

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* MESTRADO E
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

SIMONE ALVES CIPRIANO

**A CONFIGURAÇÃO DA VOZ NARRATIVA EM *O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK*,
DE TEREZA ALBUES: UMA TRAVESSIA SINGULAR PELOS RIOS DA MEMÓRIA**

**Tangará da Serra – MT
2018**

SIMONE ALVES CIPRIANO

**A CONFIGURAÇÃO DA VOZ NARRATIVA EM *O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK*,
DE TEREZÁ ALBUES: UMA TRAVESSIA SINGULAR PELOS RIOS DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Battista

**Tangará da Serra – MT
2018**

CIPRIANO, Simone Alves.

C577a A Configuração da Voz Narrativa em O Berro do Cordeiro em Nova York de Tereza Albues: Uma Travessia Singular Pelos Rios da Memória / Simone Alves Cipriano – Tangará da Serra, 2018.
92f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.

Orientador: Elisabeth Battista

1. Literatura Brasileira. 2. Tereza Albues. 3. O berro do cordeiro em Nova York. 4. Perspectiva Narrativa. 5. Memória e esquecimento. I. Simone Alves Cipriano. II. A Configuração da Voz Narrativa em O Berro do Cordeiro em Nova York, de Tereza Albues: Uma Travessia Singular Pelos Rios da Memória.

CDU 821.134.3 (81)

SIMONE ALVES CIPRIANO

**A CONFIGURAÇÃO DA VOZ NARRATIVA EM *O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK*,
DE TEREZÁ ALBUES: UMA TRAVESSIA SINGULAR PELOS RIOS DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao PPGEL, da UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Elisabeth Battista
Orientadora
UNEMAT - Cáceres - MT

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
UNEMAT – Cáceres - MT
(Examinador Interno)

Profa. Dra. Elizete Dall' Comune Hunhoff
PROFLETRAS-UNEMAT- Cáceres - MT
(Examinadora Interna)

Prof. Dr. João Batista Cardoso
UFG – Campus de Catalão - GO
(Examinador Externo)

Profa. Dra. Elza Assumpção Miné
USP – São Paulo
(Suplente)

**Tangará da Serra – MT
2018**

A todos que de *corpo inteiro* contribuíram
para a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e por Ele ser em todos os momentos o maior mestre que alguém pode conhecer.

À minha família, por todo amor, carinho, companheirismo e por partilhar momentos de felicidades e de tristezas durante estes dois anos. Obrigada à família, que, nos momentos de minha ausência dedicados ao estudo, sempre entendeu que o futuro é feito a partir da constante dedicação ao presente. A vocês a minha eterna gratidão, *para não esquecer*, vocês fazem parte desta realização.

À minha orientadora, Professora Doutora Elisabeth Battista, por acreditar em minha proposta de pesquisa, pelos ensinamentos, pela orientação prestada, pela disponibilidade e pelo apoio que sempre demonstrou.

Ao Programa de PPGEL/UNEMAT, pela oportunidade de cursar o Mestrado, este importante processo de aperfeiçoamento acadêmico e profissional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que por meio da bolsa de estudos que me concedeu, contribuiu financeiramente para a realização desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Helvio Moraes, pela leitura minuciosa do projeto de pesquisa e pela orientação valiosa que recebi nesta fase da escrita. Obrigada por compartilhar, com muita qualidade, seu conhecimento. Você é uma referência profissional para mim.

À Professora Doutora Madalena Machado, por sempre me incentivar a trilhar o caminho do conhecimento. Obrigada pelo incentivo, por fazer parte da minha formação acadêmica. Você é outra referência profissional para mim.

À Professora Doutora Walnice Matos Vilalva, pelas reflexões durante a disciplina Teoria da Narrativa, elas foram inspiradoras. Obrigada por me receber no Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino para falar de Literatura, Tereza Albués e Foco Narrativo. Sou grata pelo apoio e por partilhar comigo o seu conhecimento.

À Professora Doutora Rita Bittencourt e ao Professor Doutor Agnaldo Rodrigues, pela leitura do texto e pelas contribuições feitas no exame de qualificação.

Aos componentes da banca, Professor Doutor Agnaldo Rodrigues, Professora Doutora Elizete Dall' Comune Hunhoff e ao Professor Doutor João Batista Cardoso, por participarem da Banca Examinadora, de modo a avaliar e contribuir para o resultado desta pesquisa.

À Paula Simone Fernandes, amiga "irmã" que Deus me deu. Sou muito grata a Deus pela nossa amizade. Obrigada pelo apoio e por me estender à mão quando eu me senti sem forças para prosseguir.

À Cristina Ribeiro, amiga e ex-professora da graduação, por me apresentar os contos *Buquê de Língua* e *O furo do Mamão*, de Tereza Albués. Foi a partir deles que cheguei ao romance *O berro do cordeiro em Nova York*, objeto desta pesquisa.

Ao Vladimir, pelo apoio e pelas palavras de incentivo.

À Luana Coimbra, à Vanessa Quenehen e à Cecília Krug, amigas do mestrado e da vida que compartilharam este passar dos anos, que me acompanharam, participaram, aconselharam, incentivaram e dividiram comigo momentos de luta e de glória.

À Elisa Dias e Ruth Aguiar, amigas de Tangará da Serra, que me receberam com tanto carinho naquela cidade: sem a amizade e os cuidados de vocês meus dias não seriam os mesmos. Agradeço a Deus por colocar pessoas tão queridas e amáveis na minha vida.

Enfim, obrigada a todos que colaboraram para que este trabalho se realizasse. Àqueles que ouviram os meus desabafos, que presenciaram e respeitaram o meu silêncio. As alegrias de hoje também são de vocês, pois, o amor, os estímulos e o carinho que recebi foram armas para esta minha conquista. Muito obrigada!

*Temos muitos rios correndo dentro de nós, cada qual
com sua natureza, podemos submergir ou flutuar,
depende de como lidamos com suas águas.*

Tereza Albues

RESUMO

Esta pesquisa propõe um estudo do romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), da escritora brasileira Tereza Albués (1936-2005). O objetivo é investigar a configuração dessa narrativa na perspectiva da experiência estética do sujeito enunciador. Nesse romance, a narradora-protagonista é uma mulher que, vivendo em Nova York, se dispõe a rememorar a sua vida a partir da infância no interior de Mato Grosso. Distanciada do seu passado e vendo-o com mais clareza e nitidez, a personagem posiciona-se como uma avaliadora das experiências e deseja comunicar-se, mas, no fundo, também proteger a sua herança: as *experiências armazenadas*. Narrar, nesse romance, é depositar, em um lugar seguro, uma vida vivida intensamente, resguardando todas as suas experiências. A base teórica deste trabalho foi norteadada, sobretudo, pelos estudos de Walter Benjamin, para quem a habilidade de narrar é uma das peculiaridades fundamentais do ser humano. Do ponto de vista do plano da enunciação, Oscar Tacca e François Hartog sustentam, de modo convincente, que a visão é um instrumento de comunicação; são os olhos do narrador, no espaço da narrativa, responsáveis por recortar as zonas mais críveis para o destinatário.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Tereza Albués; *O berro do cordeiro em Nova York*, Perspectiva narrativa; Memória e esquecimento.

ABSTRACT

This research proposes a study of the novel *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), by the Brazilian writer Tereza Albués (1936-2005). The objective is to investigate the configuration of the narrative from the perspective of the aesthetic experience of the enunciating subject. In this novel, the protagonist narrator is a woman who, living in New York, is willing to recall her life since her childhood in the inland of the state of Mato Grosso. Distanced from her past and seeing it more clearly and sharply, the character positions herself as an evaluator of experiences and wishes to communicate, but also wishes to protect her heritage: her *kept experiences*. To narrate, in this novel, is to deposit, in a safe place, a life lived intensely, it is to safeguard all experiences. The theoretical basis of this work was guided, mainly, by the studies of Walter Benjamin, to whom to narrate is one of the fundamental abilities of the human being. From the point of view of the enunciation plan, Oscar Tacca and François Hartog convincingly claim that vision is an instrument of communication; the eyes of the narrator, in the space of the narrative, are responsible for emphasizing the most credible areas for the recipient.

Keywords: Brazilian literature; Tereza Albués; *O berro do cordeiro em Nova York*; Narrative perspective; Memory and forgetfulness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.0 A FORTUNA CRÍTICA ALBUESIANA.....	15
1.1 A mulher e a literatura: esboço de um perfil para Tereza Albues.....	15
1.2 O olhar da crítica sobre a obra albuesiana.....	31
2.0 ASPECTOS DA FICÇÃO EM <i>O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK</i>	34
2.1 Albues e a autoficção: aproximações e distanciamentos entre a narradora e a autora.....	34
2.2 <i>O berro</i> : os múltiplos sentidos de um signo.....	41
3.0 A VOZ NARRATIVA E OS FIOS QUE ENTRELAÇAM A TRAMA.....	44
3.1 A narrativa albuesiana e a faculdade de intercambiar experiências.....	54
3.2 A perspectiva narrativa em <i>O berro do cordeiro em Nova York</i>	62
3.3 Do Cordeiro a Nova York: uma travessia singular.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

Lidar com o literário é perceber o mundo, as suas várias possibilidades, os seres humanos, o inacabado e o insignificante. Trata-se de prestar atenção aos questionamentos do homem na busca de compreender o ser e o estar no mundo. Por meio dos conflitos dos narradores e dos personagens, a criação assume-se como uma forma de suprir o vazio e dar coerência à existência. Neste trabalho, lançamos um olhar sobre a literatura brasileira contemporânea, mais especificamente sobre o trabalho da escritora Tereza Albués (1936-2005). Albués nasceu em Mato Grosso, em 1936, e radicou-se nos Estados Unidos na década de 1980, onde veio a falecer em 2005. Embora tenha publicado cinco romances e uma coletânea de contos, a escritora permanece pouco conhecida em âmbito nacional.

Nos romances de Albués, a mulher ganha protagonismo, o insignificante e o marginalizado passam a ser eixos que intermediam as reflexões acerca da existência humana e das relações entre indivíduo e sociedade. Neste trabalho, conduzimos nossas discussões a fim de apontar, na obra referida, tradições, rupturas, diferenças e intertextualidades.

Esta pesquisa nasceu da inquietação própria do leitor, que intenta um gesto de estabelecer sentidos, partindo do pressuposto de que a literatura permite-nos conhecer a sociedade e o mundo onde nos inserimos. A escolha de tal objeto de estudo deveu-se, primeiramente, ao conhecimento dos contos “Buquê de línguas” e “O furo do mamão” (2008) e, logo em seguida, à leitura do romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995). Nesses trabalhos, constatamos a qualidade da escrita da autora.

O berro do cordeiro em Nova York é o quarto romance da escritora, publicado originalmente em 1995. Essa é a obra que mais tem despertado a atenção da crítica. Trata-se da história de uma família (pai, mãe e filhos), que mora no interior de Mato Grosso e que sobrevive num ambiente hostil, com carências diversas, como falta de emprego e de mínimas condições estruturais de vida, além de exploração e discriminação. Dessa maneira, tais personagens são obrigados a migrarem constantemente em busca de melhores condições de vida.

A narradora-protagonista, que permanece inominada ao longo do relato, utiliza como recurso a memória para tecer as lembranças do passado e evocar os acontecimentos do presente. O romance apresenta dois espaços: o sítio Cordeiro, que se localiza no município de Nossa Senhora do Livramento, em Mato Grosso, e a cidade de Nova York, nos Estados Unidos. No sítio, desenrola-se a infância da protagonista e, na cidade americana, a sua fase adulta.

A narrativa apresenta-nos o sertão mato-grossense com as suas flagrantes desigualdades sociais. Tal como retratado no romance, o estado é um espaço substancialmente agrário e extrativista, sem indústrias e sem energia elétrica. No período retratado, a região da baixada cuiabana e todo o restante do Mato Grosso estavam relegados ao isolamento em razão de sua dimensão geográfica e da ausência de uma política voltada para os desfavorecidos. É nesse contexto que vamos entrar em contato com as relações de poder exercidas tanto pelo governo, quanto pelos latifundiários sobre os menos favorecidos, poder esse praticado, na maioria das vezes, com injustiça, discriminação, preconceito e exploração. A protagonista e os seus familiares sofrem com isso no decorrer da narrativa, o que faz com que vivam em constante fuga.

O romance retrata a vida de sete personagens, dos quais dois ganham destaque. A narradora é, logicamente, um deles. À medida que narra os acontecimentos e faz uma denúncia do trabalho escravo (branco) na região de Mato Grosso, destaca o preconceito social e racial vivenciado tanto pela protagonista, como pelos familiares. A trajetória dessa protagonista é, de fato, marcada pelo preconceito que sofre desde a sua infância por ser negra e pobre e por não atender aos padrões de cor da pele, de beleza e de posses estabelecidos pela sociedade. Na narrativa, o preconceito aparece de forma recorrente e enfática como elemento determinante para a ação da narradora, que busca superar as dificuldades que enfrenta na sociedade justamente por sua condição social. O percurso dessa protagonista é marcado pelo signo da itinerância. Nesse sentido, a peregrinação, os deslocamentos espaciais serão constantes em seu percurso gradativo em busca da liberdade.

O segundo personagem que ganha destaque é Venâncio, pai da narradora, que vive perambulando pelo interior de Mato Grosso à procura de melhores condições de vida. Os trabalhos que faz são sempre pesados e Venâncio vive, na condição de trabalhador rural, uma vida miserável, sendo submetido à lei dos que

detêm o poder, impossibilitado de se libertar de um sistema de dominação econômica e social. Ele não consegue expressar seus sentimentos pelas palavras e, assim, mostra a sua indignação por meio do esforço braçal.

Na narrativa, Venâncio é caracterizado pela sua ausência de voz própria, uma vez que é incapaz de reagir contra o sistema e de se libertar da culpa que carrega por não conseguir dar uma melhor condição de vida para sua família. Mergulhado na luta pela sobrevivência e soterrado por preconceitos diversos, o personagem luta para retirar a mordalha que a discriminação social lhe impõe.

Em relação ao título, são múltiplos os sentidos que ele veicula. A metáfora do berro é uma imagem recorrente ao longo do livro. Esse “berro” pode ser entendido como um grito de questionamento da essência humana, um modo de expressão de um indivíduo que venceu suas próprias limitações. No romance albuesiano, o berro aponta para a liberdade e a superação dos problemas enfrentados pela protagonista na infância. O termo “cordeiro” também ganha sentidos diversos, remetendo ao cordeiro bíblico, aquele que nasceu para ser imolado, oferecido em sacrifício a Deus.

Conforme também discutimos neste trabalho, a narradora dá especial destaque à figura dos rios que existem nos espaços importantes de sua vida. Dentre os vários rios referidos no romance, dois ganham destaque na narrativa: o rio Hudson, que corresponde ao espaço do presente da narração, e os rios do Pantanal, de águas turvas, que estão relacionados a um tempo remoto.

Chama a atenção o modo como a narradora utiliza-se de estratégias narrativas para contar as lembranças do passado, intercalando-as com o presente da enunciação. Ao usar o recurso da memória, a narrativa é transportada para outro tempo e espaço. O sítio Cordeiro é o espaço da infância e as lembranças surgem para a narradora já em fase adulta, residindo em Nova York. Nesta pesquisa, o interesse está em compreender como se configura a voz narrativa da protagonista no romance em questão. Desse modo, discutiremos sobre as dimensões do pensamento albuesiano ao tocar em questões que estão intrinsecamente ligadas aos conflitos dos sujeitos contemporâneos, constantemente em busca de algo que lhes traga segurança e conforto em um mundo carregado de incertezas.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro esboça um breve panorama da participação da mulher brasileira na vida literária no século XX e apresenta a fortuna crítica à volta da obra estudada. Apontamos que, em Mato

Grosso, o gênero romance estreou e se consolidou na década de 1980, por meio das escritoras Tereza Albues e Hilda Dutra Magalhães. Esse capítulo traz também um mapeamento dos trabalhos monográficos (ensaios, dissertações e teses) sobre a produção de Albues. No capítulo seguinte, abordamos alguns aspectos do romance estudado. Em dois subtópicos, à luz das teorizações de Mikhail Bakhtin e de Philippe Lejeune, tecemos reflexões a respeito da autobiografia e analisamos o título do romance, mostrando os múltiplos sentidos que podem ser atribuídos aos vocábulos “berro” e “cordeiro”.

O terceiro capítulo, por sua vez, trata da configuração da narrativa, ou seja, do discurso de “si” e das perspectivas que a narradora assume no romance a partir da configuração da experiência estética dessa voz em primeira pessoa. Esse capítulo também está dividido em duas partes. A primeira empreende reflexões acerca do romance moderno. Para um melhor entendimento a respeito desse tópico, recorreremos às contribuições de Mikhail Bakhtin e de Julio Cortázar. Já a segunda parte desse capítulo analisa a configuração da voz narrativa e as perspectivas da narradora, procurando mostrar o modo como a narrativa se faz por meio de dois planos de enunciação: o do olho e o do ouvido. A base teórica para abordar esse assunto é constituída por Walter Benjamin, Davi Arrigucci, Theodor Adorno, François Hartog e Oscar Tacca. A última parte deste trabalho tece reflexões acerca dos espaços presentes na narrativa. O espaço campo, representado pelo sítio Cordeiro e pela Fazenda Nhecolândia, apresenta-se como um lugar inseguro, capaz de causar angústia e sofrimento nas personagens. Nova York, por sua vez, representa o lugar do sujeito deslocado e sem pertencimento. Nesse capítulo, analisamos ainda a figura dos rios presentes no romance, a fim de entender a real relação com a vida da protagonista albuesiana. Para essa reflexão, tomamos por base o pensamento de Benjamin Abdala Júnior, Ecléa Bosi e Leonice Rodrigues Pereira.

1.0 A FORTUNA CRÍTICA ALBUESIANA

1.1 A mulher e a literatura: esboço de um perfil para Tereza Albues

Estudos mostram que a presença da mulher brasileira na vida social e a sua atuação na cultura tiveram início, de maneira efetiva, no início do século XX. Na sociedade patriarcal, a mulher era vista como mero objeto, ficando sujeita a um regime hegemônico, que exigia uma posição de submissão – quando criança ao pai e, ao casar-se, ao marido. No Brasil, a passos lentos, a mulher tem ganhado espaço. Aos poucos, a tradicional educação a que a mulher foi submetida, na qual ela foi ensinada sempre a servir, tem perdido a sua força e influência.

No Brasil colonial, a igreja avocou para si o domínio do sistema educacional e, portanto, da formação de muitas gerações. Contudo, a instrução ministrada pela igreja não incluía as mulheres. Na época, a igreja pregava que a mulher devia obediência cega não só ao pai e ao marido, mas também à religião. Desse modo, a mulher deveria viver enclausurada, sem contato com o mundo exterior, dedicando-se integralmente ao lar e à igreja.

Na segunda metade do século XIX, surgem no Brasil, assim como no Chile e em outros países latino-americanos, movimentos de mulheres descontentes com a situação à qual estavam condicionadas. As décadas entre 1830 e 1970 correspondem a um período no qual a mulher brasileira luta por direitos primários, como o acesso à educação e a construção de uma identidade feminina.

Jacicarla Souza da Silva (2009), em seu estudo sobre a crítica feminina no Brasil, afirma que, no início do século XX, houve um notável aumento de publicações, em jornais e revistas, de ensaios, crônicas, poesias e contos de autoria feminina. A imprensa passou a ser um veículo de suma importância para divulgar os escritos das mulheres, já que naquela época poucos tinham condições para publicar livros de fato. Nessa altura, destacam-se as escritoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1943) e Francisca Júlia (1871-1920), “consideradas marcos no que tange à produção literária de autoria feminina no Brasil” (SILVA, 2009, p. 43).

Nesse contexto, surgem as exigências pelo direito feminino ao voto e ao acesso ao ensino superior e as reivindicações de inserção da mulher no mercado de trabalho. É a partir desse momento que “as reivindicações de acesso à educação assumem um caráter estritamente relacionado à emancipação feminina” (SILVA, 2009, p. 44). Contudo, somente em 1930 foi possível notar um número significativo de mulheres nas escolas superiores.

Nelly Novaes Coelho (1993), em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, trata da produção literária feminina no Brasil nos dias de hoje, revisitando algumas escritoras que deram contribuição significativa para a renovação da ficção brasileira produzida por mulheres. A autora elabora um minucioso estudo da produção feminina dos anos 60 e 80 e aponta esse período como um estágio de amadurecimento das escritoras, destacando a consciência crítica que se apresenta de modo mais nítido na produção de autoria feminina a partir da década de 1960. Dessa época, têm destaque, na poesia, Hilda Hilst, Cecília Meireles, Adélia Prado e Cora Coralina, e, na prosa, Clarice Lispector, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, entre outras.

É possível traçar um panorama histórico das escritoras brasileiras, tendo como ponto de partida Clarice Lispector, que começou a publicar nos anos 40, até chegarmos aos anos 80, com escritoras estreadas como Betty Milan, Clair de Mattos Santos, Ilsa Monteiro, Lia Monteiro e Vera Moll. Essas autoras, segundo Coelho (1993, p. 290), “apresentam níveis de elaboração estilística, capacidade inventiva e organicidade temática que denotam um domínio da escrita ficcional bastante raro em iniciantes”.

O crescente interesse da crítica na produção literária das mulheres tem início nos anos 1970. A respeito disso Coelho (1993) afirma:

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da ‘negritude’. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural amplo: a inegável emergência do *diferente*; vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes. (COELHO, 1993, p. 11, grifos da autora).

Para a autora, não há dúvida de que, na base das mudanças que, dia a dia, alteram o mundo herdado do passado, está a revolta contra a gravidade da posição social, econômica e política a que as figuras da mulher, da criança, do jovem e das chamadas “raças inferiores” estavam submetidas. É evidente que o estudo de Coelho não visa a saber se a literatura feminina é melhor ou pior que a masculina, pois isso não teria sentido algum. Trata-se antes de descobrir *o que* essa literatura é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos. Nesse sentido, a autora visa compreender “a *natureza* da criação poética e ficcional das escritoras que, ‘sintonizadas’ (ou não...) com os tempos atuais, vêm construindo, ao mesmo tempo que seus companheiros de ofício e arte, a nova literatura brasileira” (COELHO, 1993, p. 12).

Vale ressaltar que, nos anos 60, verificava-se um predomínio do gênero conto na literatura produzida por mulheres. Foi a partir dos anos 70 que o romance começou a ser cultivado com mais vigor. Ainda de acordo com Coelho (1993, p. 22), isso é sinal de que estamos nos aproximando de uma nova ordem, “pois o romance exige a ordenação disciplinadora do real, a convergência para determinada problemática nuclear, enquanto que o conto é por natureza fragmentado e registra apenas um ‘pedaço’ significativo do todo que existe para além dele”.

