

A construção da narrativa carmobernardiana

The narrative construction in Carmo Bernardes's novels

Ana Cecília Maria Estellita Lins¹

Resumo: Neste artigo, reflete-se sobre a construção da narrativa carmobernardiana, a partir da metaficção conduzida por alguns de seus narradores autodiegéticos nas autoficções *Memórias do vento* (1986a) e *Quarto crescente: relembraças* (1986b). A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica, com base nos teóricos Antonio Candido e Donaldo Schüler, entre outros, bem como no estudo de Guy de Maupassant sobre Gustave Flaubert e nas definições de autoficção desenvolvidas por Evando Nascimento e Regina Zilberman. Considera-se também a relação existente entre o pacto autobiográfico concebido por Philippe Lejeune e a autoficção. Na conclusão, aponta-se que esses narradores autodiegéticos evidenciam as angústias, lapsos de memória e outras dificuldades que um escritor possa enfrentar para construir seu texto romanesco.

Palavras-chave: Autoficção; Flaubert; Metaficção; Metalinguagem Narrativa; Pacto Autobiográfico.

Abstract: This paper shows considerations about Carmo Bernardes's narrative constructions brought by the autodiegetic narrators of the autofictional novels *Memórias do vento* and *Quarto crescente: relembraças*. The methodology adopted is bibliographical research based upon the theories of Antonio Candido and Donaldo Schüler, among others, as well as Guy de Maupassant's study about Gustave Flaubert and the definitions of autofiction brought by Evando Nascimento and Regina Zilberman. The research also includes the relationship between the autobiographical pact proposed by Philippe Lejeune and autofiction. The conclusion of this paper points out the difficulties that a novelist can face—as distress and lack of memory—which are exposed by the autodiegetic narrators.

Keywords: Autofiction; Flaubert; Metafiction; Metalanguage of Narrative; Autobiographical Pact.

1. Introdução

Carmo Bernardes (1915–1996) é um escritor goiano cuja produção, toda em prosa, inclui distintos gêneros literários: artigo, crônica, autoficção, conto, romance e roteiro cinematográfico,

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG). Possui graduação em Letras - Português do Brasil Como Segunda Língua pela Universidade de Brasília (2020). <https://orcid.org/0000-0003-0678-6801> - E-mail: linsanacec@gmail.com

todos ambientados na região em que viveu, a qual correspondia no século passado ao Estado de Goiás.

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o aporte, ao texto ficcional, da metalinguagem narrativa relativa ao processo de produção ficcional de Bernardes, inserida nos romances *Memórias do vento* (1986a) e *Quarto crescente: lembranças* (1986b). Os narradores autodiegéticos que nesses livros se debatem com a construção de uma narrativa trazem alguns elementos autobiográficos que podem desencadear observações sobre aspectos da escrita carmobernardiana.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica baseada nas teorias literárias desenvolvidas pelos autores Antonio Candido (2004, 2014, 2023), Donald Schüler (2000) e Albertina Vicentini (2007), entre alguns outros, assim como no conceito de autoficção trazido por Regina Zilberman (1994) e Evando Nascimento (2017), complementada por observações sobre a produção literária de Gustave Flaubert, conforme congregadas por Guy de Maupassant (1990). Seu objetivo é observar o discurso metaficcional dos narradores dos dois citados romances de Carmo Bernardes, sob a ótica do pacto autobiográfico concebido por Philippe Lejeune (2013), situando a autoficção nesse contexto.

2. A escrita ficcional de Carmo Bernardes

Carmo Bernardes foi um escritor cuja prolífica obra, toda ambientada na região Centro-oeste do Brasil, foi diversificada, fruto de um trabalho constante. O autor publicou vários romances, livros de contos, crônicas e inclusive um artigo – “O gado e as larguezas dos Gerais” (Bernardes, 1995a), na seção Dossiê Cultura Popular da revista *Estudos Avançados* da USP, o qual verificou-se ter sido produzido com base em informações que constam do romance *Perpetinha: um drama nos babaçuais* (Bernardes, 1991). A par disso, outra experiência de que Bernardes usufruiu como escritor foi a coautoria do roteiro do filme *As tranças de Maria* (2003), que se pautou no poema homônimo de Cora Coralina e foi dirigido por Pedro Carlos Rovai, o que é relatado por Assis (2019, p. 47-48), que esclarece: “Tal contribuição é constatada nos créditos iniciais do filme, além de ser notável tanto na criação dos personagens quanto na elaboração dos diálogos”.

Maria Helena de Souza (2009, p. 171) introduz seu artigo “A Obra de Carmo Bernardes: arte e fonte de pesquisa” descrevendo a personalidade do autor, “sempre despretensioso e simples, dizendo desconhecer o aspecto teórico-crítico da criação literária”. Contudo, em seus romances *Memórias do vento* (1986a) e *Quarto crescente: lembranças* (1986b), Carmo Bernardes exhibe o processo de criação ficcional através dos narradores autodiegéticos, os quais mostram algumas das dificuldades da prática artística que possam gerar para o escritor reflexões sobre sua produção.

Busca-se analisar como esses narradores autodiegéticos – os quais não são o único tipo de narrador desses romances – refletem sobre sua própria escrita. Alguns trechos desses citados romances que ilustram esta pesquisa sobre a narrativa carmobernardiana surgem a partir da própria vivência do autor como escritor.

Nesse sentido, Antonio Candido (2004) distingue três faces da literatura que evidenciam aspectos do estilo de cada autor:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2004, p. 176).

A manifestação das emoções que, ao mesmo tempo, expressam uma visão de mundo, pode estar contida numa escrita de caráter autobiográfico, a qual encerraria por si só um “‘pacto autobiográfico’, elemento textual que permitiria ao leitor fazer a distinção entre uma narrativa ficcional e um relato de vida” (Pace, 2012, p. 21, grifo da autora). Mas os limites entre níveis de verossimilhança desse gênero não são precisos, tanto que Philippe Lejeune, criador desse termo denominado “pacto autobiográfico”, ao relatar sua longa trajetória de pesquisa da escrita autobiográfica, justificou: “Tive de definir a autobiografia porque as suas fronteiras eram porosas com a ficção” (Lejeune, 2013, p. 542).

A experiência de Philippe Lejeune como acadêmico da área de literatura e estudioso da autobiografia e, mais tarde, do diário, mostrou-lhe que: “Uma das consequências desta paixão gramatical e analítica é que não acredito muito na eternidade dos gêneros, apenas vejo na história uma série de transformações” (Lejeune, 2013, p. 539). Dentre essas modificações literárias no campo da autobiografia, houve o surgimento da autoficção.

