atos) que não aguardam a conclusão da história; são produzidos pequenos relatos intercalares que, harmonizados, formam o todo orgânico da narrativa.

Já a *narração simultânea* é formada pelo ato narrativo que coincide temporalmente com o decorrer da história; acontece quando há monólogo interior; sua pretensão é representar o fluir da consciência do narrador ou de uma personagem.

Finalmente, há a *narração ulterior*, que é o ato narrativo situado posteriormente à diegese; o narrador, após o ato diegético encerrado, coloca-se diante dele, com total conhecimento do que está narrando: “[d]aí a possibilidade de

manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da ação, até de antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer” (REIS; LOPES, 1988, p. 117).

1.4 Construindo as personagens

A personagem, assim como o tempo e o foco narrativo, é uma categoria imprescindível de elucidação em uma análise literária. A construção da personagem na ficção sempre é uma parte intrinsecamente importante do enredo de qualquer obra; sua matéria prima (a linguagem) e seu espaço (a literatura), embora distintos da matéria e espaço da pessoa é o que mais nitidamente representa o ser humano. Os problemas e questões envolvendo a personagem literária são, de modo geral, de natureza linguística, visto que é um ser constituído de palavras; contudo, são eles que nos permitem enxergar, compreender ou estranhar ainda mais nossos anseios e contradições.

Segundo Antonio Candido em *A personagem de ficção* (1981), mais importante do que a natureza linguística da personagem é o reconhecimento de que aquilo que ali está é, simultaneamente, reconstituição fictícia de um humano específico hipotético e diverso do ser humano enquanto tal, pois este pertence a uma esfera ôntica autônoma (a realidade) diferentemente da personagem; sua distinção primordial, portanto, reside na natureza ontológica do ser humano e linguística da personagem.

Há muito que a função “moral” da personagem, ideia comum na Idade Média, está ultrapassada na criação literária. A construção da personagem vem acompanhando, através dos tempos, as mudanças sociais e estéticas e adaptando-se a elas. A concepção de personagem de Aristóteles e Horácio (um ser que deve estar representando o que de melhor tem o ser humano, com o intuito de moralizá-lo) entra em declínio a partir da segunda metade do século XVIII, sendo substituída por uma visão que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador.

Nesse período houve o declínio dos valores da estética clássica, que perdeu sua homogeneidade e rigidez; também nesse ínterim, o romance se desenvolve e

se modifica, sendo bem aceito pelo público burguês. Durante o século XVIII, o romance busca analisar paixões e sentimentos humanos, satiriza a sociedade e a política e tem intenções filosóficas.

Com o crescimento do individualismo na sociedade moderna, consequência principalmente do surgimento do capitalismo industrial, a ênfase na vida privada e no relato minucioso dos pensamentos das personagens e a construção e importância destas ganham destaque na literatura. O romance, na modernidade, segue um caminho progressivo em direção à problematização da personagem e à complexidade de sua construção. Desde o século XVIII até o século XX, a construção da personagem cresce significativamente em direção a uma complicação em sua constituição.

A construção da personagem, que antes era baseada em um ser humano (estático) bom ou mau, foi sendo desenvolvida para conter características contraditórias entre si, qualidades e defeitos que podem não conviver harmoniosamente criando conflitos existenciais que enriqueceram sua figura em uma trama. Mesmo com todas as modificações sofridas ao longo do tempo, a personagem continua a ser considerada antropeide e sua base ainda é o ser humano, de modo agora mais complexo, multifacetado e com uma maior possibilidade de surpreender o leitor.

A visão da personagem como sendo sempre sujeita ao modelo humano se modifica um pouco a partir do século XX, com estudos desenvolvidos pela crítica literária. São instauradas novas concepções de personagem, submetendo a estrutura do romance à influência determinante das estruturas sociais. Contudo, de maneira geral, a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico, cuja medida de avaliação é o ser humano.

Edward Morgan Forster, em seu livro *Aspectos do romance* (2005), esclareceu alguns enfoques ligados à personagem de ficção e ao próprio romance. Classificou-as em *flat* (plana, tipificada e sem profundidade psicológica) e *round* (redonda, complexa e multidimensional). Ele a considera um dos componentes básicos de uma narrativa juntamente com a intriga e a história, o que lhe permite trabalhar a investigação da personagem baseada em seu arrolamento na história.

As personagens *planas*, de Forster (2005), também chamadas de *simples*, são estáticas, lineares, definidas por um único traço, imutáveis. Para ele, deve-se a esta estabilidade o fato delas permanecerem por mais tempo na memória do

leitor, constituindo os tipos. As personagens *redondas* ou *complexas*, por sua vez, são definidas por seu enredamento; apresentam várias qualidades ou tendências, muitas vezes contraditórias entre si, que surpreendem o leitor. São dinâmicas, plurifacetadas, constituindo imagens representativas muito particulares do ser humano.

O romance moderno pode escolher como construir suas personagens, apostando em sua complexidade ou em uma coerência sem grandes surpresas. Já se sabe que não será possível representar o ser humano em sua totalidade, então será sublinhado algum aspecto seu; o que o romance tenta representar, desde a modernidade até a alta modernidade, é a experiência humana e não a sua substância ou totalidade.

Em tempos em que o “eu” é compreendido como uma narrativa, a experiência humana foi elucidada como sendo passível de mudanças, até mesmo transformações, ou seja, o “eu” pode mudar, até mesmo transformar-se a partir de suas vivências; sendo assim, sua representação só poderá ser concebida se levar em consideração sua historicidade, tudo aquilo que a forma, de modo cambiante e conflitante, ao longo de suas experiências e variações. Michél Zérafa, em sua obra *Pessoa e personagem* (2010), afirma que “[n]o século XX, um princípio parece certamente reinar sobre a expressão da pessoa no romance: a recusa da certeza” (ZÉRAFA, 2010, p. 456).

Candido (1981) discorre sobre a caracterização das personagens tradicionais; a escolha, por parte de um autor, de esquemas de caracterização para que esta adquira uma forma específica. Isso, combinado a uma seleção minuciosa de palavras e predicados utilizados na descrição e caracterização de uma determinada personagem, é que vai definir como esta chegará até o leitor, como ela será reconhecida, seja no âmbito do aspecto físico seja no psicológico: “[...] a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado” (CANDIDO, 1981, p.33).

O que está sendo apresentado aqui são as características típicas, encontradas na maioria das obras tradicionais. É observável, em muitas dessas obras, a premissa de que a apresentação dos espaços, das personagens e outros aspectos da narrativa muitas vezes são, ordenados, de modo que formem uma imagem coesa e clara, o que remete a uma ideia de totalidade, de acabamento,

pois onde se constrói uma imagem nítida e precisa, é possível mostrar o todo. Deste modo, o leitor teria mais facilidade em deduzir quem é uma personagem, por exemplo, pois ela não seria tão poliforma, como as mais complexas. Nesse tipo de construção narrativa, são menores as possibilidades de haver diferentes interpretações, pois a organização tende a construir a imagem da personagem de forma mais “desenhada”, de modo nítido e mais seguro, o que evita equívocos sobre sua identidade por parte do leitor.

A partir do século XX, novas formas de construir narrativas e personagens foram desenvolvidas e a clareza e a precisão ficaram comprometidas; esse novo método literário utilizou-se de técnicas vindas da psicanálise, como o fluxo de consciência, para basear seus experimentos. O termo fluxo de consciência, cunhado pelo psicólogo William James em (1890) e adotado pela crítica e teoria da literatura, é uma técnica literária que rompe com a noção mimética de real externo, mostrando apenas, ou principalmente, o aspecto psíquico das personagens, tanto na caracterização destas quanto no relato dos fatos da narrativa; processo que torna uma elaboração objetiva do perfil das personagens, e do enredo da obra, um trabalho, no mínimo, mais complexo.

Autores como James Joyce, em *Ulisses* (1922) e Virginia Woolf, em *As ondas* (1931), por exemplo, trouxeram à literatura personagens complexas que exigiam minuciosa e cuidadosa leitura, visto não serem caracterizadas tradicionalmente e sim apresentadas a partir de suas emoções, sensações e pensamentos. Esse artifício exige sensibilidade e imaginação do leitor pela necessidade de inferências heterogêneas, a cada página, acerca da imagem (ou imagens) evocada pela descrição do fluxo de suas mentes.

Conforme afirma Candido (1981), a construção das personagens modificase na literatura acompanhando a transformação dos anseios dos seres humanos. Na tentativa de representar os dramas acontecidos em um determinado momento histórico, as personagens são construídas baseadas nele. Os dilemas da alta modernidade são encontrados nas personagens das obras contemporâneas, assim como a descoberta, pela psicanálise, do fluxo de consciência influenciou diretamente a personagem moderna; isso vem a corroborar a ideia de que a literatura e suas maneiras de produção refletem, de um modo ou de outro, as transformações de um tempo e estas, por sua vez, interferem abertamente no fazer literário.

As teorizações acerca da(s) identidade(s), elaboradas pelos sociólogos citados anteriormente neste trabalho (Bauman, Giddens e Hall), ajudam a compreender a complexidade da construção das personagens e suas identidades contemporâneas. O discurso da literatura pode representar muitas vezes, através da construção de suas personagens, o que a sociologia e a psicologia nos explicam em suas teorias. Ambas as áreas têm como centro de interesse o ser humano, suas identidades (já que algumas as entendem como narrativas) e todas as suas implicações, cada qual com seus códigos de linguagem.

Sobre a sensação de uma identidade segura e sem fragmentação, Hall (2003) afirma:

[s]e sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (Veja Hall, 1990) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2003, p.13).

Esse é o grande impasse do sujeito da alta modernidade, segundo Giddens (2002), pois exatamente o que se mostra impossível para este sujeito é o que ele mais precisa para sentir-se seguro de si. O teórico discorre sobre a necessidade, na alta modernidade, para a segurança ontológica, da narrativa do eu; de uma construção da autoidentidade coesa e coerente para si e para os outros, ou seja, o ser humano deve estar consciente de quem é, seus atos e sentimentos devem estar de acordo com esta autoconsciência e, ainda, as pessoas de seu convívio devem reconhecer estes traços nele; somente assim a segurança ontológica poderá estar intacta. É como se o ser humano devesse construir uma personagem de si mesmo, sem muitas contradições, convincente para si e para "seu público".

2 A REPRESENTAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) NA ESTÉTICA DE ADRIANA LUNARDI, EM *A VENDEDORA DE FÓSFOROS*

“No correr da minha vida farei o gigantesco amálgama das discrepâncias tão cruelmente óbvias em mim.”
(Virginia Woolf)

“São falsas essas tentativas que estamos fazendo de dizer ‘sou isto, sou aquilo’, reunindo-nos como partes separadas de um corpo e uma alma. Algo foi deixado de fora, por medo. Algo foi alterado, por vaidade. Tentamos acentuar diferenças. Pelo desejo de sermos separados, acentuamos nossas faltas, e nossas particularidades. Mas abaixo há uma corrente girando em redor, em redor, num círculo azul-metálico.”
(Virginia Woolf)

“Naquele ser singular havia quase todos os dias tempestade”
(Stendhal)

2.1 A dinâmicas da narração em *A vendedora de fósforos*

Adriana Lunardi nasceu em Xaxim (SC), residiu em Santa Maria, Porto Alegre, Paris e São Paulo. Atualmente vive no Rio de Janeiro; ela é escritora e roteirista de TV; estreou na literatura, na cidade de Porto Alegre, em 1996, com o premiado livro de contos *As meninas da Torre Helsinque*; em 2002 lançou *Vésperas*, também de contos; em 2006 publicou, pela Editora Rocco, *Corpo estranho*, seu primeiro romance e em 2011 lançou *A vendedora de fósforos*, obra objeto de análise neste trabalho e através da qual conhecemos a intrigante trajetória de uma típica família do Rio Grande do Sul.

A trajetória da família “dos Anjos” é contada principalmente a partir dos acontecimentos das vidas de seus membros mais jovens: duas meninas que, ao longo da narrativa, se tornam mulheres diante dos olhos do leitor e, neste processo, com o passar do tempo, veem e vivem a desintegração de uma família típica de classe-média-baixa, que é composta pela mãe, o pai, duas filhas e um

filho. Fato curioso já na construção elementar das personagens: ninguém possui nome próprio. Não obstante a família dos Anjos ser um tipo comum em nosso país, não é uma família tão representada como poderia ser, na literatura brasileira.

A família errante, que está sempre correndo atrás de pagar suas dívidas e fazer planos impossíveis, ainda não possui um lugar tão interessante quanto poderia (dado que é tão comum neste país) na representação literária. Os dos Anjos formam bem o conjunto típico de pessoas classe-média-baixa, tão conhecido por todos, que sobrevive em nosso país sonhando com uma escola melhor, com um carro melhor, uma casa confortável, uma viagem de fim de semana.

A *vendedora de fósforos* é uma história narrada em primeira pessoa; a narrativa acontece com focalização interna, já que quem narra conhece apenas seus próprios pensamentos e sentimentos e relata, de seu ângulo de visão, de sua perspectiva subjetiva e pessoal, os acontecimentos envolvendo as demais personagens. O tempo cronológico da narrativa tem duração de aproximadamente um dia, somente; o modo como a narração faz conhecer o relato das vidas dessas personagens é a rememoração.

No início da narrativa, após receber um telefonema, uma das irmãs, já adulta, então moradora do Rio de Janeiro, involuntariamente interrompe seus afazeres: “[s]entia-me, a contragosto, puxada de volta a um lugar decrépito que me custara muito a arrumação; um quarto que depois de composto fora fechado e devia permanecer daquele jeito, conforme combinei com o analista” (LUNARDI, 2011, p.13).

A narradora não gostaria de voltar àquele mundo de lembranças e recordações que lhe trariam angústias e dilemas; o que pode ser inferido, pelo relato de seu pensamento, é que ela tem medo de retornar. Quer continuar exatamente onde e “quando” está: “[d]e resto, só o presente contava. E o presente era uma biblioteca por arrumar, o trabalho de remover livro a livro pela lombada, abrir a capa e soprar um pouco de ar no miolo” (LUNARDI, 2011, p.13).

Não obstante, o presente e o que realmente importa para a narradora (ou o que ela afirma realmente importar) são deixados para trás e ela parte em direção a seu passado, que se configura em sua irmã, que está internada em um hospital, no Rio Grande do Sul, após mais uma tentativa de suicídio

[u]ma foto não daria conta da mudança que ocorreu na sala, nem registraria onde estou agora. Tudo se passa atrás dos meus olhos. Não é bem um lugar, não é bem um tempo, mas por algum motivo guarda similitude com o cenário caótico dos romances mal empilhados que coalham no chão (LUNARDI, 2011, p.14).