A produção poética e ficcional feminina dos primeiros anos do século XX tinha como característica predominante uma vertente amorosa, um “eu” frustrado pelo desamor ou mutilado por um hostil mundo exterior. “Se frustrações e bloqueios continuam a haver (pois as forças opressoras continuam atuantes no mundo todo), na literatura criada agora pelas mulheres atentas eles surgem filtrados por uma inequívoca consciência crítica – o que altera pela raiz o fenômeno vivido”, afirma Coelho (1993, p. 26).

Clarice Lispector é a primeira voz feminina na literatura brasileira a expressar a agônica e desafiante crise do conhecimento do ser e do dizer, que, na senda do existencialismo, se difundiu e se radicalizou como uma das grandes interrogações do nosso século. Lispector é vista, ao lado de Guimarães Rosa, “como um dos vértices mais altos da nossa moderna ficção de húmus metafísico – na qual abriam caminhos” (COELHO, 1993, p. 173). Ainda sobre essa escritora, Coelho (1993, p. 173) afirma que foi no início dos anos 40 que, ainda adolescente, Clarice foi influenciada pelos ventos renovadores que vinham da Europa, principalmente pelos da “fenomenologia existencialista que, nos rastros de Heidegger e de Sartre, se

expandia na França desde os anos 30 e propunha novo conhecimento do homem e do mundo, já não ético (como era o tradicional), mas metafísico, a partir da própria *existência humana concreta*”.

De fato, a escrita de Lispector tem como ponto de partida um eu que, adquirindo consciência de si mesmo, passa a se descobrir como um ser no mundo. As vivências da escritora sempre foram permeadas por questionamentos em relação ao divino, à natureza, ao homem, à sua existência, aos animais e aos objetos.

A literatura clariceana diferencia-se do realismo praticado pela grande parte dos escritores brasileiros a partir da década de 30, justamente porque seu realismo não está ligado a acontecimentos externos, mas aponta sempre para uma literatura que tem como foco trabalhar a consciência dos personagens, os seus conflitos interiores e as indagações dos seres humanos sobre si mesmos.

Em 1959, Paulo Francis escreveu que Clarice Lispector não encontrava um editor no Brasil. Embora tivesse fama, os editores a evitavam, e por motivos óbvios: ela não era discípula do realismo socialista, ou preocupava-se com pequenos dramas da burguesia brasileira. A respeito disso, a própria autora afirmou em entrevista: “Existem alguns jovens escritores um pouco intelectualizados demais. Parece que eles não se inspiram na, digamos, coisa em si, e sim se inspiram na literatura alheia, na coisa já literalizada” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2011, p. 444).

Em Lispector, o eixo que move a narrativa é um conflito existencial gerado em um dado momento chamado “presente”, pois o narrador não empreende um relato e, sim, narra um acontecimento que vem à tona no desenrolar da história. Como exemplo disso, citamos o romance *A paixão segundo G.H.* (2009), no qual a personagem narradora vê uma barata saindo de um guarda-roupa no quarto da empregada. Esse episódio instaura na personagem um conflito. A narrativa associa-se ao tempo psicológico da personagem, àquele momento de angústia, de medo e de náusea causado pela massa branca da barata. Trata-se de um gesto comum nas demais obras de Lispector. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), o episódio que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva, desencadeada pela protagonista. Loreley debate-se com a aprendizagem de amar e de ser amada. Dessa maneira, vamos percebendo que o romance se conduz pelo “eu” que acomoda no desenrolar do enredo as suas experiências pessoais.

O romance faz também uma reflexão sobre a mulher que reivindica a sua liberdade, em uma sociedade que quer ditar as normas da sua conduta. Depois que

anuncia a sua liberdade, Loreley torna-se uma mulher desintegrada e vê-se à margem da estrutura social circundante. Isso caracteriza o contexto histórico-social em que essa mulher vive, contexto esse marcado pela falta de expressão e de liberdade.

A reflexão gira em torno da personagem que busca compreender o “eu” por meio do “outro” e precisa passar por um processo de aprendizagem para tornar-se livre para o amor. Lispector traz para a literatura os questionamentos individuais sobre a vida e sobre si mesma: “Temos fome de saber de nós, e grande urgência, porque estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2011, p. 443-444).

Pensando ainda nesse universo feminino, tomemos como exemplo dois contos de Lispector, que apresentam características de narrativas fragmentadas, típicas do processo de criação da autora. São eles *A imitação da rosa* (2009) e *Amor* (2000). As personagens desses contos apresentam mulheres que protagonizam o contexto familiar e o ambiente doméstico e destacam a sua condição feminina em uma sociedade patriarcal, regida por normas e determinações que foram impostas às mulheres. Nessas narrativas, os personagens são despertados por uma crise que as leva a uma experiência de libertação, entrecortada por súbitos momentos de epifania.

Em *A imitação da rosa*, Lispector relata o aprisionamento de Laura, a personagem principal, à condição feminina e o seu anseio de liberdade. Essa protagonista, esposa de Arnaldo, está de volta ao lar após um período de internamento numa clínica psiquiátrica, esperando pelo marido para saírem com o casal de amigos Carlota e João. Laura enfrenta um embate entre os seus próprios desejos e as exigências do mundo externo e a narrativa gira em torno do espaço fechado da casa e do cotidiano doméstico: “Antes que Arnaldo voltasse do trabalho *a casa deveria estar arrumada* e ela própria já no vestido marrom *para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia*” (LISPECTOR, 2009, p. 1, grifos nossos).

O conto dá certas evidências de que Laura sofrera problemas psicológicos e estava por algum tempo ausente do convívio social. A personagem revela inquietações em relação a uma existência moldada segundo as convenções. Na sociedade em que estava inserida, sair do padrão era considerado uma doença, um desvio, uma rebeldia. A ruptura na narrativa se dá a partir do momento que Laura observa rosas colocadas sobre a mesa. As rosas a incomodam e a perturbam, pois

significam a perfeição, ao mesmo tempo em que remetem à desorganização da natureza, sem moldes e sem regras. A imagem das rosas provoca em Laura o que o crítico Benedito Nunes (1995) denomina de “epifania”, ou seja, um momento de revelação súbita em que a verdade é desvendada para trazer os objetos à consciência do sujeito. Por fim, imitando a rosa, a personagem torna-se consciente de seus atos, resolve romper com os paradigmas impostos pela sociedade e com a postura alienante de esposa.

Já no conto *Amor*, o enredo gira em torno de Ana, uma dona de casa classe média, preocupada com seus afazeres rotineiros, seu marido e seus filhos. Certo dia, de volta a casa depois de haver feito compras, Ana é surpreendida por um cego mascarando chicletes: “Então ela viu: o cego mascava chicles... um homem cego mascava chicles” (LISPECTOR, 2000, p. 2). Isso a despertou para novas sensações e sentimentos. Ao ver o cego, a personagem sente uma náusea: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (LISPECTOR, 2000, p. 6). A náusea em Lispector representa um momento de crise decisiva para as personagens. O ápice da narrativa é o momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que se estabelece entre Ana e o cego e, em seguida, entre Ana e as coisas.

Em *A paixão segundo G.H.*, uma personagem observa, através de uma barata trucidada, “o espetáculo da existência em ato, que une a sua vida particular em vida universal” (NUNES, 2009, p. 104). Com isso, essa personagem “sente-se impelida a transgredir os limites da sua individualidade para identificar-se, por efeito de uma força mágica e extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal” (NUNES, 2009, p. 104). Nesse romance, a náusea representa tanto as decisões das personagens, como também os momentos de descobertas e libertação. A tensão conflitiva que serve como núcleo da narrativa é provocada por algo banal em um momento fugidio, o que resulta no ponto culminante da narrativa, estabelecendo uma ruptura com o mundo.

Os conflitos, nas narrativas de Lispector, não são desencadeados por acontecimentos grandiosos, mas antes por fatos banais. Em *A imitação da rosa*, Laura desperta para o mundo por meio um olhar fixo sobre um vaso de rosas na sala de estar. No conto *Amor*, Ana toma consciência de sua existência ao ver um cego mascarando chiclete. Dessa forma, a linguagem é um aspecto central na

construção da criação literária nas narrativas clariceanas e desnuda a relação entre o sujeito e a realidade. Segundo Benedito Nunes (1995, p. 145), trata-se de uma “escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade”. Isso se dá de um modo fragmentário, pois nem sempre é possível fazer essa ponte entre o sujeito e a realidade.

Não só em Clarice temos esse tratamento da autonomia feminina. Como outros exemplos disso, podemos citar, na produção literária da contemporaneidade, Marina Colasanti e o seu conto *A moça tecelã* (1982). Esse conto narra a história de uma moça que tecia para realizar seus desejos. Ela tinha liberdade em suas escolhas e não sofria com nenhuma interferência masculina ao fazer suas opções: “Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 1982, p. 1). A personagem tecia muitas coisas, mas o que mais gostava de fazer em seu tear eram os elementos da natureza. Mesmo tendo um tear mágico, ela não se sobrepunha em relação às outras pessoas. Tecendo sempre o que queria, um dia sentiu-se sozinha e resolveu tecer um companheiro, um homem que iria estar ao seu lado e fazê-la feliz. Quando esse homem descobre que sua esposa tem um tear mágico, cresce sua ambição e ele passa a dar ordens à companheira: “— Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata” (COLASANTI, 1982, p. 2).

Por fim, a moça percebe que não precisa da interferência masculina para ser feliz, pois, a partir do momento em que ela passa a ter um homem ao seu lado, sente-se triste e oprimida pelas exigências do marido e, assim, já não tem tempo para tecer o que realmente deseja. Então, decide desfazê-lo, tendo a oportunidade de recomeçar: “E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo” (COLASANTI, 1982, p. 2). Nesse conto, Colasanti faz também uso da epifania, ou seja, a moça passa por um súbito momento de revelação: quando se vê presa às obrigações do marido, retorna a si e decide desfazer-se dele. Dessa forma, a autora reflete sobre as possibilidades de criar, mas também sobre as de recomeçar.

Outro conto que dialoga com *A moça tecelã*, é *Tricô* (2004) de Lucinda Persona, escritora mato-grossense. Trata-se da história de uma mulher que tece

uma blusa de lã para o marido. Entre uma trama e outra, a personagem vai retratando sua vida: a rotina dividida entre cuidar dos afazeres da casa, dos filhos, do marido, o próprio trabalho, os desdobramentos da própria vida. O conto flagra o perfil da mulher moderna, que dá conta de seus afazeres domésticos, cuida dos filhos, tem sua vida profissional e também é escritora. Essa mulher representa a figura feminina que tece seu próprio destino. Contudo, há um contraponto entre o conto de Colasanti e o de Persona. O narrador de o *Tricô* afirma: “Afangou o agasalho de lã do mesmo modo que afagaria o corpo que iria usá-lo. Como fazem notoriamente as pessoas que amam, *ela se lançou numa voragem momentânea, ocupou mente e coração com o homem de sua vida*” (PERSONA, 2004, p. 1, grifos nossos). Essa passagem deixa explícita a possibilidade da realização de um amor, da felicidade da personagem feminina partilhada com a figura masculina; já em *A moça tecelã* a interferência masculina traz infelicidade, desordem e sufocamento, não sendo possível a realização do amor conjugal.

Nesses diferentes caminhos, percebemos, nos exemplos expostos anteriormente, que a mulher e a sua luta pela liberdade de escolha, de ideias e de poder de decisão são temáticas que, de certo modo, universalizam as literaturas dessas autoras. Mesmo nos casos em que, na narrativa, a mulher adquire o poder de mudar seu destino, ou problematiza sua condição compreendemos que há uma preocupação com o sujeito feminino, que sempre esteve à margem das discussões e até mesmo das criações artísticas.

Em relação ao Mato Grosso, a literatura feminina produzida no estado caminhou em passos lentos. A pesquisadora Yasmin Nadaf (2004, p. 91), em seu livro *Presença de mulher* (2004), ao esboçar um panorama a respeito da literatura mato-grossense de autoria feminina, afirma “que a verificação da história dessa literatura [a feminina] só se tornou possível a partir do século XIX, porque as fontes de pesquisa – livros e periódicos – de que dispuseram para a consulta, datam desse século”. As origens da literatura produzida no estado remontam ao século XVIII. No entanto, a escassez de documentos e de arquivos não permite chegar de fato às primeiras manifestações da literatura produzida por mulheres. De acordo com Nadaf (2004, p. 92), a mulher pouco contribuiu para os jornais e revistas no século XIX. Raras foram as vezes em que uma voz feminina figurou em tais espaços com suas produções literárias. Quando o fez, “foi para escrever cartas para esclarecimentos

de cunho familiar, entre eles questões relativas a heranças, ou agradecimentos pelos pêsames recebidos pela morte do marido” (NADAF, 2004, p. 92).

A *Revista Feminina*, criada em São Paulo por Virgínia Salles de Souza, no início do século XX (1914-1936), tratava, entre outros assuntos, de moda, decoração do lar, saúde, culinária, educação dos filhos, além de dar conselhos de beleza. A culinária tinha um destaque especial. A partir de 1916, o tema ganhou uma seção própria, com o título sugestivo: “O menu de meu marido”. De fato, os primeiros periódicos femininos tratavam, especialmente, de questões ligadas ao lar. Quando publicavam alguns poemas, contos e pequenas peças de teatro, geralmente davam voz a renomados escritores nacionais, como aconteceu com a *Revista Feminina*.

Foi em 1897 que surgiu em Mato Grosso o primeiro jornal dirigido por uma mulher, Leonor Galvão. Publicado em Cuiabá, *O jasmim* era de circulação quinzenal, dedicado “aos interesses das senhoras”. A respeito desse jornal, Nadaf afirma que pouco se sabe, pois não foi possível localizar exemplares remanescentes. A imprensa oitocentista informa tratar-se de um jornal que atuou na luta pela emancipação feminina e que teve entre suas colaboradoras os nomes de Castorinha de Pinho e Ana Basília Galvão de Siqueira.

Foi no século XX que a produção literária feminina em Mato Grosso se estabeleceu e se consolidou. Alguns fatores podem ter sido responsáveis por essa mudança. O primeiro seria “a oficialização por parte da imprensa da abertura de suas páginas para a participação do ‘belo sexo’, que segundo ela, era portador de não muito pequeno conhecimento literário”, mas “carente de meios para apresentar ao público as suas pequenas produções” (NADAF, 2004, p. 96). As publicações *A juventude* (1908) e *A imprensa* (1911) contribuíram efetivamente para essa mudança. Desse modo, nomes como o de Yolanda Valachia, Zilza Lina e Lília surgiram nas páginas literárias dos jornais e revistas com uma prosa literária curta, que quase sempre falava de amor. O outro fator que contribuiu para a aludida mudança foi a instalação da Escola Normal de Mato Grosso em 1910. Essa escola ofereceu um estudo sistemático e pedagógico à mulher, que possibilitou a ela um maior acesso à vida pública.

A fundação do Grêmio Literário Júlia Lopes em 1916 também serviu para fomentar a literatura e outras atividades sociais, educativas, políticas e assistencialistas na região. Nesse período, um grupo de mulheres formado em grande parte por alunas da Escola Normal criou a revista *A violeta*, cujo objetivo era

divulgar seu ideário e cultivar as letras femininas e patricias. A respeito dessa revista, Nadaf afirma:

O primeiro número de *A Violeta* circulou em dezembro de 1916, e o último exemplar que localizamos de sua coleção data de março de 1950. Do seu aparecimento até 1920 foi bimensal, posteriormente passou a ser um periódico mensal. Vasta foi a sua produção e diversificado foi o gênero que se imprimiu em suas páginas. Múltiplos foram também os seus colaboradores, somando-se, às mulheres mato-grossenses, escritores da região, e escritores e escritoras de outros Estados e do estrangeiro. (NADAF, 2004, p. 97).

A pesquisadora ainda acrescenta que essa abertura possibilitou uma intensa rede de intercâmbio cultural entre as mulheres do estado de Mato Grosso e as de outras regiões. Para isso, também contribuiu a escolha de Júlia Lopes de Almeida, consagrada escritora carioca, para ser a madrinha do grêmio responsável pela revista, proporcionando, assim, maior abertura a esse diálogo. Conforme afirma Nadaf (2004, p. 97), “*A violeta* foi uma revista de mulher para mulher”, uma vez que a maior parte de sua produção dizia respeito direta e especificamente ao público feminino: “a mulher-esposa, a mulher-mãe, a mulher-namorada, a mulher-filha, a mulher-moça, a mulher-educadora, a mulher-estudante, a mulher-funcionária pública e a mulher-profissional liberal”.

Desse modo, em torno de *A violeta* e do Grêmio Literário Júlia Lopes, um grupo de mulheres destacou-se na produção e na vida literária regionais. Nomes como Amélia Lobo (1898-1977), Ana Luiza Prado (1898-1986), Antídia Coutinho (1904-1978), Guilhermina de Figueiredo (1911-1981), Maria da Glória Novis (1915-1950) podem ser citados como exemplo disso. Por uma necessidade de síntese, mencionamos apenas que, nesse período, destacou-se Vera Iolanda Randazzo (1927), responsável por difundir a prosa moderna feminina na região. A autora “publicou *Pagmejera, Pagmejera!*, que na língua bororó significa “grande chefe”, onde reúne cerca de cinquenta contos e crônicas publicados na imprensa, na década de 1960” (NADAF, 2004, p. 106). Randazzo é também poetisa e historiadora. Como historiadora, ela dedicou-se à pesquisa sobre a história de Mato Grosso. Entre suas publicações destacam-se: *Catálogo de documentos históricos de Mato Grosso* (1977), *Catálogo da exposição de documentos históricos em*

homenagem a Corumbá – bicentenário (1978) e Catálogo da exposição dos documentos mato-grossense da Proclamação da República – 91 aniversário (1980).

Nota-se, nesse cenário, a ausência do romance na produção feminina de Mato Grosso. A esse respeito, ressaltamos que foram duas décadas de espera até que esse gênero passasse a ser cultivado em terras mato-grossenses, precisamente com o trabalho de escritoras como Tereza Albues e Hilda Gomes Dutra Magalhães na década de 1980.

Magalhães residiu em Mato Grosso entre as décadas de 1980 e 1990 e lecionou no curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, *campus* do Médio Araguaia. Publicou, em 1986, o romance *Estranhos na noite*, vencedor do Prêmio Bolsa José Décio Filho de Carvalho Ramos, e, em 1990, *Herança*, também premiado pela Bolsa José Décio Filho.

Nadaf (2004), ao analisar a produção romanesca de Albues, afirma que a autora faz uso de “causos” e de personagens regionais para uma exploração metafísica do mundo e do homem. Segundo a pesquisadora (2004, p. 109), na produção literária de Albues,

[...] há uma crítica contundente à racionalidade humana, e, junto dela, uma contestação aos códigos morais, sociais e religiosos pré-estabelecidos pela sociedade tradicional burguesa, e uma censura ao poder econômico e moral dos grandes usineiros e latifundiários. (NADAF, 2004, p. 109).

Nascida em Várzea Grande, em 24 de agosto de 1936, Tereza Albues passou grande parte da infância em Nossa Senhora do Livramento, cidade próxima da capital de Mato Grosso. Escritora em tom maior, romancista, contista, jornalista, produtora cultural, *expert* em Comunicação: é assim que Coelho (2002) apresenta Albues em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. Esse verbete, figurando em uma obra de projeção nacional, dá conta de que a importância literária da autora aqui em questão está além das fronteiras de Mato Grosso. Ainda a respeito da produção albuesiana, Coelho acrescenta:

Romancista de linguagem rosiana, Tereza Albues comunga com aquelas ou com aqueles que se entregam à criação de seus universos, como ‘viandantes’ em busca do conhecimento. Viandantes agarrados à Palavra, como a uma varinha mágica, capaz de desvendar o oculto por trás das aparências e dar ‘corpo’ permanente à efemeridade das vivências. Em tempos de metamorfoses

profundas, como o nosso, em que todos os antigos valores-de-base se desagregaram, e também se perdeu a ligação com as fontes originais da Vida (via Sagrado), certo caminho da Literatura (poesia ou prosa) vem se revelando como uma verdadeira viagem iniciática do eu em busca de si mesmo, em meio aos caos do belo/horrível ciberespaço, em que nos é dado viver. (COELHO, 2002, p. 615).

Há informações de que, desde a infância, Albues já dava seus primeiros passos rumo à carreira de escritora, pois miúda já produzia alguns poemas. Na década de 1980, mudou-se para os Estados Unidos e lá permaneceu até 5 de outubro de 2005, quando sucumbiu a um câncer. Casou-se com Rob Eisenstat, um arquiteto americano que sobreviveu à tragédia da queda das Torres Gêmeas em 2001. A escritora viveu seus últimos 25 anos fora do país, tendo se adaptado ao modo de vida nova-iorquino, sem, no entanto, deixar de produzir obras em português e publicá-las em editoras brasileiras. Do mesmo modo, manteve forte ligação com a cultura de Mato Grosso e sustentou, principalmente, a chama da memória e da imaginação bem alimentada pela sensibilidade e simplicidade diante da vida. Isso foi “o suficiente para produzir, a partir de suas lembranças, vários romances, em que suas principais ações têm como espaço o Mato Grosso da infância e da adolescência da autora” (PEREIRA, 2014, p. 104). Exemplo disso é o próprio romance *O berro do cordeiro em Nova York*, conforme já expusemos na Introdução, quando apresentamos alguns aspectos do seu enredo. A ligação com a terra natal foi tão forte para a autora que, por vontade sua, após sua morte, suas cinzas foram semeadas sobre a vasta e mística Chapada dos Guimarães em Mato Grosso.

Albues formou-se em Letras, Direito e Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nos Estados Unidos, fez cursos de inglês na Berkeley University e no Community College Center. Graduiu-se em Educação infantil pela San Francisco State University. Na década de 1970, exerceu a profissão de professora de latim e de língua portuguesa. Em 1980, mudou-se para São Francisco, no estado da Califórnia, onde trabalhou na *City Arts Magazine* e na TV KQED.

No ano de 1982, Albues escreveu o roteiro do curta-metragem *Curral das Águas*, que foi levado ao ar pelas redes de televisão Centro América, emissora da rede Globo em Mato Grosso, e Bandeirantes, em São Paulo. Esse curta, segundo Coelho (2002, p. 615), despertou grande interesse do público telespectador “pela denúncia da situação dramática vivida por homens do campo que, ludibriados por

falsas promessas, são levados para o Pantanal, e ali obrigados a trabalhar em regime de escravidão”. A questão da injustiça do trabalho escravo aparecerá também com força no romance *O berro do cordeiro em Nova York*.

Após mudar-se para Nova York, em 1983, foi que Albues iniciou sua carreira como romancista, com a obra *Pedra canga*, publicada no Rio de Janeiro pela Philobiblion, em 1987. O romance foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos em 2001 pela Green Integer Press. Alcançando sucesso junto à crítica, foi resenhado em publicações de prestígio e inclusive foi objeto de uma entrevista ao programa Manhattan Connection, da rede Globo.

