

KÁTIA CRISTINA PELEGRINO SELLIN

**NARRAR A MORTE: UM ESTUDO DE
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS
CUBAS E FIM***

**TRÊS LAGOAS - MS
2017**

KÁTIA CRISTINA PELEGRINO SELLIN

**NARRAR A MORTE: UM ESTUDO DE
*MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS
CUBAS E FIM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães
Bulhões-UFMS**

**TRÊS LAGOAS – MS
MARÇO/2017**

KÁTIA CRISTINA PELEGRINO SELLIN

**NARRAR A MORTE: UM ESTUDO DE *MEMÓRIAS
PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E FIM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – UFMS

Prof. Dr. João Adalberto Campato Jr. – UNIESP

Prof^a. Dr^a. Cristiane Rodrigues de Souza – UFMS

Prof^a. Dr^a. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira – UNESP

Três Lagoas, 15 de março de 2017.

Dedico todo o meu empenho nesta produção a Deus, que foi o meu sustento.
Também dedico às pessoas que me motivam mesmo no silêncio, para as quais minha
gratidão não se resume em palavras: Marcos Júnior, Marcos Sellin, Linduarte Pelegrino
e Sônia Teixeira Pelegrino.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela oportunidade da vida e, especialmente, por me oferecer o suficiente para que eu possa muito mais agradecer do que pedir.

Ao meu orientador, professor Dr. Ricardo Magalhães Bulhões, pela orientação e confiança, também por ser o maior contribuinte na produção deste trabalho de pesquisa.

Ao professor Dr. João Adalberto Campato Júnior que, a partir do Exame de Qualificação, ofereceu amparo, livros, suporte e incentivo, contribuindo para a evolução analítica.

À professora Dr^a. Cristiane Rodrigues de Souza, pelas arguições durante a Defesa Pública.

Ao professor Dr. Wagner Corsino Enedino, pela generosa contribuição durante o Exame de Qualificação.

Aos professores da UFMS, campus de Três Lagoas, em especial, professor Dr. José Batista de Sales, professora Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto, professora Dr^a. Kelcilene Grácia-Rodrigues e professora Dr^a. Ana Lúcia Espíndola, pelas aulas e conselhos.

Ao meu esposo, Marcos Aparecido Sellin, pelas inúmeras vezes que me ofereceu ajuda com paciência e muito afeto.

Ao meu único filho, Marcos Júnior Pelegrino Sellin, razão essencial de meu existir, por me mostrar o amor verdadeiro, intrínseco e possível a todo ser humano.

Aos meus pais, Linduarte Pelegrino e Sônia Maria Teixeira Pelegrino, pelos conselhos certos e por terem me proporcionado tudo o que havia de melhor dentro das nossas possibilidades.

À minha única irmã, Ana Lúcia Pelegrino Escalante, pela pessoa exemplar que sempre foi e pela transparente amizade.

Às minhas sobrinhas e afilhadas, Rafaela Pelegrino Escalante e Isabela Pelegrino Escalante, por serem muito especiais.

À minha sogra, Nirse Rodrigues Trindade Sellin, pelas sábias palavras que me tranquilizam.

Às minhas cunhadas, Sueli Sellin e Noeli Sellin, por se fazerem presentes mesmo à distância.

Ao meu sobrinho, Giulio Sellin Miranda, pela diferença que fez e faz em nossas vidas.

À minha família de maneira geral, pelo carinho, ajuda e amparo nas horas difíceis.

A todos os meus amigos e, em especial, à amiga Sandra Leopoldino, pessoa que muitas vezes me encorajou e viajou comigo até Três Lagoas/MS.

Aos amigos que fiz durante esta jornada pela UFMS, em especial à Me. Aline Zampieri, pela amizade e contribuição nos meus estudos. Ao Me. Eldes Ferreira, à Lydyane Almeida e ao Lucas Neves, pela amizade e, especialmente, pelas inúmeras vezes que conversamos sobre assuntos diversos e nos acalmamos reciprocamente. Ao Me. Luiz Fernando Marques, à Me. Ângela Nubiato e à Me. Fabrícia Rocha pela colaboração.

Aos funcionários, colegas e amigos da E. E. Prof. Idene Rodrigues dos Santos, meu local de trabalho e, em especial, à professora Me. Kátia Elaine Souza Barreto, pela amizade, incentivo e discussões profícuas sobre assuntos pertinentes à área de Letras. À vice-diretora Arlete Germano, às coordenadoras Mara Ruiz e Sandra Buzzo, pela força nos momentos necessários. À professora Eliana Silva, por formar horários possíveis para o ano letivo, a fim de que eu pudesse conciliar trabalho e estudos. À professora Simone Gavioli de Moraes, pela amizade e diálogos que muito me ajudam. Ao professor Rafael Topazio, pelas discussões convergindo História e Literatura. À professora Sandra Zanon, pela amizade e senso de humor que me fazem descontraír. Às professoras Simone Laranjeira e Sônia Sábio, pela religiosidade. Às professoras Regina Garcia e Magali Alencar, que cuidam da Sala de Leitura. Às professoras Me. Kátia Cristina Martins e Me. Marieli Guelfi, pelos conselhos acerca da pós-graduação. E a tantos outros professores e professoras, que estimo demais, porque a cada dia me motivam com exemplos de vida.

Todos os citados, direta ou indiretamente, estarão sempre fixados em um lugar modesto dentro de mim chamado coração e, de alguma forma, permanecerão implícitos na presente dissertação.

Viver é questionar as evidências, é evoluir, procurar, fazer diferente, procurar fazer melhor, pôr-se em busca de informações novas. Apenas a morte é imóvel! (Eveline Charmeux).

SELLIN, Kátia Cristina Pelegrino. Narrar a morte: um estudo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Fim*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

RESUMO

Na tentativa de ir além da reflexão acerca do diálogo que o romance *Fim* (2013), texto da autora carioca Fernanda Torres, estabelece com o clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, este trabalho de pesquisa problematiza uma discussão em torno da temática da morte e da questão narratológica, com ênfase na focalização, categoria crucial para a teoria da narrativa. Definindo-se como a representação da informação diegética à disposição de um determinado campo de consciência, seja um narrador-personagem ou um narrador em “terceira pessoa”, a focalização não somente diz respeito à quantidade da informação narrativa, mas abrange aspectos afetivos, pois traduz posições psicológicas, éticas e ideológicas da instância responsável pelo narrar. A proposta deste trabalho de pesquisa surgiu, inicialmente, de uma questão fundamental: quem são os novos ficcionistas no cenário literário brasileiro do século XXI e com que temáticas e estilos dialogam? Diante disso, cabe-nos investigar como se realiza o diálogo entre os textos, apontando as confluências entre cânone e ficção contemporânea, diante da teoria de Harold Bloom. Verificaremos o ponto forte narratológico sob a perspectiva de Gérard Genette e, por fim, discorreremos sobre a representação das questões existenciais, tendo como ponto de partida, *corpus* principal, os romances de Machado de Assis e de Fernanda Torres.

PALAVRAS – CHAVE: Narrativa; Morte; Literatura Comparada; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *Fim*.