Não há ação significativa na cena que dá origem à narrativa; a transformação acontece no cenário íntimo da personagem. Durante a viagem que percorre tempo e espaço (ao passado e ao Rio Grande do Sul), a narrativa vai tomando forma, então a história efetivamente acontece no plano da rememoração. Ao longo do percurso, lembranças começam a ser evocadas e o leitor tem acesso à trajetória da família dos Anjos. São os relatos dessas recordações, as quais englobam desde a infância das meninas até suas vidas adultas, que trazem ao conhecimento do leitor suas histórias, seus dramas pessoais identitários e familiares.

A obra consiste em vinte e três segmentos, sem títulos, repartidos por duas posições temporais que contam diferentes momentos da trajetória e vivências da família dos Anjos. A narrativa não é temporalmente linear, as partes sobrepõem-se sem qualquer compromisso cronológico ou sequencial; o leitor é conduzido, pela narração, num vaivém temporal perturbador.

É possível encontrar, em um momento, as personagens crianças e logo na página seguinte deparar-se com suas considerações enquanto adultas ou, em outro momento, adolescentes. Por exemplo, uma das irmãs diz à outra, quando falam sobre a possibilidade de a infância mostrar sinais, ou não, de seu fim: “[e]u tenho nove anos! Tecnicamente ainda sou criança” (LUNARDI, 2011, p.9); logo em seguida, a narrativa apresenta a cena em que uma das irmãs, ao receber a notícia que irá desencadear todo o desenrolar da história e que acontece cronologicamente muito distante do diálogo acerca da infância: “[a] notícia de que minha irmã fora hospitalizada chegou no meio de uma tarde de fevereiro, na semana do Carnaval, quando eu tirava o pó dos livros” (LUNARDI, 2011, p.11). As temporalidades sobrepõem-se e, em meio aos relatos das lembranças, é possível encontrar fragmentos do tempo presente da narração.

Durante o desenrolar da narrativa, percebe-se que os acontecimentos do tempo cronológico presente da narração funcionam, em sua maioria, como fatores desencadeadores dos relatos da infância das duas irmãs; o avançar da história leva o leitor a uma convergência gradual dos planos temporais que culminarão na

incidência destes ao final da narrativa, quando as memórias já chegaram muito próximas do tempo presente da narração.

As partes, que inicialmente aparentam independência entre si, no desenvolver da narrativa mostram-se interligadas e interdependentes; elas são sobrepostas, mas caminham para um determinado momento em comum no tempo presente da narração, que é a ocasião em que uma das irmãs chega ao Rio Grande do Sul para ver a outra que está hospitalizada. Sobre esse “encontro” das narrações, Genette (1995) afirma que para ser possível que a história junte-se à narração é preciso que o tempo de duração desta não ultrapasse nunca a narrativa

[e]sses efeitos de convergência final, os mais arrebatadores, jogam com o fato de que a duração própria da história diminui progressivamente a distância que a separa do momento da narração. Mas a sua força está na revelação inesperada de uma isotopia temporal [...] até então disfarçada [...] entre a história e seu narrador. Essa isotopia é [...] evidente desde logo na narrativa de ‘primeira pessoa’, em que o narrador é dado de uma vez como personagem da história, e onde a convergência final é quase de regra [...] (GENETTE, 1995, p. 220).

Em *A vendedora de fósforos*, encontramos em abundância o que a narratologia denomina de anacronias, dissidências entre o tempo da narração e o tempo da narrativa. O leitor depara-se com duas histórias, aparentemente. Uma que acontece sincronizada com o tempo da narração, constituída por cinco segmentos distribuídos entre os dezoito restantes; a história destes últimos, por sua vez, acontece em um passado claramente muito mais distante do tempo da narração.

O primeiro segmento narrativo tem início quando a narradora (aparentemente a irmã mais nova) fala, aos nove anos de idade, sobre a duração da infância. O segundo, duas páginas depois, traz a narradora (aparentemente a irmã mais velha) adulta, no Rio de Janeiro, recebendo um telefonema informando que sua irmã, também adulta, tenta novamente o suicídio.

Ao longo da obra, vai desenhando-se o jogo temporal no qual o conjunto composto por dezoito fragmentos que relatam a infância das meninas dos Anjos e aparentemente são narrados pela irmã mais nova, está funcionando como uma anacronia e, como tal, encontra-se subordinada à parte (composta por cinco

fragmentos) em que a narradora, aparentemente a irmã mais velha, relata, no tempo presente da narrativa, seu trajeto até o Rio Grande do Sul, onde a irmã está internada.

O conjunto de fragmentos que tem como narradora a irmã mais velha tem como modo narrativo a categoria denominada *narração ulterior*, pois inicia em um tempo posterior ao ato narrado: “[a] notícia de que minha irmã fora hospitalizada chegou no meio de uma tarde de fevereiro [...]” (LUNARDI, 2011, p.11), o que fica evidente pelo uso dos verbos no pretérito mais que perfeito (fora) e pretérito perfeito (chegou). No entanto, ao longo da leitura, é possível perceber a narrativa alcançando o tempo da narração, o que vai fazer com que esta última configure-se como *narração simultânea*, pois acontece ao mesmo tempo em que a narrativa, a partir de uma determinada altura desta.

Contudo, diferentemente da *narração simultânea* que acontece exclusivamente em situações de monólogo interior, no romance de Lunardi o que se encontra “é um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador-personagem, sem abolição de imagens do passado [...]” (REIS; LOPES, 1988, p.116). Isso é evidenciado em trechos como:

[a] vontade de explorar em detalhes, de registrar tudo, foi tão forte que não pude manter meus dedos longe do teclado, nem no hospital, onde estou sentada agora, junto a uma tomada de energia, em frente para um crucifixo para onde olho de vez em quando tentando lembrar por que razão mesmo eles são pendurados nas paredes (LUNARDI, 2011, p. 128).

Portanto, a parte aparentemente narrada pela irmã mais velha é, digamos assim, a narração principal da obra, ao passo que a parte restante (que contém a maioria dos segmentos), está a ela subordinada, é a anacronia. A relação entre os dois conjuntos de fragmentos é de *analepse*. A parte formada pelos dezoito trechos, mesmo sendo em maior número de segmentos, constitui um recuo temporal desencadeado pela história principal.

Este conjunto secundário de fragmentos é configurado pelo modo narrativo denominado *narração ulterior*, já que tem sua história claramente relatada muito depois dos acontecimentos, dos fatos constituem a história. Até mesmo aí, no interior desta anacronia, são facilmente observáveis outras, como a *prolepse*; por

exemplo ao falar do episódio em que a família descobre que o irmão não usa mais seu sobrenome:

[a]té o dia em que descobrimos que havia muito tempo ele não se chamava mais dos Anjos. Renunciara ao patronímico em favor do sobrenome da mãe, que não possuía nenhum s. Ao ser informado, papai ficou lívido e se fechou no quarto durante o dia inteiro. Mal sabíamos que, futuramente, por razões diversas, iríamos acompanhar nosso irmão nessa troca. Ele foi, sem querer, um grande mentor para nós duas (LUNARDI, 2011, p.39).

Nesse trecho, a narradora faz, no âmbito da narração, uma antecipação (prolepse) dos acontecimentos futuros evidenciando seu amplo conhecimento da história e deixando claro, também, que esta acontece em um tempo muito distante da narração.

2.2 A invenção das identidades

As principais personagens de *A vendedora de fósforos* não têm nomes; não individualmente. São a família “dos Anjos”, que é composta pela mãe, o pai, as duas filhas e o filho; figuram na narrativa outras personagens, secundárias, algumas cruciais para os dramas das cinco principais, mas que em si mesmas são periféricas na obra. Estas últimas são: a melhor amiga da personagem-irmã-mais-nova, Nietzsche, a qual morre (sua melhor amiga tem certeza que ela suicidou-se) ao cair de um brinquedo em um parque de diversões, aos quinze anos; Max, o marido da personagem-irmã-mais-velha e ex-namorado da irmã mais nova; Cirineu, amigo eventual da irmã mais nova, que trabalha na oficina onde ela vai consertar sua bicicleta: “[...] um cara de olhos verdes e pele marcada de espinhas que tinha abandonado a escola no ano em que ia se formar [...]” (LUNARDI, 2011, p.71); doutor Simão (apelido dado por ela), psiquiatra da irmã mais nova e tio Júlio, irmão da mãe das meninas, com quem elas tiveram contato apenas depois de adolescentes.

Em uma obra que está repleta de busca por identidade e autoidentidade, por parte das personagens, e na qual o leitor depara-se, a cada página, com alusões à procura e construção desta, as personagens não possuem nomes é

algo, no mínimo, muito curioso. Nomear as personagens é essencial na construção das personagens, em sua caracterização e definição. Adriana Lunardi parece lembrar ao leitor, com a ausência de nomes, que suas personagens são indefinidas e indefiníveis, talvez contraditórias e complexas a ponto de não ser possível denomina-las satisfatoriamente.

Curiosamente, a família dos Anjos é conhecida por sua capacidade de nomear, no entanto seus membros não possuem nome; não individualmente. “A facilidade de dar nomes é para nós uma espécie de tartan, a padronagem xadrez com que se identifica um clã nas terras da Escócia” (LUNARDI, 2011, p. 23). Em outro trecho, a personagem-irmã-mais-nova, ao falar, pela primeira vez, para a irmã sobre seu namorado Max, revela todo o poder do nome:

Um começo, eu disse.

Tem nome o começo, ao menos?

Hesitei.

Se fosse pronunciá-lo, uma coisa ia surgir no mundo. É o que fazem os nomes, inventam o que ainda não existe, mas ela era minha irmã, e sabia o tamanho da pergunta que me fazia (LUNARDI, 2011, p. 181).

Se os nomes davam existência às coisas, no mundo, é como se os membros da família dos Anjos não existissem individualmente; apenas fazem parte de uma engrenagem maior, que é a família. A identificação das personagens acontece por seus lugares, como funções, na família: mãe, pai, irmãs, irmão. Isso vem a representar, de modo muito claro, a fragmentação do sujeito, da qual fala Hal, I e sua existência como o exercício de determinado papel na sociedade moderna e na alta modernidade.

Em nossa família, tínhamos o costume de dar nome a tudo. Bonecas e cachorros, bicicletas e casas – a propósito, a nova era dacha -, nada escapava ao batismo. Minha irmã tinha talento para desvelar o traço de aparência definitivo de alguém e encontrar um correspondente verbal que o definisse (LUNARDI, 2011, p. 19).

O trecho supracitado deixa clara a função que os nomes exerciam para a família dos Anjos: eles definiam algo, ou alguém; eles eram o traço definitivo, que trazia à tona a essência, o que havia de único e característico, peculiar, na coisa

ou pessoa nomeada. As personagens de Adriana Lunardi não poderiam ser nomeadas. Não há um traço característico em nenhuma delas que demarque sua identidade de modo definitivo; as personagens são deveras complexas e perdidas em suas incertezas e contradições para hipoteticamente possuírem uma essência; assim como as identidades humanas no mundo empírico da alta modernidade.

Comumente, a função das personagens secundárias, no enredo, é sustentá-lo e às personagens principais. Na obra em questão, esta função recai principalmente sobre a construção da identidade; as existências das personagens contribuem para a construção das identidades da família, especialmente das irmãs e, conseqüentemente, para a representação da identidade pessoal equivalente às identidades pessoais do mundo empírico.

A família “dos Anjos” é representativa de um grupo familiar muito comum no Brasil, de classe-média-baixa, que sobrevive sem garantia de futuro certo. A família perambula de cidade em cidade pelo sul do país por conta do fracasso profissional do pai que, contrariando sua família tradicionalmente composta por advogados, faz um curso técnico de contabilidade e, sem nenhuma destreza com os números, aventura-se, independente, teimoso e orgulhoso com sua esposa, um filho e duas filhas, pelo incerto mundo financeiro dos malsucedidos, sempre mudando de emprego, precisando retirar a família às pressas de suas cidades por conta de dívidas: “[p]apai, é preciso acrescentar, foi o primeiro a quebrar a maior das tradições da casa dos Anjos. Num ato de rebeldia, interrompeu uma sequência de três gerações de juristas e decidiu estudar contabilidade” (LUNARDI, 2011, p.46). O pai é um rebelde, um corajoso; quer criar sua própria tradição familiar, renegando aquilo que lhe precedeu e com o que não se identifica.

A fuga pelos números significava, para ele, uma defesa da individualidade. Foi o jeito que arranjou para se distinguir do conglomerado de rábulas de rabo preso, dos chicaneiros corruptos, dos plantonistas de porta de cadeia, que era como se referia aos nossos tios e primos (LUNARDI, 2011, p.47).

Ao negar tudo o que herdou (ou o que era esperado que herdasse), o pai demonstra seu repúdio e desdém pela tradição da família, pelo que lhe é imposto e parte em busca de suas próprias certezas. No entanto, a narrativa nos traz elementos que mostram que a busca de diferenciação do pai não é assim tão bem

sucedida, algumas de suas características continuam bem representativas de sua família de origem:

[p]apai tinha horror à moleza moral a que as palavras podiam conduzir.

Com os números é diferente, os números não mentem, ele repetia, amparado pela virtude do resultado único que encontrava na matemática.

Um desperdício de talento, como se verá em seguida (LUNARDI, 2011, p.47).

A narradora-personagem nos conduz pela história em um tom que mescla a ironia, cheia de desdém, de quem sabe o resultado do que está narrando e a ingenuidade de uma filha falando do pai, causando um efeito curioso e envolvente para o leitor. Em um ato que leva a deduzir rebeldia e muita coragem, o pai repudia o discurso por considerá-lo menos verdadeiro do que os números; nega identificar-se com sua família. No entanto, mesmo com todo o repúdio o pai mostra, involuntariamente, que também herdou, sim, o talento para a retórica, como os demais membros de sua família:

[e]le era melhor com as palavras, todos sabíamos. A facilidade de persuasão corria em suas veias, fazendo-o criar peças verbais encantadoras para qualquer público. Com pouco esforço, teria sido um orador brilhante (LUNARDI, 2011, p.48).

O patriarca da família dos Anjos é uma figura autoritária, que costuma centralizar o poder, em relação ao restante da família, em si mesmo. A personagem que detém a voz narrativa na maior parte da história começa a perceber muito cedo o poder da oratória do pai, utilizado, inclusive, para conduzir o destino da família:

[p]apai tinha escolhido a cidade por causa dos colégios. Só eu, ao que parece, acreditei no que ele disse. Meus irmãos captavam mensagens diferentes. [...] Quando escutar precisamos evoluir, ou variações, tais como devemos seguir em frente, minha irmã ensinava, escrevendo as frases num caderno pautado, ele está querendo dizer me dei mal de novo. Toda vez que ele repetir o bordão apenas o novo interessa, ponha, no lugar, deixei para trás um monte de dívidas, emendava meu irmão, imitando a voz e o dedo em riste que papai usava durante as reuniões (LUNARDI, 2011, p.16).