De fato, Zilberman (1994) observa que o último quartel do século passado se iniciou com uma produção literária cujas características vão se aproximando do gênero que depois seria

denominado autoficcional, cujo narrador exporia suas dificuldades internas frente ao mundo e à sua própria escrita, as quais se veriam refletidas em sua atividade criativa de forma ficcional:

Outro grupo de narrativas identifica o oprimido ao próprio escritor ou intelectual. Não se trata aqui da presença de uma classe social ou um grupo singular, mas de um tipo de atividade eminentemente individual. Por seu turno, como essa coincide com a de seu criador, o texto onde aparece assume natureza metalinguística. E faculta a reflexão sobre o lugar do intelectual numa sociedade conflituada e dividida por razões econômicas, sociais, políticas e ideológicas; ao mesmo tempo traduz o modo como se opera o processo de criação, encarada da perspectiva técnica e temática (Zilberman, 1994, p. 73).

No romance *Memórias do vento* (1986a), o destaque está na forma de expressão do narrador, que se debate com a necessidade de estruturar seu texto de modo a obter coesão entre os elementos da sua imaginação e o mundo que quer dar a conhecer, mas se enreda na busca de sentidos literários para suas emoções:

Ainda tentei botar algumas linhas na composição, mas as imagens no cérebro se misturaram numa confusão caótica. Não dei conta mais de me transportar para os cenários do sertão, onde passara a história que eu vinha compondo com afinco. As figuras que eu tinha bem vivas nas minhas lucubrações – a moça, um bobo, um jumento e muitos pássaros cantando no mato, a mulata chegando no ranchinho, e o gajo levando-a pracolá, enquanto o bobo ia panhar lenha – esfumaram-se da minha memória. Ainda tentei catá-las antes que se desarticulassem por completo (Bernardes, 1986a, p. 69).

Ao mostrar as características da passagem da epopeia para o romance, Schüler (2000, p. 47-48) explica que, “[a]bolida a linguagem impessoal das musas, as personagens romanescas passam a falar no estrato linguístico de sua própria categoria: comerciantes, camponeses, eruditos, políticos, marginais. Linguagens proibidas e reprimidas pelo discurso oficial se libertam”. Na obra de Carmo Bernardes, os eruditos não têm muito espaço para se expressar, pois este é reservado ao povo do interior de Goiás que, mesmo constituindo a elite de uma cidade ou compondo a família de um coronel latifundiário, usa a linguagem popular local. A professora Nelly Alves de Almeida, no prefácio ao livro *Santa Rita*, observa que Carmo Bernardes: “Concilia uma mescla de regionalismo, arcaísmo, provincialismo, traduzindo a forma comum da fala do povo” (Bernardes, 1995b, p. 7).

O professor Donaldo Schüler utiliza o termo “texto sequestrador” para aquele cuja linguagem reflete a língua e cultura do colonizador, e pondera: “Escrever responsavelmente é um ato de libertação. Esta observação, de validade universal, impõe-se com ênfase maior na América, aprisionada em douradas cadeias verbais” (Schüler, 2000, p. 23). Carmo Bernardes assume essa

responsabilidade, com uma escolha de vocabulário e expressões idiomáticas que se afasta do paradigma do português europeu e busca reproduzir a fala espontânea da região em que ocorre a trama: “e todo esse seu trabalho, toda essa sua atenção em preservar a fala que, mais usualmente, coloca na expressão de suas personagens, dão vida ao contexto e lealdade à sua maneira de expressão”, segue comentando Almeida (Bernardes, 1995b, p. 8).

Assim, Carmo Bernardes participa do movimento daqueles escritores brasileiros que buscam se livrar do artificialismo preconceituoso para criar personagens do povo que se expressem tal qual o povo o faz, no português brasileiro que não está aprisionado nas gramáticas. Outrossim, Schüller (2000, p. 24) destaca a importância dessa tendência, ao observar que: “a oposição civilização-rusticidade, que nos acompanha desde o arcadismo, persiste. A voz, entretanto, está agora com o homem rústico, e o silêncio, com o civilizado. O arcadismo permitia que o homem rústico falasse com disfarce clássico”.

Em vista disso, a linguagem carmobernardiana se caracteriza pela informalidade, trazendo continuamente expressões populares que integram tanto os diálogos quanto os monólogos dos narradores:

“Agora levou o diabo! Bom será se eu ainda conseguir retomar os passos dessa história infeliz que não deslança!”

Quando acontece uma dessas, que me contrario, saio dos eixos completamente. Meu despique é proferir palavras, mesmo não tendo quem me ouça, e ir direto ao boteco encher a cara (Bernardes, 1986a, p. 69).

Essa transposição da oralidade para a escrita gera uma linguagem cuidadosamente encaminhada para produzir, para o leitor, os sentidos de verossimilhança almejados, consoante a explicação de Schüller (2000, p. 74): “em cada leitura, os significados convertem-se em significantes, prenhes de novos significados, orientados à imaginação sem limites. O processo da imaginação não estagna, portanto, no último capítulo nem na interpretação de intérpretes esclarecidos”.

Pode-se dizer que exista um rigoroso trabalho do narrador carmobernardiano para se distanciar, por exemplo, de um narrador de Gustave Flaubert, o que, contudo, acaba aproximando-o da meticulosidade desse outro. Afinal de contas, ambos são artesãos da palavra:

Escrevo é assim: vou pingando as frases à mão, num processo penoso de escolher a palavra certa para o lugar exato, o que nunca consegui plenamente. No fim de cada período volto atrás e sempre tenho muito o que corrigir; verifico então haver uma assombrosa porção de impropriedades, incorreções de pontuação, solecismos e erros de ortografia, palavras repetidas até três vezes num período, truncamentos, letras embaralhadas – o diabo. Às mais das vezes são tantos os enxertos, tantas as amputações que no fim a lauda se cobre de entrelinhas, tarjas e chamadas, pouco ou nada resta

ficando da forma original. E no início – principalmente no início – da composição estou entupido, inutilizado por uma incapacidade maciça de coordenar as ideias que me afluem atabalhoadas, tenho de lutar até o desfalecimento para vencer a burrice. E sou feliz quando percebo que o trabalho está saindo uma porcaria e posso largar de mão com o mínimo de perda de tempo e esforço (Bernardes, 1986a, p. 153).

Tanto Flaubert, quanto Bernardes, propõem-se oferecer ao leitor um produto que o insira com conforto em seu mundo imaginário, como se realidade fosse: “deixei o texto rascunhado quarando, certo de que quando voltasse a ele muito teria que ajeitar. Cortar advérbios e floreios inúteis que só servem para caceteiar o leitor, substituir linhas inteiras, puxar chamadas, conferir a ortografia com o dicionário aí de lado” (Bernardes, 1986a, p. 109).