SELLIN, Kátia Cristina Pelegrino. Narrating the death: a study of *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* and *The End*. 2017. Dissertation (Master's degree in Letters) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

In an attempt to go beyond the reflection on the dialogue that the novel *The End* (2013), text written by the carioca author Fernanda Torres, established with the classic *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1881), by Machado de Assis, this research discusses about the death and the question on the notion of the narrative focus, which is a crucial category to the theory of narrative. Being defined as the representation of diegetic information available to a particular field of consciousness, as a narrator-character or a narrator in "third person", don't focusing only refers to the amount of narrative information, but includes emotional aspects, as translates psychological, ethical and ideological positions of the body responsible for narrate. The purpose of this research work came initially from a fundamental question: who are the new fiction writers in the Brazilian literary scene of the XXI century and what do the themes and styles dialogue? Therefore, it behooves us to investigate how does the dialogue between the texts, pointing out the confluences between canon and contemporary fiction, in front of Harold Bloom's theory. We will verify the strong narratological point from the perspective of Gérard Genette, and finally we will discuss the representation of existential questions, taking as a starting point, main corpus, the Machado de Assis' novel and the Fernanda Torres' novel.

KEY-WORDS: Narrative; Death; Comparative Literature; *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*; *The End*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 FERNANDA TORRES E O ROMANCE <i>FIM</i>.....	15
1.1 Biografia e contexto social de Fernanda Torres.....	15
1.2 Fernanda Torres e o romance <i>Fim</i>.....	18
1.2.1 <i>Fim</i> : um jogo de influências.....	21
1.2.2 <i>Fim</i> e <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	35
2 NARRATOLOGIA DE <i>FIM</i>.....	49
2.1 Da estilística à <i>diegese</i> contemporânea no romance <i>Fim</i>.....	49
2.2 Operadores da narrativa no romance <i>Fim</i>.....	53
2.2.1 Tempo, espaço, personagem, narrador e foco narrativo.....	57
2.3 Constituição do foco narrativo no romance <i>Fim</i>.....	76
3 A QUESTÃO DA MORTE E O JOGO DE INFLUÊNCIAS.....	82
3.1 A morte em Machado de Assis.....	86
3.2 A morte em Fernanda Torres.....	92
3.3 O pessimismo de Arthur Schopenhauer e Machado de Assis.....	105
3.4 Luto e melancolia no discurso.....	108
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

As questões fundamentais que serviram de base para o presente trabalho são duas: quem são os novos ficcionistas no cenário literário brasileiro do século XXI e com que temáticas ou estilos dialogam? Diante disso, motivamo-nos a investigar como se realiza o diálogo entre obras canônicas e narrativas de ficção contemporânea, em torno da temática da morte, tendo em vista a influência como uma tendência contemporânea. Para tanto, nosso *corpus* de estudo foram o cânone machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o romance contemporâneo *Fim*, de autoria da escritora carioca Fernanda Torres.

Partindo do tema central, estendemos nossos estudos para a análise narratológica, elencando a representação dos aspectos existenciais (melancolia) e das reminiscências diante do assunto abordado. A morte sob diversos ângulos de visão nos motivou a estudar o foco narrativo do romance *Fim*. Também diante dessa temática, ao trabalharmos especificamente com o literário, detemo-nos em analisar a influência do pessimismo na produção de Machado de Assis e de Fernanda Torres.

Narrar a morte, construir um texto de ficção sobre esta temática, eis o pessimismo do luto junto do estilo autoral do cômico-fantástico, refletindo sobre a tragédia com ironia e sarcasmo. Mortos que voltam para narrar as suas memórias, com uma mistura entre o pessimismo do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (séc. XIX) e da comédia fantástica do autor renascentista sírio Luciano de Samósata (séc. II d. C.), autor do *Diálogo dos Mortos*. Essas são as características de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e do romance *Fim*, obras dos ficcionistas cariocas Machado de Assis (séc. XIX) e Fernanda Torres (séc. XXI), ambos expondo um realismo que quebra a verossimilhança usando o fantástico, mas que revela também uma visão real da sociedade, cada qual em seu tempo.

Ao discutir o papel do narrador na literatura brasileira contemporânea, o crítico pesquisador Jaime Ginzburg (2012) afirma que “a partir da psicanálise, podem ser elaboradas reflexões sobre constituição do sujeito”. Segundo ele, “integrando algumas ideias de Freud e Lacan, o estudo do narrador pode privilegiar elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas” (GINZBURG, 2012, p. 204). Na esteira das palavras do crítico, pode-se afirmar que a configuração da memória abre mão da configuração realista, o que se tem, como no fragmento acima, é a livre associação de ideias.

O romance *Fim*, de Fernanda Torres, focaliza a história de um grupo de cinco amigos cariocas que rememoram as passagens marcantes de suas vidas, desde festas a casamentos

frustrados, separações e reencontros que a vida proporciona. O estudo propõe observar, a partir do fluxo de consciência desses narradores criados realisticamente pela autora, o modo como a obra contemporânea reescreve, por meio de um texto poético, lírico, as passagens memorialísticas de cinco personagens que estão no extremo da vida.

No romance *Fim*, transparece um possível diálogo com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É evidente que no romance de Machado de Assis há um defunto narrador, um protagonista que narra em primeira pessoa. O romance *Fim* apresenta narradores que prenunciam a morte, não apenas um, mas cinco defuntos protagonistas, que narram suas memórias quando de suas passagens por este “vale de lágrimas” que é a vida, como diria Machado de Assis. Em termos de caráter filosófico, o romance de Torres focaliza noções existenciais ao tratar de falsidades, traições, injustiças e sofrimentos de toda sorte, com a melancolia batendo à porta devido ao prenúncio da morte. Da mesma maneira, fez o autor de *Memórias póstumas*, dialogando com as noções de Schopenhauer quanto ao pessimismo e cultivando o tom de melancolia. Os dois romances também se aproximam no aspecto satírico, com ironia e certo lirismo, além do ceticismo, ainda que retrate a religiosidade católica.

Sob a perspectiva da criação machadiana, João Adolfo Hansen (2006) relata que o autor se interessava em parodiar e usar a quebra da verossimilhança, propondo a imortalidade indiretamente com o defunto Brás Cubas, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). E no conto machadiano *O imortal* (1882), o tema central não é o caráter sobrenatural de um elixir que proporciona a imortalidade, mas a insignificância da descoberta, já que a imortalidade provoca tédio. O crítico discorre sobre a imortalidade e a inverossimilhança na prosa machadiana, em que o autor “continuava interessado na paródia e no pastiche como gêneros literários” (HANSEN, 2006, p. 61), citando que a partir de 1880, o ficcionista começa a usar narradores que escrevem textos improváveis ou inconfiáveis.

Fim, o romance da escritora carioca de Fernanda Torres, é um livro que chama muito a atenção pela minuciosa construção dos personagens e pelo modo como a autora fala por meio desses personagens masculinos de forma confortável. Há cinco protagonistas que narram suas memórias, desde momentos de felicidades, com participação em circunstâncias decorrentes daquilo que a vida oferece de melhor, até momentos de infortúnios, incluindo intempéries provocadoras de angústias e estampando a miséria da condição humana. Depois de sofrimentos e aflições de toda espécie, eis que cada personagem chega ao fim da vida, justificando o título do romance.