A narrativa traz, através de um estilo indireto, em discurso transposto, o que Genette (1995) chama de narrativa pura, que não traz tantos efeitos miméticos (como a representação de diálogos). A narradora conduz o leitor pelos meandros da história dos Anjos tanto através de discursos pronunciados, por meio dos quais relata falas suas com outras personagens: “[n]um tom agressivo, mais forte do que o necessário, argumentei que era feriado no dia seguinte, oras” (LUNARDI, 2011, p. 84) quanto através do discurso interior, quando narra diretamente um ato ou pensamento seu:

[a] franqueza nunca me deixava contente.

Pedi ao motorista que parasse num bar e comprei um maço de cigarros, o primeiro em séculos. Acendi um ainda na calçada. A luz do sol era tanta que não pude enxergar a chama direito. Tive de riscar dois palitos até ser convencida de que ardiam.

As primeiras tragadas me deixaram tonta, mas a cabeça logo reconheceu o efeito misterioso de ter nos lábios um corpo em chamas (LUNARDI, 2011, p. 182).

A narrativa nos traz, pelas falas, pensamentos, tanto das personagens quanto da narradora, um fluxo desordenado de informações que força o leitor a compor, através de inferências e deduções, uma imagem sempre cambiante das personagens.

O trecho supracitado sobre o patriarca da família dos Anjos, por exemplo, nos faz pensar, sem exatamente dizer isso, que ele é uma pessoa que “engana” sua família com subterfúgios para não enfrentar a real situação em que se encontra; no entanto, mais do que essa informação, o excerto de lembranças nos mostra a ingenuidade da personagem-irmã-mais-nova. Quando ela lembra “meus irmãos captavam mensagens diferentes”, o que a leitura nos diz é que os irmãos efetivamente compreendiam o que na realidade significavam as frases do pai, ela não. A construção das personagens acontece, então, de maneira bem menos linear do que nas narrativas tradicionais que, como vimos, apresentavam uma série de dados acerca das personagens para que o leitor compusesse, como num quebra cabeça simples, suas nítidas imagens.

Aqui não há um narrador que nos diga claramente as características do pai das meninas, ou de qualquer outra personagem; isso permite (e obriga) ao leitor interpretar, conforme suas próprias percepções, o que está na narrativa e compor, juntamente com as “pistas” encontradas, fragmentos de imagens da identidade da

personagem. Podemos pensar, por exemplo, o patriarca como um homem zeloso com sua família que, desafortunado e fatalmente prejudicado pelos negócios, resolve usar de eufemismos para poupá-los de viver um momento certamente doloroso.

Em outro momento, a narradora-personagem-irmã-mais-nova conta, ao retornar do hospital, depois de uma crise de asma: “[h]avia revistas em quadrinhos novas e uma caixa de picolés Astro só para mim. Papai trouxe novos folhetos sobre a cidade, um exclusivo de colégios. Escolha o que você quiser, ele disse, desde que fique boa” (LUNARDI, 2011, p.20). Este trecho leva o leitor a concluir que o homem é um ótimo pai, atencioso e preocupado com a filha. No entanto, esta mesma personagem, novamente de posse do foco narrativo, e já na adolescência, ao ir embora de casa ao encontro da irmã, de seus estudos e de si mesma, nos permite ter uma impressão um tanto quanto distinta da anterior em relação ao pai:

[m]as, assim que o ônibus deu a partida, não perdi um minuto pensando no que ficava para trás. A lista não era importante: uma cidadezinha que nem dera tempo de ser incluída entre os lugares em que eu morara, um pai que acenava o chapéu assim que entrávamos na idade adulta [...] (LUNARDI, 2011, p.140).

A imagem que a filha leva da casa paternal e, especificamente do pai, não parece ser a de um pai amoroso e participante na vida dos filhos, como os trechos contados da infância nos fazem acreditar; pelo contrário, percebemos aqui a mágoa de uma filha que se sente abandonada pelo pai assim que deixa de ser criança e encara com alívio a oportunidade de deixar tudo aquilo que, por estas circunstâncias, já não significava nada a ela, para trás.

A matriarca da família dos Anjos, por sua vez, é uma figura misteriosa para a narradora

[m]amãe, que raras vezes se expandia num comentário ou emitia julgamentos de modo enfático, caminhou por entre os móveis naquele dia, aprovando palmo a palmo a arrumação que tínhamos feito com a ajuda dos homens da transportadora.

A sala de jantar tem espaço o bastante para o mordomo circular a mesa, ela falou, embevecida, roçando os dedos no espaldar das cadeiras.

Estávamos habituados a essas reações. As alegrias de mamãe eram íntimas demais para serem entendidas. Nem a observação

banal- que ninguém faria - de que não tínhamos um mordomo iria ferir tamanho contentamento. Falso ou verdadeiro, o motivo daquela felicidade pouco importava. Desde que a víssemos despertar de sua habitual indiferença e ter algo, ainda que desconcertante, para compartilhar conosco, a mística da razão estava totalmente dispensada (LUNARDI, 2011, p.17-18).

Esse trecho é muito elucidativo para o conhecimento de quem é esta personagem, ou qual a imagem que a narradora, neste momento, faz dela. Do uso do adjetivo “raras” e da expressão “habitual indiferença”, é possível inferir que a matriarca vivia numa letargia e alheamento constantes. Em um momento de exceção à rotina, a mãe está feliz, de uma felicidade talvez não compreendida pelo resto do mundo, mas não menos verdadeira e, inclusive, difícil de abalar.

A narradora, contando o que se passa no momento em que a mãe expressa seu contentamento e o que pensa sobre isso, nos mostra que a personagem “mãe”, além de ser alvo de certa condescendência por parte da família e não ser levada tão a sério (desde que se aproximasse deles de alguma forma, estava tudo bem), inspirava uma espécie de acordo tácito (de benevolência) entre todos, que é percebido na certeza da narradora de que ninguém iria contrariar a mãe tirando-a do mundo de sonho em que se colocara ao tecer o comentário sobre o mordomo imaginário.

A última oração do excerto nos permite interpretar que a ausência (não física) da mãe na vida do restante da família, era sentida; tanto que quando ela se manifestava, não se julgava o conteúdo de seu pronunciamento; o fato em si bastava para quem estava acostumado à sua rotineira indiferença. Apesar de todo o alheamento da personalidade da mãe, mais tarde a narradora revela, em seu relato, toda a surpresa (e o desgosto) em descobrir que ela era uma mulher que fora capaz de abrir mão de sua família de origem e esconder isso dos filhos por muitos anos, por amor ao pai deles; o que destoava da pessoa passiva e indiferente que somos levados a acreditar que era, uma vez que havia enfrentado, de modo radical, seus pais para viver com o marido. Mais uma vez, uma personagem nada simples, assim como as identidades humanas: “[m]amãe escolheu sacrificar, em nome do casamento, primeiro os pais, depois os filhos. [...] naquela noite, contudo, não consegui esconder a decepção de ter uma mãe que punha o marido acima de todas as coisas” (LUNARDI, 2011, p.150).

Falemos do único filho homem da família dos Anjos. Sabemos disso pelo substantivo masculino acompanhado do pronome possessivo também masculino utilizado pela narradora ao referir-se à personagem; eis tudo. O “meu irmão” é uma personagem aparentemente secundária na trama, sendo mencionado de modo mais direto e particular apenas na sétima parte da história: “[n]ão houve duas pessoas a se entender melhor nesse mundo do que minha mãe e meu irmão” (LUNARDI, 2011, p.37); e ainda foi citado para falar de sua relação com a mãe e não apenas dele; no entanto, é uma das personagens mais curiosas da história: “[p]or conta de uma particularidade de expressão, durante muitos anos meu irmão foi a face mais aparente do esquisitismo pelo qual ficamos conhecidos. [...] É que ele nunca, nunquinha, falava na primeira pessoa” (LUNARDI, 2011, p.37). Em uma obra em que a grande saga das personagens é a busca de suas identidades, figurar uma personagem que se recusa a referir-se a si na primeira pessoa do discurso é algo, no mínimo, intrigante.

A escola sugere ajuda profissional ao irmão para seu “problema” de linguagem, por ele não conseguir (ou não querer) referir-se a si mesmo na primeira pessoa; é prontamente atendida pela família. Alguns consideram a “esquisitice” do irmão como falta de identidade: “[n]ão poucas vezes a família foi convocada a ir à escola por conta dessa falta de identidade do meu irmão” (LUNARDI, 2011, p.38), mas por outros, como psicólogos e pedagogos, ela é vista como procura de um “eu” particular: “[r]ecusava-se a usar o eu porque desse modo se igualaria a todo mundo. Era a sua marca de diferença” (LUNARDI, 2011, p.38). A personagem “irmão”, como todas as outras, é construída a partir da perspectiva da narradora; o leitor precisa inferir do que ela narra, através do discurso indireto livre, sobre as demais personagens.

O irmão, pelo que se pode perceber, tenta chamar a atenção sobre si usando a linguagem de modo incomum. Ao recusar-se em diferenciar, na fala, uma característica discursiva básica, elementar, que é a distinção linguística entre as pessoas do discurso eu/mim/você, é como se ele estivesse se rebelando contra a necessidade de criar essa narrativa do eu; narrativa que, segundo Giddens (2002), é imprescindível para que o indivíduo possa sentir-se ontologicamente seguro.

No entanto, pelo que é demonstrado na opinião dos especialistas que investigam seu caso, por exigência da escola, em busca da razão do

“esquisitismo”, esta atitude em si mesma é reveladora de um desejo forte de diferenciar-se dos outros, criar sua própria autoidentidade; um desejo, às avessas, de encontrar a si mesmo, o seu eu. “Meu irmão” procura delinear, de modo urgente, uma autoidentidade pela negação dessa delineação, demonstrando o despreparo e confusão que a alta modernidade e sua exigência (e a impossibilidade disto) de uma autoidentidade coesa e convincente podem causar no sujeito contemporâneo.

Um aspecto a não ser ignorado na construção das personagens da fábula é a relação marcante que todos mantêm com a linguagem. Apesar de o irmão ter sido citado aqui como o detentor do esquisitismo linguístico da família, todos os dos Anjos têm uma relação íntima e curiosa com esta faculdade, o que é muito significativo na construção das personagens e no modo como elas representam a identidade pessoal no mundo empírico, já que nenhuma delas possui nome, na história:

[e]m nossa família, tínhamos o costume de dar nome a tudo. Bonecas e cachorros, bicicletas e casas – a propósito, a nova era dacha -, nada escapava ao batismo. [...] Aquela prática, para nós, tinha a função de encolher o tamanho do mundo, dar a segurança de que todas as coisas – ruas, cidades, pessoas, edifícios – eram uma extensão do nosso lar, não importava onde a gente estivesse (LUNARDI, 2011, p.20).

O pai, além do talento especial para nomear os mais diversos objetos e apesar de ter aberto mão de seu talento com as palavras é, como já foi visto, reconhecido pela narradora como um excelente orador; a profissão da mãe (não exercida) é calígrafa; as duas irmãs são estreitamente ligadas à linguagem, tanto que a mais nova ingressou no curso de Jornalismo, tentou participar de oficinas de criação literária (as duas querem ser escritoras), a mais velha torna-se professora universitária de literatura e o irmão tem uma relação deveras peculiar com a linguagem.

A família dos Anjos é um conglomerado de buscas e criações de identidade através da linguagem. Se admitirmos que a identidade é uma narrativa e que a autoidentidade nada mais é que uma narrativa do eu, é natural que a linguagem tenha um papel central e imprescindível em seu processo. É como se a história estivesse a nos lembrar, a todo o momento, que o ser humano é composto pela

linguagem; no caso das personagens, seres feitos por linguagem, construindo-se por ela: “[a] palavra é a única coisa que nos regula, moço, tenho vontade de dizer. Dá a oportunidade de um entendimento antes que nos tornemos cadáveres ou assassinos” (LUNARDI, 2011, p.126), palavras da narradora no caminho do hospital para encontrar a irmã enquanto lembra e escreve as recordações de sua família.

Adriana Lunardi leva as personagens ao encontro de si mesmas. O leitor conhece as personagens à medida que a narradora-protagonista retorna ao passado que, para ela, é um espaço e tempo indefinidos

[u]ma foto não daria conta da mudança que ocorreu na sala, nem registraria onde estou agora. Tudo se passa atrás dos meus olhos. Não é bem um lugar, não é bem um tempo, mas por algum motivo guarda similitude com o cenário caótico dos romances mal empilhados que coalham o chão (LUNARDI, 2011, p.14).

Não é possível falar de cada uma das irmãs separadamente, posto suas vidas, suas identidades, suas lembranças serem intimamente entrelaçadas; tanto que, na estrutura narrativa e na história em si, elas chegam a falar uma com a voz da outra. Na estrutura, como já demonstramos, no entrelaçamento das vozes narrativas e na história muitas vezes cada uma confunde suas próprias ações e ideias com as da irmã:

[t]alvez porque fumar, para mim, fosse uma forma de expressão. A mão, levemente fechada em concha, o cigarro entre o indicador e o médio, o lábio inferior projetando o sopro em direção ao céu – a quietude que há nisso! Espera aí, me digo, essa mímica de fumante não é sua. O que você vê são os gestos da sua irmã. Suspiro. Tudo leva a ela, tudo (LUNARDI, 2011, p.62).

Este fragmento, muito elucidativo, faz perceber o modo como a construção das personagens irmãs e de suas identidades acontece uma através da imagem da outra. Ao falar de si, a narradora fala da irmã; no momento em que uma das personagens está sendo construída, aos olhos do leitor, a outra vai sendo moldada como que indiretamente.

No momento em que o leitor está crente de que está conhecendo a personagem-irmã-mais-velha, pelo menos seu passado enquanto ela lembra como

fumava, ele se surpreende; estes não são os seus gestos, são os da outra personagem; a quietude que o ritual de fumar confere à personagem, não é sua, é de sua irmã. As imagens das personagens, devido a essa confusão, que será recorrente ao longo da narrativa, serão oscilantes, cambiantes e frágeis; suas identidades são separadas por linhas muito tênues.