O crítico do jornal *The News & Observer*, da Carolina do Norte, aproxima o espaço-mundo de *Pedra Canga* àqueles criados por García Marques (Macondo) e por William Faulker (Yoknapatawpha). Trata-se de uma observação pertinente, como observa Coelho (2002, p. 615), “na medida em que a terra-de-origem, a “casa” como morada do ser, a ausência de fronteiras entre vida e morte, o atemporal, a atmosfera de magia... são as grandes presenças no universo romanesco” de Albues.

Em 1991, a autora publicou o seu segundo romance, *Chapada da palma roxa*. Em 1993, foi a vez de *A travessia dos sempre vivos* e, em 1995, o já mencionado *O berro do cordeiro em Nova York*. Todas essas obras foram lançadas nas Bienais Internacionais do Livro, no Rio de Janeiro, com a presença da autora. Seu último romance foi *A dança do jaguar* (2000), publicado na França e lançado no Salão do Livro em Paris. O romance teve excelente repercussão nos vários meios de comunicação, com entrevistas da autora a jornais, revistas e canais de televisão no Brasil e na Rádio France Internacional em Paris. Em 1999, Albues concluiu a coletânea de contos *Buquê de Línguas*, publicada em 2008. O conto que dá título à obra é o mesmo que deu à autora a menção honrosa no concurso de contos Guimarães Rosa, promovido pela Rádio France Internacional, em Paris.

O romance de estreia, *Pedra Canga* (1987), é narrado em primeira pessoa. A narradora Tereza faz questão de se posicionar como uma observadora, uma espécie de jornalista em busca da verdade dos fatos. Ela está sempre com um caderno anotando tudo o que descobre. A história gira em torno do conflito vivido entre os habitantes de um lugarejo chamado Pedra Canga e os moradores da chácara Mangueiral. A narrativa volta-se para o cotidiano do povoado situado à beira do Pantanal mato-grossense, que é abalado pelo poder exercido há muito tempo pela família Vergare, proprietários da chácara Mangueiral, e por outros latifundiários da

região. O mistério em torno da chácara, cercada com muros altos crivados de cacos de garrafa, está associado a uma série de acontecimentos sobrenaturais, que faz com que surjam inúmeras especulações sobre os eventos que não são passíveis de explicações pelas leis naturais. O mistério, o misticismo e a busca pela verdade dão o tom desta narrativa.

Em *Chapada da palma roxa* (1991), o enredo gira em torno de um crime que abalou a pacata cidade de Porto Garça: um recém-nascido, fechado num saco, é afogado no rio. O romance se fixa no espaço regional, no interior de Mato Grosso, e tem seu enredo apresentado por uma narradora, a jovem Tiê, que toma nota de tudo que tem conhecimento para desvendar a história do crime cometido contra o recém-nascido. A trama dessa narrativa caminha para a descoberta da identidade do assassino da criança, o que acaba envolvendo outro enigma, que é a não revelação da identidade do pai da criança e a denúncia de um possível incesto. Para além dessas questões, o romance também problematiza o silenciamento da mulher, vítima da violência e da opressão.

A travessia dos sempre vivos (1993), por sua vez, conta a história de João Pedro, bisavô da narradora e um aventureiro que, conforme afirma Ricardo Guilherme Dicke no prefácio da obra, “a gente não fica sabendo se ele era louco pelo amor de Deus ou louco pelo amor da Terra”. Para a narradora, a jovem Taisha, o bisavô é considerado uma entidade “iluminada”, cuja biografia a neta tenta resgatar, saindo à procura de informações. João Pedro é, assim, apresentado como um padre espanhol que fora designado para a paróquia de Nossa Senhora do Livramento, no estado de Mato Grosso. Logo que chega à cidade, apaixona-se pela jovem Teodora e revolve renunciar ao sacerdócio para se casar com a bela moça que, segundo a narradora, era “alta, esguia, ombros retos, cabeça erguida, os cabelos em tranças terminando num coque no alto da cabeça, rosto belíssimo, olhos negros, arredondados, nariz arrebitado, lábios carnudos e sensuais, dentes alvos” (ALBUES, 1993, p. 17). Depois dessa decisão, João torna-se uma figura contraditória: para uns, um santo; para outros, apenas um “doido varrido”.

O berro do cordeiro em Nova York (1995), título que joga com a multiplicidade de sentidos do termo “cordeiro”, tem um enredo que gira em torno de uma narradora protagonista (sujeito inominado), que discorre abertamente sobre suas memórias, ouve-se a si mesma e refaz caminhos antes percorridos, retomando as vivências de sua infância e adolescência, sufocadas pelo preconceito e pela miséria. O romance

retrata o sertão, com suas desigualdades sociais e seus latifundiários, representantes do poder nas regiões esquecidas pelos governantes. Venâncio, o pai da narradora, é submetido a trabalhos pesados sem remuneração e sem descanso semanal. A narrativa também alude às viagens dos personagens em busca da independência financeira e da própria liberdade. Nesse romance, como observa Coelho (2002, p. 617), tudo é “resgatado do passado, em terras pantaneiras, fundido com o presente, na fervilhante Nova York, e transformado no jorro verbal da escrita catártica”. A esse livro, que é objeto de nosso trabalho, daremos naturalmente mais atenção ao longo dos próximos capítulos.

A dança do jaguar (2000), por sua vez, é um romance sensual e palpitante, que leva o leitor a seguir os passos, ora ligeiros, ora pesados, de um ser diabólico que, à semelhança do jaguar, ronda a heroína. A narrativa tem como cenário a cidade de São Francisco, nos Estados Unidos, e o Solar Maltesa, uma misteriosa casa vitoriana onde a protagonista Nayla, uma jovem pintora, vai viver momentos de terror, envolvendo uma figura bastante excêntrica, o botânico Tristan O’Hara.

A partir de uma mudança de espaço, ela se vê enredada em uma misteriosa, sedutora e ameaçadora trama de amor e morte, em que se fundem enigmas de um romance policial. A casa, o Solar Maltesa, é o núcleo gerador da efabulação que, oscilando entre o real e o surreal, vai arrastando o leitor, da primeira à última página. Conforme afirma Coelho (2002, p. 617), *A dança do jaguar* é uma grande metáfora, “não só do jogo da sedução do criminoso para atrair sua vítima, mas também do jogo da escrita sedutora da romancista que, aqui, se revela absolutamente dona de sua arte e de sua insólita visão de mundo”.

A coletânea *Buquê de línguas* (2008) é composta por 14 contos. Ao mesmo tempo em que lida com questões eminentemente particulares, como a experiência cotidiana, o regional e o local, a obra revela algo de universal, amplo e grandioso, uma espécie de conexão com o que caracteriza o mundo global. Nesses contos, Albuês retoma espaços rurais e urbanos para falar do homem, do cotidiano e da sociedade de modo geral. Há uma mistura do regional com o universal, empreendendo-se, assim, uma diluição de fronteiras. *Buquê de línguas* retrata a tendência a um mundo globalizado, que permitiu essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais, seja via meios de comunicação, ou pela facilidade proporcionada pelos avanços dos meios de transportes.

Conforme observa Persona (2008, p. 10), “de muitos méritos se abastece esta coletânea de contos de Tereza. Expressividade, leveza e refinamento da língua estão patentes na tradução do drama coletivo”. O conto que dá título ao livro narra a história de uma explosão na linha D do metrô em Nova York e revela as diferentes reações dos passageiros, de várias nacionalidades, em um momento de tensão e medo. Assim afirma a narradora:

A explosão sacudiu o mundo nosso, na linha D do metrô. O trem lotado freou de repente, rangendo. O choque violento nos atirou de todos os lados; gritos, choros, empurrões, caos absoluto. Parada entre duas estações no túnel escuro, portas trancadas, a máquina resfolegava feito um dragão raivoso, expelindo fumaça pelos olhos que não possuía. (ALBUES, 2008, p. 13).

De acordo com Persona (2008, p. 10), é possível perceber, nessa narrativa, “a iminência da morte comandando o espetáculo da vida”. Trata-se de um espetáculo que não passa despercebido ao olhar criterioso de Albués, “seja em relação ao mundo, selecionando instantâneos na tropical Cidade Maravilhosa, seja captando as sequências da rebelião de uma flor no frio nova-iorquino”.

No conto *O furo do mamão*, que também integra a coletânea, Albués rememora a infância. O espaço retratado é o interior de um colégio de freiras e nele figuram as tramas de um universo de defeitos e virtudes, inocências e deslizes, como afirma a narradora:

As freiras, que deveriam ser um exemplo de bondade e compreensão, lideravam o massacre. Do amor próprio de qualquer uma de nós que, por uma razão ou outra, não recebessem o quinhão de acordo com as normas estabelecidas pelo Sagrado Coração da Virgem Maria. Que de sagrado pra mim não tinha nada. (ALBUES, 2008, p. 48).

Assim como n’*O berro do cordeiro em Nova York* (1995), aqui é possível perceber a criticidade da escritora ao lidar com certos aspectos sombrios da sociedade, abordando assuntos incômodos. Ao fim do conto, a narradora ressalta: “A responsabilidade do que nos aconteceu no colégio interno não cabe ao pobre mamão-castelo, tampouco ao desventurado feijão-mulatinho. Qualquer um pode ver que eles não são os verdadeiros vilões desta história” (ALBUES, 2008, p. 54).

Uma leitura do conjunto de obras de Albues revela-nos uma forte preocupação estética e uma preferência pela voz narrativa feminina e pela narrativa em primeira pessoa. A recorrência desse tipo de foco narrativo está relacionada a um projeto estético e visa, sobretudo, a dar voz à mulher, que por muito tempo esteve à margem da vida social e intelectual, sem direito a manifestar suas ideias, ou tampouco denunciar a violência a que esteve submetida. Ao eleger a mulher como protagonista de suas narrativas, Albues dá destaque às vivências femininas, retratando a conquista de um espaço pessoal e profissional e a participação ativa nas mudanças sociais.

1.2 O olhar da crítica sobre a obra albuésiana

A produção literária de Tereza Albues tem sido bastante estudada nos meios acadêmicos. De fato, existe um número relevante de ensaios e artigos publicados sobre as obras da autora. Por exemplo, podemos citar o artigo que se encontra no livro organizado por Mário Cesar Silva Leite, *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso* (2005), intitulado “Terra e exclusão social: as várias faces do poder em Ricardo Dicke e Tereza Albues”, de Hilda Gomes Dutra Magalhães. Existem outros três artigos sobre Albues da autoria da mesma pesquisadora publicados nos livros *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal* (2001), *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002) e *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2002).

Magalhães foi uma das primeiras a desenvolver pesquisas sobre o romance *O berro do cordeiro em Nova York*. Em seu livro *Literatura e poder em Mato Grosso* (2002), no capítulo “Tereza Albues: a luta pela liberdade”, Magalhães investiga as relações de poder que o romance retrata, verificando como se definem os seus atores sociais e quais os níveis de consciência e visões de mundo dos personagens. A pesquisadora (2002, p.103) afirma que, em várias passagens desse romance, são mostradas “as formas de ação do governo ou dos fazendeiros em relação aos moradores” da região e, “na maioria das vezes, a discriminação, o preconceito e a exploração são sintomas de um poder abusivo, proveniente da esfera particular ou

da esfera governamental”. Magalhães destaca o retrato das péssimas condições de trabalho a que o personagem Venâncio era submetido e a ação do governo e dos latifundiários sobre os menos favorecidos.

Nadaf, em seu livro *Presença de mulher* (2004, p. 19), discorre sobre a produção literária de Albues, também tratando do romance *O berro do cordeiro em Nova York*, apresentando-o como uma “autobiografia onde a autora efetua e conquista, com maestria, uma catarse existencial para sua libertação”. Luzia Aparecida Oliva dos Santos¹ e Rosana de Barros Varela² publicaram na revista *Polifonia*, de Cuiabá, o trabalho “Fantástico e imaginário religioso em *Pedra Canga*, de Tereza Albues” (2015): O estudo investiga os elementos do imaginário religioso e do fantástico no romance de estreia da autora.

Outro trabalho realizado por essas pesquisadoras, com a colaboração de Adriana Lins Precioso³, tem como título “Identidade feminina no espaço multicultural: a voz narrativa de Tereza Albues” (2011) e aborda a temática da identidade feminina no espaço multicultural. O *corpus* de análise foram os contos que compõem a coletânea *Buquê de Línguas*. O artigo “Tereza Albues e o papel do transculturador no pós-modernismo” (2011)⁴, da autoria de três pesquisadoras, também utiliza como *corpus* o conto *Buquê de Línguas*. Luzia dos Santos apresentou no XII Congresso Internacional da Abralic, realizado na Universidade Federal do Paraná, o trabalho “A narrativa de Tereza Albues: espaço urbano e cultura” (2011). Nesse estudo, a pesquisadora investiga a relação entre espaço urbano e cultura presente no conto *Buquê de Línguas*.

Conforme já adiantado, das obras de Albues, o livro *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) é o que mais desperta a atenção da crítica. *Perfil de mulher: a representação feminina nas personagens de Tereza Albues* (2009), dissertação de mestrado de Elisa Augusta Lopes Costa, defendida na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), analisa dois romances de Albues: *Pedra Canga* e *O berro do cordeiro em Nova York*. O trabalho pretendeu evidenciar a representação feminina nas personagens albuesianas. “O berro do cordeiro n’ Os sertões euclidianos”, artigo

¹Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa e professora adjunta da Faculdade de Educação e Linguagem da Unemat - *campus* universitário de Sinop.

²Graduada em Letras na Unemat, *campus* universitário de Sinop.

³Doutora em Letras e professora do curso de Letras da Unemat de Sinop.

⁴*Revista de Letras*, São Paulo, v. 51, n. 2, p. 101-118, jul./dez. de 2011.

de José Alexandre Vieira da Silva (2008)⁵, realiza uma leitura comparada de *O berro* com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, analisando as imagens das águas presentes nas duas narrativas e relacionando-as com o conceito da terra prometida e da travessia bíblica do Mar Vermelho. Vieira da Silva se detém sobre o episódio da fuga de Venâncio do trabalho escravo ao qual havia se submetido. Essa fuga resgata o mito da terra prometida e a travessia do Pantanal representa a imagem da travessia bíblica do Mar Vermelho.

Leonice Rodrigues Pereira (2014), em sua tese de doutoramento, intitulada *Entre Percursos e Berros: o eu entretecido por fios de memória de Wanda Ramos e em Tereza Albuês*, defendida na UNESP, realiza um estudo comparado entre *O berro* e *Percursos (Do Luachimo ao Luena)*, de Wanda Ramos, propondo um estudo da memória como elemento estético presente nas duas narrativas.

Mario Cesar Silva Leite e José Alexandre Vieira, por sua vez, publicaram na revista *Polifonia*, de Cuiabá, o trabalho “Nos arredores do fantástico mato-grossense: o berro de Tereza” (2009)⁶. O artigo investiga a presença dos elementos fantásticos no romance *O berro do cordeiro em Nova York*. Para os pesquisadores, Albuês constrói um fantástico particular, no qual o homem é um ser estranho a si mesmo e o outro é um abismo. Com isso, o surreal invade a alma humana e o mundo cotidiano.

Dante Gatto, Cintia Souza Arguelho e Gabriela Nunes Ferreira publicaram, em 2011, na revista *Contexto*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, o artigo *Rios de mim: a culpa e o berro de Tereza Albuês* (2011)⁷, em que empreendem uma reflexão sobre o núcleo da ação dramática em *O berro do cordeiro em Nova York*. A pesquisa analisa elementos da narrativa, expondo estratégias estéticas para demonstrar que o papel da culpa é um *leitmotiv*. Para os pesquisadores, a dialética da culpa conviverá com a memória da dor até a libertação pela força espiritual e uma comunhão de amplitude internacional.

Destacamos ainda a dissertação de Mestrado de Patrícia Casagrande, defendida neste PPGEL em 2017, com o título *Pedra Canga e A travessia dos*

⁵ Trabalho apresentado no XI Congresso Internacional da Abralic, na Universidade de São Paulo, em 2008.

⁶ O artigo é parte da dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais (MeEL/Ufmt) sobre *O berro do cordeiro em Nova York*, orientada pelo Prof. Dr. Mário Cesar Silva Leite. *Revista Polifonia*, Cuiabá, EdUfmt, n. 20, p. 103-118, nov./dez. de 2009.

sempre vivos: a voz da ancestralidade e o narrador oral em Tereza Albues. Nesse trabalho, a autora faz uma retomada acerca da produção literária em Mato Grosso, a fim de mostrar o lugar da escrita de Albues. Baseando-se nos estudos de Frederico Fernandes, a pesquisadora busca compreender os elementos que compõem a literatura oral.

Todos os trabalhos mencionados mostram que a obra de Albues tem despertado o interesse de estudiosos da literatura, tendo sido analisada a partir de diversos ângulos. Contudo, o estudo da configuração narrativa de *O berro do cordeiro em Nova York*, na perspectiva da experiência estética do sujeito enunciador, é algo pouco explorado, o que justifica a realização da presente pesquisa.

2.0 ASPECTOS DA FICÇÃO EM O BERRO DO CORDEIRO EM NOVA YORK

2.1 Albues e a autoficção: aproximações e distanciamentos entre a narradora e a autora

Hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas.

Philippe Lejeune

Considerando que *O berro do cordeiro em Nova York* foi escrito em primeira pessoa e se caracteriza por um pendor memorialístico, é importante interrogarmos se essa obra pode ser lida como um romance autobiográfico, na esteira da literatura confessional. Muitos questionamentos a este respeito têm surgido no âmbito da fortuna crítica de Albues.

A literatura de cunho íntimo, confessional ou subjetivo parece ser aquela que mais se aproxima do leitor, estando centrada no sujeito que fala de um eu que desnuda toda a sua vida e se revela ao outro. Isso estabelece um elo entre autor e leitor. De fato, textos autobiográficos tendem a aproximar o leitor da história narrada, levando-o a um comprometimento com ouvir aquele que narra. O autor estreita, desse modo, os laços com seus leitores, partilhando com eles as angústias, os medos, as tristezas – ou mesmo os desejos, os sonhos e as alegrias. A narrativa autobiográfica opera um exercício de empatia, estabelecendo um contrato de leitura em que o leitor permanece fiel àquele que narra e torna-se cúmplice do autor. Quem lê passa a deter um segredo: o da vida íntima do enunciador.

As narrativas de introspecção são praticadas por meio de diferentes gêneros literários, como a autobiografia, a biografia, o romance autobiográfico e o diário íntimo. Em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin (1998, p. 250) elabora um detalhado estudo sobre a biografia e a autobiografia antiga. Nesse estudo, o autor ressalta que no Classicismo grego havia dois tipos importantes de autobiografias. A primeira é denominada “platônica”, pois se manifestou primeiro e mais nitidamente em obras de Platão, como *A apologia de Sócrates* e *Fédon*. Para Bakhtin (1998, p. 251), “esse tipo de conscientização autobiográfica do homem está ligado às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o cronotopo o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento”. O segundo tipo de autobiografia denomina-se “biografia retórica” e tem como base o discurso civil, fúnebre e laudatório, que substitui o antigo lamento. Na linha de pensamento bakhtiniano, a autobiografia e a biografia clássica não eram “obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político social e concreto” (BAKHTIN, 1998, 251); elas eram antes “atos verbais cívico-político, de glorificação ou de autojustificação públicas”. O autor (1998, p. 251) acrescenta que é precisamente nas “condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua [do autor] vida ou a dos outros, que se especificam as facetas da figura do homem e da sua vida, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas”.

Na antiguidade clássica o tempo e o espaço real eram a praça pública. Foi nesse espaço que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida. Segundo Bakhtin (1998), a praça da Antiguidade era o próprio Estado, isto é, aglomerava todos os órgãos, a

Corte suprema, a ciência e a arte. Ligada à praça, estava todo o povo. Para o autor, esse espaço era o

[...] cronotopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realiza-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil. (BAKHTIN, 1998, p. 251-252).

As reflexões de Bakhtin reforçam a ideia de que, no homem biográfico, não podia haver nada de íntimo ou privado, de sigiloso ou pessoal, de introvertido – ou seja, nenhuma privacidade. “Tudo é público do começo ao fim”, afirma o autor (1998, p. 252). Nesse sentido, “o homem que se expõe à praça é aberto de todos os lados, ele está todo do lado de fora, nele não há nada ‘para si só’, não há nada que não esteja sujeito ao controle e à avaliação público-estatal” (BAKHTIN, 1998, p. 252). Logo, toda a existência era visível e audível para o homem grego da era clássica, de modo que ele desconhecia a existência invisível e muda.

Ainda nessa perspectiva, Bakhtin (1998, p. 254) salienta que “viver exteriormente é viver para os outros, para a coletividade, para o povo”. O homem da Antiguidade estava totalmente exteriorizado dentro do seu elemento humano, no meio popular. Portanto, a unidade dessa coesão extrovertida do homem tinha caráter público. As autobiografias e as memórias romanas se distinguem das gregas, pois aquelas são elaboradas de acordo com outro cronotopo real, melhor dizendo, de acordo com a família romana que lhes deu o fundamento de vida. De fato, a autobiografia romana é um documento da consciência familiar e ancestral. A esse respeito, Bakhtin acrescenta que “a autobiografia [romana] é escrita com o objetivo de transmitir as tradições-patriarcais de descendente a descendente e é colocada em arquivos. Isso faz da consciência autobiográfica *um fato público-histórico e nacional*” (BAKHTIN, 1998, p. 256, grifos do autor). Desse modo, a consciência autobiográfica dos romanos se distingue da grega pelo fato de esta se orientar para os contemporâneos vivos, presentes na praça pública, ao passo que aquela centra-se nos antepassados mortos e nos descendentes que ainda não participam da vida política.

Depois da Antiguidade Clássica, a autobiografia começa a se desprender de seu significado público e nacional, manifestando-se na consciência privada do indivíduo isolado e solitário. Segundo Bakhtin (1998, p. 261),

Toda uma série de categorias de autoconscientização e de elaboração de uma vida biográfica – êxito, felicidade, mérito – começam a perder seu significado público e nacional e passam para um plano privado e pessoal. [...] Inúmeros detalhes da vida privada, que fazem com que o homem se sinta em casa e que começam a servir de apoio a uma consciência de si mesmo, passam a ter significado. A imagem do homem começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública.

Conforme afirma o autor, a autoconscientização do homem e o surgimento de uma nova relação do sujeito consigo mesmo foram fatores primordiais para as muitas modificações na feição das autobiografias antigas que se verificam na modernidade.