Propomos, neste estudo, analisar a estrutura narrativa do romance com base especialmente na teoria de Gérard Genette para narratologia e de Norman Friedman para o

ponto de vista (focalização), pois o foco narrativo enfatiza a temática da morte narrada sob ângulos distintos. Percebemos que, não contente em apenas seguir as regras, as normas comuns e convencionais da estrutura do texto narrativo, a escritora Fernanda Torres procurou inovar na arte de narrar. O romance *Fim* apresenta não apenas um único defunto personagem, mas cinco, ou seja, a mesma história é contada por distintos ângulos de visão. Há também a técnica narrativa de oscilar entre narração em primeira pessoa e narração em terceira pessoa. Assim, para melhor entendermos a autora e sua obra ficcional, pretendemos pesquisar e analisar o aspecto estrutural da obra. Procuraremos analisar primeiro toda a estrutura da narrativa, para depois refletirmos sobre o foco narrativo ou focalização no romance.

Em nossa análise, focamos o comparativismo entre cânone e ficção contemporânea, procurando entender a linguagem que Fernanda Torres utiliza para contar uma história a partir de diferentes visões, todas sobre a vida e a derradeira hora, o óbito. A maneira como a escritora produz sua linguagem é ambígua, agressiva, objetiva e, até mesmo, seca, com períodos simples, texto em discurso indireto, ausência de diálogos, com sentido remetendo à noção freudiana de luto e melancolia. Embora seja a autora uma atriz comediante e, ainda que seu texto tenha certa dose de ironia com indícios de sarcasmo, ela parte para o trágico drama por meio de personagens que vão do óbito às reminiscências, narrando suas vidas frustradas, com pessimismo e finais melancólicos. Personagens habitantes de Copacabana que discursam sobre o drama da vida, sobre a inevitável morte e a melancolia em torno dela. De maneira geral e de modo real, a produção de Torres coloca em prática tanto a inverossimilhança, por apresentar mortos que contam suas histórias e, ao mesmo tempo, a verossimilhança, com a ficção reproduzindo a realidade da vida de pessoas comuns.

Nosso principal objetivo com o presente trabalho de pesquisa foi observar o pessimismo diante do melancólico fim, estudando narrativas que giram em torno da temática da morte e dialogam entre si, considerando a influência como uma tendência. Convém ressaltar que o fio condutor foi a proximidade entre o objeto de pesquisa, o romance *Fim*, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra considerada pelo crítico Valentim Facioli (2008) como de gênero cômico-fantástico da sátira menipeia, ou seja, provinda de influências de Luciano Samósata (125 a 181 d. c.), influente autor que satirizou os costumes e a sociedade de sua época.

O modo de narrar a morte é o que nos convida a estudar o romance *Fim*. Procuraremos nos ater em análise à ficção contemporânea com influência da tradição literária, observando suas especificidades para compreender os tons de pessimismo, da melancolia diante do luto, do estilo irônico e satírico que evidenciam, de um modo geral, as semelhanças

em relação à prosa machadiana e a estrutura de romances canônicos, lidos e conhecidos. Havemos de ressaltar que conhecendo cada um dos protagonistas defuntos narradores descobrimos a riqueza de vida existente por detrás de cada óbito, compreendendo a participação de cada um no enredo e na mensagem.

Para critérios específicos, além da abordagem feita com relação ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e a sua influência em relação à obra de Torres, haveremos de mencionar também a proximidade com que o romance *Fim* estabelece com a obra ultrarromântica *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, visto que o romance de Azevedo pende para a questão da morte e apresenta narrativas de cinco diferentes narradores amigos, que conversam sobre suas relações amorosas e sobre óbitos. Ao observarmos e compararmos características de outros livros com o romance *Fim*, vislumbramos confluências entre o romance de Torres e fontes precursoras diante da temática da morte, apresentando consideráveis traços da tragédia moderna. Neste ponto, ressaltamos a influência de Nelson Rodrigues na poética de Torres, uma vez que boa parte da ficcionalidade de Nelson expõe a “morte” como elemento necessário para a finalização do conflito.

O método que utilizamos foram leituras de livros sobre assuntos pertinentes aos aspectos a serem analisados no romance *Fim*. Além de observações sobre a estrutura narrativa, em especial com reflexão em cada um dos cinco personagens protagonistas, e de pesquisas e análises de influências.

A obra de arte, que é maior do que a injúria provocadora da dor, denuncia a injustiça que causa toda dor. Nas palavras de Ferreira Gullar, quando a obra de arte não consegue transcender a barbárie e a dor, não cumpre sua função. Então notamos em Fernanda Torres, nas entrelinhas do romance *Fim*, evidências do intento de denunciar desarranjos sociais provocadores de dores e desconfortos no tecido social em que o problema estiver inserido. Em uma implícita tentativa de cumprir a referida função da arte, *Fim* é um romance cheio de frustrações e melancolias, narra a morte, mas também mostra a vida, com humor satírico e lirismo, considerando a poeticidade da prosa. O livro apresenta tantos óbitos, porém com vida por detrás de cada óbito, em especial pela demonstração de preocupação em melhorar a qualidade de vida da população menos assistida.

Dividido em quatro capítulos, o presente trabalho começa por analisar a vida e obra de Fernanda Torres, sua biografia e contexto social, para depois estudarmos a autora em relação ao romance *Fim*, sob a perspectiva de influências entre cânone e ficção contemporânea. Abordamos o panorama de narrativas da tradição literária que trabalham com a temática da morte, a fim de chegarmos à composição atual, nosso objeto de análise, o romance *Fim*. Para

tanto, buscamos as fontes canônicas que possivelmente serviram de inspiração para a autora, a fim de identificar marcas e resíduos das obras precursoras. Em seguida, passamos a analisar nosso referido *corpus* de pesquisa por meio do esquema narratológico, destacando a força do elemento focalização. Depois, atribuímos ênfase à narração em torno do tema “morte”, apontando as influências entre textos que narram sobre essa temática. Por fim, estendemos o trabalho para o plano do pessimismo e da melancolia no discurso da narrativa. A agônica produção de Torres, diante da temática da morte, apresenta o pessimismo machadiano que, por sua vez, sofreu influência do pessimismo shopenhaueriano. Com enfoque em narrar o luto e na conseqüente melancolia causada pela proximidade do óbito, *Fim* possibilitou a formação de um estudo que preza a identificação de elementos que possibilitam diferentes visões no plano da criação literária, sejam elas simplesmente da ótica do comparativismo ou do que a temática pode causar na construção de uma narrativa.

CAPÍTULO 1

FERNANDA TORRES E O ROMANCE *FIM*

Fernanda Torres, além de atriz, revelou-se como escritora com o romance *Fim* e suas crônicas, as quais são publicadas periodicamente no jornal *Folha de S. Paulo*, na revista *Veja Rio* e no livro de Crônicas, *Sete Anos*, lançado em 2014.