As personagens irmãs são construídas imbrincadas uma na outra, a partir das intensas interações entre as duas. Suas identidades formam-se através dessa relação; e sua imagem para o leitor, do mesmo modo. A personagem-irmã-mais-nova, desde muito cedo, teve a personagem-irmã-mais-velha como referência em qualquer setor de sua vida. Sua segurança era ela, uma espécie de guru: “[v]ou atrás. Preciso descobrir o momento exato em que a infância termina. Tanto peço. Tanto insisto, que ela acaba revelando” (LUNARDI, 2011, p.9), e “[e]scritora, minha irmã disse, espalhando bem as sílabas. Você pode ser uma escritora. Que tal? Fiquei sem fala. Não sabia que aquilo era uma profissão” (LUNARDI, 2011, p.21). Como os trechos demonstram, a narrativa é abundante em demonstrar a relação de interdependência das duas, principalmente da mais nova em relação à mais velha. No entanto a mais velha, planejando coisas para a irmã que também queria para si mesma, construiu conflitos de identidade entre as duas que seriam cruciais para o rumo que suas vidas e sua relação iriam tomar.

As identidades das irmãs são construídas baseadas em confiança mútua, admiração, muitas vezes obsessão, expectativas e muita culpa. Em uma demonstração do que é extremamente sintomático na Alta Modernidade, segundo Giddens (2002), a irmã mais nova, por sempre ter espelhado-se na mais velha, parece estar engolfada por sensações de perigo eminente, pelo fato de sua referência não ter se mostrado estável o suficiente para que ela se mantivesse também: “[a]brigada na ciência exata de um casulo, eu nutria a confiança de que tudo iria se ajeitar. Agora, vejo diferente” (LUNARDI, 2011, p.114). Ela vê seu mundo desabar quando a irmã mais velha diz que vai trabalhar, destruindo a imagem idealista e romântica que a outra nutria dela. A irmã mais nova tinha a referência de sua autoidentidade na imagem que tinha da irmã mais velha. Esta, ao acabar com a projeção que a irmã fazia dela, destrói esta base, o que põe em questão a autonomia da identidade da irmã mais nova, que era frágil justamente por não construir-se, não constituir-se, apenas espelhar-se, como um espectro.

[n]egar-se ao papel ridículo de caçador de sombras demarcava a chegada da puberdade, garantia a minha irmã, e ela mesma guiou os meus passos por tanto tempo que acabou sem querer por impor-se, também, como uma sombra para mim (LUNARDI, 2011, p.46).

Através desse fragmento, podemos atestar o espelhamento da irmã mais nova na imagem que fazia da mais velha, e o peso que isso teve para sua vida; podemos perceber, também, um tom amargo na afirmação sobre a imposição da sombra:

[d]urante anos minha irmã tinha um jeito de quem estava elaborando algo grandioso na mente. Um plano para escapar, um romance brilhante a ser escrito, uma nova forma de criar poesia – era o que eu imaginava, fazendo o possível para não atrapalhar nem tirá-la daquela constante meditação (LUNARDI, 2011, p.107).

O trecho supracitado deixa clara a projeção da personagem-irmã-mais-nova em relação à outra, de quem ela esperava somente grandes coisas; enquanto via sua irmã de forma grandiosa, sentia-se grandiosa também. No momento em que sente sua referência “falhar”, a integridade do eu da irmã mais nova é drasticamente abalada e o resultado é a incapacidade de seguir em frente, a impossibilidade de pensar em uma continuidade da narrativa deste eu, o que culmina em quatro tentativas de suicídio dessa personagem ao longo da fábula

[t]entei abrir os olhos de minha irmã, eu disse, em voz alta. Ela queria ser diferente e não podia.
Essa não é a sua história, eu ponderava, como se gnomos lascivos a tivessem atraído ao mercado para enganá-la com quinquilharias. Você não é assim, eu repetia, implorando (LUNARDI, 2011, p.107).

O excerto anterior relata um diálogo da irmã mais nova com seu psiquiatra. Pelo tom que conta (usando de ironia) “como se gnomos lascivos...” ela já entendera, nessa ocasião de consulta ao médico, que a irmã não fora iludida por ninguém para tomar as decisões que tomou; a personagem-irmã-mais-nova está relatando como procedeu na época do acontecimento; durante o relato, fica claro que, com o distanciamento temporal, está conseguindo ver a situação de forma mais lúcida.

O sentimento que percebemos da irmã mais nova em relação à mais velha e suas “mudanças”, é de traição, o que a narrativa corrobora: “[n]ão tente controlar

de novo com quem eu devo ou não ficar. Você já fez isso antes. Na resposta, havia o desabafo de quem foi traída muitas vezes e perdoou quase todas, menos aquela de que eu sentia mais culpa” (LUNARDI, 2011, p.132), conta a narradora-irmã-mais-velha, referindo-se a seu relacionamento com Max, ex-namorado da irmã mais nova.

A construção das personagens “irmãs”, como das outras, acontece de forma fragmentada e complexa; a irmã mais velha é a filha que, na adolescência, parece problemática, está sempre trancada no quarto, foge de casa, a que escreve palavras aleatórias e desconexas nas paredes da lavanderia, ao ser trancada ali de castigo por uma de suas fugas; isso fica sugerido porque é a narradora-irmã-mais-nova que conta.

No entanto, a irmã mais velha é a adulta razoavelmente bem sucedida, casada, aparentemente feliz, escritora e professora de literatura no presente da narrativa; ela é a pessoa “normal” que vai ao encontro da irmã suicida recorrente no hospital. O leitor é conduzido por um caminho ambíguo das identidades das personagens irmãs do começo da história até seu final.

As relações entre as personagens são os principais componentes da construção destas e, para elas, de suas identidades. A interação com o outro, não gratuitamente fator de destaque na construção da autoidentidade, é um dos elementos mais relevante da narrativa.

Mas eu estava decidida a fazer o contrário do que ela dizia. Um pedido seu tinha o meu não imediato. Um conselho encontraria revide e desprezo por resposta. A meta era guiar-me pelo oposto do que me era sugerido. Tudo porque tinha de ficar claro o mais cedo possível que eu não queria ser igual a ela. Só isso (LUNARDI, 2011, p.95).

O trecho acima é o relato do fluxo de consciência da personagem-irmã-mais-nova pensando na mãe. A filha voltando-se para o espelho materno no intuito de refletir exatamente seu contrário. O novo desprezando o que lhe precede, característica sintomática de nossos tempos. A mãe era uma mulher submissa ao marido, alheia ao presente, sem voz ativa na casa. A filha queria evitar tudo o que a mãe era e isso era feito até mesmo sem reflexão, o que percebemos em “meu não imediato”. Além de agir assim, existia a necessidade de que esse comportamento ficasse explícito. Em relação ao pai não era muito diferente: “[u]m

mundo de atos, o do meu pai. [...] Uma cegueira para as sutilezas o conduzia verdade adentro, enfundado de convicção, enquanto eu naufragava na incerteza” (LUNARDI, 2011, p.97).

A personagem sentia-se, na infância, muito separada dos pais e tudo o que eles representavam; não existia nenhuma disposição em si para que as coisas fossem diferentes, pelo contrário. A única pessoa da família com a qual se identificava, e muito, era com a irmã mais velha, por isso o abalo emocional quando esta assume novas atitudes, consideradas pela irmã como inapropriadas para ela, para a imagem ou projeção que tinha dela: “[s]e ela deixou de ser quem era, adiantei, não dá mais para saber quem eu sou” (LUNARDI, 2011, p.108).

No momento em que a irmã mais velha segue rumos distintos do que parecia o mais condizente com ela, o espelho da irmã mais nova esfacela-se e com ele sua imagem de autoidentidade; fato que a faz sucumbir, sua segurança ontológica (GIDDENS, 2002) foi fortemente atingida e ela não conseguiu continuar normalmente com a narrativa de seu eu, com a construção de sua autoidentidade. A personagem recorreu, então, a um dos elementos que, pela proliferação da necessidade de se construir conscientemente uma autoidentidade e pensar sobre ela o tempo todo, é destaque da alta modernidade: a terapia. Apelou, na tentativa de consertar, de alguma forma, sua narrativa do eu, ao recurso das palavras, à cura pelas palavras.

Do mesmo modo, a irmã mais velha, para conseguir conviver com todas as tribulações de seu eu, que carregava desde a infância, recorria à “cura pelas palavras” através da análise:

[s]entia-me, a contragosto, puxada de volta a um lugar decrépito que me custara muito a arrumação; um quarto que depois de composto fora fechado e devia permanecer daquele jeito, conforme combinei com o analista (LUNARDI, 2011, p.13).

O fragmento traz-nos a reação da narradora-personagem-irmã-mais-velha ao receber o telefonema acerca da quarta tentativa de suicídio da irmã mais nova. O termo “quarto” (que deve permanecer fechado) refere-se a seu passado, onde está guardada sua família, sua infância, sua irmã, suas culpas. O telefonema que a levará a abrir a porta deste quarto fechado é visto como uma ameaça à integridade da narrativa da autoidentidade que ela vinha compondo com esforço.

A construção da narradora-personagem-irmã-mais-velha acontece quase que completamente pelo relato das lembranças da irmã mais nova. Por isso, algumas descrições são subjetivas e, às vezes, desarmoniosas entre si: “[e]vitei o olhar irônico de minha irmã, eu era mais influenciável pelas cenas de drama” (LUNARDI, 2011, p.145), diz a irmã mais nova quando estavam no velório do avô materno; o período composto nos leva a entender que a personagem-irmã-mais-velha é irônica, a irmã mais nova sempre a coloca em um lugar que parece refletir superioridade em relação a si mesma. A imagem da irmã mais velha representa bem o estereótipo da adolescente que não aceita o mundo ao seu redor; a adolescente que se refugia na literatura e planeja para sua irmã querida um futuro que, na verdade, sonha para si mesma.

Quando nos deparamos com a voz da irmã mais velha, já adulta, depois de ter acompanhado a narração da história da família desde a infância das meninas, é um pouco estranho, pois a leitura nos acostuma a construir sua imagem pelas lembranças da irmã. As imagens fragmentadas, ambivalentes e cambiantes da personagem-irmã-mais-velha são formadas de modo a conhecermos (depois da adolescente rebelde, problemática, fechada em torno de si, que se abria nos raros momentos de guiar e conduzir a irmã mais nova) a adulta aparentemente bem sucedida que se desvencilhou da família e de tudo o que a sufocava no passado, de suas culpas em relação à irmã e que segue sua vida de modo feliz na cidade do Rio de Janeiro

[f]oi intimidador, no início, possuir bens, ser proprietária. Passei toda a infância ao sabor das inconstâncias financeiras de meu pai, enxergando mais a penúria que a abundância, sem acesso ao que era comum a qualquer jovem de classe média da minha idade. Aos 34 anos, eu tinha letras de câmbio e um terreno em meu nome. Tratei de comprar um apartamento minúsculo, temendo o mesmo fim de mamãe, e custeei o meu mingau até passar no concurso para a universidade (LUNARDI, 2011, p.133).

A narradora-irmã-mais-velha fala, através de suas recordações, de sua infância a partir da descoberta dos grandes sinais afetivos que a marcaram, que influenciam sua vida presente, como o medo de ter o mesmo destino da mãe. Seu relato é a dissecação de um emaranhado esquema psicológico do qual, mesmo passados anos e ela estar em plena vida adulta, longe temporal e espacialmente de tudo o que viveu, ainda não conseguiu, de maneira nenhuma, libertar-se.

A culpa em relação à irmã mais nova é um sentimento constante da narradora. É possível perceber, ao longo da história, a personagem passar de heroína à vilã da caçula; esta, quando chega na cidade grande onde a irmã a aguarda, refletiu: “[q]uando vi o rosto de minha irmã junto à baia em que o ônibus estacionava, soube que tudo ia dar certo” (LUNARDI, 2011, p.137), o que demonstra uma intensa confiança e segurança na outra pessoa; aliás, evidência encontrada em muitas partes da narrativa. No entanto,

[a] nossa desgraça, mana era querer o mesmo. Um mal da nossa descendência.

Não importava quem chegasse primeiro, eu tinha a vantagem de ser a mais velha. Fiquei com o que era meu e também com o que planejei para a minha irmã. Sendo as duas, não sobrou quase nada para ela (LUNARDI, 2011, p.182).

Esta é a divagação da irmã mais velha ao sair do hospital onde a mais nova está internada depois da quarta tentativa de suicídio. Elas não se veem há cerca de cinco anos e a irmã recusa-se a receber sua visita no quarto. A heroína da infância da irmã é agora sua pior inimiga, sua lembrança indesejada. As duas queriam exatamente o mesmo. A mais nova, instigada pela mais velha, queria ser escritora, o que não aconteceu consigo, mas com sua irmã. Max, o ex-namorado da irmã mais nova, é o marido da mais velha. A mais velha é a professora universitária de literatura e escritora; a mais nova é atendente de telemarketing e suicida. As irmãs que tinham dificuldade de diferenciar-se na infância e na adolescência agora têm vidas extremamente distintas e separadas entre si.

O “eu”, na narrativa, é a grande personagem. Não obstante o relato fale do pai, da mãe, da irmã, do irmão, da família “dos Anjos” como um todo, da amiga da irmã mais nova, Nietzsche; das cidades onde moraram, a história é sobre o “eu”. A narração, ao buscar e falar sobre as informações acerca das outras personagens, apenas busca maiores e mais pormenorizados subsídios para compor a imagem das duas irmãs, de suas identidades e, por conseguinte, falar do “eu” e da autoidentidade, elementos cruciais da vida do sujeito da alta modernidade.

Desse labirinto de informações sobre as personagens, inferimos que não é simples evocar uma imagem destas através de simplesmente alguns trechos da narrativa. É como se as personagens fossem construídas por fragmentos e, ainda, fragmentos não harmoniosos entre si. A história das irmãs dos Anjos parece nos

lembrar, a todo o momento, que as identidades são narrativas, portanto passíveis de interpretação.

O modo como as personagens de *A vendedora de fósforos* são construídas assemelha-se muito ao modo de construção da autoidentidade do sujeito da alta modernidade: a partir e através de sua historicidade; sendo influenciada e influenciando diretamente o ambiente ao seu redor; alternando características distintas e, muitas vezes, contraditórias entre si e, mesmo assim, buscando uma coerência e linearidade que sempre parecem estar escapando; um processo que exige recomeços e reconstruções a todo momento. Como diz Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997), a personagem é inconclusa e sua realidade integral é inacabada.