Existe igualmente, para os narradores de Carmo Bernardes, o cuidado de mostrar que a linguagem é maleável, que a forma se ajusta ao conteúdo. Se em romances como Jurubatuba, Santa Rita e Perpetinha: um drama nos babaçuais, ela reproduz a fala sertaneja, em Xambioá, assume a sobriedade adequada à trama ficcional cujo tema é a Guerrilha do Araguaia:

Numa tarde clara daqueles dias sinistros o Caiano é atacado por um pelotão de homens fardados de uniforme usado nas selvas, um padrão de tecido que era uma tentativa boçal de mimetismo com a folhagem do meio ambiente. As doze pessoas, homens e mulheres reunidos, discutiam uma resolução, foram surpreendidos recebendo rajadas e mais rajadas de fuzil automático leve, tombavam um por um sem o menor esboço de reação. A primeira a ser picotada no tórax foi Ana Rosa, que caiu sobre a chapa do fogão onde preparava o jantar.

Mesmo nas vascas da morte provavelmente assustaram em ver que o comandante da chacina era João Silva dos Santos, que acionava a sua arma e dava voz fortíssima de comando. Trazia nas ombreiras da farda a estrela patente de capitão, e a ordem de Brasília era de exterminar a todos, como já haviam exterminado os camaradas do Igarapé Jurupensém e os da Borda da Mata. [...]

Fazia seis meses e um dia que uma escolta de elite, a altas horas da noite, arrombou as grades da cadeia do Marabá, arrancou da cela, onde estava recolhido, o sentenciado João Silva dos Santos, e transportou-o de avião em vôo (*si*) noturno para Recife, Pernambuco, e lá deixou-o encarcerado, com ordens expressas de Brasília, que ele ficasse sob rigorosa incomunicabilidade, até segunda ordem. [...]

Na mesma noite o capitão Robson de Sá Bizarria, da arma da Infantaria, envergava o uniforme zebrado de João Silva dos Santos, nome com que se apresentou, estropeado e ferido de espinhos, no acampamento do Caiano, pedindo asilo.

Dissera ele, após o massacre que comandou, exterminando seu próprio filho que daí a dois meses iria nascer, pronunciando num arroubo cívico que acima de tudo isto está a defesa da pátria. [...] João Silva dos Santos vive esmolando nas ruas de Recife, e o capitão Robson, hoje coronel, desfruta uma aposentadoria bem remunerada, com um certificado reluzente de herói da Pátria, coberto de glórias e do respeito dos seus camaradas. São assim os destinos do mundo (Bernardes, 2005, p. 147 a 149).

Com esse relato irônico, o narrador do romance Xambioá: paz e guerra encerra sua narrativa, destacando que, se de um lado há um grupo boçal, mimetizado em sua ideologia cívica, que aborda de surpresa e massacra, do outro lado há um grupo de doze, como os discípulos de Cristo, e mais um feto, filho do traidor. Para bem representar essa cena, os vocábulos que a

traduzem foram selecionados cuidadosamente, mostrando que, conforme reflete Maupassant (1990, p. 71): “as palavras têm uma alma. A maioria dos leitores e mesmo dos escritores pede-lhes apenas um sentido. É preciso encontrar esta alma que aparece no contato com outras palavras, que brilha e ilumina certos livros com uma luz desconhecida, tão difícil de fazer surgir”. Xambioá: paz e guerra conclui com essa forma iluminada que faz brilhar seu conteúdo.

3. Mecanismos de construção do discurso autoficcional

A técnica da construção narrativa pode se fazer visível pelo uso da metaficção e da metalinguagem dos narradores, que indicam no âmbito do próprio texto ficcional como este vai sendo produzido. Diversos escritores se debruçaram sobre seu próprio processo de escrita criativa, mas a originalidade de Bernardes está em querer evidenciar as incertezas, angústias e dificuldades que surgem no enfrentamento dessa rotina. Pois se esse exercício ficcional, característico dos romances *Memórias do vento* (1986a) e *Quarto crescente: lembranças* (1986b), pertence aos narradores, pode ser estendido ao escritor.

Esses narradores autodiegéticos, ao conceber e encenar sua própria escrita ficcional, assumem uma perspectiva bem próxima do objeto, carregada, portanto, de emoções. Nesse contexto, discute-se se os mecanismos de construção do discurso carmobernardiano se encontram mais próximos do exercício de autoficção ou do pacto autobiográfico concebido por Philippe Lejeune (2008).

Evando Nascimento (2017, p. 611) ensina que autoficção foi um “neologismo inventado pelo crítico e escritor francês Serge Doubrovsky em 1977”, época em que estudiosos da literatura se debruçavam sobre esse fenômeno que vinha sendo experimentado por escritores, entre os quais, no interior do Brasil, estava Carmo Bernardes.

Termo controverso frente à literatura memorialística, assim como autobiografia e testemunho, a autoficção se distingue pelo reconhecimento de que as lembranças invariavelmente se impregnam de imaginação. Leyla Perrone-Moisés (2016) mostra como esse fenômeno, distante dos antigos gêneros “diário” ou “confissões”, mas igualmente fronteiriço, popularizou-se em fins do século passado, a ponto de ocupar a mídia com a divulgação e propaganda da publicação de textos compostos por declarações íntimas que envolviam pessoas famosas e abalavam a imagem destas.

Nascimento (2017, p. 613, grifos do autor) descreve esse dispositivo como “essa oscilação entre um *eu real* e uma *vida imaginária* que vai dar a singularidade de todo relato assumidamente (pelo crítico e/ou pelo autor ou autora) autoficcional”. Note-se que este estudioso e crítico literário não considera autoficção um gênero, mas “um *dispositivo* que põe em causa os gêneros autobiográficos tradicionais, ajudando a redefinir e a recontextualizar as escritas do eu ou as escritas de si” (Nascimento, 2017, p. 612, grifo do autor). Estaria, com isso, colocando em questão o engessamento das variações das escritas focadas no próprio autor em escaninhos literários com classificações restritas.

Na autoficção *Quarto crescente: relembrações*, o narrador autodiegético pondera: “falo isso é agora, na base de fazer o cálculo. Quem sabe não era assim nada e eu fico contando lorota, iludindo os outros com fantasias. Essa lembrança vem do tempo deu [*sic*] muito menino” (1986b, p. 24). Esse narrador se pergunta como ele, enquanto personagem que narra sua própria história, deve se manifestar quando a ficção que ele constrói surge das recordações de acontecimentos que ele julga terem sucedido consigo próprio. Ele se questiona sobre o processo de mimese, aventando uma medida de verossimilhança que a transformação artística devesse considerar, e sente-se desconfortável por estar se afastando do que considera a realidade memorial de sua narrativa autoficcional. No entanto, conforme ensina Gérard Genette (1972, p. 7), “a verossimilhança se distingue da verdade histórica ou particular”, pois o que ocorre na vida real, se não for organizado ao ser transposto para o texto narrativo, pode parecer confuso, exagerado, em suma, inverossímil.