O romance *Fim* foi publicado em 2013. Nele, há a história de cinco amigos que chegam a óbito e, ao passarem pela morte, rememoram os momentos marcantes da vida. O interessante é que cada narrador conta a mesma história com um ângulo de visão pessoal e diferente da perspectiva dos outros narradores. O livro forma cinco capítulos, um para cada protagonista e, no fim, há o epílogo. Essa técnica narrativa instigou a análise do foco narrativo e a temática da morte nos fez propor um estudo de influências da tradição literária sobre a ficção contemporânea.

Quando falamos de Fernanda Torres, logo nos vêm à mente suas interpretações como atriz na televisão. Como escritora, pudemos conhecê-la especialmente por meio de suas crônicas. Pressupomos que o livro de crônicas *Sete Anos* forma uma verdadeira autobiografia dela. Mesmo que tenhamos em mente a noção de Fernando Pessoa quanto ao poeta ser um fingidor, forma-se, a partir das crônicas de Torres, uma imagem da ficcionista, a qual podemos denominar de *ethos*. Neste ponto, *ethos* é um conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região. É esse *ethos* da escritora que procuramos explorar para junto de sua biografia compreender a influência do contexto social da autora na sua produção literária.

Se fosse para compreender Torres por meio de suas crônicas, usaríamos o conceito de *ethos*, o qual seria “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (CHARAUDEAU e MAINGUENAU *Apud* CAMPATO JR, 2015, p. 38). De acordo com Campato Jr. (2015), é bom assinalar que o *ethos* era, para Aristóteles, a construção discursiva e o discurso não corresponde rigorosamente à realidade. Mas não nos convém aqui nos estendermos em estudo de seu livro de crônicas, visto que o nosso objeto de pesquisa é o seu romance. Fernanda Torres, enquanto cronista, servi-nos-á para compreendermos melhor seus aspectos pessoais.

1.1 BIOGRAFIA E CONTEXTO SOCIAL DE FERNANDA TORRES

Fernanda Pinheiro Esteves Torres, mais conhecida como Fernanda Torres, nasceu no Rio de Janeiro, em 15 de setembro de 1965. Filha do casal de atores Fernando Torres e Fernanda Montenegro, ela é uma atriz premiada e, há 38 anos, mantém uma carreira de sucesso no teatro, no cinema e na televisão.

Quando questionada em entrevistas sobre se tem projetos de escrever e lançar outros livros, Fernanda Torres responde que sim, ela tem planos, mas nada sedimentado, pois não gosta da obrigação de ter que escrever. Ela diz que já escreveu peças de teatro. Segundo ela, escreveu uma peça ruim intitulada *Deus é química*. Afirmo que é muito difícil escrever peças de teatro, especialmente porque não é possível usar o fluxo de consciência, recurso este que ela aprecia bastante ao escrever, o qual se fez presente no romance *Fim*.

Em um encarte especial do jornal *Folha de S. Paulo*, intitulado *Encontro Folha de Jornalismo*, de 28 de fevereiro de 2016, a autora comenta sobre suas crônicas publicadas no caderno chamado *Ilustrada*: “A realidade está tão mais impressionante que o grande problema para mim na ‘Itustrada’ é escrever sobre arte”. Demonstra, assim, o seu fascínio pela realidade e assuntos da atualidade.

No livro de crônicas *Sete anos*, a autora fala de assuntos que tangem o mundo cinematográfico, literário, político e de outros temas como artes plásticas, educação e esportes. Neste ponto, convém ressaltar que se aplica o conceito de *ethos* e da formação de uma imagem projetada pela própria ficcionista. Ela procura abordar noções diversas, porém deixa clara nas entrelinhas o seu fascínio em falar da morte, por escrever crônicas que prestam verdadeiras homenagens a pessoas falecidas, como ao relatar a morte do próprio pai e de pessoas do campo artístico como Dercy Gonçalves, Jorge Dória, Eduardo Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, dentre outras.

A maioria dos amigos homenageados por Torres são seus conterrâneos, cariocas como a autora, outros são baianos, como João Ubaldo, pois a autora deixa clara a sua predileção pela Bahia de Caetano Veloso e Gilberto Gil, fazendo até mesmo uma comparação das semelhanças entre a Bahia e o Rio de Janeiro: “Salvador enfrenta o milagre da multiplicação de prédios de trinta andares, estilo paulista, avançando pela orla como ocorreu na Barra da Tijuca” (TORRES, 2014, p. 168). Antes, a autora fala do Mosteiro de São Bento: “Eu nunca havia reparado, mas a bela edificação – fundada por beneditinos baianos no morrote que dá vista para a baía de Guanabara – é o lugar do Rio que mais lembra Salvador” (TORRES, 2014, p. 161). Ela elogia os baianos, e citando o autor baiano Paulo César de Souza em uma analogia com o carioca Antônio Cícero, Fernanda Torres diz que ambos se parecem no fato de não se vangloriarem nem deixarem transparecer a dimensão do saber que possuem. Enfim,

considera que acima da sensualidade e da expansividade dos baianos está o refinamento intelectual deles.

Na crônica *Humano*, o que mais nos chama a atenção é a menção feita ao escritor e crítico literário Harold Bloom e da sua obra *A invenção do humano*, afirmando que a consciência do homem moderno nasceu com Hamlet: “Shakespeare, afinal, seria o tronco, e todo o resto, Freud, Dostoiévski e Guimarães Rosa, seus galhos” (TORRES, 2014, p. 106). Fernanda Torres diz que Hamlet foi um homem moderno preso à era medieval.

Quanto à religiosidade, Fernanda Torres não pende para o ceticismo, demonstra ser católica não fanática. Conhece o espiritismo, budismo, porém sem se considerar espírita ou espiritualista. Fala da religiosidade católica da mãe, Fernanda Montenegro: “Meu pai morreu há cinco anos [...]. Todo ano, em sua homenagem, minha mãe celebra uma missa no Mosteiro de São Bento” (TORRES, 2014, p. 161) e mais adiante Fernanda Torres diz que não é espírita: “Não sou espírita. Creio que virarei adubo de árvore ou árvore” (TORRES, 2014, p. 165).

A escritora trata muito de si por meio de suas crônicas, portanto conseguimos conhecê-la a partir de suas publicações. Pode ser que Fernanda Torres se identifique demais com Machado de Assis até pelo fato dela ser considerada também uma autodidata, assim como era o ficcionista. Em sua crônica *Piajet*, afirma ao falar de sua própria vida: “Venho de uma família de artistas autodidatas, franco-atiradores guiados pelo instinto. São péssimos exemplos. Dos parentes, só um primo fez faculdade.” E afirma: “Eu sigo engalfinhada com dilemas insolúveis. Sou mulher, ocidental e mãe de dois. Teimo no ideal”. E admite mais: “Sou cria do Piaget. Creio na ciência e no sacrifício”. Por fim, “Toda certeza é perigosa. Bem faz o filósofo em desconfiar delas” (TORRES, 2014, p. 100-102).

Na Crônica *Inútil*, cita a obra do filósofo Patrick Pessoa, *A Segunda vida de Brás Cubas*, tecendo um comentário filosófico sobre a obra, onde o filósofo procura analisar o “herói defunto de Machado de Assis”, segundo suas próprias palavras, pelo seu valor artístico. Torna-se evidente que Fernanda Torres lê Machado de Assis e conhece o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ou então será que o fato de apresentar seu romance *Fim* com cinco protagonistas, “heróis defuntos”, não passara apenas de uma mera coincidência, em relação ao “herói defunto” de Machado de Assis? Tais comentários preliminares são para tentar demonstrar que Fernanda Torres possui certa formação cultural nos campos da Literatura e Filosofia, conseguida por meio de leituras, o que facilitou seu trabalho na elaboração do romance *Fim*.