2.3 Narrativa do eu: memória e intertextualidade

Escrever, muitas vezes, é uma extensão do próprio ato de rememorar e de fixar a memória. Segundo Rosani Umbach, em *Memórias da repressão* (2008, p.7), “[a] escrita representa também um meio de transmitir experiências de vida, muitas vezes traumáticas”; afirmação que confere à rememoração na escrita um caráter de tentativa de salvação, de remissão, de conserto e até mesmo de cura. Abordando questões como a função da memória no ato de narrar, a pesquisadora declara que o escritor “tem a possibilidade de modelar, reconstruir e recordar através de sua criação estética” (UMBACH, 2008, p.7). São incontáveis as histórias, na literatura, que se baseiam ou constroem seus enredos através da rememoração. A escrita se torna, a partir deste viés, uma maneira de eternizar e passar adiante aquilo do que se lembra.

A literatura também cria memórias. *A vendedora de fósforos* está repleta de recordações literárias, assim como é este o fator que desencadeia o relato da história; essas lembranças, que se mostram criadoras de novas histórias, por sua vez criam literatura e o círculo se completa para começar tudo novamente. Na literatura construída baseada na descrição das reminiscências de suas personagens ou narradores, o que temos é a representação dos processos

internos das mentes destes. Ações e fatos são narrados, mas a partir sempre do que se passa na memória de quem está contando ou da personagem.

Como já demonstramos anteriormente, segundo Auerbach (2011, p.477), a mimesis dos movimentos internos e os processos que se realizam no interior da consciência das personagens (como a rememoração) exigem muito mais tempo da escrita, da descrição, do que efetivamente sua própria realização. Quando se narra basicamente o que se lembra, como na obra de Lunardi, a maioria do que é narrado mostra-se como reflexo da consciência das personagens.

Auerbach (2011) aborda a questão do “processo moderno” no qual não há a dominância de descrição objetiva, na narrativa, da perspectiva de apenas um sujeito, o que se pode observar em abundância em *A vendedora de fósforos* nas duas perspectivas encontradas nas vozes narrativas para as lembranças que estão sendo relatadas. O que se observa são diferentes ângulos, pontos de vista sendo narrados, em uma busca, a partir de descrições subjetivas, de uma realidade objetiva, do mais próximo da “verdade”

[a] intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando (AUERBACH, 2011, p.483).

Neste método literário, acontece a narração da consciência e, na obra em questão, a consciência lembrada, no resgate de uma história de família em que, no anseio de atingir uma proximidade cada vez maior da verdade são criadas, aparentemente, duas vozes narrativas, em uma aparente miscelânea de subjetividades, como já demonstramos, no mínimo intrigante: “[e]screverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade” (LUNARDI, 2011, p.5).

Literatura e memória formaram relações estreitas nas últimas décadas, do que o presente subcapítulo vem a ser sintoma. Por isso, faz-se necessário que se verifique algumas definições de memória que povoam os estudos literários, neste campo. Segundo Umbach (2008, p.11) são três categorias: memória *na* literatura (mimesis, encenação da memória; mostra o funcionamento desta na ficção através de procedimentos estéticos); memória *da* literatura (que se manifesta nos textos

através de referências intertextuais) e a literatura como veículo da memória coletiva. As categorias que nos interessam, para elucidar os processos utilizados por Adriana Lunardi na construção de seu romance, são a primeira e a segunda.

Na primeira categoria da definição de memória (memória *na* literatura) é que está baseada a construção da estrutura narrativa da obra. O texto é composto pelo relato das lembranças e das cenas evocadas pela memória das narradoras. A distribuição das partes do texto (que ora narram o presente, ora o passado) é arranjada de modo a imprimir a ideia de recordações vindas à tona.

No segundo segmento do texto (composto por vinte e três), a narradora está arrumando sua biblioteca quando recebe o telefonema noticiando a internação de sua irmã e é transportada para outro lugar e outro tempo que não consegue definir exatamente. No presente da narrativa nada, aparentemente, está acontecendo; o relato das lembranças da personagem é que é significativo para o desenrolar da história:

[u]ma foto não daria conta da mudança que ocorreu na sala, nem registraria onde estou agora. Tudo se passa atrás dos meus olhos. Não é bem um lugar, não é bem um tempo, mas por algum motivo guarda similitude com o cenário caótico dos romances mal empilhados que coalham o chão (LUNARDI, 2011, p.14).

Esse é o trecho de encerramento do segundo fragmento; imediatamente após, no terceiro:

[d]e que cor é o quarto cinza?
(Silêncio)
De que cor?, insisti.
Cor do Hulk, minha irmã respondeu, na voz depressiva que era uma variação ao silêncio absoluto das outras ocasiões (LUNARDI, 2011, p.15).

Como é possível perceber, o efeito estético da distribuição das partes narrativas cria uma impressão, no leitor, de que a narradora “mergulhou” em sua memória. O presente está sendo representado, no relato; de repente, sem aviso prévio, a representação passa a ser a do passado; é a mimesis do processo memorialístico acontecendo, também, na construção da estrutura da obra. Deste

modo, é possível afirmar que tanto a forma quanto o conteúdo da obra estão representando mimeticamente a memória.

A própria imagem que a narradora tem de sua família, de suas tradições, é formada pela memória que, por sua vez, foi criada a partir da narrativa, em sua infância, das histórias da família

[e]ssa história, vou ser sincera, foi ouvida de segunda mão quando não havia mais casamentos nem festas em nossa família. O tartan já havia desfiado no ano em que nasci. A grande marca da tribo já se diluíra num assunto doméstico, conservado à boca pequena, de modo que meus irmãos e eu crescemos num estado pagão, no qual o sagrado existe, porém de forma supersticiosa (LUNARDI, 2011, p.26).

A representação da memória realiza-se também com a narração, por exemplo, de como se mantém uma tradição familiar. A narradora traça um panorama comparativo, através das recordações dos comportamentos de ancestrais que, por sua vez, os mantinham baseados em suas próprias lembranças de seu tempo

[a]s tradições familiares não sobrevivem sem aquele ancestral ocioso, ultracrítico, que emite opiniões a torto e a direito sobre qualquer assunto. Usando no meu tempo como fórmula introdutória, ele está ali para lembrar que houve uma época em que tudo, rigorosamente tudo, era melhor (LUNARDI, 2011, p.45).

Em alguns momentos, a memória e a capacidade de lembrar são vistas como salvação pelas personagens; por exemplo quando uma das irmãs (a mais velha), ao ser trancada por seu pai na lavanderia, escreve palavras aleatórias (aparentemente nomes dos objetos que estavam à vista) nas paredes e ganha atestado de loucura deste; a irmã mais nova, ao mudarem de casa, tenta gravar na memória essas palavras

[a]ntes de partir, olhei uma última vez para confirmar se sabia a sequência das palavras. Fechei os olhos. long-play jornal candelabro máquina de lavar cesta bola centrífuga secadora pregos martelo Enquanto soubesse aquilo de cor, me propus, minha irmã nunca fugiria. Dessa lembrança, e das futuras, eu seria uma espécie de fiadora (LUNARDI, 2011, p.60).

A irmã mais nova acreditava que sua memória poderia salvar a irmã mais velha; a manutenção intacta de suas lembranças faria com que a irmã permanecesse em casa, não fugisse, não corresse perigo. Em outro momento de suas vidas, já na adolescência, conversando com seu analista, esta mesma irmã, magoada com a mais velha, refere-se novamente ao elemento memória como reflexo do que está se passando consigo:

[n]o que você está pensando agora?

Uma promessa. Não sei como pude esquecer. As promessas têm sentido apenas na hora em que são feitas. Podia estar correto o que ele dizia. Por quê?

Porque seria insuportável carregá-las pelo resto da vida.

Naquela hora, eu já sabia que tinha apagado a lista da cabeça de pura raiva. Vingança. Eu não aprovava o fato de minha irmã ter começado a usar roupas de vitrina e sapatos de salto [...] (LUNARDI, 2011, p.107).

Nesse fragmento, a falta do trabalho da memória aparece como reação a um sentimento. A personagem descobre, em dado momento, que esqueceu uma promessa como vingança. As lembranças são muito significativas para as personagens. A segurança ontológica e a autoidentidade da irmã mais nova ficam seriamente comprometidas quando se sente decepcionada com a mais velha, e o modo da personagem lidar com isso é esquecendo, inconscientemente, uma promessa feita (que também dependia da memória) na crença de que protegeria a irmã.

Há muitas alusões diretas à memória e sua relação com a palavra escrita no romance da escritora catarinense, o que confere a ideia de que foram criados, pelas personagens, arquivos com as lembranças: “a minha memória toda é por escrito. Não confio de outro jeito” (LUNARDI, 2011, p.64). Na trajetória da narradora, quando está retornando ao seu passado, é possível perceber a memória como formadora de sentido no presente.

A personagem sente, ao andar de avião, o mesmo enjoo que sentia quando criança ao mudar de cidade, o que demonstra que algo que aconteceu no passado, quando ela ainda era criança, por ser rememorado, continua fazendo sentido em seu presente, construindo o modo como ela se sente no tempo atual da narração: “ficou a náusea, e ela é tão combinada com viagem que já não quer dizer outra coisa” (LUNARDI, 2011, p.66).

A presença da memória da literatura, em *A vendedora de fósforos*, também é constante: “isso ocorre quando, em uma obra literária, a literatura anterior é rememorada, seja por meio de intertextualidade, de esquemas de pensamento e expressão ou da tradição” (UMBACH, 2008, p. 12). Um dos temas recorrentes no romance da escritora catarinense é a própria literatura. Mesmo a palavra literatura é uma constante na obra e a própria história narrada é a de duas pessoas com relações estreitas com os livros, com a escrita, com a definição de literatura e com as obras literárias.

Isso pode ser observado em suas constantes menções de livros, autores e também à linguagem, de forma geral; o próprio título da obra, por exemplo, faz alusão ao conto de Hans Christian Andersen, *A pequena vendedora de fósforos*, que também é mencionado na narrativa. O uso constante do elemento memória, na obra, traz à tona outro artefato que se faz presente de forma marcante na construção da trama: a intertextualidade.

Essa “absorção” de outros textos e o “mosaico de citações”, a cada página, praticamente, de *A vendedora de fósforos*, mostram-se muito evidentes. A narradora está arrumando uma biblioteca no início da trama: “entre goles de café, abri o exemplar de Robinson Crusóe que estava por cima” (LUNARDI, 2011, p.11); os primeiros relatos das lembranças da irmã, do passado, aludem à palavra escrita e à literatura: “ela escrevia cartas para as amigas e eu revisitava a coleção de Julio Verne de nossa pequeníssima biblioteca” (LUNARDI, 2011, p.18); na adolescência, em um consultório psiquiátrico, a irmã mais nova, então detentora do foco narrativo, revela toda a força de sua relação com a literatura e de como o grau de conhecimento literário era usado até mesmo como parâmetro para avaliar as pessoas: “o fato é que eu sentia raiva de viver num mundo onde havia pessoas que nunca tinham lido Zeldá ou Clarice ou Hesse [...]” (LUNARDI, 2011, p.102); no início da obra, quando a narradora-personagem irmã mais velha mostra como acontece sua relação com o tempo no momento em que recebe o telefonema que lhe remete ao passado, bagunçando o presente com suas memórias talvez não tão desejáveis e que estavam consideradas “superadas”

[o] único passado que me interessava, porém, estava naquelas páginas escritas há cem, duzentos, quinhentos anos, pelas quais tenho o respeito das coisas que não mudam, que não precisam mudar. De resto, só o presente contava. E o presente era uma

biblioteca por arrumar, o trabalho de remover livro a livro pela lombada, abrir a capa e soprar um pouco de ar no miolo. O presente era quebrar a cabeça em como acomodar Dom Quixote e o O último leitor no mesmo espaço, 2,70m por 2,30m, onde, além de parte do cânone ocidental, deveriam caber ainda obras de amigos e alguns livros escritos no oriente – que, preciso dizer, minha classificação dá uma banana para nacionalidades (LUNARDI, 2011, p.13).

Em entrevista concedida à revista *Palimpsesto* (2013, p.4), Adriana Lunardi afirma que a intertextualidade encontrada em seu texto é mais uma viagem para dentro de si mesma do que externa, pois suas memórias, desde a infância, encontram-se repletas de livros e histórias. Deste modo, percebemos o processo de que se falou anteriormente: as memórias da literatura criando outras obras literárias que estão, por sua vez, repletas do tema memória. Sobre esse tipo de processo, no qual fatores externos à literatura propriamente dita podem estar inseridos nela, Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000, p.13), afirma que “o externo enquanto elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, torna-se interno”.

As lembranças da narradora da obra de Lunardi “conversam” com as lembranças da própria escritora e, este diálogo entre o texto da autora e outros textos que povoaram suas memórias da infância, é uma parte extremamente significativa de sua construção literária, nesta obra. Infere-se disso que a própria literatura tornada memória de um indivíduo, ao ser representada, cria literatura.

Levando em consideração que a autoidentidade é uma narrativa do eu e que as narrativas são dialógicas e contêm intertextualidade, pelo próprio fato de, no momento de sua construção, apanhar fragmentos de outras, assim como ser alvo deste processo, inversamente, podemos dizer que, além da intertextualidade encontrada no nível do discurso, há intertextualidade na própria composição das personagens, que são criadas a partir de suas memórias de outros textos e na interação com o outro, ou seja, a interação com a narrativa do eu do outro. No subcapítulo anterior, discorremos sobre o processo de construção das personagens de *A vendedora de fósforos* e do importante papel da interação com o outro em seu íterim; esse processo, na construção da identidade, equivale à intertextualidade, na criação literária; são identidades (e textos) relacionando-se, mesclando-se entre si, construindo-se mutuamente; no âmbito das relações

humanas, criador de identidades através de amálgamas, esse processo poderia ser chamado de “interidentidade”.

A memória (e a memória literária) ocupa um lugar de destaque na construção das identidades das personagens, tanto que contando suas lembranças, colocando-as no papel, é que a narradora reencontra-se, mesmo a contragosto. Após a morte de sua mãe, vai embora do Estado e da vida que tinha perto de sua família

[s]eguir adiante foi o único resíduo valioso do legado filosófico dos Anjos. A cada quilômetro longe, sentia me desembaraçar do visgo de uma antiga biografia para começar uma história escrita a partir do nada. [...] O passado agora era um parente incômodo e distante, que de tão velho um dia desapareceria (LUNARDI, 2011, p.133).

Separar-se fisicamente do espaço que viveu aquilo que não quer lembrar parece ser a solução para a narradora-personagem. Aqui vemos a autoidentidade ser afirmada como narrativa, como biografia; ela quer ser outra pessoa, identificarse com outra história, construir uma nova narrativa de seu eu; assim, segundo ela, o passado seria abolido; no entanto, existe a memória

[m]al deixamos o túnel e a cidade começou a transferir o que tinha guardado de mim. Eu viera ao encontro de minha irmã, esse fora o propósito, mas é como se cada rua, cada prédio tivesse informações importantes a meu respeito. Decalcavam um mapa vivo, tão completo, que até aos meus olhos montavam um claro destino (LUNARDI, 2011, p.128).