Outro estudioso importante deste tópico é o crítico francês Philippe Lejeune (2014). Em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Lejeune cunhou o conceito de “pacto autobiográfico”, usado para definir uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor que visa estabelecer um contrato de leitura dos textos de caráter confessional. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação de uma identificação entre autor, narrador e personagem. Essa identificação é selada principalmente por meio do uso do nome próprio, mas pode ser estabelecida de diferentes formas.

De acordo com Lejeune (2014), a primeira forma de perceber esse contrato ocorre quando o narrador e a personagem possuem o mesmo nome, o que remete à pessoa registrada em cartório, que, nesse caso, seria o autor da obra. A segunda forma de afirmar a identificação se dá quando a personagem não tem nome na narrativa, mas o autor do mundo real dá indícios de uma identificação com o narrador-personagem da história narrada, por meio de títulos, preâmbulos e prefácios que remetem ao nome desse autor assinado na capa do livro. Por fim, a terceira forma de constatar essa identificação não é explícita, como nas formas citadas anteriormente. Ela se dá quando o autor deixa certas pistas ao leitor ao longo de sua narrativa, como títulos de suas obras anteriores, menção à sua profissão, nome do pai e da mãe ou até mesmo uma passagem rápida, na qual seu

nome próprio aparece. Tais pistas permitem ao leitor associar esse narrador ao nome do autor, assinado na capa do livro.

Por outro lado, se não há nenhuma forma de identificação, também não há pacto e, logo, não há autobiografia. O nome do narrador e o do personagem diferem do nome do autor, o que impossibilita qualquer forma de identificação. O caso mais complexo de identificação seria aquele em que o nome do personagem é omitido, indeterminado. Nesse caso, tudo depende de um pacto que pode assumir três formas distintas: o pacto romanesco, em que a natureza de ficção do livro é indicada na capa ou na folha de rosto e a narrativa autodiegética é então atribuída a um narrador fictício; o pacto zero, em que não apenas a personagem não tem nome, como o autor não firma nenhum pacto, nem autobiográfico, nem romanesco, e, nesse caso, a indeterminação é total; e o pacto autobiográfico, em que “o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declara explicitamente idêntico ao narrador (logo ao personagem, já que a narrativa é autodiegética), em um pacto inicial” (LEJEUNE, 2014, p. 35).

Como exemplo desse último tipo de pacto, o autor menciona a obra *História de minhas ideias*, de Edgar Quinet. O pacto está incluído no título e é explicitado em um longo prefácio, assinado por Quinet. O nome do autor não aparece nem uma só vez ao longo da narrativa; no entanto, pelo pacto, o “eu” da narrativa sempre remeterá ao autor empírico.

Feitas essas exposições, podemos agora retomar o romance objeto desta pesquisa. O ponto de partida, na análise, será o relato das circunstâncias do nascimento da protagonista. Nessa passagem, são dados indícios de que a instância narrativa vai seguir uma determinada ordem cronológica. No entanto, essa expectativa é frustrada e não se verifica, logo se instalando uma falta de linearidade temporal no romance. Em *O berro do cordeiro em Nova York*, o tempo cronológico é embaralhado e submetido às exigências do tempo psicológico.

Conforme já foi afirmado, a protagonista não informa o seu nome. De forma direta, apenas explica ao leitor como irá narrar sua história. É ao longo da narrativa que essa protagonista vai deixando algumas pistas sobre sua identidade, por exemplo, sobre o fato de ser escritora e mãe: “Foi nessa época que comecei a escrever” ou “Olho no relógio, as horas passam velozes [...] tenho que estancar o pranto, sair correndo pra buscar meu filho Jason na escola” (1995, p. 68-105). Trata-se de uma narrativa de “sabor autobiográfico”, diferentemente de *As confissões*, de

Rousseau (2008), cujo pacto está indiciado desde o título e é reforçado no preâmbulo e confirmado ao longo do texto, pelo emprego dos nomes “Rousseau” e “Jean-Jacques”. Na narrativa albuésiana, pelo contrário, o nome da escritora não aparece no título do romance e também não está repetido ao longo da narrativa.

Em verdade, a protagonista não recebe um nome. O que se verifica é apenas a presença dos nomes de familiares (pais, avós, irmãos e irmã), o que estabelece certa distância em relação à narrativa autobiográfica. Os pais da protagonista chamam-se Venâncio e Augusta, enquanto os pais da autora são Veridiano e Benedita, conforme os nomes que se encontram na dedicatória do livro. Os irmãos da protagonista chamam-se Gabriel, Inácio, Dario e Flora. Já a irmã da autora chama-se Glorinha Albués, nome que também se encontra na dedicatória do romance *Pedra Canga*. O nome do esposo da autora também se diferencia do da protagonista. Rob Eisenstat foi esposo de Albués, enquanto David é o da protagonista. O arranjo onomástico não é, portanto, o elemento principal que permite classificar *O berro do cordeiro em Nova York* como relato de traços autobiográficos.

Notamos que a obra em questão é anunciada como romance. Nesse caso, haveria o pacto romanesco, ou seja, aquele em que a natureza da ficção é indicada na capa ou na folha de rosto do livro. Contudo, existem, sim, elementos que permitem lançar outro olhar sobre a obra. Esses elementos podem ser encontrados em alguns detalhes da vida da protagonista que coincidem com a vida da autora empírica: o local de nascimento, a mudança para o Rio de Janeiro, a formação profissional, a mudança para os Estados Unidos, o fato de ter se casado com um americano, de ter dois filhos e de ser escritora. Encontramos, portanto, alguns elementos que aproximam a narrativa de um relato autobiográfico ou que sustentam a aproximação, e outros que repelem a identificação.

No romance, há referências à profissão da narradora, que coincide com a da autora: “Penso em mim, também eu isolada da minha cultura, me enveredo pelo caminho da criação” (1995, p. 238). Ela acrescenta: “Falo com Benjamin Barbudo sobre a dança dos homens em Mikonos, conto que estou escrevendo um livro, revelo várias passagens que tenciono incluir na narrativa, ele me escuta em silêncio” (1995, p. 132). Assim, embora a narradora não tenha nome, o “eu” que enuncia remete sempre o leitor a certas características da vida de Albués, determináveis social e culturalmente.

Em outro livro, *Pedra Canga* (1987), estabelece-se uma situação semelhante. A obra é anunciada como romance e, mesmo que não exista nenhuma indicação de que seja uma autobiografia, o nome da protagonista coincide com o da autora, ainda que seja mencionado apenas uma vez: “Os velhos dormem cedo e acordam antes do dia clarear. Pergunte ao seu avô Zé Garbas. *Boa noite, menina Tereza*” (ALBUES, 1987, p. 97, grifos nossos). A narradora Tereza, de *Pedra Canga*, posiciona-se como uma observadora, uma espécie de jornalista em busca da verdade dos fatos. Ela está sempre com um caderno, anotando tudo o que descobre, mas não assume abertamente a sua profissão. Contudo, assim afirma Bento Sagrado, personagem do romance: “ - Ah, então temos aqui hoje a visita da nossa escritora? [...] Assim que me sentei na sala de visitas, tratei logo de explicar que eu não me considerava uma escritora, não tinha publicado nada ainda, só estava passando pro papel algumas idéias” (1987, p. 96).

Encontramos em Albues uma recorrente narrativa em primeira pessoa e alguns pontos autorreferenciais, que, de certo modo, direcionam a possibilidade de uma aproximação com a autora empírica. No entanto, é necessário frisar que essas características não dão conta do estabelecimento direto de um pacto autobiográfico, nos moldes propostos por Lejeune (2014). Em contrapartida, ao promover o distanciamento entre tais realidades, narradora e autora, evidencia-se uma tensão quando nos deparamos com os elementos coincidentes citados anteriormente. É nessa zona de indefinição que a autora parece desejar permanecer. Em Albues, portanto, a opção parece ser a da abertura de possibilidades e a instalação da ambiguidade, e não de certezas. De resto, o tom de misticismo, que existe na maioria das obras da autora, parece estar em conformidade com essa ambiguidade. O signo da ambiguidade está presente já no título da obra, conforme procuramos mostrar no tópico a seguir.

2.2 O berro: os múltiplos sentidos de um signo

Ao determo-nos sobre o título do romance em questão, somos impactados pelo caráter estranho e inusitado da junção dos vocábulos “berro”, “cordeiro” e “Nova York”. Neste subcapítulo, voltamos nossa atenção para uma reflexão acerca da riqueza metafórica da imagem “berro do cordeiro”. No discurso bíblico, verificamos a existência de passagens, tanto no Antigo quanto, quanto no Novo Testamento, que fazem referência a um “cordeiro” e à ideia de sacrifício. No Antigo, temos o episódio de Abraão, que imolaria o seu próprio filho, como prova do amor a Deus. Já no Novo Testamento, encontramos a imagem do Messias, o próprio Cristo que foi enviado ao mundo para ser imolado. Em ambos os casos, a imagem do cordeiro vincula-se à ideia de sacrifício supremo.

O vocábulo “berro” sugere a ideia de uma intensidade maior na manifestação de uma voz. Trata-se, conforme afirma o dicionário Aurélio (2009, p. 175), de um “grito rude e alto”, que, portanto, carrega a noção de uma potência maior lançada ao protesto de alguma coisa, relacionando-se também à manifestação de algum tipo de animal. O título do romance em questão joga com essa multiplicidade de sentidos do termo: “Que Nova York inteira ouça meu berro” (1995, p. 85).

Um dos aspectos dessa multiplicidade de significados poderá remeter, ainda, a um “berro” de Tereza em Nova York, ou seja, a visão que a autora nos fornece sobre a sociedade e a estratificação da vida social é a visão do desencanto e, portanto, de um grito. De fato, o romance funda-se na denúncia exaltada da exploração nas relações de trabalho, dos preconceitos de gênero, classe e de raça, de machismo, de oportunismo e de exclusão social vivenciados pela narrada em sua infância pobre. Essa realidade foi superada via capital cultural, a partir da possibilidade que a narradora tem de estudar. Nessa perspectiva, o romance de Albuês quer ser o amplificador do *berro* de um *cordeiro*, de um brado humano, de um grito, uma exclamação de alegria, tristeza ou raiva, emitido pela própria autora. Essa afirmação se fundamenta uma vez que, na obra, os verbos em primeira pessoa, os pronomes e as circunstâncias autobiográficas nos remetem à autora empírica. O enredo não corta definitivamente esse cordão umbilical, nem ao menos com um codinome.

A relação do termo “berro” com o gemido de um animal — no caso, de um cordeiro, remete-nos a uma aproximação com o lugar das memórias da infância da narradora, o sítio Cordeiro, e ao próprio animal, o cordeiro do sacrifício na visão do cristianismo. Assim, temos a associação do berro ao grito do animal que é oferecido em sacrifício, o puro e imaculado cordeiro, que também está combinado à imagem da narradora. Por outro lado, a imagem do lugar é também significativa. Esse lugar surge forte como um grito que impulsiona a narração da história.

Perrone-Moisés, em “A criação do texto literário”, no livro *Flores da escrivantina* (1990), discute como o próprio título de uma obra anuncia a criação do texto literário. A autora levanta alguns questionamentos sobre o fazer literário, inicialmente, mostrando a relação entre os significados dos vocábulos “texto” e “criação”. A criação diz respeito ao “tornar existente aquilo que não existia antes”, enquanto o texto “remete-se para a materialidade do escrito” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100), isto é, para a obra literária. Perrone-Moisés apresenta-nos alguns possíveis sinônimos para o fazer literário. A palavra “criação” é associada aos termos “invenção”, “produção”, “representação” e “expressão”. A autora observa que o termo “criação” contém um caráter divino, absoluto: “Assim como Deus criou o mundo a partir do verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100). A autora ainda acrescenta que essa palavra, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário e à concepção romântica, que entendia que o artista não imita a natureza, mas, sim, cria outra, num atestado do seu caráter divino. Nesse caminho, a obra é, assim, considerada como algo que ultrapassa o próprio criador, divina em sua natureza.

Em *Albues*, o narrar torna-se uma oportunidade de construção que não se limita apenas a dar vida a seres de papel, ou seja, a criar as personagens, mas também constrói um espaço em que tanto personagens, quanto narradores podem viver e organizar-se em um processo de construção ficcional. Para a narradora, a arte de narrar é um lugar de possibilidade de criação, que oferece resposta. Essa linha argumentativa leva-nos a retomar o pensamento de Perrone-Moisés, quando a autora afirma o seguinte:

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real

do que aquele que pretendia dizer. A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, e a própria sentida em seguida com falta. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 102, 103).

Segundo Perrone-Moisés, a obra literária nasce de uma dupla falta. Por um lado, uma falta experimentada por todos, no mundo físico a que chamamos real. O mundo em que vivemos não basta. Portanto, o homem procura suprir essa falta pela linguagem, ou seja, inventa seu próprio mundo por meio da literatura. A narradora albusiana busca suprir essa lacuna por meio da criação literária e os personagens nascem como resultado dessa falta de compreensão do próprio estar no mundo. Trata-se de um “eu” em busca do ser oculto, que não consegue expor seus sentimentos e seus desejos, talvez mesmo por viver no mundo contraditório e sem respostas.

A nossa leitura do romance em questão vê essa obra de Albus como uma narrativa introspectiva, na qual a narradora faz uma análise íntima e reflexiva de si mesma, do seu passado e das suas experiências. Assim, a noção bíblica de “cordeiro” aproxima-se a própria condição da própria narradora: uma inocente que se obriga ao sacrifício de viver uma vida que não escolheu. É nesse ponto que o “berro” pode nos revelar o grito de contestação de um eu diante de sua condição no mundo: “Comecei a chorar desesperadamente, a volta a um rancho de lacraias nos confins de Mato Grosso [...] De novo o berro incontrolável [...] Berrava com todas as minhas forças [...] O meu berro desembestou, foi bater na Estátua da Liberdade em Nova York” (1995, p. 92).

Em suma, podemos perceber muitas significações nesse título em questão, desde os sentidos dos termos “berro” e “cordeiro”, passando pelo sentido do espaço “Nova York”. A força que associada ao ato de berrar atenua a imagem casta do cordeiro no espaço de uma metrópole e gera também uma tensão de forças antitéticas, reforçando um efeito de estranhamento e de ambiguidade.

No capítulo seguinte, adentramos o romance propriamente dito e analisamos aspectos da voz narrativa que Albus constrói em *O berro do cordeiro em Nova York*.

3.0 A VOZ NARRATIVA E OS FIOS QUE ENTRELAÇAM A TRAMA

O romance é um ser vivo, uno e contínuo.
Tzvetan Todorov

Por meio das palavras, contamos, recontamos, construímos, reconstruímos, inventamos e reinventamos o mundo. De fato, somos feitos de narrativas. A esse propósito, Clarice Lispector (1999, p. 96) já declarava: “Há um livro em cada um de nós”. A nossa existência narra atos cotidianos; na nossa imaginação, existem fantasias e sonhos que efabulam histórias. Tecemos uma rede de fios entrecruzados, ao falarmos de nossas histórias e das de familiares. Desse modo, fantasiemos nosso passado, rememorando e revivendo a todo instante nossas narrativas, de modo que o ato de narrar constitui-se um princípio existencial, uma vez que estabelece os limites e os alcances do sujeito em um mundo enigmático.

Esse contexto leva-nos a pensar sobre a arte de contar histórias, que é, no fundo, a arte de recontá-las, sempre num processo de reinvenção. Como afirma Perrone-Moisés (1998, p. 105), em seu artigo “A criação do texto literário”, incluído na obra *Flores da escrivainha* “narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la”. Isso se dá porque não é possível duas pessoas contarem um fato da mesma forma; a simples escolha do narrador, do ângulo que ele irá narrar os acontecimentos, por si só cria a possibilidade de outras histórias, das quais nenhuma será a “real”. Ao contar uma história, sempre faltará algo do real, e, às vezes, cria-se na história, aquilo que faltava no real. Sendo assim, também nessa perspectiva o ato de contar uma história é o ato de reinventá-la. Cada narrador possui uma posição, um ângulo e uma forma de contar; os detalhes deixados por um narrador podem ser significantes para o outro, uma vez que aquele que narra cria possibilidades de construir novas histórias por meio da linguagem.

Roland Barthes (2009, p. 19), em seu trabalho intitulado *Introdução à análise estrutural da narrativa*, afirma que “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade”. Conforme afirma Barthes, a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita e pela imagem, fixa ou móvel.

A narrativa apresenta-se no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, no drama, nas histórias em quadrinhos, na conversação, em tantos modos de comunicar as experiências. Não há povo algum sem narrativa e todas as classes e grupos sociais têm suas narrativas e elas são frequentemente partilhadas, chegando a diferentes culturas. Portanto, a narrativa figura entre nós, confundindo-se com a própria vida, afirma o autor.

Olgária Matos (2002, p. 310), em seu artigo “A narrativa: metáfora e liberdade”, incluída na obra *O avesso da liberdade*, afirma que “[...] a possibilidade de contar e de ouvir histórias é tecida pelo próprio esquecimento, esquecimento que permite narrar uma mesma história, sempre a mesma e sempre outra”. Ou seja, embora a história seja a mesma, ela sempre será outra devido às lacunas abertas pela própria indeterminação do relato, gerada pelo esquecimento.

Dessa maneira, cada autor constrói sua identidade partindo da escrita. O esquecimento aqui não se refere ao ato de esquecer propriamente dito, no sentido de obliterar da memória, mas sim ao processo de criação de cada escritor. Em outras palavras, o autor coloca sua individualidade na escrita, marcas de sua identidade e, assim, constrói histórias distintas, com uma marca própria.

Nessa linha argumentativa, interessa-nos conhecer, em *O berro do cordeiro em Nova York*, a partir de uma posição que nos faz questionar o que a narradora nos conta, o que fomenta a criação e como se dá o processo de escrita. Ainda que saibamos que o livro, em si, exige-nos apenas a leitura, parece-nos que aqui é preciso mais que isso: não há só uma história, mas há todo um mistério que a criou. Tal mistério é percebido a cada leitura, quando atribuímos novos sentidos ao texto. É mediante essas circunstâncias que surge o desejo de investigar a fundo, o que exige um leitor reflexivo, atento, aberto às possibilidades do texto.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1994, p. 596), em *Teoria da Literatura*, afirma que todos os homens produzem na vida cotidiana um número indefinido de textos narrativos, ou seja, textos em que contam, “[...] em que relatam sequências de eventos de que foram agentes e/ou pacientes ou de que tiveram conhecimento como testemunhas presenciais ou como leitores ou ouvintes de outros textos”. Dessa maneira, entendemos que a narrativa faz parte do ser humano e o contar liga-se intrinsecamente à vida: de mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance transformou-se em um estudo da alma humana e das relações sociais e em reflexão filosófica. A arte de narrar sempre esteve presente na vida da

narradora protagonista de *O berro do cordeiro em Nova York*. Desde criança, ela já pensava em reconstruir o mundo por meio da linguagem: o impulso criativo sempre esteve presente em sua vida. Por isso, ela afirma:

Lancei-me com fúria aos livros, era a primeira da classe, dez com louvor passou a ser meu conceito habitual, especialmente nas composições e dissertações, os professores escrevendo elogios nas beiras dos cadernos [...]. A alegria imensa ao receber o boletim mensal com notas altas era maior do que a dos meus pais, para eles eu fazia minha obrigação, para mim significava mais uma vitória a caminho da libertação. (ALBUES, 1995, p. 76).

Nesse trecho, encontramos uma consciência de adulto projetando-se sobre a imagem da infância. A afetividade (atentemos para os termos “alegria” e “libertação”) está muito presente na narração desses aspectos da infância. Trata-se de um exemplo de como a literatura de Albués trabalha a consciência das personagens, o conflito interior e a indagação dos seres humanos sobre si mesmos. A narradora nos conta de que, ainda criança, já percebia as forças ocultas que se impunham à realidade:

De onde me vinha a força conscientizadora que fez de mim uma combatente aos oito anos e me fazia enxergar tão claro meu destino? Aí já é exagero meu. Ou vaidade. A clareza se resumia em reconhecer atribulações atuais, analisá-las, buscar uma solução que, de imediato, parecia vir dos livros. Alargava os limites do cotidiano mas não era nada a longo prazo. Eu tinha pressentimentos, sensações quase palpáveis de que eu poderia modificar o estado de coisas em que me via enredada [...]. (ALBUES, 1995, p. 77).

Essa sensibilidade que a personagem central demonstra durante o romance leva-nos a crer que ela realmente sempre sofreu por sentir, nua, o mundo de um modo tão intenso. Por outro lado, as leituras perspicazes, com observações sobre a realidade política, ideológica, racial, econômica e religiosa, devemos ao olhar distante, maduro e parcial da narradora adulta. Podemos afirmar que, na infância, estava a sensibilidade primeira, sentindo as dores do mundo, questionando-o sem entender de onde vinha tanta maldade e tanta bondade ao mesmo tempo, desconfiada de que o Deus cristão não era o provedor, nem o socorro para aqueles que gemiam de dor. A narradora adulta, contudo, espremeu todas as experiências

captadas por essa sensibilidade primeira e colocou-as sob a luz de uma consciência inquisitiva, munida de uma razão que, auxiliada ainda pela sensibilidade, reinterpreta todas as suas facetas.

O romance traz também uma reflexão acerca da posição da mulher que reivindica sua liberdade em uma sociedade que dita as normas que os indivíduos devem seguir. Notamos que essa personagem albusiana está à frente de seu tempo. Desde criança, lutava para ter sua independência, não concordava com os maus tratos que recebia dos patrões de seu pai e sabia que, para conseguir a liberdade que tanto sonhava, seria necessário trilhar os caminhos dos estudos. Aos oito anos destacava-se na escola, era uma criança inquieta e, como já mencionamos, estava sempre questionando a vida e o estar no mundo. Esse pendore filosófico afilia *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) ao romance de cunho existencialista.

Mikhail Bakhtin (1998, p. 400), no ensaio “Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)”, inserido na obra *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, ao introduzir uma discussão sobre a epopeia e o romance, afirma que “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”. Para o autor, “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”. Ao lado dos grandes gêneros como a epopeia e a tragédia, “só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura” (BAKHTIN, 1998, p. 397). Desse modo, o romance difere da epopeia, justamente porque nele surge o homem comum, o indivíduo isolado, e não herói.

O mundo coletivo se desfez, dando lugar à individualização do ser humano, que vive cada vez mais isolado dos outros e de si mesmo. Desse modo, a característica do romance está no “esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (ADORNO, 2003, p. 58). Os personagens do romance apresentam os traços de um individualismo preocupado com o presente e com as constantes transformações ocorridas na sociedade hodierna. As narrativas do gênero descrevem fragmentos da vida das personagens e seus conflitos gestados em um tempo psicológico, que servem como núcleo da narrativa. Assim, o romance tem como característica narrar a vida interior

do personagem e seus devaneios, explica Bakhtin: “O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida” (BAKHTIN, 1998, p. 402-403). Em outras palavras, o romance está para o mundo contemporâneo assim como a epopeia está para o mundo antigo.