Esse narrador autodiegético também se preocupa com sua relação com o leitor. Ele se coloca como o herói de sua narrativa e deseja que o leitor sinta prazer em acompanhar sua jornada heroica, mas teme que esta não pareça suficientemente crível. Pois, conforme esclarece Anatol Rosenfeld (2014), com frequência esse leitor “põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico” (Rosenfeld, 2014, p. 42). O leitor almeja conhecer a realidade do narrador e a intenção deste é relatá-la com coerência, concordante com os referenciais do leitor, para torná-la confiável.

O narrador, por outro lado, sente-se desconfortável por ficar falando de si próprio: “venho me ocupando só comigo, num egoísmo despropositado e besta, o tempo e as laudas vão

sendo estruídos sem proveito, eu falando só de mim, fazendo-me de centro do mundo” (Bernardes, 1986b, p. 216). Sua exposição pela autoficção o incomoda, traz-lhe a sensação de inutilidade e de jactância, em suma, de inveracidade. Mas, num texto autoficcional, poderia ser de outra maneira? Antonio Candido (2014, p. 65, grifo do autor) indaga: “por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto”.

Ao discorrer sobre a técnica e os elementos que devam constar da produção ficcional, Vicentini (2007, p. 187) explica que “toda narrativa é, fundamentalmente, temporalidade passada ou presente, sucessão de acontecimentos que ocorrem a um indivíduo-personagem, que deve agir num determinado espaço e contracenar com outros personagens”. A designação de indivíduos-personagens já remete ao mundo imaginário, posto que personagens “*não correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas” (Candido, 2014, p. 65, grifos do autor). Na autoficção, o narrador transforma a si próprio num indivíduo-personagem. Contudo, ao questionar a confiabilidade de suas recordações no romance Quarto crescente: lembranças, o autor Carmo Bernardes, ao passo que indica a existência de hibridismo entre autobiografia e ficção explicitamente colocado no interior de seu texto, interpela-se sobre a adequação dessa técnica.

Pace (2012, p. 16, grifo da autora) indica que, para Lejeune, “[a] autobiografia passa a ser considerada como parte de variadas manifestações do *eu*”. Desse modo, existem muitas maneiras de construção de um discurso autobiográfico. Lejeune (2013, p. 538) preocupou-se em definir como pacto autobiográfico “o compromisso que uma pessoa real assumia ao falar dela (própria) num espírito de verdade”, mas entre as outras formas que podem caracterizar esse gênero, encontra-se a possibilidade de o narrador assumir o papel que seria reservado ao autor e colocar em jogo o pacto de veracidade do relato. Por isso mesmo, ao seguir discorrendo sobre o pacto autobiográfico, Lejeune pondera: “entre isso e o contrato de ficção existe, com certeza, uma série de posições intermédias que só se definem pela relação com estes dois polos” (Lejeune, 2013, p. 538). Assim sendo, ele cria um *continuum* que inclui a autoficção, a qual pode se encontrar mais deslocada para um ou outro polo.

Lejeune chega inclusive a citar a autoficção como uma das vertentes que sua investigação sobre o pacto autobiográfico possa contemplar: “e depois, numa série de estudos, vou explorar, sobretudo, as zonas fronteiriças, por todo o lado onde as interferências revelam os traços comuns e os traços incompatíveis de dois gêneros que se misturam: autobiografias em terceira pessoa,

autoficções, memórias imaginárias, etc.” (Lejeune, 2013, p. 539). cremos que essa sua intenção possa encerrar a necessidade de estar sempre atualizando seu trabalho, em concordância com os novos entendimentos que outros teóricos vão aportando. Afinal, conclui Lejeune (2013, p. 539), “a criação autobiográfica pode reciclar praticamente todas as outras formas”.

Donaldo Schüler (2000, p. 83), por sua vez, dispõe que a narrativa consiste de um “enunciado narrativo, constituído por personagens, tempo, espaço e ação; ela compreende uma sucessão de ações com princípio e fim estabelecidos pelo narrador”. Este teórico ressalta com isso a importância da presença do narrador e seu papel preponderante na construção ficcional. É então, em princípio, a organização de todos esses elementos da narrativa que garante a verossimilhança, e não sua fidelidade a acontecimentos que possam ter ocorrido no mundo real com seres humanos dos quais se busque traçar perfis meticulosos, pois estes são impossíveis de serem extraídos. Por isso, conforme salienta Candido (2014, p. 65), “o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério”, a qual é transmitida literariamente pelo narrador. Lejeune (2013, p. 541) alerta que, ademais, “[a]s histórias de vida que os leitores querem consumir num momento dado, ou que lhes são dadas para consumir, não são necessariamente as que produzem de maneira espontânea os seus contemporâneos”. Não o são porque, ao serem transpostas para o texto, essas histórias devem ser organizadas literariamente.

Essa complexa criação textual não se concretiza sem esforço, às vezes opressivo, conforme lamenta o narrador de Memórias do vento, que assim começa a produzir:

O papel na máquina, aplico-me em fabricar umas idéias (*sí*), e a ventania perturbando. A papelama voa, não posso ter em cada maço de laudas um calhau para segurar, perco a paciência. A poeira penetra pelas frinchas, emporcalha tudo e é mais uma desculpa para ir adiando a composição de um relambório que não sai do primeiro capítulo. Lá pelos fundos largam as portas abertas; a cantiga intrigante das dobradiças me irrita, me dá vontade de morrer. Seco um bule de café em menos de duas horas de aporinhações, e parece que quanto mais impaciente vou ficando mais forte e brutal ouço as pancadas das portas e janelas, com a copa das árvores lá fora torcendo (Bernardes, 1986a, p. 9).

O ambiente em torno do narrador reproduz sua ansiedade por produzir a escrita, já que ele se sente perturbado, incapaz de controlar suas ideias, irritado com o resultado. O espaço o dispersa, seu olhar volta-se para todos lados, fixa-se na paisagem externa, seus ouvidos impacientes captam o ranger distante das dobradiças das portas. Percebendo-se desleixado e incapaz, sente vontade de abandonar esse tão sofrido primeiro capítulo de seu texto. Contudo, é esse árduo trabalho que vai propulsionar sua criação.

Schüler (2000, p. 73) apresenta-nos uma detalhada exposição do trabalho de imaginação necessário à construção da narrativa:

Primeiro há fragmentos: lembranças, experiências, textos. Quando estes se organizam, desencadeia-se o trabalho da imaginação, e desponta o autor como fundador do universo imaginário. Não favoreceríamos a compreensão do romance, se equiparássemos o imaginário a um supermercado de pensamentos, frases buriladas, paixões. A imaginação ordena as partes num todo móvel, aberto, repleto de indeterminações: o imaginário (Schüler, 2000, p. 73).