A narradora fala sobre as ruas e os prédios conterem informações a seu respeito, acerca de quem é, ou foi; contudo, o que traz informações a seu respeito são as recordações que tem desses prédios, dessas ruas; a cidade funciona como um elemento desencadeador para sua memória, onde repousam suas lembranças do que viveu e de quem foi ao habitar aquele lugar. Voltar ao local de onde havia saído para a construção de uma nova biografia trouxe tudo à tona, através da memória; e isso também a está formando no tempo presente da narração. A mulher de Max que saiu do Rio de Janeiro não será a mesma que voltará para lá, devido às lembranças que foram provocadas pelas imagens da cidade. Não foi o Rio Grande do Sul que a modificou, foram suas recordações; foi sua história

evocada involuntariamente pelas figuras familiares, desencadeadoras de reminiscências, oferecidas pela cidade.

É através do relato das memórias que a construção da personagem é elaborada, e é por elas que sua identidade é formada, modificada, alterada. São as reminiscências que constituem significativa parte de sua narrativa do eu; essas recordações que ora ameaçam sua segurança ontológica, ora funcionam como único elemento capaz de fazê-la resistir funcionam, muitas vezes, como mecanismos de identificação: através das lembranças as personagens afirmam quem são, quem eram, quem estão se tornando e/ou quem gostariam de ter sido

[p]rocuerei nas agendas antigas algo que me lembrasse de quem eu tinha sido antes de determinar quem eu havia de ser. Alguma coisa lá atrás. Uma pista, uma página de anotações originais, escritas sem que eu pensasse em estilo nem nada disso [...] (LUNARDI, 2011, p.168).

Em um momento de crise, a personagem recorre ao passado, através da memória escrita, como possível salvação; procura algo em busca de um cerne de si anterior à consciência da autoidentidade desejada, algo que exista em si mesmo antes de ela saber quem gostaria de ser; esquece a personagem que é formada por identidades cambiantes e que por isso não encontra um vestígio que a leve a uma “essência original”. Sua imagem está sendo formada por si e para o outro mesmo neste momento de processo de busca. O efeito que o relato cria, através também da memória, é a impressão de estar frente à formação da própria identidade humana, dados esses mecanismos de representação encontrados na narrativa para mostrar as construções, recuos e reconstruções da identidade de suas personagens.

O texto nos leva, com seus modos de representar as construções identitárias da alta modernidade através das personagens e suas trajetórias, ao questionamento sobre a formação de nossa autoidentidade: em que medida construímos nossas vidas a partir de nossas memórias (ou de nossa perspectiva dessas lembranças) e das referências da literatura, tornando-nos personagens de nossa própria existência, protagonistas de uma narrativa diluída na cultura em que estamos inseridos?

Levando em consideração o que dizem os sociólogos que tratam do assunto, nossa autoidentidade não é nada além de narrativa e, como podemos

perceber na obra analisada, essa narrativa pode estar repleta de outras narrativas, não raramente literárias. A intertextualidade no texto de Lunardi e as influências também muito evidentes, no âmbito da diegese, da literatura na vida das personagens mostram a possibilidade e a grande probabilidade da literatura ser parte significativa e até essencial na construção da identidade de seus leitores.

2.4 Miscelânea de vozes: narrativas e identidades

A vendedora de fósforos, da escritora catarinense Adriana Lunardi, é narrada em primeira pessoa. Uma das irmãs (ou as duas?) dos Anjos conta(m) a história de sua família. A relação mais focada no relato é a das duas irmãs. Logo no início da trama, já fica evidente que as duas possuem uma ligação estreita e que a construção de uma e de outra, para si mesmas e para o leitor, dependerá diretamente de como acontece esta relação imbricada.

A primeira epígrafe do livro já mostra toda a intensidade e relevância da afinidade das duas: “[e]screverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade”; a segunda epígrafe do livro chega a permitir a conclusão de que esta relação é a própria razão da narrativa: “[p]ara a minha irmã, que não gostava de mudar o final”.

Na primeira página da obra, o leitor se depara com o relato de um confronto de opinião entre as duas, um diálogo da infância, o que se repetirá inúmeras vezes no decorrer da história

[a] minha hipótese é que nos tornamos estranhos ao mudar de cidade, da primeira cidade, quero dizer. Até então ninguém reparava na gente. Não tínhamos nada de especial, éramos o que éramos. Depois da mudança é que a fama começou, e quanto mais trocávamos de cidade, mais esquisitos íamos ficando. Minha irmã discorda, diz que essa sensação nada tem a ver com as cidades, foi a minha infância que chegou ao fim. A estranheza, ela explica, é porque eu passei a me enxergar de fora, como se, parada diante de uma casa conhecida, eu começasse a espiar através de uma cerca (LUNARDI, 2011, p.9).

Esse é o início do primeiro fragmento da narrativa, que já demonstra ser repleta da relação entre as duas irmãs; uma influenciando diretamente o pensamento da outra, corrigindo, orientando. É possível perceber, desde já, a importância concedida à opinião da outra, que funciona como uma espécie de tutora da irmã, ensinando que a mudança de si não vem do exterior, é construída de dentro para fora.

A irmã coloca a mudança de perspectiva da outra em relação a si mesma como um processo natural, como se fosse um ritual de passagem, dizendo que quando a infância termina passamos a nos ver de fora, a estarmos conscientes de quem somos; explica que isso não tem muita ligação com o ambiente onde vivemos, com o contexto e sim com a relação consigo mesmo. Aqui ela já começa a falar da construção da autoidentidade, tema recorrente no livro.

O segundo fragmento começa, da mesma forma, com referência da narradora à irmã, assim como o terceiro, numa demonstração, de antemão, de que esta história estará carregada delas, seus ódios e amores: “[a] notícia de que minha irmã fora hospitalizada chegou no meio de uma tarde de fevereiro, na semana do Carnaval, quando eu tirava pó dos livros” (LUNARDI, 2011, p.11) e

[d]e que cor?, insisti.

Cor do Hulk, minha irmã respondeu, na voz depressiva que era uma variação ao silêncio absoluto das outras ocasiões. Só que dessa vez dava para entender o motivo (LUNARDI, 2011, p.15).

A recorrência de fatos, diálogos e sentimentos envolvendo direta e principalmente as irmãs deixa claro que a história é construída baseada nos dramas das duas e, principalmente, nos dramas entre as duas. São duas vidas imbricadas estreitamente, que na tentativa malograda de construção de identidades independentes, aprofundam-se mais e mais uma na outra, em um infindável jogo de espelhos entre egos, no qual estão envolvidos amor, obsessão, inveja, admiração mútua e rancores imperdoáveis.

Ao estar com um menino, aparentemente pela primeira vez, uma das irmãs reflete: “[b]aunilha? Esse era o cheiro de minha irmã, que eu gostava mais do que qualquer outro no mundo. Era esquisito pensar nela naquela hora e imagino que isso tenha me deixado um tanto impaciente” (LUNARDI, 2011, p.91). Em outro momento, já no avançado da história, depois de muitas decepções e malogros

sofridos por aquela que lhe servia de referência, a mesma irmã demonstra toda a mágoa que nasceu no lugar daquele amor cheio de admiração

[n]ão tente controlar de novo com quem eu devo ou não ficar. Você já fez isso antes.

Na resposta, havia o desabafo de quem foi traída muitas vezes e perdoou quase todas, menos aquela de que eu sentia mais culpa (LUNARDI, 2011, p.128).

As expressões “de novo” e “muitas vezes” mostram que as decepções de uma irmã com a outra foram recorrentes, que a relação das duas mudou com o passar dos anos; passou de uma ligação de fraternidade, orientação e companheirismo para um convívio forçado pela necessidade, cheio de rancores e culpas.

Assim como é emaranhada a relação das duas irmãs na trama, são muitas as divergências entre interpretações e opiniões críticas acerca do foco narrativo de *A vendedora de fósforos*; o que demonstra evidentemente sua complexidade ser maior e mais relevante do que pode parecer em uma leitura superficial da obra. Este é o grande dilema formal do romance de Adriana Lunardi: a confusão de vozes e identidades no foco narrativo.

É como se a narrativa estivesse a nos lembrar de que a identidade não é algo assim tão simples de definir. Quem é a narradora, a irmã mais velha ou a irmã mais nova? Ou seriam ambas? Quando a voz é de uma ou de outra? Existe a possibilidade de identificação? Quais são os sinais da narrativa que permitem a discriminação? De que maneira a confusão das identidades das irmãs chega ao leitor? De que forma acontece a atuação desses elementos na constituição da trama e das figuras que compõem a fábula? E de que forma a peculiaridade dessa construção representa a identidade da alta modernidade?

No texto *Memória, passado e descobrimento em novo romance de Adriana Lunardi* (2012), a acadêmica de Letras, Amanda Zampiere, afirma claramente que a narradora de *A vendedora de fósforos* é a irmã mais nova, que vai encontrar com a irmã mais velha, que tentara suicídio, fato este que dá origem à narrativa

[u]m dia, enquanto a personagem arruma e tira o pó de seus livros e avalia sua vida profissional, recebe um telefonema, de um lugar distante e feito por uma pessoa desconhecida, informando que sua irmã mais velha está internada em um hospital psiquiátrico após

uma tentativa de suicídio. O fato, por si só dramático, desencadeia a quebra na rotina da personagem e funciona como *leitmotiv* para que a narradora desenterre um passado há muito sedimentado (ZAMPIERE, 2012).

Já a professora de Literatura Brasileira, Stefania Chiarelli, em sua resenha *Adriana Lunardi: A vendedora de fósforos* (2011), na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, evidencia sua opinião de que existem duas narradoras na obra:

[a] narrativa tematiza o processo de formação do personagemescritor, que se volta para um passado conturbado de tensas relações familiares, apontado por uma das narradoras do romance de Lunardi [...] (CHIARELLI, 2012, *online*).

Essa manifesta dissonância crítica em relação à(s) voz(es) que narram em *A vendedora de fósforos* torna imprescindível uma leitura minuciosa e atenta aos pequenos sinais deixados pela(s) narradora(s) no intuito de fazer uma análise precisa e tentar chegar o mais próximo de descobrir o que de fato acontece no foco narrativo da obra.

Em alguns momentos, as características das personagens aumentam a confusão; as duas irmãs são leitoras inveteradas, o que se pode perceber nas inúmeras alusões à literatura e às suas relações estreitas com os livros, desde a infância: “[f]ui eu que falei primeiro de livros. Que eles duplicavam o mundo. Minha irmã nunca mais esqueceu o que eu disse.” (LUNARDI, 2011, p.32); as duas almejam a profissão de escritoras, as duas não têm nome na narrativa, tratam-se como “Mana”, aumentando a dificuldade de identificação de uma e de outra:

“mana é você ou eu?” (LUNARDI, 2011, p.22).

Contudo, em outros momentos, alguns trechos, analisados atentamente, podem elucidar a questão da identidade das duas irmãs. Na terceira parte do livro, em mais uma das muitas mudanças que a família dos Anjos teve de enfrentar por conta do fracasso profissional do pai, a narradora divaga sobre os eufemismos usados por este para amenizar, ou mascarar, a derrota que a família sentia

[p]apai tinha escolhido a cidade por causa dos colégios. Só eu, ao que parece, acreditei no que ele disse. Meus irmãos captavam mensagens diferentes. Tinham até criado o código torce, um

compêndio de termos para traduzir a linguagem secreta de nosso pai.

Quando escutar precisamos evoluir, *minha irmã ensinava*, escrevendo as frases num caderno pautado, ele está querendo dizer me dei mal de novo (LUNARDI, 2011, p.16, grifo nosso).

Esse é um trecho que permite inferir que a narradora é a irmã mais nova, que inocente e ingênua ainda, não conseguia captar a verdade atrás das palavras de conforto do pai. A irmã mais velha tinha que ensiná-la a decifrar o que ele dizia, pois já conseguia ser crítica em relação às suas frases de esperança, numa clara demonstração de maior experiência, portanto, mais idade; essa relação de mestre e aprendiz se repete algumas vezes durante a narrativa, por exemplo quando uma das irmãs pede à outra que pense em uma profissão para asmáticos, algo que ela pudesse ser e que não fosse claustrofóbico

[e]scritora, minha irmã disse, espalhando bem as sílabas. Você pode ser uma escritora. Que tal?

Fiquei sem fala. Não sabia que aquilo era uma profissão. Pensei num escritor e o vi inclinado sobre uma escrivaninha, caneta na mão, em um quarto fechado, sozinho, bem diferente do que eu imaginava para mim (LUNARDI, 2011, p.21).

Ao revelar para a irmã mais nova a possibilidade de uma profissão que ela poderia exercer tranquilamente mesmo sendo asmática, a irmã mais velha lhe apresenta todo um mundo novo. Aqui fica evidente o poder da influência de uma sobre a outra. Essa revelação se mostrará, ao longo da narrativa, provavelmente a origem de todo o conflito entre as duas. No decorrer do texto, podemos perceber que essa influência seguirá forte no transcorrer da vida de ambas.

Há, ainda, no décimo nono segmento narrativo, como em muitos outros trechos, um fragmento muito sugestivo sobre a identidade da narradora. A mãe havia finalmente levado as meninas, já adolescentes, na casa de sua família, com a qual rompera há muitos anos por causa de seu marido, que não era bem aceito. A narradora caminha pela casa, aturdida por descobrir, agora pessoalmente, que tem uma família, a qual já foi frequentada por seus irmãos, em um tempo em que ela não havia nascido, ao que indica a seguir:

[n]o aparador e nas mesas auxiliares encontrei porta-retratos com imagens de várias épocas, inclusive de meus irmãos ainda pequenos, quando eles frequentavam a casa, num tempo mítico do

qual a narrativa um tanto exagerada causava-me ciúme e inveja por todos os natais que eu havia perdido (LUNARDI, 2011, p.147).

O excerto sugere que a irmã que está narrando este momento é a mais nova, uma vez que seus irmãos eram pequenos e frequentavam a casa dos avós e ela não, pois ainda não nascera. A partir destes trechos, não obstante as personagens terem sido construídas de forma que não seja evidente a identidade de cada uma, é possível afirmar que a voz narrativa é da irmã mais nova.