Julio Cortázar (2006), no ensaio “Situação do romance”, da obra *Valise de Cronópio*, propõe um estudo da evolução da forma romanesca. O autor (2006, p. 69) afirma que, em linhas gerais, o romance moderno caminha pelos séculos XVIII e XIX “sem alterar de maneira fundamental sua linguagem, sua estrutura verbal, seus recursos de apreensão; o que é compreensível” devido à riqueza de temas. Sendo assim, o mundo que serve de material para o romancista é de uma abundância e de uma variedade tão assombrosas que o escritor se sente como que esmagado por essas tantas possibilidades. “O seu problema é sobretudo o de preferir, escolher, narrar uma coisa entre cem igualmente narráveis” (CORTÁZAR, 2006, p. 69). Quando escolhemos narrar nossa experiência própria, particular, transformamos nossa vida em livro e passamos de sujeito para personagem, de narrador a autor.

Dois aspectos do gênero romanesco são ainda tratados por Cortázar nesse estudo. O primeiro diz respeito ao tema do romance moderno. Segundo o autor (2006, p. 64), na literatura moderna “nada é mais importante do que o homem como tema de exploração e conquista, no qual explica o desenvolvimento e o estado atual do romance como forma preferida de nosso tempo”. O segundo aspecto é a evolução formal do gênero, que, segundo Cortázar, é muito mais significativa e reveladora do que o enfoque histórico. Ao estabelecer relações entre o romance antigo e o romance contemporâneo, Cortázar afirma:

O romance do século XIX é uma resposta multifacetada à pergunta de *como* é o homem, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu *porquê* e seu *para quê*. (CORTÁZAR, 2006, p. 66, grifos do autor).

A partir dessas considerações do autor, bem como de outros estudos realizados sobre o romance moderno, notamos que o grande rompimento com a configuração formal do romance aconteceu com escritores como James Joyce, Virginia Woolf e Franz Kafka, no início do século XX. Esses romances,

diferentemente dos romances do século XVIII, passaram a narrar o conflito interior dos personagens e, com isso, surgiram então novas técnicas de narrativas, como o monólogo interior e o fluxo de consciência. Os romances existencialistas pertencem a essa mesma senda. Tais narrativas demandam uma atenção e uma participação maior do leitor, assim como exigem a figura de um narrador que toma a cena.

Na literatura brasileira, podemos citar obras de Lispector como exemplos de narrativas psicológicas e existencialistas. De fato, os romances e contos clariceanos narram situações comuns a todos os seres humanos, abordando questões acerca dos mais diversos temas, como medo, descoberta, liberdade, felicidade, amor, perdas, insegurança, ódio e também morte. Nos romances de Lispector, o episódio que serve de núcleo à narrativa corresponde a um momento de tensão conflitiva, assim, em certos contos e/ou romances, há uma ruptura abrupta do personagem com o mundo. Em alguns casos, a crise declarada dos personagens não se resolve por meio de um ato e mantém-se do princípio ao fim, como afirma Benedito Nunes (1995, p. 84), “seja com aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa”.

O romance contemporâneo apresenta uma busca constante do ser em relação à sua própria existência – é o “quem somos, de onde viemos e para onde vamos?” que impulsiona a narrativa. Os moldes do romance constituem, assim, uma maneira de o homem entender-se a si mesmo. Segundo Cortázar (2006, p. 78),

Dir-se-á que o romance existencialista veio atrás da correspondente exploração filosófica, mas o que fez este romance foi mostrar e expressar o existencial em suas próprias situações, em sua circunstância; quer dizer, mostrar a angústia, o combate, a liberação ou a rendição do homem a partir da situação em si e com a única linguagem que podia expressá-la: a do romance, que procura desde tanto tempo ser de certo modo a situação em si, e experiência da vida e seu sentido no grau mais imediato.

Em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), a narradora protagonista é movida por indagações diversas e a ação desempenhada por ela é motivada pelos questionamentos existenciais e pela vontade de superar suas limitações: “Mas à medida que fui crescendo, comecei a me sentir cada vez mais solitária [...] buscava dentro de mim elucidação para o grande mistério da vida, por que viera ao mundo,

para onde iria quando morresse, qual o sentido da existência?” (ALBUES, 1995, p. 67). Temos, nesse trecho, indagações e angústias acerca da existência, próprias do romance existencialista. A angústia da protagonista em relação aos problemas e a sua dificuldade em entender o seu estar no mundo são retratados no romance. Essas indagações perpassam toda a narrativa albuésiana, o que está de acordo com o pensamento de Cortázar (2006, p. 67), quando o autor afirma que “o homem precisa sem dúvida do romance para conhecer-se e conhecer”. Para além disso, Cortázar ainda afirma (2006, p. 67, grifos do autor):

A presença inequívoca do romance em nosso tempo se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver. O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a.

É por meio da palavra que o homem conhece a si mesmo. É expondo o indizível que se propõe conhecer sua existência. A palavra falada ou escrita é a expressão máxima do ser e, por isso, o teórico pontua que o romance é o “instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa” (2006, p. 67). Em outras palavras, o homem produz ficção para constituir-se como ser humano e, ao mesmo tempo, para ultrapassar a sua condição humana. Há outro nascimento operado pela palavra, que não precisa da certidão civil. As personagens criadas por Albués possuem características comuns, ou seja, são homens e mulheres que vivem o dia a dia, que se deparam constantemente com os problemas, com a incerteza, o medo, a angústia e com o desejo de autoconhecimento.

Ao considerar as narrativas de Albués, interessa-nos conhecer quem é essa voz que narra e o que ela narra. Histórias são narradas desde sempre e entre os fatos e o público/leitor se interpõe um narrador. Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas narra também o que imaginou, o que sonhou e o que desejou. Por isso, Lígia Chiappini Moraes Leite (2002, p. 7, grifos da autora), ressalta que “NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nasceram juntas”.

Na obra aqui estudada, a personagem entra em cena para dar vida à narrativa. Conforme os fatos vão acontecendo, ela tece os fios da vida, entrecruzando-os com as lembranças de sua infância, assim como em *As mil e uma noites* (2015), em que o ato de contar adia a morte e prolonga a vida de Sherazade.

Para essa personagem, “contar equivale a viver” (TODOROV, 2008, p. 105). De fato, se Sherazade não tiver mais contos, será executada, conforme lembra Tzvetan Todorov (2008), em *As Estruturas Narrativas*. Se, por um lado, temos o contar ligado à vida, por outro, existe a ausência do contar, que equivale à morte. “A narrativa equivale à vida; a ausência da narrativa, à morte” (TODOROV, 2008, p. 106). Metaforicamente, a morte se confunde com a ausência de histórias e de reinvenção. Sem a narrativa, a vida seria como um livro em branco que não nos oferece nada.

Retomamos as considerações de Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura* (1994). Nessa obra, o autor afirma que, dentre as personagens de um romance, há uma que se particulariza pelas suas funções no processo narrativo e na estruturação do texto: o narrador. Segundo o autor (1994, p. 759),

Todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto narrativo, as outras vozes existentes [...] a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mundo [...].

Fica evidente que o narrador desempenha um papel fundamental na narrativa. É por meio dele que temos acesso aos demais personagens da história, é ele quem caracteriza as *personas* e por meio dele acompanhamos as ações e os acontecimentos. Se o narrador for o detentor da palavra na narrativa, ele irá reproduzir o discurso dos demais personagens.

Segundo Bakhtin (1998, p. 137), todas as linguagens, “mesmo quando não são encarnadas num personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico [...], atrás de todas elas, transparecem as imagens das pessoas que falam, em vestimentas concretas sociais e históricas”. Aguiar e Silva chama a atenção para o aspecto formal do narrador e a sua posição aponta para um determinado projeto estético do romance. Bakhtin, por sua vez, amplia essa noção quando afirma que a personagem concretiza a linguagem num plano social e histórico, ao representar as “pessoas que falam”, entendidas como ideologemas. Assim, sabemos que, embora o romance seja narrado na primeira pessoa e com o discurso indireto, sempre existem as vozes filiais. Na estética romanesca, a enunciação do herói não anula a enunciação das outras vozes, de forma que, em *O berro do cordeiro em Nova York*

(1995), o discurso de Venâncio, pai da protagonista, é reproduzido pela voz da narradora e, assim temos acesso à história desse personagem, bem como à de outros. A respeito desse assunto, dedicaremos parte do próximo subcapítulo.

Davi Arrigucci Júnior também se ateuve ao problema da perspectiva narrativa em seu ensaio “Teoria da narrativa: posições do narrador”. Nesse trabalho, o autor explica que a escolha por uma perspectiva narrativa corresponde às intenções ou objetivos do romancista. A respeito disso, o autor (1998, p. 20, 21) afirma:

[...] a escolha da técnica, do ponto de vista nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo [...] escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica.

Como já mencionamos, Albuês escolhe um narrador típico dos diários e das autobiografias, aquele que narra em primeira pessoa. Tratando-se de uma obra em primeira pessoa, não podemos deixar de destacar que ela está inserida em uma longa tradição. Machado de Assis inaugurou a narrativa memorialística livre no Brasil com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nessa obra, o discurso apresenta-se em primeira pessoa e Brás Cubas, o personagem central, escolhe como começar sua história, decidindo-se pelo fim.

Do mesmo modo, em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), a narradora apropria-se da técnica memorialística e, semelhantemente ao narrador machadiano, decide, logo de início, narrar a cena do seu nascimento:

Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de vir ao mundo que não lhe dei tempo de voltar à rede de onde se levantara minutos antes para ir ao banheiro. Não fosse a parteira entrar correndo e me aparar com mãos experientes a minha cabeça teria se estatelado no chão de tijolos vermelhos. (1995, p.11).

Em seguida, a narradora explica ao leitor o motivo pelo qual escolheu começar por esta cena e não por outra: “Não sei se este é o ponto certo para começar minha história, mas como tudo principia com o nascimento, não vejo por que não registrá-lo especialmente pela maneira extravagante como sucedeu” (1995,

p.11). Assim, percebemos ressurgências do narrador machadiano em *Albues*. Uma das particularidades da narradora albuesiana é justamente o hábito de ir se justificando ao longo da narrativa, como o fez Brás Cubas.

Outro aspecto a destacar no romance são as questões relativas ao preconceito, à discriminação, à exploração e à migração das personagens em busca de liberdade. Essa literatura rompe com as fronteiras geográficas no sentido em que, ao discutir as lutas internas do homem moderno, cheio de dúvidas e de inquietações, trabalha uma temática universal. Desse modo, a narradora albuesiana dialoga com as angústias do homem na contemporaneidade e com problemas sociais que estão na ordem do dia.

É nesse universo labiríntico que as personagens albuesianas estão inseridas, debatendo-se à deriva nos rios de águas turvas, entre o preconceito e as injustiças sociais. É exatamente essa imbricação entre ambiente circundante e narração que nos chama a atenção. A autora trabalha com dois espaços, como já mencionamos: ora o sítio Cordeiro, ora a cidade nova-iorquina. Tudo isso para dizer da condição do homem que vive enclausurado dentro de si mesmo, sendo consumido pelo desejo de encontrar a liberdade.

É nessa condição de enfrentamento da realidade, de luta pela libertação, de deslocamentos espaciais, seja pelas regiões brasileiras ou pelo exterior, que a narradora demonstra sua luta por melhores condições de vida e pela independência. É a partir do estudo desse clima de dúvida generalizada, de questionamentos, de culpa e de luta que traçaremos as próximas discussões.

3.1 A narrativa albusiana e a faculdade de intercambiar experiências

Walter Benjamin publicou, em 1936, o texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Segundo o filósofo a arte de narrar está em vias de extinção, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

O autor se refere, nesse texto, à narrativa oral, ou seja, àquela que era transmitida de boca a boca, por um narrador com raízes no povo. A narrativa oral é vista por Benjamin, portanto, como uma forma artesanal de comunicação, que não tem interesse em transmitir o “puro em si” daquilo que é narrado, como a informação e o relato.

Ao problematizar o desaparecimento do narrador, o autor leva em consideração aquele narrador tradicional que, ao contar uma história, transmitia ao seu ouvinte uma sabedoria adquirida ao longo do tempo. Por isso, o autor (1994, p. 4) afirma que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos, mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”.

Segundo Benjamin, dois fatores contribuíram para a morte da narrativa clássica. O primeiro foi o surgimento do romance no início do período moderno e o segundo fator foi a evolução dos meios de comunicação. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”, afirma o autor (1994, p. 6). O filósofo defende, por isso, que recebemos todas as manhãs notícias de todo o mundo e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. Isso acontece porque os fatos já nos chegam acompanhados de explicações, ou seja, quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação. Ao contrário da informação, a arte narrativa evita explicações. O leitor é livre para interpretar a história como ele quiser e o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

A informação só tem valor no momento em que é nova: ela só vive nesse momento. Diferentemente disso, a narrativa não sucumbe ao tempo, pois conserva suas forças e, depois de muito tempo, ainda é capaz de se desenvolver. Nas palavras de Olgária Matos (2002), a narração pede um ouvinte, enquanto a informação jornalística um consumidor; a narração dirige-se a uma comunidade, já a informação visa a um mercado.

Por outro lado, Benjamin caracteriza o narrador como aquele que conta suas experiências vividas, ou seja, aquele que faz da memória e da experiência os artefatos para desenvolver o seu relato. O filósofo destaca dois modelos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro traz a sabedoria verticalizada no tempo pelo conhecimento de sua terra, suas histórias e tradições. O segundo é aquele que se desloca no espaço e traz notícias de longe, da vivência dos lugares por onde passou.

Nas palavras do autor, “quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198). O narrador marinheiro comerciante é aquele que vive a perambular por diferentes espaços e, sendo assim, tem muito o que contar; já o narrador camponês, por estar preso às suas raízes, passa toda uma existência sem sair de sua terra e, por isso, adquire conhecimento da tradição.

Benjamin salienta que é graças à reminiscência que as histórias são contadas, formando uma rede que as mantém interligadas. As narrativas articulam-se umas às outras.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Como já adiantado, o narrador, segundo Benjamin, não tem como finalidade repassar o “puro em si” daquilo que é narrado como uma informação ou mesmo como um relatório; ele absorve para si “a coisa narrada”, isto é, mergulha-a dentro

de si e, ao contá-la, fá-lo de maneira a deixar na narrativa as marcas de sua experiência. Seguindo esse pensamento, acerca da reminiscência, Benjamin, em “A imagem de Proust”, ensaio de 1929, afirma que o importante para aquele que rememora não são as experiências que ele teve, mas como ele “tece” as lembranças daquilo que vivenciou. Nessa perspectiva, Proust não descreve em sua obra a vida que viveu de fato, mas a vida de que conseguiu se lembrar. O acontecimento em si, para Benjamin, é dado como encerrado, finito no plano real; mas o acontecimento da esfera do lembrado “é sem limites”, pois “é apenas uma chave para tudo que veio antes de depois” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

É nesse sentido que lemos a narrativa de Albués. A narradora transmite as lembranças do que viveu e não exatamente a vida que viveu. O tempo da lembrança não equivale ao tempo do vivido e em *O berro do cordeiro em Nova York* temos, sem dúvida, a lembrança daquilo que foi vivido.

Com base no pensamento de Benjamin, é possível ainda observar que no romance albuésiano aparecem dois contadores de histórias: a narradora protagonista e o personagem Venâncio. A primeira aproxima-se das peculiaridades do narrador comerciante. A narradora, ao registrar suas andanças, afirma:

Eu também tenho perambulado pelo mundo, nos meus pés as marcas da estrada. Vales e colinas, acampamentos ciganos, vilas, povoados à beira-mar, cidades imensas cravejadas de arranha-céus. Para onde vou? Não sei. Hoje, precisamente hoje, segunda-feira à tarde, vagueio pelas ruas de Nova York, meu pouso mais demorado. (1995, p. 18).

Conforme o fragmento acima, podemos perceber uma aproximação com o narrador no sentido benjaminiano pelo fato de a narradora estar sempre em movimento. Essa constante peregrinação faz com ela adquira conhecimento e se autodenomine “andarilha”. Ela conhece outras culturas, menciona e estabelece relações com sua terra natal e com suas origens. Nota-se que ela não perde seus valores; suas andanças servem para agregar conhecimento. A itinerância figura no romance como possibilidade de soma, de acréscimo na vida da protagonista que sempre lutou por sua independência. O deslocamento é um fio que entrelaça a vida da narradora, seu passado e seu presente.

Quanto ao pai da narradora, podemos estabelecer uma relação entre ele e o narrador camponês. Venâncio passa horas contando à filha os dramas e as dificuldades de seu passado e do passado de sua família.

Eu me sentava no seu colo e pedia, conta uma história, ele contava, não essas histórias comuns de criança [...] Papai sempre terminava suas histórias com uma pergunta, algo assim pra gente pensar, refletir, ele fornecia as peças do jogo, você que o montasse do seu jeito. Uma trama em que os personagens se movimentam em campo aberto à espera da direção que lhes dimensionasse a expressão corporal, estética, filosófica. Ah, meu pai, apenas o segundo ano primário, letras em garranchos, surdo de um ouvido, contando passagens que podiam figurar como segmentos de obra aberta, ele que jamais ouvira falar de Umberto Eco, não é inacreditável? (1995, p. 36-40).

Embora Venâncio tenha apenas o segundo ano primário, ele detém muita sabedoria, algo que traz da experiência e da tradição de sua terra. Interessa-nos a forma como a narradora descreve essa cena, bem como a forma que Venâncio conta histórias à filha. Percebe-se que o pai não impõe sua opinião e, ao finalizar o relato, deixa sempre uma pergunta, a fim de que a filha reflita e interprete conforme seu próprio conhecimento: “Eu calada continuei, o pensamento zanzando pelo universo de conjecturas, portas, portões, porteiros que meu pai abria quando contava histórias. Ele não colocava ponto final, a participação do ouvinte sendo parte do contexto tinha que aflorar” (1995, p. 212-213). O narrador da oralidade é esse que transmite uma sabedoria que vem de sua própria experiência. Venâncio, mesmo com pouco estudo, debita conhecimentos que poderiam figurar em uma obra de Umberto Eco.

Salientamos que a narradora conhecia esses conceitos e, ao narrar as histórias que seu pai lhe contava na infância, pode estabelecer relações com a ideia de “obra aberta”, desenvolvida pelo pensador italiano. No romance, portanto, temos uma narradora culta, leitora e conhecedora da literatura. Em várias passagens, fica claro que era uma leitora voraz, mencionando nomes clássicos da literatura, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa e Kafka, entre outros. Ao estabelecer relações entre as histórias de seu pai e a obra de Umberto Eco, a narradora dialoga com seu leitor, mostrando as várias possibilidades de leitura que o texto literário nos oferece. Em outra passagem do romance, a narradora nos conta:

Quantas vezes ele me chamava, senta aqui, quero te contar um caso [...]. Tantas foram as histórias que ele me contou naquele período, eu não percebendo que eram através dessas histórias que ele se comunicava, transmitia as imagens do mundo que interiorizava, buscava apaziguamento pra sua alma conturbada. Sua catarse aparecia em forma de parábolas, fábulas, anedotas, em versos ou prosa, lembranças da infância, vivências, coisas acontecidas com amigos, parentes ou vizinhos, enfim, o universo que através de sua ótica de homem simples sacudido por tantos infortúnios que não conseguia compreendê-los, muito menos verbalizá-los. (1995, p. 123).

No fragmento acima, fica evidente que Venâncio utiliza-se da narrativa oral para expressar suas angústias e sentimentos. O personagem tinha um modo especial de contar suas histórias e era por meio delas que ele se comunicava com a filha. Nesse sentido, a palavra oral torna-se o mecanismo pelo qual ele poderia aliviar sua dor e apaziguar sua alma.

Venâncio tinha liberdade de contar à filha suas histórias. Porém, não conseguia expressar sua opinião, revolta e indignação aos que detinham o poder, Ele fora submetido ao trabalho pesado e não se sentia no direito de questionar o patrão ou os que tinham uma posição social superior a sua. Desse modo, a filha assume a palavra e afirma:

Papai era um daqueles que vivia totalmente alheio ao panorama político, tínhamos um Interventor em Cuiabá, Júlio Müller, mas ele não sabia o que esse título significava, para ele era Governo legítimo, ordem estabelecida que ninguém discute, Governo é Governo, pronto. Como assim? Seria perguntar de mais para um lavrador que mal terminara o segundo ano primário, unicamente envolvido na luta contínua pela sobrevivência e da família. Sua posição não era uma questão partidária ou ideológica, ele tinha medo, muito. Fora vítima do poder nas terras da Nhecolândia, noites seguidas os pesadelos se multiplicando, o ferro em brasa errando a anca do boi para o seu peito, cheiro da carne torrada, [sic] nãããooo, eu não sou gado pra ser marcado, me deixem viver sossegado. (1995, p. 89).

O pai não havia assumido essa posição de questionamento. A filha, pelo contrário, estava sempre disposta à afronta, uma vez que não estava de acordo com as imposições do governo e dos fazendeiros a quem seu pai estava submetido. Em

outra passagem, a narradora afirma: “Cadê que meu pai conseguia responder na lata, cadê? seria falta de respeito argumentar com o poderoso chefe político, senhor do corpo e mente do seu eleitorado de cabresto” (1995, p. 153).

Esse caráter subalterno também vem de uma tradição: assim agiam as pessoas simples e com pouco estudo, não tendo coragem de enfrentar os políticos, sentindo-se inferiores e, desse modo, obedecendo a toda ordem vinda de cima. O fato de Venâncio não se comunicar com o patrão e não questionar ordens que vinham do governo aponta para um apagamento de sua voz na narrativa. Já a voz da narradora reveste-se de poder e credibilidade. Quem narra, em *Albues*, é quem transcendeu em seu meio opressor.

Quanto às demais personagens do romance, todas são resultado da lembrança e retornam à vida por meio da enunciação da narradora. Quase sempre são opacas, fugidias, pois vivem e resultam do limite entre lembrança e esquecimento da narradora. Na lembrança da protagonista, encontram-se poucos personagens, como já afirmamos. Venâncio ocupa um lugar especial em sua memória — para a filha, o pai era a sua principal referência: “Ah, meu pai, tão correto, consciente, cauteloso, o senhor não errou por querer; caiu numa das muitas arapucas espalhadas no caminho pra pegar gente indefesa, de boa fé, inocente. Vê? Inocente. O senhor é inocente” (1995, p. 26).