Longe de se constituir de uma simples escolha de relações sintagmáticas e paradigmáticas disponíveis, à mostra para a mente do autor, trata-se de um intrincado movimento que combina memória, capacidade de intertextualização, habilidades de organização sintática e semântica, originalidade, entre outros elementos que possam também participar do processo de criação artística literária. Nessa busca, o narrador de Memórias do vento mais uma vez se senta em frente à máquina de escrever para procurar se dedicar a seu romance, fruto de sua luta com um vento que traz as lembranças desalinhas, atordoando-o e retardando o serviço:

A ventania do mês de agosto, que tem me importunado bastante e me feito atrasar o serviço, teve umas tréguas ultimamente e pude empurrar a minha literatura. Desatolei-a a pancas do primeiro capítulo, no qual passei dois meses embarrancado. Faço a conta de quanto tempo levei para trazê-la até aqui, onde tornam a me apresentar obstáculos, e vejo que nesta marcha devo gastar dois anos e meio para concluí-la (Bernardes, 1986a, p. 18).

Para o narrador autodiegético de Memórias do vento, o tempo de produção está interferindo no tempo da narrativa, que é definido por Schüler (2000, p. 49) como aquele “que organiza o narrado.” Destaca-se nessa autoficção o tempo da narrativa psicológico, evidenciado pela preocupação desse narrador com a projeção da finalização do seu trabalho, o que o conduz a um fluir de pensamentos que não chega a se constituir num fluir da consciência, mas que representa a angústia do progressivo afastamento da organização do seu tempo cronológico. Em Quarto crescente: relembrações, o narrador autodiegético lamenta: “Às vezes, eu passo muito tempo com estes apontamentos interrompidos, depois é que volto. E, quando é assim, custa-me achar a ponta da meada, o jeito de recomeçar. Só depois de muito pelejar, de dar muitas investidas perdidas, começo” (Bernardes, 1986b, p. 112).

E assim o sofrido processo tem seguimento, inserido na rotina do narrador: “reúno coragem e tiro da gaveta o pequeno maço de papéis do romance que venho compondo, disposto a pingar nele mais algumas dezenas de palavras. A história que venho encoivarando com imensa fadiga e preguiça mortificante já avança pela oitava lauda do terceiro capítulo” (Bernardes, 1986a,

p. 18). É o trabalho de um operário-artesão, sujeito ao esforço da rotina sem poder normatizar e padronizar o seu produto, mas, ao contrário, devendo diversificá-lo para garantir sua exclusividade, burilando-o na busca de qualidade:

Nessas oito laudas finais, a frente adiantada do meu trabalho, tem muito o que cortar. Não sei por que não me corrijo do hábito infame de iniciar períodos com advérbios inúteis e crivar o texto de gerúndios que só servem para entupir o nariz de eventuais leitores entediados. E só consigo eliminá-los, assim mesmo não completamente, da terceira leitura em diante, depois que faço com os papéis o que a boa lavadeira faz com a roupa na fonte: deixar quorar por algum tempo, neste caso encerrando as laudas gatafunhadas na gaveta (Bernardes, 1986a, p. 18).

Atendendo ao princípio da verossimilhança, que para Genette (1972) inclui a confirmação do narrador que o escritor age conforme “deva ser”, o narrador de Memórias do vento se descreve revisando várias vezes o aspecto linguístico, para atender à estética requerida pelo leitor. O narrador demonstra com isso que preza pelo estilo, o qual Rosenfeld (2014, p. 36) define como a “organização dos contextos de unidades significativas”, trabalho esse de esforço individual, mas que expressa igualmente o contexto em que a obra é produzida. Tem-se, com isso, a construção do estilo pessoal como um conjunto de características da obra do autor, que são, no entanto, também socioculturais, como orienta Candido (2023, p. 27): “a criação, não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão do mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio”. De modo análogo, a rotina do narrador decorre da cultura ficcional em que ele se insere, da qual ele toma consciência e com a qual deseja manter coerência:

Essa evidência me esmorece. O risco das minhas opiniões mudarem, de eu fazer autocríticas e mudarem também os meus sentimentos e minhas concepções do mundo no correr desse tempo todo, é enorme e me desacorçoa. Sucedendo uma desgraça dessas, o que é perfeitamente possível, todo esse esforço que me toma tempo e às vezes me alucina, irá todo por águas abaixo (Bernardes, 1986a, p. 18).

É essa coerência obtida pelo narrador que, junto à coesão do texto, promove a ilusão de verdade requerida pelo leitor. Porém, conforme alerta Schüller (2000, p. 74), “[a] organização do imaginário desencadeia um processo de caminhos e metas imprevisíveis até para o autor. De fundador que era, encerrado o trabalho (ou até no decurso dele), o autor terá que aceitar a humilde posição de fundado”. Assim, se nem autor nem narrador podem controlar totalmente o processo de construção da narrativa, por mais que devam se esforçar por organizá-la, uma vez concluído seu trabalho e levado às mãos (ou aos olhos) dos leitores, suas opiniões e concepções

de mundo serão, de forma incontrolável, esmiuçadas, revistas e interpretadas de variadas maneiras, resultando em diferentes verdades.

A coerência no estilo do autor é percebida pela organização de seus elementos numa determinada estrutura que evidencie suas compreensões do fazer literário, na busca de significados que expressem emoções e visões de mundo, produzindo conhecimento. Nesse sentido, Candido (2004, p. 177) aponta que: “de fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada”. Antonio Candido (2004) tece uma analogia entre as palavras que constituem uma obra literária e os tijolos de uma construção, para demonstrar que ambos cumprem a função de organizar o mundo e, conseqüentemente, ordenar a mente. Ordenar artisticamente os tijolos lexicais num todo semiótico não é, contudo, uma tarefa singela, e o narrador de Memórias do vento se mostra decepcionado por não conseguir controlar esse processo de escrita com desenvoltura:

Estava com o papel na máquina empurrando morosamente um capítulo do romance. Descrevia a ação de uma mulatinha por nome Nunila chegando com a vasilha do almoço no rancho da roça onde o gajo estava escondido com medo de perseguição da polícia, perdi o fio da meada, de vez (Bernardes, 1986a, p. 68).

A partir do momento que o narrador cita o nome da personagem da ficção que está produzindo, o qual se constitui do título de mais um dos romances de Carmo Bernardes – Nunila (1984) – cria-se uma intertextualidade, mas uma vez que Memórias do vento (1986a) é posterior a Nunila (1984), essa transtextualidade inverte a ordem de textos e paratextos, e o que era pré-textual se torna pós-textual – uma reflexão ficcional *a posteriori* do difícil processo de construção dessa narrativa.