No entanto, não é possível ignorar outros trechos da história que nos levam a pensar o contrário. A obra é composta, como já mencionado, por vinte e três fragmentos. Destes, cinco são narrados no tempo presente da narração, em *narração simultânea*, com as irmãs já adultas, uma delas tomando nota dos acontecimentos; contam, a partir do telefonema no Rio de Janeiro, a partida de uma das irmãs ao encontro da outra no Rio Grande do Sul: “[e]u estava no meio de um surto de escrita causado por aquela visita, entregando-me a cada um dos estímulos antes que eles fossem embora, quando a assistente social sentou ao meu lado e começou a explicar-me tudo” (LUNARDI, 2011, p.134).

Intercalados com elas, estão os outros dezoito fragmentos que contam a história das irmãs e da família dos Anjos a partir das lembranças de uma delas. Alguns indícios, em dados momentos, levam a pensar que as lembranças são narradas pela irmã mais nova.

Da mesma forma, podemos inferir que a irmã moradora do Rio de Janeiro, professora universitária de Literatura, casada com Max, que vai ao encontro da irmã que está hospitalizada no RS e narradora das partes contadas no presente da narrativa é a irmã mais velha. Algumas evidências são os trechos supracitados, nos quais a irmã mais nova (que está narrando naquele momento) está sempre sendo orientada, seja sobre as palavras do pai, sobre a profissão, sobre as leituras, etc.

Alguns fragmentos da narrativa são sequenciais em seu conteúdo, temporalmente, apesar de não estarem distribuídos em sequência na estrutura da obra, tais como: o segundo, o sexto, o décimo primeiro, o décimo sétimo e o vigésimo segundo; eles contam, a partir do momento em que uma das irmãs recebe o telefonema que desencadeia a história, até esta já estar no Rio Grande do Sul, tentando ver a irmã suicida. Quem narra estes cinco fragmentos é a mesma pessoa: no segundo fragmento da obra, temos a narradora tirando o pó

dos livros em seu apartamento, no Rio de Janeiro; no sexto, a narradora, enquanto organiza sua biblioteca, após ter recebido o telefonema avisando de que sua irmã está hospitalizada no Rio Grande do Sul, divaga lembrando-se do passado, com um livro na mão que, segundo ela, serve como um cigarro “em certas ocasiões” (LUNARDI, 2011, p.34); ela pensa na irmã, em como teria sido responsável por sua formação: “[n]os primeiros anos da escola, eu vigiava os títulos indicados pelos professores. Não leia esse, eu dizia, ou vai crescer tendo uma ideia errada de literatura.” (LUNARDI, 2011, p.34). Esse trecho evidencia que quem está narrando não é a irmã mais nova e sim a mais velha.

Ao contrário dos excertos citados anteriormente, onde a irmã mais nova aparentemente narrava, aqui a pessoa mais experiente, que aconselha a irmã, é a que está contando a história. No décimo primeiro fragmento da obra (e terceiro na narração simultânea), a narradora-irmã-mais-velha (como sugeriu, por exemplo, o fragmento supracitado) está dirigindo-se ao aeroporto, ao encontro de sua irmã hospitalizada. No décimo sétimo fragmento, a narradora chega ao Rio Grande do Sul, cheia de nostalgia causada pela cidade onde morou na adolescência. Ali, dirige-se ao hospital, na tentativa de ver a irmã, que recusa a visita; escreve:

[t]alvez seja também o que explica essa disposição tirânica de escrever logo agora, no saguão de um hospital, e que tanto mais me inspira quanto mais fundo desço. Uma vez chamada, contudo, não me retraio. É batendo nessas teclas em busca de sentido que as coisas lá fora podem seguir como estão. Alguém precisa vigiar (LUNARDI, 2011, p.135).

Após ter ido ao encontro de seu passado (na pessoa de sua irmã e na figura da cidade do pampa) mesmo a contragosto, compreende a viagem como um reencontro também consigo mesma:

[m]al deixamos o túnel, e a cidade começou a transferir o que tinha guardado de mim. Eu viera ao encontro de minha irmã, esse fora o propósito, mas é como se cada rua, cada prédio tivessem informações a meu respeito. Decalcavam um mapa vivo, tão completo, que até meus olhos montavam um claro destino (LUNARDI, 2011, p.128).

Ao descer às entranhas daquilo que devia permanecer como um obscuro quarto fechado, sentia sua vocação de escritora cada vez mais aflorada e, na tentativa meio que desesperada de compreender toda a engrenagem que lhe

formou e forma, além do que acontece com sua irmã, ela escreve; para que as coisas possam continuar como estão, pois, segundo ela mesma: “[s]eguir adiante foi o único resíduo valioso do legado filosófico dos Anjos” (LUNARDI, 2011, p.133).

Após ter falado com o médico da irmã, a narradora compra um maço de cigarros e seus pensamentos (citados abaixo) elucidam alguns pontos do destino irônico das duas e, por conseguinte, da identidade das personagens-narradoras. No vigésimo primeiro fragmento da narrativa, relatado pela irmã mais nova, então estudante de jornalismo e aspirante à escritora (sabemos disso visto este segmento não ser uma das partes do presente da narrativa, mencionadas acima, e sim uma das que são construídas a partir somente de memórias), Max entra na vida das irmãs dos Anjos, como namorado de quem está narrando. Isso confunde alguma suposta certeza do leitor acerca da identidade das personagens, pois o livro começa sendo narrado pela esposa de Max, citada aqui como a irmã mais velha.

Entretanto, é no vigésimo segundo fragmento da história (e último da sequência do presente da narrativa, com narração simultânea) que alguns dados obscuros tornam-se relativamente claros. Como explicita o trecho a seguir, Max, a faculdade de Letras, o “ser escritora” “ficaram” com a irmã mais velha, apesar de serem coisas sonhadas pela e para a irmã mais nova. Fumando o primeiro cigarro “em séculos” (LUNARDI, 2011, p.182), a narradora-irmã-mais-velha divaga, ao ver as chamadas de Max em seu telefone:

[q]uando nos conhecemos, eles já não estavam juntos havia mais de dois anos. O que não quis dizer nada. O tempo não contava, não conta, para ela. E eu não podia pedir perdão por aquilo, nunca pedi.

A nossa desgraça, mana, era querer o mesmo. Um mal da nossa descendência.

Não importava quem chegasse primeiro, eu tinha a vantagem de ser a mais velha. Fiquei com o que era meu e também com o que planejei para minha irmã. Sendo as duas, não sobrou quase nada para ela (LUNARDI, 2011, p.183).

Esse trecho pode ser considerado o mais elucidativo em relação às identidades das narradoras que, ao longo de toda a narrativa, confundem-se e mesclam-se entre si como se não pudessem definir-se inteiramente; como se a confusão fizesse parte da ilustração não apenas das identidades discursivas, mas de suas identidades enquanto personagens, representantes de pessoas reais.

A irmã mais velha “criou” a irmã mais nova; a própria maneira de se referirem uma a outra (“irmã mais nova”, “irmã mais velha”) sugere a interdependência de visões, concepções do outro. O excerto citado acima mostra todo o peso da responsabilidade desta irmã mais velha sobre a outra. Além de ela ter planejado determinados rumos para a irmã mais nova, mais tarde ela mesma os tomou para si. O fardo pesado da culpa também transparece muito; ficam claros os rancores, por parte da irmã mais nova, pela profissão, pelo namorado, o sentimento de malogro também pelas expectativas quebradas; a narradora pensou para a irmã uma profissão adequada para asmáticos (escritora), incentivou-a, mesmo que esse fosse o destino que ela queria para si mesma.

Se fosse pronunciá-lo, uma coisa ia surgir no mundo. É o que fazem os nomes, inventam o que ainda não existe. Mas ela era minha irmã, e sabia o tamanho da pergunta que me fazia.

Max.

Como das outras vezes, ela experimentou na boca, baixinho, uma palavra que era minha e que passava a ser dela também (LUNARDI, 2011, p.181).

O texto está repleto de pequenos sinais sobre a identidade das duas, recursos narratológicos como a prolepse podem ser vistos quando há a insinuação da antecipação dos acontecimentos no momento em que a irmã mais nova menciona Max, por exemplo: “uma palavra que era minha e que passava a ser dela também...” (Max será “da irmã mais velha” no futuro). As pistas da narrativa sobre os dramas e dilemas na relação conturbada das irmãs dos Anjos e da confusão nas vozes narrativas estão em todo lugar. Simultaneamente à criação do outro (irmã mais nova) pela irmã mais velha, a criação de si mesma se construiu; por isso os traços semelhantes, por isso o desespero quando a irmã começou a escrever a sério, por isso a mentira ao começar a faculdade de Letras, para não demonstrar tão claramente que pretendia seguir os mesmos passos que tinha sugerido à irmã; a tentativa aparentemente desesperada de tornar-se diferente, mesmo que sendo ela mesma a guiar os passos da irmã em sua direção:

[a] expectativa quanto ao que minha irmã faria, aonde iria chegar com aquilo, tornou-se para mim uma obsessão. A prova de fogo foi dizer que eu tinha decidido estudar Letras. E eu, e eu? Ela foi perguntando, nervosa, como se eu estivesse lhe passando a perna. Você é a escritora, eu vou ser apenas uma professora, tratei

de minimizar, despistando o ciúme que ela não escondia (LUNARDI, 2011, p.35).

A partir desses dados apresentados, parece ser possível afirmar que *A vendedora de fósforos* possui duas narradoras, o que viria a corroborar a afirmação de Stefania Chiarelli (2012). A obra praticamente seria composta por duas histórias, com focos narrativos, modos e tempos distintos; uma delas, narrada pela irmã mais nova, comporia a maior parte do livro: dezoito “peças” narrativas, especificamente; são as partes em que o relato é baseado nas lembranças, contam sobre um tempo muito distante do presente da narrativa; uma época em que a família dos Anjos ainda existia, a “nefasta engrenagem” (LUNARDI, 2011, p.129) estava ativa e as duas irmãs ainda eram o alicerce e a “sombra” uma da outra, simultaneamente.

A outra parte é composta por cinco fragmentos (distribuídos entre os dezoito), que relatam desde a ocasião em que a irmã mais velha, então narradora, recebe o telefonema, no Rio de Janeiro, até o momento em que se encontra no Rio Grande do Sul escrevendo suas memórias e aguardando a improvável autorização de sua irmã para vê-la. Como já foi colocado no subcapítulo 2.1, a parte composta por cinco fragmentos narrativos e aparentemente narrada pela irmã mais velha apresenta, primeiramente, *narração ulterior* e logo após a narrativa desenrolar, *narração simultânea*, que predomina até o final.

Não obstante a análise dos dados expostos demonstrar a existência das duas narradoras, faz-se necessário afirmar que o foco narrativo de *A vendedora de fósforos* ainda pode oferecer novidades; desperta ainda curiosidade devido a alguns detalhes, suscita investigação por algumas de suas peculiaridades. Em muitos momentos, ao longo da narrativa, se tem a impressão de que a narradora é a mesma, por isso as confusões, as afirmações controversas: há quem diga que é uma das irmãs, há quem diga que são as duas. O texto nos dá respaldo, sem dúvidas, para afirmar que é a irmã mais velha a narradora; em outro momento, que é a irmã mais nova; então, como demonstramos, aparentemente são duas narradoras. Aparentemente.

A explicação está na própria história, que tem sua forma representando seu conteúdo. A confusão das identidades das irmãs, no âmbito da ficção, reflete-se diretamente no mosaico de suas identidades discursivas. Ao ouvir seu psiquiatra prevenir sobre o perigo de que a história que ela dizia colocar entre parênteses (a

história dentro da história, onde estava sua família, principalmente a irmã) tomasse o lugar da principal, a irmã mais nova diz algo que parece ilustrar perfeitamente o que acontece no foco narrativo de *A vendedora de fósforos*: “[n]ão há duas histórias, pensei em corrigi-lo. O que digo aqui é com voz de ventríloquo. O único perigo é alguém olhar de fora e me enxergar no centro” (LUNARDI, 2011, p.109). Há apenas uma história, é o que diz a personagem; e se ela fala com voz de ventríloquo, essa voz não é dela; de quem seria? Da irmã mais velha, nos parece evidente. Ao falar sobre o temor do perigo de enxergá-la no centro, ela deixa entender que na verdade esta é a história de sua irmã, e mais: contada por sua irmã, através de sua voz; isso na esfera da ficção. A história das irmãs dos Anjos é tão intrincada, a irmã mais nova tem tanta consciência da influência e poder da mais velha em relação a si, que sente sua história não ser sua e não ser sobre si mesma; no âmbito do foco narrativo não é muito diferente.

Essa hipótese é corroborada não somente pelos trechos em que se confunde desmesuradamente uma voz com a outra, mas por sinais claros como as epígrafes do livro. Curiosamente, a obra de Lunardi possui duas epígrafes; são nelas que começam as pistas que tornam possível a compreensão da peculiar miscelânea de vozes narrativas que acontece ao longo da narração. Na primeira epígrafe, “[e]screverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade”, a narradora propõe ao leitor uma espécie de jogo de espelhos no qual o “eu” que fala pode ser confundido com o “eu” falado, com a voz construída pela “narradora original” para contar a maior parte da história.

Há um sujeito narrador que dá origem ao texto e a outra voz é uma construção da narradora, é a voz “de ventríloquo”. É como se a narradora pedisse uma outra voz como testemunho dos acontecimentos. Ao usar a voz da irmã mais nova para dizer que escreverá as lembranças (suas) para falar com mais verdade, a narradora-original cria uma narradora-testemunha e corrobora o que Ligia C.M. Leite afirma em *O foco narrativo* (1997): “*Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 1997, p. 37).

O resultado é uma simbiose ambígua de vozes e o desaparecimento da clareza das identidades discursivas. Isso se mostra, primeiramente, através dos usos da primeira pessoa: no verbo “escreverei”, no pronome possessivo “minhas” e no pronome oblíquo “mim”. A história, evidentemente, é sobre essa

personagemnarradora: “mim” e, da mesma forma, é este “eu” (o que fica claro em “escreverei”) quem a relata. No entanto, não a conta de modo simples, direto; narra com a voz da irmã, como muito bem previne: “escreverei as lembranças de minha irmã”. Em duas orações, a epígrafe mostra que as “verdades” do texto estarão mais profundas do que se poderia esperar.

Ao longo da narrativa, as vozes mesclar-se-ão, causando a confusão de identidades discursivas e tornando sua discriminação um trabalho, no mínimo, complexo. A narradora-personagem abre mão da simples máscara narrativa que poderia lhe ser conferida pela utilização do pronome pessoal na primeira pessoa e constrói uma segunda narrativa, no interior da narrativa “principal”, para falar deste “eu” com mais distanciamento.