A protagonista albuesiana era também de poucos amigos. Do Cordeiro, apenas dois retornam à sua memória: Cristiano, o amigo da infância que mais tarde se torna escritor, e Benjamim Barbudo, um andarilho que aparecia de tempos em tempos no sítio, ficava três ou quatro dias e depois seguia viagem. Barbudo vivia pelas estradas, não tinha paradeiro. O personagem dizia que sua missão era correr o mundo e não queria fincar raízes num lugar só: queria ser vento e correr em todas as direções. Barbudo gostava de conversar e aconselhar a protagonista. Segundo ela, tratava-se de um homem sábio, que gostava de contar histórias. Assim a narradora afirma: “Benjamim é bom de prosa, anda pelo mundo, tem muita coisa pra contar” (1995, p. 16). Nesse ponto, apontamos mais uma vez a possibilidade de uma relação desse personagem com as teorizações de Walter Benjamin, quando o autor define o narrador como aquele que vem de longe e, por isso, tem muito que contar.

Dos demais personagens, outros dois merecem destaque. Embora sejam mencionados de passagem, são bem significativos, pois remetem à continuidade das personagens no conjunto de obras da escritora. Trata-se de João Padre e

Marcola. O primeiro é o avô de Venâncio e aparece na cena em que a filha pede ao pai que lhe explique o nome do seu bisavô:

Aproveitei para perguntar, porque seu avô se chamava João Padre? Já que me perguntou, tá na hora de você saber: vovô era um padre português, louro de olhos verdes, veio do estrangeiro pra ser o pároco de Livramento. Numa desobriga pelo interior conheceu Joana Maria, uma jovem escrava, muito bonita. Apaixonou-se por ela, comprou sua liberdade, largou a batina e casou com ela. Foi um escândalo. A Igreja excomungou ele, sofreu perseguição de todos os lados. (1995, p. 32).

João Pedro, chamado por vezes de João Padre, também é o protagonista do romance *A travessia dos sempre vivos* (1993), o terceiro romance da escritora. Nele, aparece do mesmo modo como Venâncio o descreve no fragmento acima. Contudo, um aspecto chama-nos a atenção: o fato de a moça pela qual João se apaixona se chamar Teodora e não Joana Maria, como Venâncio afirma. Em *A travessia dos sempre vivos*, João Pedro a descreve:

Abri os olhos, ela em pé me observava, a sala muito clara, o sol entrando pelas janelas agressivo, batendo nos meus olhos, sento-me na rede, contemplo-a: alta, esguia, ombro retos, cabeça erguida, os cabelos em trancinhas terminando num coque no alto da cabeça, rosto belíssimo, olhos negros, arredondados, nariz arrebitado, lábios carnudos e sensuais, dentes alvos. O vestido branco de rendão acentuava ainda mais a negritude da pele realçando viço e energia do corpo jovem. Misturaram-se as cores dos nossos olhos, o verde e o negro se refletindo nas duas retinas, se abraçando, se reconhecendo de alguma dimensão escondida na memória do tempo. Atordoado recitei um cântico de Salomão: “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, brilhante como o sol, formidável como um exército com bandeiras?” Ela sorriu, fez um gesto com os ombros, falou, não entendo o que o moço disse, só posso responder que meu nome é Teodora, e desapareceu entre as franjas do reposteiro de crochê. (1993, p. 17-18).

Fica evidente, no fragmento acima, que se trata das mesmas personagens, mas houve mudança no nome da moça pela qual João se apaixonou e com quem casou. O personagem recebia o apelido de “padre”, uma vez que havia professado o sacerdócio antes de casar e era considerado um homem de grande conhecimento, por estar em profunda ligação com o meio ambiente e a natureza. De resto, a busca pelo conhecimento é uma constante na narrativa. Os personagens demonstram o desejo de atingir a sabedoria em seus percursos de vida.

Marcola, por sua vez, é personagem de *Pedra Canga* (1987), obra de estreia de Albues. Ela também é retomado no romance em análise e, mesmo sem se pronunciar, está presente no encontro entre a narradora e Benjamim Barbudo:

Muito tenho refletido sobre o que ele me explicou na tarde chuvosa em que nos encontramos no seu ranchinho na Colina do Marupá onde ele permaneceria em vigília por sete semanas, à espera de Marcola, uma mulher de grande poder espiritual, sua companheira de peregrinação. Eu a conheci em *Pedra Canga*, foi minha mestra, assim tínhamos muita coisa a falar sobre ela, sua ternura e fortaleza, o alcance e profundidade de seus ensinamentos. (1995, p. 160).

Importa destacar que esses personagens são tidos como seres “iluminados” de sabedoria, capazes de transmitir, de algum modo, ensinamentos aos demais personagens. Se, no texto em análise, Marcola aparece somente de passagem, em *Pedra Canga*, ela é amiga e instrutora da protagonista. Marcola tem um quê de mistério e enigma.

Marcola parecia olhar para a correnteza do rio, mas seus olhos atravessavam mais que o rio, mais que a mata densa das margens, mais que o morro Santo Antônio. Iam para além do que os meus olhos podiam alcançar. Tentei mas não consegui acompanhar a viagem dos olhos de Marcola, mergulhados tão profundamente em algum mundo que o meu conhecimento não podia chegar. (1987, p. 23).

Marcola, amiga de Maria Belarmina, vivia solitária em um casebre à beira do rio Coxipó e costumava tomar guaraná, um costume local que os velhos conservavam como ritual religioso. Na sua simplicidade, revelava um conhecimento além dos limites. Nas conversas com a narradora de *Pedra Canga*, respondia a perguntas antes mesmo de que fossem feitas. Coelho (2002, p. 616) afirma que “o poder da mente ou do sobrenatural que atravessa o mundo criado por Tereza aparece nesse primeiro romance na figura de Marcola, guerreira de nascença, dotada de poderes mediúnicos e que serve de guia à jovem narradora, pelos meandros da realidade”.

Ao observar esses três personagens criados por Albues, Marcola, João e Benjamim Barbudo, notamos algo em comum entre eles. São mais velhos e estão sempre orientando os mais jovens que buscam conhecimento. Nesse sentido, nas narrativas albuesianas, o velho representa o saber e o jovem, aquele que almeja beber dessa fonte de sabedoria. Na infância, a protagonista tem no sábio andarilho

Benjamim Barbudo uma referência que a ajuda manter-se em sintonia com o contexto e com a simplicidade da natureza, do primitivo e do mítico, por meio das histórias.

3.2 A perspectiva narrativa em *O berro do cordeiro em Nova York*

Ao partilhar suas experiências com o outro por meio de uma obra memorialística, a narradora de Albuês insere-se numa tradição milenar e veicula conhecimentos e pontos de vista em relação a seu passado. Sendo assim, o romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) constitui-se a partir da configuração da experiência do sujeito que narra em primeira pessoa. A narradora, que também é personagem, possibilita, por meio do seu discurso, que o leitor tenha acesso aos demais personagens, especialmente a seu pai Venâncio e a todos os eventos narrados, tanto os do passado, quanto os do presente. Entendemos, portanto, que a história é conduzida pela memória da narradora, que recupera tanto as suas experiências, quanto as de sua família para presentificá-las no sentido de melhor compreendê-las.

Sendo assim, partiremos da própria figura da narradora para propormos, neste subcapítulo, uma compreensão da configuração dessa voz narrativa, considerando, sobretudo, o seu perfil estético. Adotamos como base teórica Davi Arrigucci Júnior, no ensaio “Teoria da narrativa: posições do narrador” (1998), Theodor Adorno, com o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, inserido na obra *Notas de literatura I* (2003), François Hartog, com o ensaio “O olho e o ouvido”, da obra *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro* (1999), e o argentino Oscar Tacca, com a obra *As vozes do Romance* (1983). Todos esses estudiosos lançaram contribuições a um entendimento da figura do narrador.

Davi Arrigucci Júnior, ao dissertar sobre o narrador, afirma que, ao se contar uma história, levanta-se o problema da perspectiva a partir da qual se deve narrá-la. É um problema técnico: “quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa?” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1998, p. 11). Teóricos como Walter Benjamin e Theodor Adorno também teorizaram sobre o problema do narrador e, principalmente, sobre

as implicações do narrador no mundo moderno. Como já mencionamos, Benjamin via os homens, no século passado, no pós-guerra, como desprovidos de experiências comunicáveis. Adorno (2003, p. 55), empreendendo uma análise da complexidade de um mundo estilhaçado, refletindo sobre a reificação e a alienação do homem neste lugar confuso e brutal, chegou à conclusão de que “não pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Para o filósofo, o narrador deveria captar as essências a partir de uma perspectiva subjetivada. O mundo não mais seria passível de ser visto a partir de uma pretensão de se dar conta da sua complexidade, esgotando-o.

Arrigucci Júnior (1998, p. 17) ainda enfatiza que as primeiras opções de qualquer narrador são duas: ou narra “por cena, com detalhe concreto, ou por sumário narrativo”. Na cena, o narrador detém-se nas minúcias e narra com detalhes contínuos e sucessivos, caracterizando os personagens, o espaço e o tempo. Nesse caso, é “com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena, e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás estar presente num sumário narrativo” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1998, p. 14).

De modo diferente, no sumário narrativo predomina o modo indireto de narrar, no qual o narrador faz “um relato sucinto, genérico, de uma série de eventos, passando por um período de tempo relativamente longo e por vários locais diferentes” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1998, p. 14). Vale ressaltar que não é possível alcançar um modo puro de narrar. Em outras palavras, “a cena depende de um certo grau de sumário”, do mesmo modo que “há pelo menos um mínimo de sumário mesclado à cena” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1998, p. 14). Pode-se afirmar que o modo sumário é o mais empregado no romance em estudo, uma vez que a narradora faz um relato de sua experiência de vida, partindo dos eventos de sua infância no sítio Cordeiro e passando por diversos locais, até chegar a Nova York, o local do presente da enunciação.

Anatol Rosenfeld também se ateve ao problema da perspectiva narrativa. Em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (2009), o autor demonstra como a perspectiva foi crucial, na arte em geral, para que o pintor e o escritor pudessem representar suas visões de mundo em suas obras. O século XIX buscou observar tudo de um lugar superior, com olhar sobranceiro, procurando dar conta de toda a complexidade do mundo. Já no século XX, há um desmoronamento das reais possibilidades dessa pretensão: o narrador caiu de seu lugar de privilégios, de onde

tudo via, e começou a narrar a partir do reconhecimento de uma limitada perspectiva humana, do chão, entre escombros e dúvidas. Sobre o narrador do século XIX, o crítico escreve:

O romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança [...] o Eu que narra já se distanciou suficiente do Eu passado (narrado) para ter visão perspectivica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. (ROSENFELD, 2009, p. 91, 92).

No século XX, todavia, o narrador vai do fluxo de consciência à limitada perspectiva do “eu”, que só sabe narrar aquilo que sua limitada sensorialidade lhe permite ouvir, ver e sentir. Ele não pode dar um passo além disso, porque foi destronado do lugar olímpico que ocupava. Também não quer mais se distanciar muito da história narrada, como se já tivesse uma opinião madura e clara sobre o que conta. Como afirma Rosenfeld, a busca do narrador moderno não é a da distância do seu objeto; quem narra quer se misturar com material narrado, confundir-se com ele, de modo que possa deixar transparecer a subjetividade daquilo que conta, como também os limites de sua perspectiva.

Ao lermos *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), entendemos que a narrativa se faz por meio de dois planos de enunciação: a visão e a audição. Esses são, portanto, os dois sentidos por meio dos quais a narradora dá significação à sua narração. No entanto, há uma predominância da visão: “Me lembro da noite em que o vi dormindo na rede de barriga pro ar, ressonando, e o que tem isso demais, menina? – papai me inquirindo sonolento [...] O que você está falando? Repeti o que tinha visto” (1995, p. 16-17). De fato, a audição apenas complementa a narrativa: “Repito o que me contaram, disso não me recordo, acredito” (1995, p. 11).

De fato, a maioria das experiências que a protagonista repassa ao leitor são as da vida privada, que presenciou visualmente. As discussões de Hartog (1999, p. 274), no ensaio “O olho e o ouvido”, confirmam a força dessa configuração da narrativa: “dizer que se viu com os próprios olhos é, ao mesmo tempo, “provar” o maravilhoso e a verdade: eu o vi, ele é verdadeiro – e é verdadeiro que ele é

maravilhoso”. Desse modo, os olhos possuem as marcas da enunciação no “eu vi”, dando à narrativa um verniz de verdade, legitimando o dito pela voz do narrador.

Hartog (1999, p. 274-275), assegura que na descrição “trata-se a vista como instrumento de conhecimento”. Portanto, os olhos são testemunhas mais seguras que os ouvidos. Ainda, segundo o autor, são os olhos do narrador, no espaço da narrativa, os responsáveis por recortar as zonas mais ou menos críveis e apresentá-las ao destinatário. Dessa maneira, neste romance, a protagonista tece as histórias a partir dos acontecimentos de seu passado, baseando-se em fatos recebidos, principalmente, pela visão. Grande parte das histórias contadas pela narradora organizam-se em torno de um “eu vi”, sendo essa a marca de enunciação responsável por dar credibilidade à narrativa: a protagonista posiciona-se enquanto testemunha daquilo que viu. Ademais, esse “eu vi”, “do ponto de vista da enunciação, dá crédito a um ‘eu digo’, na medida em que digo o que vi” (HARTOG, 1999, p. 278). Conseqüentemente, o “eu ouvi” reveza com o “eu vi”. Quando essa última ação não é possível, do ponto de vista do fazer crer, o ouvido não dá a mesma segurança que o visto. Portanto, a narrativa presa a essa marca de enunciação será menos credível do que a outra, organizada em torno de um “eu vi”. Diante disso, podemos dizer que a narrativa albuesiana erige uma voz que projeta seu relato num testemunho mais próximo do potencialmente verossímil, ao lançar mão de uma narradora que presenciou visualmente os fatos narrados.

Como já adiantamos, a narradora se faz valer desses dois sentidos de enunciação, o olho e o ouvido: “Espantada vi que Benjamim atravessava pro outro lado pisando na água sem afundar” (1995, p. 17-39); “Tantas foram as histórias que ele me contou naquele período [...] Ele sempre me escolhia para sua ouvinte” (1995, p.123-124). Nesses trechos, percebemos o saber por ter visto e o saber por ter ouvido.

A narradora é a grande detentora da voz na narrativa; é quem narra os eventos e faz a apreciação dos personagens. A sua função é “configurar o universo diegético” (REIS; LOPES, 1988, p. 63). Ainda segundo Reis e Lopes (1988, p. 61), o narrador é entendido fundamentalmente como um autor textual, uma entidade fictícia a quem, na ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, sendo o protagonista da comunicação narrativa. Quem narra detém a posse da palavra e sua voz está sempre em primeiro plano na audição e na consciência de quem ouve. Por ter protagonizado os eventos, seleciona cuidadosamente o conteúdo dos discursos,

filtra personagens e acontecimentos e pode, inclusive, ocultar aquilo que não deseja revelar: “Mas nada vou revelar neste instante, ainda sou criança e desconheço o depois, que nem sei se estarei viva pra contar” (1995, p. 18).

Na narrativa, o ato de narrar produz dois planos inseparáveis: “o histórico e o discursivo” (REIS; LOPES, 1988, p. 49-50); o histórico corresponde à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens) e o discursivo, o modo como a narradora transmite ao leitor uma dada realidade.

Estava decidido, fui escalada pra desempenhar um papel sem direito de recusar. Foi o que aconteceu com papai no quartel do 16 BC. Era recruta quando rebentou a revolução de 1932 em São Paulo. Ele foi mandado pro campo de batalha sem nunca ter manejado uma arma e sem saber por que e contra quem lutava. Um dia um colega lhe disse que estavam lutando contra o Governo Federal. São Paulo havia se declarado independente do resto da nação, e que o contingente militar que viera de Mato Grosso representava o apoio de certos militares à causa separatista. Só então ele soube que se tornara um revoltoso à sua revelia, ele que jamais se colocaria contra qualquer ordem estabelecida, o Governo sabe o que faz. Viu-se de repente cavando trincheira com as mãos em campo aberto, bala zunindo de tudo quanto era lado, arriscando a vida por uma causa que desconhecia, e de quebra, na sua concepção, do lado errado. Alternativa? Nenhuma. (1995, p. 56).

A opção de Albuês foi trazer para o romance um “eu” protagonista que narra a história na primeira pessoa, conferindo à narrativa um ritmo mais acelerado pelo fato de haver apenas uma voz que enuncia. A voz de Venâncio, como a dos demais personagens, é reproduzida pela voz da narradora, que analisa, comenta e julga certas atitudes e, assim, intermedia o discurso dos demais, tudo a partir de sua própria perspectiva. Assim, a narradora é o centro do romance, informando o comportamento e os sentimentos dos personagens e desenvolvendo uma dupla função: de heroína e de narradora, sendo a responsável por enunciar o conflito central de si mesma.

Oscar Tacca (1983, p. 62), também estudioso da figura do narrador, na obra *As vozes do romance*, explica que “o narrador participa dos acontecimentos narrados” e, portanto, assume o papel mais importante na narração, o protagônico. A narradora de *O berro do cordeiro em Nova York* (1995, p. 59) participa diretamente dos eventos narrados: “Eu não me sentia à vontade naquele traje, não acreditava no que estava fazendo, tudo não passava duma encenação que me obrigavam a representar, fui ficando zangada à medida que caminhava, mas fui

assim mesmo, não tinha para onde fugir”. Tanto nessa, como em outras passagens, falando de si na primeira pessoa e contando a história “de dentro”, ela participa em maior grau. Tacca (1983, p. 63) ainda afirma que a pessoa que fala, no romance, “não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer”, de tal modo que a figura que narra a história pode parecer “enteléquia” ou inacessível, um ser que pode ser confundido ou até mesmo perder-se entre os outros planos do romance.

A protagonista do romance ora em questão é uma “narradora autodiegética”, ela é a entidade responsável por “relatar as próprias experiências como personagem central da história” (REIS; LOPES, 1988, p. 118). É uma pessoa madura, que viveu experiências e aventuras e, quer relatar, numa posição de maturidade, que é a do presente da enunciação, “o devir de sua existência mais ou menos atribulada” (REIS; LOPES, 1988, p. 118).

Vale ressaltar, que ao narrar suas próprias aventuras, sobrevém à narradora uma distância temporal, que pode ser mais ou menos longa, entre o passado da história e o presente da narração, ou seja, entre o eu-narrado e o eu-narrador: “O sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados” (REIS; LOPES, 1988, p. 119). Desse modo, a protagonista, que no presente narra, já não é a mesma que viveu os fatos relatados; há algumas fraturas que podem ser profundas entre a protagonista da história e a protagonista da narração. Parece-nos, assim, que há uma cisão que marca um distanciamento da narradora com sua vida pretérita, afastamento esse que também se encontra no plano espacial, já que o espaço da enunciação não é o mesmo espaço da memória. Sendo assim, a narradora, de certo modo, estabelece uma alteridade entre a voz narrativa, o objeto narrado e suas experiências de vida.

No romance, apresentam-se duas realidades, passado e presente, que se fundem em uma só voz na narrativa. Embora haja fraturas entre essas realidades, a narradora reorganiza o tempo de sua experiência de modo a que o leitor não se perca em suas histórias. Ela detém um conhecimento absoluto dos assuntos. No entanto, mostra-os gradualmente e não de uma só vez:

Pretendo aqui contar as lembranças sem preocupações cronológicas. [...] não há uma ordem do que veio primeiro, o tempo foi abolido, as cores das passagens vêm da emoção, da paixão com que foram ou estão sendo vivenciadas, nelas o tom e o andamento

se movem frenéticos, lânguidos, delicadeza e violência conforme a natureza do momento aflorado. As etapas se sucedem, se superpõem num espaço real ou mítico ao balanço de gangorra, corda bamba, cenários mutantes. (1995, p. 12).

Sendo a testemunha direta de sua história de vida, ela conta-nos tudo sob a confissão de quem viveu a história. Como já mencionamos, a história da protagonista ganha credibilidade, pois além de usar o “eu” da primeira pessoa gramatical, também fala das personagens de forma indireta. Tacca (1983, p. 126), explica que “mesmo nas passagens de estilo direto, o narrador se faz presente”, pois ele é uma entidade que jamais deixa a narrativa e, por ser assim, “a verdade da personagem é uma verdade peneirada pelo narrador”. Por mais que se diferenciem as vozes das outras personagens, a do narrador permanecerá sempre em primeiro plano. Além disso, o narrador deve saber para contar. Porém, o verdadeiro estilo não está no que conta, mas no modo como conta.

Esse estilo está decalcado na protagonista de *O berro do cordeiro em Nova York* (1995). Ela seleciona as informações que sabe e aquelas que deseja repassar ao leitor. O que distingue o seu estilo narrativo é o modo como conta e não em si o que conta. Ao narrar na primeira pessoa, a narradora assume todas as consequências desse ato, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2003, p. 56): “Eu me aproximo, apenas molho os pés na água gelada, tenho medo de me soltar na correnteza. [...] É minha vez de resistir ao chamado, também eu receio romper a teia que a aranha tece apressadamente nos meus olhos, a pedido meu” (1995, p. 190). Nessa mesma perspectiva, Tacca (1983, 105) explica que “contar algo, implica uma consciência pessoal e um ponto de vista”. Assim, o fato de a narradora ter vivido partes dos eventos no presente da narração faz com que ela tenha autonomia para escolher quais fatos deixará o leitor conhecer e como transmitirá tais fatos. A propósito, é “o narrador quem escolhe cuidadosamente os dados que vai revelar” (TACCA, 1983, p. 86).

A perspectiva no romance de Albués é sempre a da narradora protagonista. Em alguns momentos, ela pode assumir a sua consciência e até mesmo aproximar-se das outras personagens. Porém, nunca dá ao outro o domínio da palavra: “Íamos todos os domingos visitar papai, ele sempre muito triste, quero sair daqui, pelo amor de Deus, não sou criminoso, me tirem daqui. Eu não compreendia por que prenderam ele, um homem bondoso, incapaz de fazer mal a uma mosca” (1995, p.

33). Em casos como o dessa passagem, apreendemos o “enfraquecimento da voz narradora” e “temos a impressão de estar a ouvir as personagens” (TACCA, 1983, p. 76). Ao fazer uso do discurso indireto livre, a narradora modula as diferentes vozes por meio da sua própria voz, de modo que a ela é concedida uma maior mobilidade na narrativa. A protagonista revive sua história e, conseqüentemente, mostra ao leitor o trajeto de sua vida, bem como o de sua família.

De fato, várias vozes se entrecruzam no texto narrativo e o discurso dos personagens aparece sempre inserido no discurso da narradora, entidade que, segundo Reis e Lopes (1988, p. 274-275), é “responsável pela organização e modelização do universo diegético”. Em *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), a narradora transmite por meio do discurso indireto a fala de outros personagens, sem lhes conceder uma voz autônoma. A esse modo de representar o discurso do outro chamamos de “discurso transposto”.