A angústia que consome o narrador carmobernardiano, longe de ser inabitual, acompanhou a rotina de grandes mestres da literatura como Gustave Flaubert, conforme relata Guy de Maupassant (1990): “Escrever era, pois, para ele, uma coisa assustadora, cheia de tormentos, de perigos, de fadigas. Ia sentar-se à sua mesa, temendo e desejando essa tarefa amada e torturante. Ali ficava, durante horas, imóvel, empenhado em seu espantoso trabalho de colosso paciente e minucioso [...]” (Maupassant, 1990, p. 73).

Ocorre que esse processo de construção e desconstrução de textos narrativos não se constitui da mera execução de um planejamento organizado, metódico, na busca da coesão, já que àquele deve estar associada a capacidade inventiva do autor, cuja imaginação outorga ao narrador o poder de estabelecer o curso da narrativa. Sem esse conjunto harmônico, o trabalho

de criação se perde para o narrador de Quarto crescente: lembranças: “todo ano tenho a tarefa dura de desatramancar gavetas atochadas de papéis inúteis, textos largados ao meio, capítulos que não tiveram sequência, romances e novelas que não tenho mais condições de retomar: já esqueci tudo, ou o tema já não me empolga mais” (Bernardes, 1986b, p. 96). É a dilação do tempo cronológico que, provocada pelo tempo psicológico, pode levar tudo a perder.

4. O narrador carmobernardiano

Evidencia-se na produção ficcional a importância do narrador, pois, diferentemente de um texto técnico ou científico, na narrativa ele deve possuir o condão de atrair o leitor e envolvê-lo no mundo criado. Em outras palavras, “o autor de romances sustenta o mundo romanesco sobre a palavra persuasiva do narrador que, ao narrar, congrega livre e criativamente os homens” (Schüler, 2000, p. 38).

Em Memórias do vento, o narrador autodiegético se dirige ao leitor para compartilhar, de maneira relutante, reflexões sobre seu processo de construção da narrativa:

Ainda não disse como é que escrevo, mas também ninguém interessa (*sic*) saber. Bom, pode ser que um ou outro tenha essa curiosidade. Tudo é possível, pois o bicho homem tem tendências as mais malucas e absurdas. Acho que a compulsão que me levou a entrar pelo caminho de contador de potocas e a fazer disso um ofício tenha vindo do meu avô por parte de mãe. Tanto que minha mãe também tinha essa eiva e, como eu, gostava de fazer todo servicinho encrencado. Estou vendo-a na memória remota desembaraçando meada de linha, lavrando e preparando taliscas de bambu ou taboca para fazer pentes finos de 25 cabrestilhos de tecer pano de fustão; e vejo-a reunindo adjuntos de preparar as garrafadas de curar as doenças venéreas, os males de retenção urinária, os de ressecamento intestinal, preparando os melados para depurativos do sangue (Bernardes, 1986a, p. 152).

O narrador constrói um paralelo entre a produção de uma narrativa ficcional e o trabalho meticuloso da tecelagem, que se inicia com a preparação do tear e das linhas para a criação do pano, ou entre aquela e a produção de medicamentos naturais extraídos da vegetação nativa, cuja escolha é crucial para a distinção de suas propriedades curativas. Mas para atrair a atenção do leitor, utiliza-se da memória afetiva, relembra sua história familiar e menciona a mãe e o avô.

Escolher o tipo de narrador é uma árdua tarefa, que abrange a análise da voz e da perspectiva que definirão o estilo do autor:

Nem todos os teóricos distinguem voz e perspectiva. Há, entretanto, vantagem em tratá-las separadamente. Quanto à voz, o narrador pode eleger a primeira pessoa ou a terceira; quanto à perspectiva, o narrador pode ver os acontecimentos de perto ou à distância, pode penetrar na psique das personagens ou restringir-se a observar fisionomias, gestos, acompanhar os acontecimentos no seu efeito exterior. Vozes e

perspectivas podem combinar-se das maneiras mais diversas na mesma narrativa (Schüler, 2000, p. 26).

Ao considerar o narrador carmobernardiano, no âmbito da obra de Bernardes, surgem diferentes vozes e perspectivas, que oscilam entre primeira e terceira pessoa, entre aquele que descreve, aquele outro que conta causos entremeados de comentários pessoais, e mais o que se sensibiliza com a personagem. Nos casos específicos de *Memórias do vento* (1986a) e *Quarto crescente: lembranças* (1986b), o narrador autodiegético que reflete sobre sua própria escrita assume uma perspectiva bem próxima do objeto, carregada portanto de emoções. Em vista disso, (Schüler (2000, p. 34) argumenta: “impossível revelou-se a pretensão realista de reproduzir no texto a realidade objetiva, não deformada pela visão”. Não se trata, portanto, de reproduzir ou representar a realidade tal qual vista, mas de interpretá-la da forma como se quer que ela seja. E quanto mais vinculada a recordações emotivas, mais próxima a perspectiva, a ponto de transparecer, como ocorre com o narrador de *Memórias do vento* (1986a), o padecimento de quem deseja produzir uma obra literária de qualidade. Em vista da necessidade de verossimilhança para atender às expectativas do leitor, o ângulo de visão se altera conforme a opinião pública, ou melhor, com a opinião do leitor que prepondere, baseada numa ideologia que é definida por Genette (1972, p. 9) como “um corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão de mundo e um sistema de valores”.

Em outro dos romances de Carmo Bernardes, intitulado *Perpetinha: um drama nos babaçuais* (1991), o narrador heterodiegético, para se adequar à visão de mundo vigente à época da construção do texto ficcional, relata que a adolescente Perpetinha, descrita como um modelo de virtude, é sequestrada por indígenas e, uma vez resgatada, é devolvida a seu lar como se nada de muito impactante houvesse com ela acontecido. Embora essa personagem enfrente uma situação de desequilíbrio que constitui o clímax da ficção, o reestabelecimento do equilíbrio é obtido pelo narrador de um modo que preserve os valores dessa personagem e, igualmente, de determinada época e lugar. Trata-se – conforme a interpretação dada atualmente – de uma crítica velada a esses valores, mas que também se constitui de um exemplo, como bem indica Vicentini (2007, p. 187), de que “[...] o discurso narrativo sempre cria, inventa uma representação verossímil de mundo, o que significa que ela expressa também um imaginário e uma mentalidade, ou visão de mundo ou ideologia, esta última no sentido comum do termo”.

O narrador tem, com isso, a difícil tarefa de inventar o real que atrairá seus leitores, a qual é assim discriminada por Schüler (2000):

O narrador é inventor. Apagados os caminhos, vagueia perdido no deserto. O aedo cedeu lugar ao escritor, o homem que faz a angustiada experiência da página em branco. Escrever tornou-se aventura. O escritor está longe dos heróis que se distinguem no hábil domínio da palavra e se mostravam destros no manejo das armas. O escritor perdeu todas as habilidades. Mostra-se ironicamente aquém das solicitações. O narrador tornou-se escritor. Como escritor, escreve no abandono de opções previamente tomadas. Ao narrar, compete-lhe inventar a linguagem (Schüler, 2000, p. 38).