O jornal *Folha de S. Paulo* publicou, em 27 de janeiro de 2017, uma crônica de Fernanda Torres intitulada *Machado*, na qual a autora comenta que Gustave Flaubert e Stendhal influenciaram Machado de Assis. Além do mais, menciona que Flaubert era epilético como o “bruxo do Cosme Velho”, comparando o realismo cínico e pessimista do escritor francês com o estilo do nosso imortal. Fernanda Torres aborda inclusive as longas digressões machadianas. Ela só não afirma que o autor a influenciou, como notamos no romance *Fim*. Todavia, já revelou em entrevistas que seu autor preferido é Gustave Flaubert e o seu livro de cabeceira é *Bouvard e Pécuchet*.

Em entrevista para a revista *Cláudia*, de abril de 2015, Torres afirma: “Troco tudo para chegar em casa, pegar um livro e ficar em silêncio”. E mais: “Escrevendo eu não me reinventei; eu me encontrei”. É a própria escritora quem afirma que o que mais gosta de fazer é ler. Por meio da leitura, adquiriu a bagagem necessária para se tornar escritora, do mesmo modo em que antes já era e continua sendo atriz. Não frequentou faculdade, não fez graduação ou pós-graduação. No entanto, demonstra entender de estrutura da narrativa a ponto de inovar também nesta área. Também reconhece os problemas sociais e procura refletir sobre eles, usando a filosofia provavelmente assimilada por meio de leituras ou de modo empírico, aliando esses conhecimentos à sua imaginação, a fim de arquitetar e construir a sua obra de ficção.

1.2 FERNANDA TORRES E O ROMANCE *FIM*

Gilles Lipovetsky (2007), em seu livro *A terceira mulher*, aborda sobre a época da mulher-sujeito, a qual conjuga a descontinuidade e a continuidade, determinismo e imprevisibilidade, igualdade e diferença. Pondera que a “terceira mulher” é aquela que protagoniza a própria história de vida, conseguindo reconciliar a mulher radicalmente outra e a mulher sempre recomeçada:

Em nossos dias, as mulheres não têm medo de vencer: elas não se beneficiam das mesmas motivações sociais que os homens para elevar-se ao topo. Não é mais uma inibição psicológica que mantém as mulheres à margem do poder, mas um menor estímulo social para impor-se na cena pública, uma socialização que valoriza mais o sucesso privado que o sucesso organizacional, mais o enriquecimento relacional que a dominação hierárquica (LIPOVETSKY, 2007, p. 295).

Segundo Lipovetsky (2007), reconhece-se que, até chegar à era moderna, a visão sobre o sexo feminino se modifica de modo diacrônico. Dentro da história da humanidade, o autor

classifica a mulher em três fases: a “primeira mulher”, correspondente à Eva bíblica, é vista como um ser pecaminoso, gerador da infelicidade do homem; a “segunda mulher”, presente na Idade Média, é concebida como uma espécie de anjo, digna de adoração, mas submissa, passiva; e a “terceira mulher”, a mulher moderna, integrante da segunda metade do século XX, a qual se insere na era do culto à aparência e é protagonista de sua história, ainda indeterminada, pois tem agora liberdade de escolha de acordo com as suas necessidades.

Pressupomos que a atriz e escritora Fernanda Torres seja um exemplo de “terceira mulher”, sobre a qual trata Gilles Lipovetsky (2007). Ela não se insere no conceito de mulher subalterna, pelo contrário, é identificável a sua relação com mulheres que buscam o protagonismo de sua própria história. Assim também Cecília Meireles, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles demonstraram esse protagonismo feminino, vencendo a resistência de uma sociedade falocêntrica, patriarcal, a qual impõe às mulheres a condição de submissas.

Ao tornar-se romancista, Torres lançou uma obra com roupagem masculina, por retratar protagonistas homens que narram suas reminiscências, porém com um fundo de feminino no fato de que, por detrás de cada personagem central masculino, há uma mulher, com suas características peculiares, escrevendo e usando o intelecto.

Beatriz Resende (2008) apresenta Paloma Vidal como “uma jovem autora estreante, pela surpresa que causa” diz que é extremamente raro nos depararmos com “um primeiro livro de tal maturidade na escrita, na condução das narrativas, no sutil espírito crítico que o atravessa” (RESENDE, 2008, p. 107). Notamos esta maturidade também em Fernanda Torres, ao se inaugurar na literatura com o romance *Fim*.

O que Paloma Vidal tem de especial está implícito na apresentação que Luiz Ruffato fez no livro dela, dizendo que é raro, muito raro um autor emergir já com voz autônoma, dono e senhor de universos próprios, definição esta que, a Resende (2008) soa estranha.

A mim soa estranha a declinação do masculino *autor* para falar de Paloma. Em solidariedade à *saia justa* experimentada pelo nosso escritor homem, escolho passar pela polêmica, com a facilidade, neste caso, de ser mulher. Tenho, porém, a impressão de que esse debate não interessa a Paloma Vidal (RESENDE, 2008, p. 108).

E completa dizendo que Paloma Vidal é uma escritora que surge como exemplo do que seria uma literatura pós-feminismo, vantagem que as escritoras atuais têm: escrever após o movimento feminista, mesmo que nem todas as batalhas femininas estejam ganhas.

A autora – sim, autora, no feminino – pode, sem maiores traumas ou conflitos, apossar-se de uma escrita que evidencie a voz feminina ou transite

livremente do ponto de vista da mulher para o de um personagem masculino, indo e vindo no exercício da função autoral (RESENDE, 2008, p. 109).

Partimos do pressuposto de que o mesmo aconteça com Fernanda Torres no romance *Fim*, quando a autora dá voz a personagens masculinos que contam suas histórias de vida por meio de narrativas em primeira pessoa. Resende (2008) completa sua ideia mencionando os modelos canônicos da seguinte forma: “não podemos esquecer que o cânone literário é branco e masculino” (RESENDE, 2008, p. 109). O curioso é notarmos que Torres escreve *Fim* sob o ponto de vista masculino, dirigindo-se a personagens secundárias femininas a partir de narrativas em terceira pessoa.

No romance *Fim*, os protagonistas estão condenados à solidão, pois não foram concebidos por meio de um planejamento prévio. Todos estão unidos pelo mesmo ponto: o seu fim inexorável. Notemos o fim do protagonista Álvaro, o mais longo dentro os amigos, “Desintegro no ar sobre Copacabana. Uma vez, li que a morte era o momento mais significativo da vida, e é mesmo. A minha foi boa, está sendo, não por muito mais” (TORRES, 2013, p. 29). Há um fundo de angústia diante da derradeira hora, junto de uma rápida reflexão sobre a existência.