Os adultos não percebiam nossa falta, enlevados que estavam no bate-papo de pessoas sem vizinhança que quando se encontram, não sei de onde arranjam tanto assunto, aliás sei. [...] Comigo e Cristiano acontecia o mesmo. Mas no dia da separação foi diferente. Ele chegou tristonho, fomos pra beira do córrego, ele calado, eu sentido um aperto na garganta, não entendia o porquê do silêncio que antes jamais pousara entre nós. Sentamos no capim, Cristiano ficou com o olhar pregado no bando de garças lá longe. Daí ele apanhou um pedaço de bambu, começou a riscar o chão, suspirou fundo, finalmente disse que não ia mais me ver por longo tempo. [...] Meus pais estão me mandando para um colégio interno em Cuiabá, só venho nas férias, falou vermelho, lutando pra não chorar. Por quê? Porque tenho que estudar, virar gente, pra um dia não ter que me sujeitar a uma vida dura como a deles, foi o que me explicaram. Mas você quer ir? Querer eu não quero, mas não tenho outro jeito. (1995, p. 233-234).

Tanto nesse fragmento acima, como em outros, a narradora não renuncia ao seu estatuto de sujeito da enunciação; ela seleciona, resume e interpreta a fala das personagens. Como já adiantamos, a narradora é a entidade dentro da narrativa responsável por organizar o universo diegético, cabe somente a ela refletir e, se necessário julgar, os eventos relatados, de tal modo que estabelece pausas, interrompendo momentaneamente o desenrolar da história. Assim, a narradora “alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas” (REIS; LOPES, 1988, p. 273), dão lugar ao desenvolvimento das ações narradas. A protagonista “só narra o que tem relevância para a sua vida” (LEITE, 2002, p. 39); por isso, quando

fala de Cristiano, de Venâncio e da história dos latifundiários de Mato Grosso, ela está revelando muito de si mesma.

A narradora de *Albues* tece críticas fortes contra os desmandos da História, do exercício do poder de um homem contra o outro. Nesse ponto, a perspectiva narrativa também se aproxima muito da tradição do Romantismo e, principalmente, do Realismo. Não é o leitor que interpreta o enredo. É a narradora que interfere nas tensões da narrativa para dali nos dar suas próprias conclusões, fruto de um olhar que, já sensível quando viveu, agora está amparado pela experiência, penetra no emaranhado das lembranças e, com muita nitidez, enxerga os verdadeiros motivos que impulsionaram os exageros, os preconceitos, o desamparo, o sofrimento, assim como também as alegrias. A sua narrativa é o cumprimento de um imperativo a que o pai não obedeceu, mas que a narradora, ao nos contar sua história, cumpre: “Alguém tem que gritar para que esses abusos terminem, vamos começar agora” (1995, p. 157). O *berro do cordeiro* é, ao mesmo tempo, o expurgo e a crítica da narradora de *Albues*.

O berro do cordeiro em Nova York, no seu final, traz paz à narradora. Narrar foi descer ao subterrâneo de sua própria existência, buscar, nas cavidades mais estreitas, rasgos de memórias adormecidas, invocá-las uma por uma, como se cada lembrança fosse nota musical que, juntas – sob a direção da batuta do maestro, da narradora que busca um tipo de autoanálise –, formassem um belo e sublime cântico. A seguir, damos mais uma vez voz a essa narradora. Vejamos como o romance se encaminha para o seu fim:

Ainda assim o som irrompe, pujante, profundo, suavizando o agreste da alma que o compõe. Meu cântico de liberdade ainda não está completo, mas a cerimônia da visitação do sol me confirma que neste instante meu destino entrou em comunhão com as energias da terra onde nasci. Ao solo norte se junta o solo do sul em louvores à mãe Terra, uníssonos. (1995, p. 245).

A narradora refere-nos, de um modo insistente, que a sua concepção de Deus é contrária à cristã. Há uma força orgânica, natural, propulsora de eventos inexplicáveis pela lógica, guiadora do cosmo, que coloca tudo em harmonia no universo. A narrativa quer dar conta da comunhão entre passado, presente e futuro. A narradora viu circunstâncias inusitadas de sua vida interligadas de um modo sobrenatural e sua narrativa é contada nessa perspectiva. Os dois polos da terra

são a metáfora de uma constituição espinhosa e cultural do ser; são opostos, mas agora estão em harmonia após *o berro do cordeiro*. O romance, a narrativa e *o berro* foram um grande passo dado rumo à liberdade, ainda que ela não tenha se completado. É como se essa narrativa fosse apenas parte de uma partitura que usará toda a vida para se completar.

3.3 Do Cordeiro a Nova York: uma travessia singular

A memória é a consciência inserida no tempo.

Fernando Pessoa

Com base no período dos acontecimentos históricos referidos no enredo de *O berro do cordeiro em Nova York*, pode-se afirmar que o romance foi escrito depois das décadas de 1940 e 1950. Além do período da infância, o tempo da narrativa estende-se de modo a abranger a juventude e parte da vida adulta da protagonista, até a década de 1990. Nesse período, era comum na região de Mato Grosso um tipo de contrato assinado entre empregador e empregado chamado de “aviamento”.

Nesse tipo de relação de trabalho, de um lado, tínhamos o indígena ou o camponês analfabeto e, de outro, os fazendeiros ou por empresas nacionais ou internacionais, que reproduziam o sistema capitalista. Hilda Gomes Dutra Magalhães (2002, p. 107), em seu livro *Literatura e poder em Mato Grosso*, afirma que, nesse tipo de trabalho, “estabelece-se uma relação que, na verdade, dissimula uma situação de escravidão; o empregado, em uma vida miserável, fica eternamente ligado ao patrão por uma dívida que não para de crescer”.

É nesse clima de profunda desigualdade social que a narradora de *O berro do cordeiro em Nova York* cresce. A sua trajetória é marcada pela itinerância, pela peregrinação em busca de liberdade e de melhores condições de vida. O questionamento existencial é o elemento determinante para a ação da narradora, que desde a infância almejava sair do Cordeiro e se libertar desse ambiente opressor.

Desse modo, vamos percebendo a configuração de uma travessia, ou de uma tentativa de mudança, de um movimento que revela uma busca tanto pela problematização da violência que essas experiências opressoras causam na vida da narradora, quanto pela libertação. O romance albuésiano aborda a temática da desigualdade social, dos marginalizados e dos menos favorecidos. Nota-se, em várias passagens da narrativa, as formas de ação do governo ou dos fazendeiros em relação aos moradores. A discriminação, o preconceito e a exploração estão visíveis nas páginas do livro. O fragmento a seguir mostra uma das faces escuras dos latifúndios de Mato Grosso:

Ao lado do cabaré de Genu havia uma pensão para os seringueiros, os caminhões chegavam e despejando-os lá pra depois de um mês recolher os coitados de volta ao seringal. Tornavam-se escravos dum sistema ao qual se submetiam sem desconfiar que eram manipulados pelos donos do seringal, macomunados com a proprietária da pensão e até com as putas locais. Depois que gastavam todas as economias, sem dinheiro até pra pagar a comida da pensão, os patrões apareciam, pagavam a conta e pronto, o incauto caíra no laço de novo. Outra vez passaria mais um ano pensando nas matas se, com muita sorte, não fosse morto por feras, picadas de cobras ou pela bala assassina do capataz. (1995, p. 101).

O poder dos fazendeiros e dos governantes sobre a vida dos trabalhadores é apresentado no romance sempre como uma ameaça. Magalhães (2002, p. 28), no artigo “Submissão e dominação em *O berro do cordeiro em Nova York*”, afirma que “a naturalidade com que os senhores decidem sobre a vida e a morte de seus subordinados indica alto grau de impunidade na região”. O poder público também se valia de atrocidades para se aproveitar dos trabalhadores. A passagem a seguir ilustra o modo como Venâncio, desconhecendo as circunstâncias implicadas, foi levado à Revolução de 1932, em São Paulo:

Eu já te contei como fui mandado para a revolução de 1932 em São Paulo? Não. Foi assim: “Eu era recruta, o sargento reuniu a tropa no pátio do quartel, posição de sentido, berrou: Quem quer ir passear em Corumbá, dê um passo à frente. Muitos deram, eu também, quem não queria conhecer uma cidade bonita, viajar de lancha pela primeira vez? Embarcamos felizes da vida no meio de algazarras, despedidas com banda de música no cais do Porto. Chegamos a Corumbá, lá nos embarcamos imediatamente no trem para São Paulo, quando desembarcamos fomos enviados para o campo de batalha, estávamos no meio duma revolução, sem quê nem pra quê.

É possível uma coisa dessas? Fomos enganados por aqueles em que depositávamos máxima confiança”. (1995, p. 126-127).

Venâncio vive uma vida miserável, sendo submetido à lei dos que detêm o poder. Assim, nessa passagem, fica evidente o abuso tanto dos fazendeiros, como do poder público sobre os trabalhadores. O poder público aproveitava-se da ingenuidade, da ausência de conhecimento e do desespero para garantir a sua subsistência e a de sua família para atrair homens para um campo de batalha. Esses trabalhadores, diante da escassez de oferta de postos de trabalho e da ausência de uma melhor qualificação profissional, encontram-se impossibilitados de libertarem-se da dominação e se veem enganados e perseguidos. Dessa maneira, Venâncio encontra-se mergulhado na luta pela sobrevivência e soterrado por uma série de preconceitos diversos.

Pelo contrário, a narradora albuesiana coloca-se como cidadã do mundo, como sujeito em trânsito. Os seus deslocamentos espaciais fazem com que ela transcenda as fronteiras do nacional. Leonice Pereira (2014), ao estudar a personagem albuesiana, afirma:

Ao colocar-se como “cidadã do mundo”, a protagonista de *O berro* convida o leitor a refletir sobre um modo de vida peculiar ao mundo contemporâneo, onde se delineiam indícios característicos do fim dos Estados Nacionais. [...] Trata-se da diluição de fronteiras entre as nações próprias do mundo globalizado, assim, a heroína de Albuês está sempre propondo transcender as fronteiras do nacional. (PEREIRA, 2014, p. 196).

Como já adiantamos anteriormente, o mundo globalizado permite essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais, seja por meio dos meios de comunicação, seja pela facilidade proporcionada pelos avanços dos meios de transportes. Nas palavras da narradora, ao registrar suas memórias, ela afirma: “Percorri o Brasil inteiro e outros países da América do Sul. Europa, Canadá, Estados Unidos. Tenho vivido experiências incríveis que vão se incorporando à minha trajetória de andarilha” (1995, p. 53). Além das viagens físicas, ela realiza outros deslocamentos, articulando as suas memórias do passado e do presente, para refletir sobre os problemas inerentes à sua existência no plano ficcional.

Em *O berro do cordeiro em Nova York*, a narração transita entre dois espaços e dois tempos: o presente, vivido no estrangeiro, e o passado, no Brasil,

representado pelo sítio Cordeiro. O Cordeiro é um espaço associado, ao longo do romance, à dor e ao sofrimento. Contudo, o local mais terrível como experiência de exploração é a Nhecolândia, onde Venâncio viveu em regime de escravidão: “Em seguida entregou a papai as ferramentas, foice, enxada, facho, mandou-o desmatar uma imensa área [...] Papai virou escravo, trabalhando de sol a sol, cada vez devendo mais ao patrão e o empregado que tivesse dívidas não podia deixar a fazenda” (1995, p. 27). Venâncio só conseguiu libertar-se por meio de uma fuga, que o levou à loucura.

Como já mencionamos, a narradora utiliza como recurso a memória para narrar as lembranças da sua infância. A respeito disso, Ecléa Bosi (2003), em *O tempo vivo da memória*, salienta que é pela memória que o passado vem à tona no presente, misturando com as percepções imediatas, “como também empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 2003, p. 36). Então, a travessia discutida neste subcapítulo está condensada também no próprio movimento que a narradora faz com a memória, transportando o passado para o presente, bem como no próprio direcionamento das experiências do agora em relação ao passado.

Em relação aos espaços vivenciados no romance, temos o espaço de origem, Várzea Grande, onde a protagonista nasceu. Foi ainda recém-nascida que se mudou com a família para o sítio Cordeiro, “num rancho com teto de palha, paredes de adobo, chão de terra batida. Mamãe, papai, eu e meu irmão Gabriel, quatro anos de idade” (1995, p. 13). Foi nesse ambiente que a personagem viveu sua infância e parte da adolescência. De acordo com a narradora, seu pai era submetido a trabalhos pesados e não tinha nenhuma garantia trabalhista. Os patrões podiam despedi-lo a qualquer momento. Eram pobres, mas não miseráveis; tinham teto e comida, mas nenhum futuro. Dormiam em redes armadas nos caibros, que serviam de estrutura para a sustentação do teto.

Dois anos depois da mudança para o sítio, Venâncio foi surpreendido por um homem falante, aparentemente simpático, de dente de ouro brilhando na boca de riso fácil, que recrutava gente para trabalhar nas grandes fazendas do Pantanal. Além do salário convidativo, que correspondia a pelo menos três vezes aquilo que Venâncio ganhava no sítio Cordeiro, estavam incluídas alimentação e moradia – uma casa boa, espaçosa com conforto para toda a família.

Após a visita desse homem, a narradora, os pais e os irmãos partem em busca dessa oportunidade. São transportados em um caminhão com outras famílias, amontoados feito gado, a céu aberto, com apenas uma lona para os proteger do sol ou da chuva, numa viagem que durou oito dias. Ao chegarem à fazenda, cada família segue uma direção, guiada por um empregado que pouco falava. Conforme afirma a narradora, antes de seguirem para as casas, o capataz fez um pequeno discurso a fim de informá-los como iria funcionar a vida na fazenda Nhecolândia:

Horário de trabalho das 5 da manhã às 5 da tarde, todo empregado teria uma caderneta para anotação das compras no armazém, as despesas seriam descontadas do salário, o saldo seria creditado ao trabalhador, que só teria direito a recebê-lo no final de cada empreitada. Finalizou dizendo que ele era a lei, que todos deveriam obedecê-lo, caso contrário faria cumprir o seu mando com a força do seu 38, e mostrava orgulhosamente os dois revólveres enfiados no cinturão cravejados de bala. (1995, p. 23).

A casa, que segundo o patrão seria boa e espaçosa, não passava de um rancho em ruínas e sem portas. Tinha apenas um cômodo, o teto de palha era todo esburacado, o fogão situava-se do lado de fora do rancho e o terreiro em volta “estava cheio de mato, o oitão dava na beira da baía coalhada de jacarés, nem falo nos mosquitos a esta altura inofensivos na paisagem voraz [...] Mamãe falou, vamos todos morrer à míngua nesta tapera, estamos cercados de cobras, onças e jacarés” (1995, p. 24).

Compreendemos que a esperança de uma vida melhor impulsionava as personagens à mudança. Essa busca, no entanto, se revela fracassada. O opressor, representado pela figura do patrão, vinculado ao cenário de misérias, reforçava a condição de aprisionamento ao estado de escravidão que as personagens viviam. Nessas condições, obviamente, Venâncio torna-se escravo, trabalhando de sol a sol, cada vez devendo mais ao patrão. Nesse tipo de contrato, o empregado que tivesse dívidas não poderia deixar a fazenda. A família encontrava-se ilhada, cercada por água, floresta e feras. A narradora, ao refletir sobre essa situação, afirma: “a perda da liberdade que ele próprio cavara ingenuamente se lhe torna insuportável” (1995, p. 27). Venâncio, um lavrador que mal terminara o segundo ano primário, estava unicamente envolvido na luta contínua pela sua sobrevivência e da sua família. Homem simples e sem estudo, ele fora vítima dos fazendeiros de Nhecolândia.

Apesar dos entraves, guiado pelo espírito de seu avô João Padre, Venâncio consegue fugir da fazenda, atravessando o Pantanal a nado e pedindo ajuda para resgatar a família ao cunhado Horácio na Fazenda Três Marias. A narradora conta:

Chegou a Três Marias irreconhecível, coberto de lama, barba crescida, queimado de sol, a pele lanhada, roupas rasgadas, seminu [...] e contou toda sua saga em versos de rimas perfeitas, ele que nunca fora poeta e mal sabia ler e assinar o nome. Tinha enlouquecido. (1995, p. 30-31).

Assim como Venâncio, a narradora sofria discriminação e preconceitos diversos, inclusive de suas tias e avó. Restavam-lhe apenas submissão e resignação calada diante dessas humilhações. Segundo a personagem, suas cinco tias e sua avó Antonina, que se diziam brancas legítimas, não lhe perdoavam a cor da pele. “Racistas ferrenhas tinham vergonha de ter na família uma negrinha, como me chamavam. Mas eu sou morena e me pareço com papai, respondia de pronto e olhava pra ele, orgulhosa de sua beleza e força” (1995, p. 42-43).

Além das ofensas familiares, a narradora ainda era submetida aos preconceitos de Dona Isabel, esposa de Leonídio Matoso, um fazendeiro que empregou Venâncio após sua fuga da Nhecolândia. Dona Isabel julgava-se superior e não perdia uma oportunidade de humilhar a personagem, lembrando a sua posição social e as dificuldades que encontraria ao longo da vida por ser negra e pobre. Toda essa hostilidade acendia na narradora o desejo por liberdade.

Os espaços retratados, seja o sítio Cordeiro ou a fazenda Nhecolândia, sufocam a narradora, que sempre se apresentava inconformada com a sua situação e determinada a mudar isso. Desde criança, posicionava-se como sujeito ativo e precoce. Ao rememorar as humilhações que sofrera com dona Isabel quando criança, afirma: “Naquele dia eu também faria uma promessa a mim mesma, jamais haveria de me submeter à opressão dos Matoso, comigo seria diferente” (1995, p. 63). Com essa promessa, a personagem demonstra sua garra e o desejo de se libertar do Cordeiro, um anseio de fazer a travessia.

A protagonista passou por várias cidades até chegar a Nova York. O Rio de Janeiro foi a cidade que a acolheu e, mesmo com as inúmeras dificuldades que enfrentou, não teve nenhuma dúvida: “era no Rio que eu queria viver, me sentia em casa, como se eu tivesse nascido lá” (1995, p. 141). Desse modo, foi no Rio, um espaço contrastante ao de sua infância, que ela deu o primeiro passo rumo às

conquistas. Lá conseguiu o primeiro emprego e ingressou na faculdade de Direito. Todavia, essa cidade também lhe trouxe frustrações e sofrimentos. Ao lembrar o passado ela afirma:

Estórias estas que conto como ilustração ingênua e caricata dum período que nada teve de ingênuo, foi de lutas, dificuldades, falta de dinheiro, frustrações, ansiedades, sofrimentos. Mas também foi de alegres descobertas, amores, o primeiro orgasmo, espantos, o primeiro banho de mar, crescimento, realizações nunca sonhadas. Por isso não ia embora do Rio de Janeiro, fascinada. No Natal, Ano Novo, aniversário, eu ficava saudosa e deprimida, com vontade de pegar o primeiro avião e voltar à minha terra. Mas não voltava. Eu estava determinada a vencer os obstáculos, não admitia sequer pensar numa volta derrotada. Se eu tivesse que retornar um dia a Cuiabá não seria porque eu nada conseguira no Rio, vencida. Haveria de ser por opção pessoal, minhas raízes, livre escolha, não pressionada por circunstâncias adversas. (1995, p. 146-147).

Com emprego e bom salário, a personagem ainda era vítima de preconceito. O patrão, um italiano, poderoso diretor de uma companhia internacional, ao se referir a ela afirmava: “você nasceu pobre, nunca passará de onde você está, essa ascensão social que você busca nunca virá, tira o teu cavalinho da chuva, menina!” (1995, p. 151). Venâncio também fora vítima de Leonídio Matoso e assim disse o patrão: “Olha, Venâncio, o Colégio Coração de Maria é escola de rico, você é pobre e pra gente pobre na sua condição tem o Colégio Estadual, gratuito [...]. Sim senhor, desculpe, submisso. Cadê que meu pai conseguia responder na lata” (1995, p. 151-152).

Nem o preconceito, nem a discriminação social e racial, tampouco as humilhações, fizeram com que a protagonista recuasse e desistisse de seus objetivos. As dificuldades encontradas ao longo do caminho foram determinantes para a sua ação. Ela se afirma andarilha e diz ter percorrido o Brasil inteiro e outros países da América do Sul, Europa, Canadá e Estados Unidos:

Tenho vivido experiências incríveis que vão se incorporando à minha trajetória de andarilha. Em Veneza. Lá vou eu embarcando ou sendo embarcada num porto que desconheço para uma travessia desavisada, nem um leve arrepiado me prevenindo do que talvez seja uma viagem sem retorno. (1995, p. 51-52).

O fragmento acima nos revela que Albues propõe, em sua narrativa, uma reflexão acerca do sujeito em trânsito, que está sempre em movimento, deslocando-se de uma cidade para outra. Assim, precisa se adaptar à outra cultura, precisa aprender a ver e a pensar o mundo a partir de um país que não seja mais o de origem. Nesses termos, a narradora albuesiana registra uma imagem que corresponde à do sujeito deslocado.

[...] voltei chorando pra casa, na rua ninguém se deu conta, quem se importa com a expressão das pessoas em Nova York? Tanta gente chora, grita, faz discursos nas esquinas, fala sozinho, puxa fumo pica os braços, correm para o futuro, voam como pássaros nas plantações em torno dos espantalhos, já não os receiam ou então os ignoram solenemente. (1995, p. 117-118).

Como percebemos no fragmento acima, o sujeito sente-se isolado nesse mundo estrangeiro, onde ninguém o nota. Apesar do grande fluxo de pessoas, é como estar só. Em outra reflexão acerca do estrangeiro, a narradora compara-o a “uma planta crescida, bruscamente arrancada do solo em que germinou, tendo de repente que sobreviver num ambiente não apenas totalmente diferente como também na maioria das vezes, hostil” (1995, p.121-122).

Para além dessa reflexão, a narradora afirma ter sofrido um grande choque cultural, além de experimentar a dificuldade no aprendizado da língua e na adaptação climática e social. Para ela, “viver no exterior é algo assim como ter de reaprender ou se reorganizar dentro dum novo esquema onde nossos valores são constantemente questionados” (1995, p. 203). No que diz respeito a viver no exterior e à perda de origem, Ecléa Bosi (2003, p. 176) afirma:

O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus... Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada ‘código restrito’ pelos linguistas, seu jeito de viver, ‘carência cultura’, sua religião, crendice ou folclore.

Apesar dessas perdas de que fala Bosi, a partir das considerações da narradora albuesiana, entende-se que o imigrante não tem que, necessariamente, assimilar tudo e esquecer-se de si mesmo e de sua cultura. Pelo contrário, ele necessita ajustar-se, ou seja, reorganizar em outra cultura a sua própria vida, sem

perder suas raízes, o que nos leva mais uma vez a Ecléa Bosi (2003, p. 175), que parafraseia Simone Weil.

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro⁸ (BOSI, 2003, p.175).