Já, nas epígrafes, o pacto de leitura é realizado; a narradora-personagem antecipa para o leitor a informação de que aquelas lembranças não são suas, mas é ela quem as está escrevendo e são acerca de si. Acontece uma criação de uma narradora fictícia: a narradora-personagem-irmã-mais-velha cria a simulação de uma voz narrativa da personagem-irmã-mais-nova, o que tem como efeito a impressão de uma segunda narradora; e o leitor está sendo avisado que a partir dali deve entrar em um jogo que começa na página seguinte, na próxima epígrafe “[p]ara a minha irmã, que não gostava de mudar o final”. A ficção na ficção (a história dentro da história) já começou.

Sabemos, pelos dados demonstrados anteriormente, que a personagem escritora, que narra, sem disfarces, as cinco partes da história no presente da narrativa, é a irmã mais velha. Ela está escrevendo durante a viagem de ida ao encontro da irmã internada: “[t]omo essas notas durante o voo” (LUNARDI, 2011, p.123) e no hospital enquanto aguarda por notícias: “[a] vontade de registrar tudo foi tão forte que não pude manter meus dedos longe do teclado, nem no hospital, onde estou sentada agora [...]” (LUNARDI, 2011, p.128); também diz, logo depois de sair do hospital, onde tentara visitar a irmã: “[s]ão tão minhas quanto dela essas lembranças, tenho o direito de contá-las” (LUNARDI, 2011, p.184).

O leitor acompanha a história acontecendo e seu processo de construção, simultaneamente. Sabemos também, pelos elementos apresentados anteriormente, que quem conta as dezoito partes restantes da narrativa, os fragmentos que falam do passado da família dos Anjos, é a simulação da voz da irmã mais nova, portanto são dela as lembranças que a epígrafe avisa que serão

contadas. Na vigésima terceira e última parte do livro, ao ter conhecimento da história da vendedora de fósforos que a irmã adapta, a mais velha contesta

[e]ssa não é a vendedora de fósforos. Não é assim que está escrito.

Aquela é a história do Andersen. A minha eu conto assim.

Dá para mudar a história dos livros?

Cada um conta do jeito que quiser (LUNARDI, 2011, p.187).

Esse trecho, mais do que qualquer outro, deixa claro qual das irmãs é a que não gostava de mudar o final. Na segunda epígrafe, já temos a simulação da voz narrativa da irmã mais nova (voz de ventríloquo) dedicando a escrita de suas lembranças à sua irmã que não gostava de mudar o final (a verdadeira narradora, a irmã mais velha). O contrato sobre a criação, dentro da criação literária, de outra voz narrativa, feito com o leitor na epígrafe anterior, começa a ser posto em prática. A verdadeira narradora, portanto, a narradora-personagem-original de *A vendedora de fósforos*, é a irmã mais velha.

As lembranças relatadas, a fim de levar ao conhecimento do leitor a vida pregressa da família dos Anjos, são da irmã mais nova, com a voz concedida pela narradora-original, que o faz para melhor falar de si. A história é contada, efetivamente, pela narradora-original-irmã-mais-velha, ora de sua perspectiva, ora da ideia que faz da perspectiva de sua irmã. Portanto, a partir desta análise e de todas as considerações feitas acerca dos dados levantados, é possível afirmar que *A vendedora de fósforos* possui apenas uma narradora, a irmã mais velha; e que a voz narrativa encontrada nas partes que falam do passado, claramente da irmã mais nova, é apenas um disfarce, uma voz de ventríloquo, criada pela verdadeira narradora.

Segundo os pressupostos da narratologia, depois de solucionado o dilema sobre a existência ou não, de duas narradoras, podemos classificar a narradora de *A vendedora de fósforos* na categoria de *narrador autodiegético*, uma vez que relata as suas próprias experiências como personagem central da história; não há onisciência absoluta já que a narradora está no centro do relato e não tem acesso total ao que pensam ou sentem as outras personagens da diegese; apenas sabe de si e do que deduz ou interpreta dos outros, com maior ou menor grau de profundidade e precisão; realidade que a narradora parece esquecer quando confere voz narrativa à personagem-irmã-mais-nova no intuito de dar mais

verdade à história de si mesma, pois o fato de o depoimento estar “assinado” pela irmã não extingue a constatação de que a verdadeira voz é sua, o ponto de vista das lembranças da irmã continua sendo o seu.

O efeito estético da aparente miscelânea de vozes narrativas na história das irmãs dos Anjos é, no mínimo, perturbador. A (con) fusão das identidades narrativas representa muito significativamente questões cruciais da identidade da alta modernidade; ou sobre a complexidade das identidades (no plural) do sujeito desse período histórico, diria Stuart Hall (2003).

O mosaico de vozes funciona como uma metáfora do amálgama de influências e interações com o outro que subjazem a construção da narrativa do eu, que garante a segurança ontológica do indivíduo e que torna possível uma imagem mais ou menos coerente da autoidentidade, segundo Giddens (2002).

Na impossibilidade de criar uma narrativa do “eu” verdadeira e convincente, conforme fica explícito na primeira epígrafe do livro: “[...] para falar de mim com mais verdade” (LUNARDI, 2011, p.5), a narradora constrói um olhar do outro sobre si mesma, o olhar da personagem-irmã-mais-nova. No entanto, como a perspectiva desse olhar passa por sua interpretação, o que resulta é um jogo de espelhos; o eco de sua voz, travestido de voz da irmã, falando dela mesma e tentando dar a impressão de que é outra, mas sempre partindo de sua subjetividade.

O enredo apresenta indivíduos desesperados por uma identidade autêntica, original, que não seja mera criação sua. E a história, em seu decorrer, revela a impossibilidade de tal empreitada. A obra de Adriana Lunardi traz, literariamente, o que Hall (2003, p.13) já dizia, em outro código de discurso: “[a] identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Diante dessa realidade um tanto fatalista para o indivíduo em busca de uma essência, de um traço que o diferencie dos demais, há o consolo da “narrativa do eu”, a confortável sensação de inteireza que sua construção proporciona.

Na obra analisada, a representação dessa busca e da insatisfação decorrente da tomada de consciência de que é ilusória, está evidente. A história de vida das irmãs e, principalmente, suas funções na narrativa, entrelaçadas e emaranhadas uma na outra, a ponto de serem confundidas até por si mesmas, representam isso de modo muito ilustrativo: “[e]spera aí, me digo, essa mímica de

fumante não é sua. O que você vê são os gestos da sua irmã” (LUNARDI, 2011, p.62).

O leitor dificilmente conseguirá, em uma leitura desatenta, descobrir todos os meandros da aparente miscelânea de vozes narrativas desta obra intrigante, assim como as personagens jamais conseguiram desvendar as sinuosidades de suas identidades e alteridades tão imbricadas entre si e tão representativas dos dramas e dilemas vividos pelos sujeitos da alta modernidade em busca de suas identidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise dos elementos considerados cruciais na construção dos sentidos e da totalidade da obra em questão, considerou-se fundamental discorrer acerca dos modos que a criação literária utilizou para propor um vínculo com o mundo empírico; o que foi conseguido através, justamente, da representação das categorias teóricas tão largamente discutidas na Alta Modernidade: a identidade pessoal e a autoidentidade. A proposta principal deste trabalho foi, então, investigar os recursos literários empregados para essa finalidade e quais foram seus efeitos estéticos.

Ao perceber que a grande questão formal de *A vendedora de fósforos* era a desconcertante e confusa miscelânea de vozes presente no foco narrativo; que a distribuição do tempo, na obra, era fragmentada e não apresentava, predominantemente, linearidade ou ordem cronológica; que a construção das personagens revelava um processo fragmentário e a própria diegese, em si, estava impregnada da busca desenfreada pelas identidades dessas personagens, nasceu a hipótese de análise destas características da obra entrecruzadas com as teorias sociais que abordam a questão da identidade, seu papel na Alta Modernidade, e os pressupostos da Narratologia.

Na observação da tentativa, no âmbito da diegese, das personagens, pela afirmação de suas autoidentidades (a grande saga do romance de Adriana Lunardi), cogitou-se a ideia de que, não obstante a narrativa tratar de uma família brasileira típica de classe-média-baixa, a grande personagem da história é o “eu”, a construção (e a reflexão sobre isso), da narrativa do eu, da autoidentidade, fenômeno caracteristicamente preponderante em nossos tempos, segundo Antony Giddens (2002).

Considerando as afirmações acima, foi entendido como imprescindível, para a análise, que houvesse, no primeiro capítulo (que traz predominantemente questões teóricas), uma breve discussão acerca da mimesis como representação da realidade, na literatura; os caminhos percorridos por ela desde Aristóteles.

Da mesma forma, entendeu-se como essencial que discutíssemos as questões que envolvem o romance no âmbito da Alta Modernidade; o que críticos, como Schollhammer, têm a dizer sobre isso e como é concebida a literatura, nessas circunstâncias; percebemos que as definições são insuficientes para chegar-se a conclusões acerca da literatura neste período; a indefinição e a diversidade são sua própria marca essencial.

Discorrer sobre a Alta Modernidade e sua relação com as categorias identidade e autoidentidade, com o respaldo dos teóricos sociais citados (Bauman, Giddens, Hall) foi, de igual modo, imprescindível para que situássemos o tempo histórico no qual nos baseamos e do qual tentamos ilustrar as identidades representadas na obra de Adriana Lunardi. Da mesma maneira, o que se mostra, sempre implacável, é a impossibilidade de definição terminante sobre o assunto; característica, aliás, que lhe é própria.

Para que fosse possível analisar as categorias teóricas da narrativa da obra em questão, foi essencial recorrer à Narratologia e seus pressupostos. O que se pode depreender entrecruzando as teorias, é que, em *A vendedora de fósforos*, tanto a forma quanto o conteúdo estão representando as identidades e as características próprias da alta modernidade.

A fragmentação do tempo e a distribuição aparentemente desordenada das temporalidades ao longo da obra mostraram-se representativas do modo como o sujeito da alta modernidade se coloca diante de sua historicidade: de forma fragmentada e dinâmica. Da mesma maneira, a muito bem engendrada confusão do foco narrativo, com suas vozes dissimuladas e cambiantes, que funcionam como construtos ardilosos que confundem o leitor, são todos recursos literários e estilísticos utilizados em construções narrativas que representam de modo muito ilustrativo a relação do sujeito de nossos tempos com a ideia que faz/tem/constrói de si mesmo.

A partir dos pressupostos acima, afirmamos que as questões formais (o foco narrativo, a construção das personagens, a distribuição do tempo) da obra analisada mostraram-se muito favoráveis à hipótese de que o livro, como um todo (narração e narrativa) era uma grande representação da vida e das identidades da alta modernidade. O dinamismo próprio da vida deste período histórico foi encontrado em abundância no cambiante jogo existente no foco narrativo; a indefinição das identidades, e da própria alta modernidade, que tem por

característica essencial a mudança constante, a descontinuidade, esteve presente de forma gritante na construção das personagens. O tempo posto em estilhaços, ao longo da narrativa, pode funcionar como uma metáfora da forma com que a vida é distribuída em nossos dias.

A miscelânea de vozes encontrada no foco narrativo que escondia, a princípio, a identidade das irmãs dos Anjos e, por conseguinte, das narradoras, foi o recurso literário considerado, na análise, o que representou de modo mais próximo o que é a identidade da alta modernidade, como acontecem as narrativas do eu e a determinação, quase impossível, da autoidentidade nestes dias indefinidos e indefiníveis.

Assim como as identidades do sujeito da alta modernidade, a definição da identidade da narradora foi uma construção lenta e nada clara. O que percebemos, no final, é que a narradora era uma em muitas. A mulher adulta, moradora do Rio de Janeiro, professora universitária, escritora, esposa de Max, narradora da história, era a mesma que, usando a voz da irmã como disfarce, narrava a história da família dos Anjos. Em uma construção de outra voz para falar melhor de si, com mais clareza e propriedade, a narradora de *A vendedora de fósforos* representou perfeitamente como funciona a construção da autoidentidade: uma criação de si mesmo, muitas vezes disfarçada de outros, por exemplo: de quem se queria ser naquele momento para ter mais propriedade, para se parecer mais verdadeiro, para ter mais credibilidade, enfim, para parecer mais autêntico, o que não deixa de ser uma ironia.

A obra, no âmbito da diegese, está impregnada da categoria teórica identidade. As personagens são construídas de forma representativa dessa categoria, indefinidamente, num jogo de luz e sombra acerca de seus “eus” verdadeiros, suas reais identidades. As buscas do “eu”, a tentativa, a todo custo, de rompimento com a tradição, com a família, com os valores que lhe antecedem, são características encontradas nas personagens e, em abundância, na vida da presente época.

O “eu” como projeto reflexivo e a própria reflexividade, tão característica de nossos tempos, estão marcando presença fortemente na construção literária em questão. As irmãs dos Anjos estão desesperadas por uma identidade coesa, coerente e original; o que se mostra uma ilusão perigosa e capaz de ferir definitivamente suas vidas, lembrando as lições de Hall (2003) sobre isso.

A construção da autoidentidade, em Adriana Lunardi, perpassou os trâmites vigentes em nossos dias, no mundo empírico: o espelhamento com o outro, a criação com e na interação com o outro. A narrativa, aqui colocada de forma literal (a narradora escreve suas memórias para saber quem é), do eu e a reflexividade exacerbada e constante sobre isso: são, juntamente com todas as características supracitadas, os elementos que fizeram de *A vendedora de fósforos* um exemplar que possui muita propriedade para representar as construções narrativas que denominamos de autoidentidade no período da alta modernidade.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ (Org.). *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Alfredo L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. S. Paulo: Pioneira, 1981.

CHIARELLI, Stefania. Adriana Lunardi: a vendedora de fósforos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 maio 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 2005.

GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega universidade, 1995.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 5.ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2.ed. Trad. Lucia Helena França F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LISPECOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Suely Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LUNARDI, Adriana. Entrevista com Adriana Lunardi. [2013]. Rio de Janeiro: *Revista Palimpsesto*, n. 16, ano 12, 2013. Entrevista concedida a Luciano Cabral. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num16/entrevista/palimpsesto16entrevista01.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

UMBACH, Rosani Ketzer. Memórias da Repressão e Literatura: algumas questões teóricas. In: _____ (Org.) *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2008, p. 11-22.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e Personagem: O Romanesco dos Anos de 1920 aos Anos de 1950*. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZAMPIERI, Amanda. Memória, passado e descobrimento em novo romance de Adriana Lunardi. In: *Amalgama: atualidade & cultura*. fev. 2012. Disponível em: <<http://www.amalgama.blog.br/02/2012/a-vendedora-de-fosforos-adriana-lunardi/>>. Acesso em: 16 maio 2014.