Essa alusão a Homero, o aedo por excelência, evoca a construção da epopeia, tão distinta, posto que intermediada por musas que, ao serem invocadas, instigam a rememoração, propiciando a narrativa original, vinculada ao passado coletivo. Afastadas as musas que selecionavam para o narrador as tradições orais ligadas aos mitos fundadores, resta um escritor que não consegue mais escolher objetivamente o que contar, pois, ao invés de rememorar, ele se enreda em suas recordações emotivas e individualistas. O narrador de *Quarto crescente*: relembrações assim se manifesta sobre suas dificuldades de criação:

Para fugir um pouco à insipidez do texto cerebrino, que, ingerido todo dia, enche o saco, tentei a saída de escavoucar a memória, ajuntar os cacos de alguns causos que ainda possam interessar sobreviventes de passadas épocas, como se estivéssemos tornando a viver. Remexo o monturo de fósseis em que nunca pensei escarafunchar, e descubro peças que não são de jogar fora (Bernardes, 1986b, p. 40/41).

É justamente esse o procedimento adotado pelo narrador principal do romance *Perpetinha*: um drama nos babaçuais (Bernardes, 1991). Em paralelo à história narrada em primeiro plano, ele vai incitando os demais narradores a lembrar a seus narratários a história de sua região, e é assim que esses outros narradores vão desfilando suas próprias interpretações dos causos locais.

Para o narrador de *Memórias do vento*, seu trabalho de construção do texto autoficcional vai adquirindo celeridade e solidez: “é uma satisfação ver que o nosso trabalho rendeu. Avancei mais cinco laudas na história que venho compondo, coloquei nela mais duas personagens que ajustaram bem no enredo, isso assim numa labuta de três manhãs, pegado do clarear do dia às onze” (Bernardes, 1986a, p. 31). Uma vez que o narrador consiga se ajustar a uma rotina de criar e revisar o texto, este vai ganhando corpo, o que Genette (2006, 40) explica nos seguintes termos: “[...] toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade”. Pois, adverte Schüler (2000),

[a]s obras não surgem, como vimos, em momentos geniais. Elas são resultado de lenta elaboração que pode prolongar-se por meses e anos. A produção se estende num afanoso fazer, desfazer e refazer. O produto final perde, por vezes, toda semelhança com o projeto inicial. Flaubert está entre os artesãos meticulosos da palavra. Costumava submeter cada página, cada linha a cuidadosa revisão (Schüler, 2000, p. 37).

A produção de *Madame Bovary* por Gustave Flaubert, em 1857 (Maupassant, 1990), foi de fato um exemplo icônico da disciplina do criador artístico, a ponto de o próprio escritor – e não somente o narrador – identificar-se com ela. Daí a máxima: “*Madame Bovary, c’est moi*” (“*Madame Bovary sou eu*”)” (Dalvi, 2016, p. 40). Guy de Maupassant (1990) ressalta que as escolhas lexicais e estruturais de Flaubert não eram aleatórias, mas, ao contrário, calculadamente e meticulosamente definidas para obtenção de uma forma específica:

Flaubert não tem seu estilo, mas tem o estilo, ou seja, as expressões e a composição que ele emprega para formular um pensamento qualquer, são sempre aquelas que convêm *absolutamente a esse pensamento*, uma vez que seu temperamento se manifesta pela precisão e não pela singularidade da palavra (Maupassant, 1990, p. 12, grifo do autor).

A técnica de Flaubert se contrapõe ao uso ostensivo da metalinguagem por Bernardes, pois seu narrador não se expõe, esforça-se por reproduzir a realidade objetiva, exige a exata medida de verossimilhança através da escolha primorosa de cada vocábulo que irá compor seu texto. Para Flaubert, segundo expõe Maupassant (1990, p. 66), “a frase também o atormentava, a frase tão concisa, tão precisa e ao mesmo tempo colorida” que seria a única a se ajustar a seu texto. Com mais razões, o narrador de Bernardes em *Memórias do vento* (1986a), sendo apenas um possível aprendiz da técnica flaubertiana, debate-se na construção de seus períodos, rumo ao desenvolvimento de seu estilo pessoal.

Tanto quanto seu narrador, Carmo Bernardes distancia-se estilisticamente de Gustave Flaubert, assim descrito por Guy de Maupassant (1990):

[...] Flaubert é antes de tudo um artista, isto é, um autor impessoal. Eu desafiaria quem quer que fosse, depois de ter lido suas obras, a adivinhar o que ele é na vida particular, o que pensa e o que diz em suas conversas de cada dia. Sabe-se o que devia pensar Dickens, o que devia pensar Balzac. Eles aparecem a todo momento em seus livros; [...] Flaubert jamais escreveu a palavra *eu*. Ele nunca vem conversar em público no meio de um livro (Maupassant, 1990, p. 13, grifo do autor).

Ocorre que, ao contrário de Flaubert, Carmo Bernardes e seus narradores gostam de uma prosinha com o leitor, com o qual compartilham angústias, críticas, ironias, e isso nada mais é do que uma das grandes características pessoais de seu estilo. Distante do narrador disciplinado de Flaubert, o carmobernardiano é livre, espontâneo, pouco organizado e angustiado com sua própria inconstância, pois percebe que sua memória deixa perder motivos, intrigas ou cenas.

Ao lamentar-se, esse narrador está se desculpando com o leitor, mas também solicitando seu auxílio, o que não é incomum ocorrer, pois Schüler (2000) indica que:

O narrador dirige-se ao leitor, e o primeiro leitor é o próprio narrador. Sendo o narrador o seu primeiro leitor, é também o seu primeiro crítico. O leitor que cada narrador tem em si mesmo manda substituir palavras, eliminar capítulos, introduzir outros, caracterizar melhor certas personagens, reescrever tudo ou parte do todo (Schüler, 2000, p. 36).

É então o próprio narrador autodiegético o primeiro a reagir a essa confusão e procurar resgatar a informação perdida, ou substituí-la. Esse tipo de narrador não apresenta a menor intenção de se converter em um flaubertiano. Seu estilo não é perfeccionista, ao contrário, baseia-se na função emotiva. Schüler (2000, p. 53) considera que: “há uma tendência na ficção contemporânea de desdramatizar a narrativa. Nessa tendência, a ação, despreocupada em atingir o fim, privilegia a poeticidade do texto”. A linguagem coloquial desse narrador contemporâneo é fluida, despretensiosa, não segue um sumário. Schüler (2000, p. 57) ainda acrescenta: “O narrador salta com toda naturalidade do presente ao passado”. O resultado assemelha-se, em princípio, a um exercício experimental, assim vivenciado pelo narrador de Quarto crescente: lembranças:

Meu projeto é de ir longe com esta conversa mole, a menos que, antes disso, eu venha a ter a derradeira surpresa. Se alguém, por caso, perlustrar por estas linhas virá avisado: já dissera aí para trás e irei repetindo, até ao aborrecimento, que este relato é descompromissado. Arrastará sem método, sem tempo cronológico, gaguejado, gangorrado.