Quanto ao enraizamento, a narradora de *O berro do cordeiro em Nova York* (1995) demonstra conservar suas origens. Tanto que em suas afirmações está a reflexão de que o sujeito migrante precisa reorganizar-se no contexto de um novo sistema, sem esquecer suas origens. Por ora, não há a noção de ruptura, mas sim de uma readaptação, de uma necessidade de angariar condições de estar em um novo ambiente, sem romper com a herança da origem. Dessa maneira, a narradora demonstra conservar suas raízes; ela apenas se distanciou desse passado para melhor descrevê-lo. Isso fica claro no seguinte trecho:

Meu primeiro romance traz o frescor de chuvas molhando o cerrado, as pessoas me perguntando, como é que pode, você tão longe e tão presente? Embora pareça paradoxal é isso que acontece. A pessoa se distancia e vê com mais clareza, lê com mais nitidez o seu interior, avalia a bagagem de experiências armazenadas durante anos, sente necessidade premente de se comunicar com o mundo. (1995, p. 204).

Nessa passagem, compreendemos que a travessia traz à narradora o movimento da visão e da racionalização de suas experiências. Esse deslocamento possibilita um distanciamento que enriquece o olhar para o passado, fazendo com que se compreenda melhor essa fase da vida. Nota-se, também, uma necessidade da narradora, talvez inconsciente, de defender e preservar aquilo que traz dentro de si, quem sabe por medo de que os valores se percam ou tomem outras feições, devido ao contato diário com a nova cultura.

Nesse contexto, supõe-se que é na travessia entre Cordeiro e Nova York que a protagonista encontra a felicidade, algo que está no percurso e não no destino. Nesse romance de Albués, o campo representa o espaço opressor e Nova York o

⁸ Bosi parafraseia Simone Weil, nomeadamente a obra *A condição operária e outros estudos sobre opressão*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 347.

lugar da pessoa deslocada e sem pertencimento. Em Nova York, a narradora está separada de suas raízes, da sua terra natal, enfim, do seu passado. Conforme afirmam Bourneuf e Ouellet (1976, p. 167), em *O universo do romance*, “o espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem”. O autor ainda acrescenta que o espaço pode representar a angústia de uma personagem, mas também um espaço protetor.

A protagonista, ao recordar a infância, revive os fantasmas que ainda a assombram. As águas do Pantanal despertam ressentimentos, pois trazem à sua memória acontecimentos trágicos, como o trabalho escravo: “De novo as águas turvas do pantanal invadindo meus sonhos, alagando nossa vida, ameaçando levar para longe a tranquilidade que sonhávamos duradoura. Eu sentia a aproximação da enchente, nada podia fazer pra segurar a força das águas” (1995, p. 90). Essas lembranças vêm acompanhadas por reflexões da narradora, que agora já não é a mesma da infância.

No romance, nota-se ainda a ausência do espaço protetor de que falavam Bourneuf e Ouellet (1976), sobressaindo-se o espaço da dor, da angústia e do sofrimento. As casas não tinham conforto algum, eram taperas, ranchos em ruínas, sem portas e com tetos esburacados de palha. Esse espaço da fazenda Nhecolândia representa a insegurança, pois a casa estava cercada por cobras, onças e jacarés. O próprio espaço constitui-se como um ambiente favorável ao medo, à opressão, ao sofrimento.

Em Nova York, a narradora sente-se deslocada e compara o estrangeiro a uma planta crescida, que fora bruscamente arrancada do solo onde germinou, precisando sobreviver em um ambiente totalmente diferente e hostil. Ela ainda acrescenta que esse ambiente pode levar o sujeito à perda das referências que estruturam a própria identidade:

A reconstrução do ser que já não é mais o mesmo do país de origem, o vácuo em que se mergulha e de onde emerge apenas uma questão: Quem sou eu? Eu sou em relação ao meu meio, à minha cultura, ao reconhecimento do outro que sustenta minha existência. (1995, p. 122).

A trajetória da protagonista remete-nos ao conceito de travessia, conceito esse que aparece no conjunto das obras de Guimarães Rosa. Isso pode ser

observado no conto “Orientação”, de Guimarães Rosa: “O mundo do rio não é o mundo da ponte”. Nesse sentido, Abdala Júnior (2006, p. 81), em seu estudo *No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias*, afirma: “A travessia se faz na própria dinâmica das águas, com seus fluxos, refluxos, no reino flutuante do provisório, mas ao embalo de figurações *in absentia* do que falta.”

Na perspectiva do autor, ficar em cima da ponte seria perder as aventuras que o mundo nos proporciona. No caso da narrativa analisada, o mundo da ponte não existe para a narradora, pois os seus pensamentos demonstram que ela se jogou nas águas da vida:

O aplauso molhado de lágrimas vinha de dentro de mim, atravessava o corpo em sangue mas vinha cantando um hino à resistência, à liberdade, à vida. Demorei horas nesta travessia, quando me levantei estava escurecendo, as luzes da cidade começando a se acender, em mim também uma claridade interior do acontecido, faiscava. Deixo a Europa pra falar dos Estados Unidos. Do Cordeiro a Nova York, é longo o caminho das águas, pontes, barcos, trens, *freeways*, aviões, montanhas de neve, estações de esqui desafiando uma mulher dos trópicos. (1995, p. 52-53).

A narradora propõe a travessia, que, simbolicamente, diz respeito à conquista dos seus sonhos. A personagem se lança nas águas da vida e sabe que são grandes os desafios que encontrará ao longo do caminho: “Nem em sonhos podia antever quantas braçadas ainda teria que dar pra atravessar mares, redemoinhos, tempestades, eu que estava despreparada pra lidar até com águas mansas, como haveria de ser com as corredeiras?” (1995, p. 63). Tal questionamento da narradora leva-nos às considerações de Abdala Júnior (2016), para quem a travessia significa ir além das fronteiras e, para isso, faz-se necessário o mergulho nas águas da vida. Aqueles que ficam em cima da ponte perdem as aventuras. Lançar-se nas águas é, portanto, enfrentar as correntezas e os obstáculos e é também superar os desafios que a vida proporciona.

Desse modo, Albuês trabalha com esses espaços para lançar a narradora numa busca que, aparentemente, seria simplória. Contudo, a travessia vai muito além de encontrar a liberdade; trata-se de uma busca pessoal do ser, tentando entender a vida. Do mesmo modo, Benjamim Barbudo, personagem “iluminado” do romance, ao refletir sobre os problemas diários da vida e o modo como cada indivíduo tenta superá-los, afirma: “Temos muitos rios correndo dentro de nós, cada

qual com sua natureza, podemos submergir ou flutuar, depende de como lidamos com suas águas. Tem gente que se deixa apanhar pela correnteza bravia e dela jamais se desvencilha” (1995, p. 130). Essa afirmação é bastante significativa, pois remete-nos aos vários caminhos a serem trilhados e à possibilidade do sujeito de efetuar suas escolhas. Do mesmo modo, a personagem usa a metáfora da imagem do rio para expressar a sua maneira de estar no mundo, como meio de explicar a complexidade da natureza do ser humano.

Leonice Pereira (2014, p. 169), em sua obra *Tereza Albués e Wanda Ramos: memórias em diálogo*, afirma que em toda a tradição literária, bem como ao longo da tradição cultural do ocidente, a imagem do rio apresenta um valor simbólico e metafórico significativo. De fato, os rios sempre foram de fundamental importância para a humanidade.

Os estudos mais modernos sobre os rios indicam que seus tamanhos, formas, declives e outras características podem ser explicados e previstos nos termos da primeira e da segunda lei universal da termodinâmica. O texto bíblico apresenta-nos a importância dos rios, especialmente quando se trata do semiárido Oriente Médio. Observa-se que, entre todas as centenas de referências bíblicas aos rios, não existe nenhuma que não esteja totalmente de acordo com o conhecimento científico: “Todos os rios vão para o mar, e contudo, o mar não se enche; ao lugar para onde os rios vão, para ali tornam eles a correr” (Ec, 1-7).

A palavra “rios” é frequentemente utilizada com um sentido simbólico: as águas fluviais podem ser ao mesmo tempo fonte de calamidades e também de bênçãos; tanto podem representar castigo, quanto prosperidade. Na *Bíblia*, a ausência das provisões de Deus está ligada à estiagem de um rio. Sendo assim, seu uso figurado mais importante é, sem dúvida, aquele que descreve o eterno derramamento do Espírito Santo como um poderoso rio da vida.

Dentre tantos rios mencionados na *Bíblia*, destacamos o Nilo, que, conforme o *Dicionário Bíblico Wycliffe* (2000, p. 1360), é um dos maiores sistemas fluviais, o segundo mais longo do mundo, (depois do Amazonas) e um dos poucos que fluem do sul para o norte. O Nilo era a fonte e o suprimento de toda a vida no Egito e sem ele a maior parte do nordeste da África seria inabitável. Os egípcios reconheciam um deus do rio, chamado Hapi. Esse nome vem do grego e significa “fonte do Nilo”. O rio supria a maior parte das necessidades da vida; dele retirava-se água para irrigação, para beber e lavar e também o alimento, os peixes. Ao longo de suas

margens, as pastagens de juncos eram usadas para a criação de gado. O rio formava uma avenida comercial; a correnteza em direção ao norte facilitava o comércio do sul e o constante vento norte alimentava as velas nas viagens do sul.

Ainda na perspectiva do discurso bíblico, as águas também recebem um valor simbólico. Segundo o *Dicionário Bíblico* (2000, p. 48), a água é mais frequentemente mencionada do que qualquer outro recurso material. Foi reconhecida como essencial ao homem e seu valor foi enfatizado por Davi quando seus amigos lhe trouxeram um pouco da água de Belém: “E desejou Davi e disse: quem me dará a beber da água do poço de Belém, que está junto à porta?” (I Cr, 11-17). Do mesmo modo, Jeremias em Jerusalém, e Jesus, na cruz, mostraram a necessidade que o corpo humano tem da água.

A presença dos rios na narrativa albuesiana é uma constante. Em *O berro do cordeiro em Nova York*, a protagonista, sempre que apresenta os lugares onde morou, faz questão de dizer que a sua casa ficava próxima a um determinado rio. Para esclarecer a importância do rio, é importante destacarmos, na obra em estudo, as seguintes passagens:

Em Cuiabá fomos morar numa chácara à beira do rio [...]. Chegamos a Cuiabá. Papai arranhou outro emprego de leiteiro, fomos morar numa casa de sala, varandão, dois quartos, cozinha com fogão de lenha, forno de barro. A casa também na beira do rio, no Porto, perto da ponte Velha [...]. O terreno baldio, na beira do rio, amanheceu povoado [...] inventávamos caçadas pelo mato, pulávamos muro da chácara do Saranzal, uma enorme propriedade à beira do rio, maior do que o bairro inteiro [...]. Logo atrás de Beco Quente passava o rio Cuiabá. (1995, p. 20, 41, 68, 72, 83).

Conforme observamos nesses fragmentos, os rios podem servir como ponto de referência dos lugares por onde a protagonista passou e podem também adquirir um sentido ainda mais amplo, pois as imagens fornecidas por ela ao sujeito observador trazem a ideia de algo em contínuo movimento. Do mesmo modo, a água é, para Gaston Bachelard (1997, p. 78), “o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita”. Ela também convida-nos à viagem imaginária, reforçando a imagem da travessia. Assim como as águas, a narradora percebe-se em fluxo, em movimento em direção à sua liberdade.

No romance em análise, as águas, de modo geral, constituem imagens bastante significativas, pois a protagonista utiliza-se da metáfora das águas para

dizer da condição do homem, da sua existência e do seu comportamento. As águas representam um eterno movimento e, em consonância com a personalidade da protagonista, remetem à transformação experimentada por ela, que deseja a mudança como uma opção de vida, impulsionada pela insatisfação com o mundo à sua volta.

A narradora fala do encontro do riacho do Cordeiro com o rio Hudson, dois rios que são tão distantes e diversos um do outro. Na imagem criada pela narradora do encontro dos rios, as águas mato-grossenses são misturadas com as águas de Nova York: “Pelo rio Hudson as folhas secas, aguapés, cipós brancos, que desembocam do meu riacho do Cordeiro, espremido entre pedras, arvoredos, touceiras de bananeira brava” (1995, p. 180). O encontro dessas águas parece-nos representar o encontro das próprias pessoas de origem e culturas diversas no mundo atual, marcado pelo desenvolvimento tecnológico, no qual a distância que separa as mais longínquas regiões do planeta é reduzida em decorrência do aprimoramento dos meios de transporte e dos meios de comunicação. Simboliza, ainda, o hibridismo do eu, proporcionado justamente na reunião com o outro diferente e exótico, por meio do contato com a outra cultura. A cultura da origem e a atual fundem-se para formar outra identidade. Assim, a imagem da mistura do riacho do Cordeiro com as águas do Hudson constitui a imagem do encontro de diversas pessoas de diferentes países que vivem em Nova York, cidade marcada pela diversidade humana e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *O berro do cordeiro em Nova York* (1995), de Tereza Albues, emprega um narrador típico dos diários e das autobiografias. O ponto de vista é o da narradora que, ao contar sua história em primeira pessoa, faz com que a perspectiva narrativa fique restrita, exclusivamente, a esse eu-protagonista fixo. Ao fazer uso do discurso indireto, faz com que a fala dos demais personagens seja reproduzido pela voz dessa narradora que se coloca como dona da palavra nesse romance.

O romance emprega a primeira pessoa gramatical a partir de uma vertente muito próxima do tradicional. A narrativa apresenta uma história de vida, considerando as experiências individuais do sujeito que deseja comunicar, compartilhar com o outro as suas experiências. Benjamin (1994), ao refletir a respeito da figura do narrador, exclui qualquer possibilidade de existir um narrador tradicional na modernidade. No entanto, pensando a configuração da narrativa nesse romance de Albues, ficam nele evidente as ressurgências do narrador tradicional.

Há, na narrativa albuesiana, dois narradores que apresentam uma relação muito próxima com os dois grupos de narradores descritos por Walter Benjamin: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro é representado por Venâncio, personagem que mal sabe ler e escrever, mas que passa horas contando à filha os dilemas da vida no campo. Esse personagem está alicerçado em suas raízes, conhece as histórias e tradições do seu país e, portanto, conta a partir de tal conhecimento. Vale ressaltar que o discurso de Venâncio é reproduzido pela filha, entidade responsável pela enunciação. Já o segundo grupo é representado pela protagonista, que conta suas experiências de vida desde a infância até a fase adulta. Essa narradora declara ter viajado pelas sete partes do mundo. Assim, as suas andanças renderam-lhe um acúmulo de experiências que são retratadas no romance. Como afirma Benjamin, quem viaja tem muito que contar. Por isso imaginamos o narrador como alguém que vem de longe.

A narradora albuesiana quer transmitir a verdade de sua história e, por isso, a sua narrativa faz-se por meio de dois planos de enunciação: o da visão e o da audição. Ela narra fatos que ouviu dos mais velhos, em especial de seu pai, Venâncio. No entanto, predomina na narrativa o visível, de modo que a protagonista narra os eventos que viu, a infância no sítio Cordeiro, a fazenda Nhecolândia no

Pantanal de Mato Grosso, os outros sítios onde morou com a família, a mudança para o Rio de Janeiro, as viagens pelas sete partes do mundo e, por fim, a sua mudança para os Estados Unidos e as experiências adquiridas em outro país. O relato de quem viu, conforme apontamos no segundo capítulo, é tido como mais legítimo e crível.

Outro aspecto destacado neste trabalho foi o fato de que a narradora apresenta-se, nesse romance de Albuês, como uma transgressora. Inconformada com a vida miserável que a família levava, decidiu desde muito pequena que o seu destino seria diferente e os estudos poderiam abrir caminhos jamais imaginados. A mudança para o Rio de Janeiro, o primeiro emprego, a Faculdade de Direito, as viagens para dentro e fora do país já eram indícios de que ela alçaria outros voos. Nos Estados Unidos, casou-se, teve filhos, viveu muitas experiências e já com um olhar amadurecido em relação ao seu passado decidiu rememorar suas lembranças. Foi em Nova York que a menina pobre, mal vestida, de pele morena queimada pelo sol de Mato grosso, alcançou a realização profissional. Ser escritora, de fato, poderia ser um sonho impossível para aquela menina que vivia com os pés cheios de barro nas planícies do pantanal. Contudo, o precoce olhar crítico da protagonista albuêsiana já apontava para uma possível travessia.

Não podemos deixar de esclarecer que, embora o romance em questão possa ser lido como tradicional, ele opera algumas rupturas que o filiam às narrativas contemporâneas, como, por exemplo, a composição da narrativa fragmentada e sem linearidade. De fato, a trama se desenrola por idas e vindas e passado e presente se intercalam com toda liberdade possível. A narrativa rompe com a ideia de grandiosidade e passa a valorizar as coisas aparentemente insignificantes. Nesse sentido, o olhar se volta para aquilo que era desprezado e sem valor.

Em seus romances, Albuês dá voz à mulher. Todas as suas obras, inclusive a coletânea de contos *Buquê de Línguas*, são narradas por uma voz feminina. A autora também dá voz ao pobre, ao negro, às minorias de forma geral. Quem fala em *O berro do cordeiro em Nova York* é um “eu” que sofreu um trauma, justamente pela sua cor de pele e por sua condição social. Esse ser que sofreu tanta opressão ganha voz e conta sua história de vida, avaliando e tecendo críticas aos eventos que vivenciou. É como se a protagonista revivesse as experiências no momento da escrita. Assim, ela não só fala, mas também tem autonomia para acrescentar

reflexões, visto que experimentou um amadurecimento com a distância em relação ao seu passado.

Defendemos, nesta pesquisa, a ideia de que, ao eleger a mulher como protagonista de suas narrativas, Albuês tem a intenção de dar protagonismo ao feminino, retratando a conquista de seu espaço, tanto pessoal e profissional, quanto social. Nesse romance, a autora parece querer unir, através do tempo, a herança da tradição com as constantes transformações da modernidade. Do mesmo modo, a narradora parece intentar unir as duas pontas da existência, elaborando sua narrativa com as reminiscências que surgem muitas vezes desordenadas e entrecortadas com experiências mais recentes.

Parece-nos, por outro lado, que todos os aspectos de ruptura apontados anteriormente, a respeito das narrativas de Albuês, não são suficientes para distanciá-la de uma tradição de narradores que foram consolidados no século XIX. A autora demonstra ter certeza no que faz e a sua escolha por uma voz narrativa alicerçada na tradição garante-lhe a exploração de um espaço seguro, pois romper totalmente com o passado é sempre pisar em terreno escorregadio.

No romance em questão, a narradora distanciou-se do passado tanto espacial, quanto temporalmente, e vê tudo de forma mais clara e nítida. Ela se posiciona como avaliadora das suas experiências. Quer comunicar-se, mas no fundo também quer proteger a sua herança: as *experiências armazenadas*. Narrar, nesse romance é depositar, em um lugar seguro, uma vida vivida intensamente, é resguardar todas as experiências, desde o pé cheio de barro nas planícies do pantanal, à beira do rio Cuiabá, até os pés bem calçados nas ruas de Nova York, desde a pobreza junto a uma família explorada até o conforto e a cultura adquiridos em suas andanças para além do espaço cheio de mato de sua terra natal. Essa constatação nos mostra o quanto a narradora de Albuês está com os pés calçados na perspectiva narrativa tradicional, aquela descrita por Benjamin (1994): o narrador é aquele que cultiva e promove um intercâmbio de experiências, é aquele que conta o que vive.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias. O eixo e a roda. **Revista de literatura**, v. 12, 2006, p. 69-83. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é contemporâneo?”. In: _____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1994.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 6. ed. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2015.

ALBUES, Tereza. **Pedra canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

_____. **O berro do cordeiro em Nova York**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A travessia dos sempre vivos**. Cuiabá: EdUfmt, 1993.

_____. **A dança do jaguar**. Paris: Zero Hora, 2000.

_____. **Buquê de línguas: contos**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de psicanálise**, Instituto de Psicanálise, Sbpsp, vol. 31, n.º 57, 1998.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

BENJANIN, Moser. **Clarice, uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. "O espaço". In: _____. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1993.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, Marina. "A Moça Tecelã". In: _____. **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

CORTÁZAR, Júlio. "Situação do romance". In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Elisa Augusta Lopes. **Perfil de mulher: a representação feminina nas personagens de Tereza Albués**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos da

Linguagem), Institutos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

DICKE, Ricardo Guilherme. “A maga da nossa terra”. In: _____. **A travessia dos sempre vivos**. Cuiabá. EdUFMT, 1993.

FLORA, Sússekind. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 1999.

JAMES, Joyce. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Abril Cultura, 1971.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Mário Cesar Silva (org). **Mapas da mina**: estudos de literatura em Mato Grosso. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 2014.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. **Imprensa Feminina, Revista Feminina. A Imprensa Feminina no Brasil. Projeto História**. São Paulo, n.º 35, p. 221-240. Dezembro, 2007. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/2219/1320>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. “A imitação da rosa”. In: _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **A Paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Digital Source, 1998.

LIVRO das mil e uma noites. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2000.

_____. “Narrar ou descrever”. In: _____. **Ensaio sobre Literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso:** Século XX. 1. ed. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

_____. **Literatura e poder em Mato Grosso.** Brasília, Ministério da Integração Nacional. Universidade Federal de Mato Grosso, 2002.

_____. **Relações de poder na literatura da Amazônia Legal.** Cuiabá: EdUFMT, 2002.

MATOS, Olgária. “A narrativa: metáfora e liberdade”. In: NOVAES, Aduato (org). **O avesso da liberdade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NADAF, Yasmin Jamil. **Presença de mulher:** ensaios. Rio de Janeiro. Lidador, 2004.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. In: _____. **O dorso do tigre.** 34. ed. São Paulo: 34, 2009.

OMARTIAN, Stormie. **A Bíblia da mulher que ora.** São Paulo: Mundo Cristão, 2009.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Tereza Albues e Wanda Ramos:** memórias em diálogo. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: _____. **Flores na escrivinha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PFEIFFER, F. Charles *et al.* **Dicionário Bíblico Wycliffe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Cpad, 2000.

POMMERENING, Claiton Ivan. “A salvação na Páscoa Judaica”. In: _____. **Lições Bíblicas**. Rio de Janeiro,: Cpad, 2017.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2008.

SILVA, Jacicarla Souza da. “Crítica feminista no Brasil”. In: _____. **Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Editora da Unesp; Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Maria Angélica Werneck da. **Entre memórias e ideias: o discurso feminino de Gabrielle Roy e Maguerite Duras**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TZVETAN, Todorov. **As estruturas narrativas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERANILDES, Silva. **Lucinda Nogueira Persona: imaginário poético**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Institutos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá.

_____. “Tereza Albues: a apaixonada cosmovisão”. In: _____. **Buquê de Línguas: contos**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

WATT, Ian. “O realismo e a forma do romance”. In: _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.