Schollhammer (2009) busca desvendar os pontos de convergência e as possíveis tendências praticadas por ficcionistas brasileiros contemporâneos. Também analisa como a nossa geração dialoga com os cânones de nossa literatura. Aponta como o Realismo recebeu novas roupagens e analisa a vertente intimista, iniciado nos anos de 1930 e, posteriormente, adotada por Clarice Lispector e que ainda se faz presente em autores atuais. Menciona um pensamento de Ítalo Moriconi sobre a importância do suporte da *internet* e a ausência de modelos canônicos:

Às vezes, nem existem referências literárias, a inspiração pode estar vindo do próprio umbigo do escritor, como no caso dos blogueiros. Mas um ponto eles concordam: não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Essa cobrança por um novo cânone que normalmente parte dos próprios críticos, é por eles condenada (MORICONI, *apud* SCHOLLHAMMER, 2009, p. 17).

Com essa afirmação, percebemos uma tentativa de ruptura entre os escritores atuais e os modelos canônicos, porém nota-se que, mesmo com tentativas de distanciamento de fontes precursoras, podemos afirmar que ainda há relações estreitas de influência entre cânones e produções contemporâneas. O romance *Fim*, por exemplo, revela influências de obras do cânone literário como analisaremos a seguir. Cabe apontar um questionamento atual acerca da literatura atual em relação ao cânone: será que existem obras hoje que permanecerão por

muito tempo? Ou logo cairão no esquecimento? Há, enfim, uma tensão entre o que é absolutamente aceito e elogiado, porém que não vem a se tornar cânone. Por isso, pressupomos que o romance contemporâneo resgata uma tradição que busca recuperar a sua identidade.

1.2.1 FIM: UM JOGO DE INFLUÊNCIAS

Partindo da teoria à análise, o termo influência, segundo Gilberto de Mendonça Teles (1989), vem do latim *influentia*, que significa “fluir para dentro” (TELLES, 1989, pág. 38). O crítico, através da Literatura Comparada, ciência que estuda as identidades e semelhanças entre obras literárias, coloca a influência dentre os limites impostos para a comparação entre textos. Neste estudo, preferimos colocar a influência como uma tendência, pois buscamos privilegiar não só as semelhanças, como também as diferenças, pois é a partir delas que se percebe a criatividade e, por consequência, a qualidade do autor.

Nada pode ser considerado totalmente puro e as inspirações vêm, na maioria das vezes, das leituras anteriores e daquilo que o autor sente ao escrever. O crítico literário Harold Bloom (1973) afirma que tudo tem uma fonte, nada é totalmente puro e, para se apropriar de algo, faz-se necessária certa capacidade.

A imaginação capaz se apropria de tudo para si. Mas nada vem do nada e a apropriação envolve imensas angústias de débito [...]. A influência é simplesmente a transferência de personalidade, uma maneira de entregar a outro o que se tem de mais precioso: seu exercício, que produz uma sensação e talvez mesmo a realidade de uma perda. Todo discípulo se apodera de alguma coisa de seu mestre (BLOOM, 1973, p. 34).

Por meio dessa citação, pode-se perceber que a ideia central de Bloom (1973), em seu livro, era denominar a influência do precursor sobre seu “discípulo”, declarando que o precursor deixa para seu leitor a melhor parte, e o leitor dela se apropria. Essa apropriação denomina-se influência, e o próprio Bloom diz que influenciar alguém é lhe entregar a própria alma.

Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, aborda a intertextualidade como, nas palavras dela, “espectros da ficção contemporânea”. Espectro é a suposta aparição de um defunto, incorpórea, mas com sua aparência; fantasma. Essa perspectiva nos remete à ideia de Harold Bloom (1973), em *A angústia da influência*, quando diz que no discípulo está a alma do precursor.

As influências de uma pessoa sobre a outra são muito complexas. Poderíamos denominar de influência qualquer ação que determinado sujeito pratique e que depois será repetida ou apropriada por outro que a viu. Por exemplo: um jornalista pode se influenciar pelo discurso político que ele está a relatar; uma novela televisiva pode influenciar grandes massas da sociedade por meio do elenco de atores, das roupas que eles usam, das modas que lançam no mercado. As influências estão no dia a dia das pessoas, fazem parte da vida delas. Porém, cabe-nos aqui abordar a influência ocorrente no romance *Fim*, a qual é tão comum quanto as dos exemplos anteriores.

No romance mencionado, há cinco personagens protagonistas que narram suas memórias, desde momentos de felicidades, com participação em circunstâncias decorrentes daquilo que a vida oferece de melhor, até momentos de infortúnios, incluindo doenças, traições, enganos e falsidades, sendo fatores que provocam angústia ao estamparem a miséria da condição humana. Depois de sofrimentos e aflições de toda espécie, eis que cada personagem vai a óbito. Estas também são marcas próximas do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e dos romances de Clarice Lispector, que apresentava como ninguém problemas do cotidiano da existência humana.

Propomos, neste estudo, pesquisar tais influências no romance de Fernanda Torres e, em especial, fazer uma análise acurada em sua obra de ficção para perceber críticas sociais nas entrelinhas da estrutura narrativa e, por fim, talvez o trabalho mais importante, analisar a estrutura do próprio romance. Percebemos que, não contente em apenas seguir as regras, as normas comuns e convencionais da estrutura do texto narrativo, a escritora Fernanda Torres criou algo novo em sua narrativa. O romance *Fim* apresenta não apenas um único personagem protagonista, mas cinco. Assim, para melhor entendermos a romancista e sua obra ficcional, procuramos pesquisar e analisar o aspecto estrutural da obra diante da temática da morte.

A Literatura Comparada é o ramo da Teoria Literária que estuda, através de comparação, a literatura de dois ou mais grupos linguísticos, culturais ou nacionais, diferentes. Os estudos de comparação caracterizam-se pela intencionalidade ou interdisciplinaridade e podem ser apresentados sobre as seguintes modalidades: visão multicultural e visão internacional. No Brasil, a Literatura Comparada é recente, solidificou-se a partir da década de 70. Os grandes nomes neste assunto no Brasil são Antonio Candido, Tânia Franco Carvalhal e Affonso Romano de Sant' Anna. Relacionando-se com a interdisciplinaridade, o comparativismo não é um produto fixo, ele é um processo de análise.

Antonio Candido (1993) assevera que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (CANDIDO, 1993, p. 211), pois a criação literária está ligada a “exemplos

externos”. Ao abordar o comparativismo no Brasil, o crítico cita o fato da alusão a escritores estrangeiros, justificando que é confortante o sentimento de parentesco entre a nossa literatura e a referência estrangeira.

Consistindo em um processo de influência, e não de imitação, “pastiche” ou cópia, a Literatura Comparada trabalha o estudo das fontes, o que um autor leu do outro, o diálogo e a intertextualidade. Parte-se do pressuposto de que nenhuma teoria está acabada, definida, ela é aberta e sofre processo de evolução. Antes da teoria, temos o texto literário, que é a arte. A obra literária é uma arte aberta, passível de diferentes interpretações. E esta arte não se dobra a teorias. Por isso, o equilíbrio entre teoria e obra é tão importante. O que flui é o texto literário. Toda teoria é árida e pode ficar em débito em relação ao texto literário.