Se lá vou mastigando lembranças de meio século recuado, e se cruzar na minha mente um fato dos dias presentes a que eu queira dar importância, e me der a sapituca de pular pra cá, pulo sem o menor constrangimento. Recuso-me a andar dentro de um beco com a técnica me afivelando tapa na cara, feito burro de carroça. Se as lembranças me acodem tumultuadas, tumultuadas vou largando-as, tranqüilamente (Bernardes, 1986b, p. 28-29).

Surge, então, como característica da narrativa carmobernardiana, a ironia, que visa a criticar justamente o trabalho burilado, assim como a pesquisa e revisão exaustivas que transpareçam no estilo do autor, permeadas pelo conhecimento literário:

Eu estava deitado no cimento, no meio da casa, lia um livro excomungado de ruim, esperando que ela me ligasse. Por essa quadra, como eu venho dizendo, me martirizava compondo a infeliz de uma história dos destroços que as agropecuárias de firmas anônimas estavam fazendo com a terra e o povo do norte de Goiás. E quando estou assim, encasquetado na feitura de um livro, só leio literatura ordinária, que é para ver como não se deve fazer a prosa literária. A boa leitura tem a grande desvantagem de fazer a cabeça da gente, influenciar (Bernardes, 1986a, p. 96).

O narrador carmobernardiano se esforça por não se deixar influenciar pelo que se poderia denominar um preciosismo de caráter flaubertiano e busca, ao contrário, literatura de má qualidade. Porém, essa intertextualidade que provém de sua reflexão evoca, contraditoriamente,

que, no fim das contas, existiria sua intenção e seu claro empenho em demonstrar-se metódico e acurado, capaz de produzir uma boa prosa literária.

5. Considerações finais

Foram examinadas duas autoficções de Carmo Bernardes – Memórias do vento (1986a) e Quarto crescente: lembranças (1986b) – para, a partir da dinâmica dos narradores autodiegéticos de tais romances e da linguagem metaficcional de suas reflexões, buscar-se demonstrar o processo de construção da narrativa carmobernardiana. Evidenciou-se que, embora se trate de narradores, personagens ficcionais, suas angústias, seus lapsos de memória, sua inconstância, são indicações das dificuldades que o escritor em geral enfrenta para trabalhar seu texto romanesco.

A fim de poder distinguir as características autoficcionais desses textos, considerou-se o percurso acadêmico de Philippe Lejeune sobre o estudo da autobiografia e do pacto autobiográfico, com suas observações sobre a autoficção.

Estendendo-se o olhar para o restante da obra de Carmo Bernardes, cuidou-se igualmente de observar a linguagem utilizada na sua narrativa, a qual se caracteriza por reproduzir a fala sertaneja, embora varie conforme a temática da ficção, o que denota que um dos componentes do estilo de um autor é a escolha do vocabulário. Para refletir-se sobre a complexidade da escrita autoral, recorreu-se também às observações trazidas por Guy de Maupassant sobre o cuidado que Gustave Flaubert demonstrava com a busca das palavras exatas para se construir um texto claro, simples, harmonioso, e teceu-se um paralelismo entre as preocupações que para Carmo Bernardes, ao igual que para Flaubert, surgiam no ato da escrita.

Concluiu-se que o narrador autodiegético carmobernardiano, ao evidenciar os cuidados com todos esses aspectos de sua escrita, está demonstrando que promove seu trabalho centrado nas expectativas de seu leitor. Mas, sobretudo, ressalta-se que, ao trabalhar em seus textos o caráter autoficcional, Carmo Bernardes demonstra a originalidade e atualidade que o caracterizam como um autor contemporâneo.

Referências

- ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*: Bernardo Elis, Carmo Bernardes, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 1985.
- ASSIS, Jadson Borges de. *Transposição texto-filme*: uma adaptação de “A friagem” de Augusta Faro. Dissertação de Mestrado (Língua, Literatura e Interculturalidade). Goiás: UEG, 2019.
- BERNARDES, Carmo. *Nunila*: a mestiça mais bonita do sertão brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BERNARDES, Carmo. *Memórias do vento*. São Paulo: Marco Zero, 1986a.
- BERNARDES, Carmo. *Quarto crescente*: lembranças. 2. ed. rev. Goiânia: Editora da UFG; Editora da UCG, 1986b.
- BERNARDES, Carmo. *Perpetinha*: um drama nos babaçuais. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1991.
- BERNARDES, Carmo. O gado e as larguezas dos Gerais. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 33-58. São Paulo: USP, 1995a. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8846/10398>
Acessado em: 06/05/2024.
- BERNARDES, Carmo. *Santa Rita*. Goiânia: Editora da UFG, 1995b.
- BERNARDES, Carmo. *Xambioá*: paz e guerra. Goiânia: AGEPEL, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.
- DALVI, Camila David. *Apropriações do bovarismo pela crítica acadêmica brasileira*. Tese de Doutorado (Letras). Vitória: UFES, 2016.
- GENETTE, Gérard. Verossímil e motivação. In: GENETTE, Gérard et al. *Literatura e semiologia*: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte, MG: FAE/UFGM, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2008.
- MAUPASSANT, Guy de. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- NASCIMENTO, Evando. Autoficção Como Dispositivo: Alterficções. *Matraga*, v. 24, n. 42, p. 611-634. Rio de Janeiro, UERJ, 2017. Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/31606>
Acessado em: 15/06/2024.
- PACE, Ana Amelia Barros Coelho. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. Dissertação de Mestrado (Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês). São Paulo: USP, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A autoficção e os limites do eu. In: *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. Série Fundamentos 49. São Paulo: Ática, 2000.

SOUZA, Maria Helena de. A Obra de Carmo Bernardes: arte e fonte de pesquisa. *Signótica* v. 1, n. 1, p. 171-180. Goiânia: UFG, 2009. Disponível:

<https://revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7203>

Acessado em: 17/06/2024.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. *Sociedade e cultura*, v. 10, n. 2, p. 187-196. Goiânia: UFG, 2007. Disponível: <https://www.redalyc.org/pdf/703/70310205.pdf>

Acessado em: 27/01/2024.

ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional. *Anos 90*, v. 2, n. 2, p. 61-76. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Disponível:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6125>

Acessado em: 12/03/2024.