Toda teoria deve pressupor um método que gere resultados possíveis. Procuraremos fazer uso das teorias durante a análise do diálogo entre cânone e obra ficcional contemporânea. Partiremos de uma confluência, ou seja, da união das teorias a fim de chegarmos a um mesmo ponto de convergência, para que possamos estabelecer parâmetros analíticos que traduzam as influências entre textos e as tendências contemporâneas.

Beatriz Resende (2008) em uma de suas constatações sobre a produção literária no século XXI discorre que, mesmo com o risco de “representar algum namoro extemporâneo com o cânone” (RESENDE, 2008, p. 17), os textos atuais apresentam um cuidado na preparação da obra quanto à qualidade do que é produzido.

Sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século (RESENDE, 2008, p.17).

Os autores da atualidade usam a possibilidade de empregar em seus textos novas vozes, utilizando a polifonia em seus próprios discursos. E complementa dizendo que mesmo recorrendo à tradição literária, estão escrevendo rápido e muito bem.

Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, como já disse uma vez, com as costas doendo menos e a correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem (RESENDE, 2008, p. 17).

Observando as possibilidades plurais de nossa prosa de ficção, Resende (2008) pondera que, a partir da década de 90, surgiu um importante elenco de escritores que tornou o

termo “geração” reduzido aos sobreviventes, sendo estes os que colocaram a literatura em sintonia com os tempos pós-modernos, anunciando a emergência de novas subjetividades, da tensão entre local e global, da ruptura com os cânones, da absorção de eventuais recursos midiáticos na construção dos textos e, especialmente, no rompimento das barreiras entre alta cultura e cultura de massa.

Há semelhanças entre Fernanda Torres e Clarice Lispector, ambas mulheres que escreveram sobre dramas da existência humana. *Perto do coração selvagem* foi o romance de estreia de Lispector, assim como *Fim* foi a introdução de Torres na Literatura. As duas escreveram sobre a vida e sobre a morte com a mesma naturalidade.

Clarice Lispector, conhecedora da alma feminina, apresenta em seus romances, mormente *Perto do Coração Selvagem*, protagonistas que vão pela vida percorrendo caminhos de sofrimento, até encontrar um final caminho que desse mais sentido à sua vida sem irem a óbito. Mas há extensas passagens de seus romances com narrativas de memórias, em terceira pessoa, narrador-observador, com reflexões e meditações, uso de fluxo de consciência, todas características que apontam semelhanças ao que lemos no romance *Fim*.

A noite veio e ela continuou a respirar no mesmo ritmo estéril. Mas quando a madrugada clareou o quarto docemente, as coisas saíram frescas das sombras, ela sentiu a nova manhã insinuando-se entre os lençóis e abriu os olhos. Sentou-se na cama. Dentro de si era como se não houvesse a morte, como se o amor pudesse fundi-la, como se a eternidade fosse a renovação (LISPECTOR, 1974, p. 30).

Trata-se da protagonista Joana refletindo sobre a eternidade e, devido ao amor, aspirando que a morte não exista. No romance *Fim*, uma mesma reflexão sobre a existência humana, da personagem secundária Ruth, vem a calhar neste momento para exemplificação.

Ruth aumentou o volume, cantou, dançou, se deixou levar. Caiu arfante na poltrona, calou-se, refletiu. Sentia-se grata. Havia dez anos que enfrentava a ausência de Ciro. A morte dele era o fim da tortura de, um dia, sabê-lo vivo e feliz, ao lado de outra mulher. Morto, permanecia seu, imaterial, eterno (TORRES, 2013, p. 122).

É uma narração, com focalização em terceira pessoa, sobre o alívio da personagem por ter a consciência de que Ciro, estando morto, não seria de mais ninguém, ficaria eternamente consigo. Ruth foi a mais longeva das personagens femininas do romance de Torres, viveu até os 83 anos. Também era a mais romântica das personagens, tanto que podemos comparar seu afeto com Ciro ao de Joana com Otávio.

Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela, mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, porque aceitava sucumbida o próprio medo de sofrer, sua incapacidade de conduzir-se além da fronteira da revolta. E também: como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem? (LISPECTOR, 1974, p. 27).

No romance de Torres, o amor de Ruth dedicado ao marido Ciro é semelhante ao real afeto de Joana por Otávio. Ao ver Ciro, Ruth revela seu encanto amoroso, o qual se solidifica ao conhecê-lo.

Perto do fim, ao confessar que como o seu bem demorou a chegar, ela, talvez, já não tivesse no olhar toda a pureza que gostaria de dar, fitou os ouvintes e viu Ciro de pé, no fundo da sala. O chão cedeu, a parede recuou e a imagem daquele homem bonito tornou-se gigantesca, luminosa, na frente dela. Sentiu o sangue correr nas veias, as artérias estreitarem, a injeção de hormônios a eriçar os pelos, estrangular as vísceras e acelerar o coração. Era o começo do envenenamento (TORRES, 2013, p. 114).

Aproximando ainda mais Fernanda Torres da poética de Clarice Lispector, notamos a confluência, nos trechos a seguir, que tratam do filho que cada personagem (Joana e Ruth) teve.

Ninguém sabia que ela estava sendo infeliz a ponto de precisar buscar a vida. Foi então que escolheu um homem, amou-o e o amor veio adensar-lhe o sangue e o mistério. Deu à luz um filho, o marido morreu depois de fecundá-la. Ela continuou e desenvolvia-se muito bem. Juntou todos os seus pedaços e não procurou mais as pessoas. Reencontrou a janela onde se instalava em companhia de si mesma (LISPECTOR, 1974, p. 73).

Sobre o filho com Ciro, Ruth sente angústia diante de João, visto que apresentava um amor doentio pelo pai do menino.

Ruth amava João, mas Ciro ocupava um altar. Por isso não quisera mais filhos, não carecia deles. Era um desvio de caráter, um excesso irracional, a enfermidade de Ruth. Deixou o esconderijo depois de muita insistência, saiu lívida, quase morta. Raquel se assustou com o desterro da irmã (TORRES, 2013, p. 19).

A proximidade entre Joana e Ruth se estende ainda mais com o sofrimento de ambas devido ao adultério. Otávio trai Joana e Ciro trai Ruth. Por outro lado, vemos que Torres explora a temática da morte muito mais que Lispector. No romance *Fim*, todos os protagonistas vão a óbito, o que não acontece com os protagonistas de *Perto do Coração Selvagem*. Na obra de Lispector Joana é a única protagonista e Fernanda Torres criou um

romance com cinco protagonistas. Há também o fato de que, por trás da protagonista Joana, está implícita a escritora, que viveu numa época em que as mulheres eram mais submissas. Mesmo assim, Joana, quando sabe com certeza que é traída pelo seu marido Otávio, dá-lhe o troco e o trai também. Traição paga com traição. Já Ruth, ao descobrir a infidelidade do marido, sofre muito e não o trai. Ruth, que viveu sua juventude na década de 60, demonstra um caráter mais conservador: “A virgindade era praxe, mas deixava de ser dogma. As colegas mais *prafrentex* faziam coro e, inconformadas com as reservas de Ruth, tachavam a princesa de esnobe” (TORRES, 2013, p. 112).

Da confluência entre as obras podemos colher que em Lispector e em Torres há, além escritoras, mulheres defendendo a causa da mulher. Em *Perto do Coração Selvagem*, por meio de Joana, notamos implícita a autora defendendo a causa da mulher: traição se paga com traição, mulheres em páreo de igualdade com os homens. O mesmo pode ser percebido no romance *Fim*, com a personagem Ruth superando o sofrimento causado pela traição ao se tornar a mais longeva da trama, sendo que o marido Ciro foi o primeiro a morrer, acometido por um câncer maligno, sofrendo deveras até chegar a óbito. Fernanda Torres, enquanto ficcionista, defende, de modo implícito, as causas e os pontos de vista de suas personagens femininas: Irene, Rita, Alda, Celeste, Ruth, Raquel, Suzana, Célia, Maria Clara, dentre outras.

O romance *Fim* apresenta uma surpreendente subjetividade durante o encontro amoroso de algumas de suas personagens. Ruth e Ciro se conhecem ao som de *Samba em Prelúdio*, composição musical de Vinícius de Moraes. A temática do amor entre Ruth e Ciro apresenta a dualidade “amor sublime” e “amor profano”. Encontramos tanto referência ao Amor, com “A” maiúsculo, representando o sublime, espiritual, que nos eleva ao plano celestial, que nos conduz a Deus; quanto o amor profano, da carne, sexual, que nos iguala à condição de animais, prendendo-nos ao plano físico da matéria.

Em primeiro lugar, surge o amor de almas gêmeas revelado no primeiro encontro dos dois, com a reflexão sobre o sentimento feita por Ruth, demonstrando ser romântica ao extremo. Há influência explícita da obra platônica *O Banquete*.

Leu Platão, *O Banquete*, com o grupo de estudos, e descobriu-se andrógina. Algum deus maldito havia cortado ao meio seu corpo de origem, separando-a do homem dela. Queria encontrá-lo, reavê-lo. À noite, fantasiou ser costurada de volta, ponto por ponto, pele com pele, sentiu calafrios e dormiu excitada. Ruth só se esqueceu de prestar atenção no alerta do sábio: “Só se ama aquilo que não se tem” (TORRES, 2013, P. 112).

Na referida obra de Platão, a temática do Amor, com “A” maiúsculo, consiste em considerá-lo puro e perfeito, diferenciando-se do amor humano, movido pela carne. Pressupomos que o amor puro e perfeito é mais abstrato, envolve as almas.

Com efeito, parece-me os homens absolutamente não terem o poder do amor [...]. Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro (PLATÃO *apud* CIVITA, 1972, p. 28-29).

Extraída de *O Banquete*, a passagem platônica reflete a noção de união das almas, juntamente com a exposição do que causa o poder e a força do Amor. Da mesma maneira, o livro bíblico *Cântico dos Cânticos* retrata esse mesmo Amor, o qual também se tornou o ideal dos poetas trovadores. É o Amor como um sonho místico que revela certa beatitude.

O Banquete influenciou e ainda influencia os autores adeptos da teoria das “almas gêmeas”, que propõem sobre todo ser humano ter a sua outra parte, que é outro ser humano, e é este o seu grande Amor, vulgo a metade da laranja. Torna-se cabível a esta teoria o preceito bíblico para o matrimônio: “os dois se tornam uma só carne”, pois demonstra que duas pessoas que se amam podem se transformar em uma única pessoa. Assim também aborda Camões em seu soneto lírico *Transforma-se o amador na coisa amada*. Então o Amor platônico consiste na teoria de que o homem e a mulher, antes de nascer, eram um único ser, andrógono, e, depois do nascimento, procuram incansavelmente cada um por sua outra parte. Quando se encontram, não querem mais se separar.

Em segundo lugar, vem o amor “Eros” entre Ciro e Ruth, o testemunho do encontro dos corpos. Eis a sensualidade da grande revolução sexual que sacudiu a década de 60.

Ciro aproximou a boca dele da dela e a abriu com os lábios, os dentes, a língua. Ruth o agarrou pelo pescoço, sentiu a aspereza da barba, o cheiro de cigarro, de homem, que ele tinha. O amor nada tem de etéreo, é carne, é físico, e brutal. Ciro subiu as mãos pelas pernas de Ruth e, sem pensar se devia, meteu os dedos por dentro dela (TORRES, 2013, p. 115).

A visão de Ciro para o sentimento de amor também é profana, posto que afirma ter começado a morrer quando cruzou o seu olhar com o de Ruth por cair no delírio da alma gêmea. Depois de se separar de Ruth para viver suas aventuras amorosas, declara: “Não vou cair nessa arapuca de frango assado, no delírio da cara-metade, da alma gêmea, dessas idiotices que inventam para nos arruinar” (TORRES, 2013, p. 176).

Esse lirismo de amor dual, puro e profano, é apresentado especialmente entre as personagens Ruth e Ciro. Há no romance de Torres momentos de lirismo também na devoção amorosa de Neto por Célia, mas de maneira diferente. Neto tem a pureza das pessoas de caráter leal, sente pela esposa um amor que o faz fiel e submisso aos caprichos dela. Quando Célia morre, ele passa a viver um luto perpétuo, até provocar a própria morte.

Em entrevistas, Fernanda Torres revela que seu autor preferido é Gustave Flaubert e o seu livro de cabeceira é *Bouvard e Pécuchet*. No romance *Fim*, a autora faz menção à protagonista da obra *Madame Bovary*, também de Flaubert, livro considerado de maestria absoluta na arte de narrar, pois o autor conseguia penetrar “a alma das coisas”. Também aborda Fantine, personagem de Victor Hugo em *Os miseráveis*. A proximidade com a Literatura e a riqueza cultural em torno de Ruth é esclarecida no romance pela congruência dela haver cursado Letras.

O ato supremo do romantismo é o suicídio. Ruth nasceu com o defeito de ser feminina ao extremo e, por consequência, romântica em excesso. Sempre viu nisso vantagem, mas agora que descobria a fragilidade de sua natureza, daria tudo para se livrar de si mesma. Se possuísse a audácia de Bovary, tomaria cicuta, a nobreza de Sônia, enfrentaria a Sibéria, se miserável como Fantine, arrancaria os dentes (TORRES, 2013, P. 120-121).

Sobre Ruth, o narrador, em terceira pessoa, menciona: “Era culta e inteligente, não seria completa se não fosse assim. Lia Nietzsche e fazia crochê [...]” (TORRES, 2013, p.111).

A atitude de influenciar *outrem*¹ pode ser definida de formas complexas, pois as influências fazem parte do dia a dia das pessoas. Tudo recebe algum tipo de influência, com os textos, podemos perceber que não é diferente. A influência ocorrente em textos denomina-se intertextualidade, que nada mais é do que uma linha de pesquisa que estuda a relação de um texto com o outro, isto é, a influência de um texto sobre outro. De acordo com Ingedore Koch (1998), dá-se o nome de influência intertextual a esta proximidade entre a tradição e o contemporâneo, afirmando que intertexto é um componente decisivo das condições de produção: “um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual toma posição” (KOCH, 1998, p. 47).

Entre o fragmento extraído do Diálogo de Platão *O Banquete* e o trecho do romance *Fim*, notamos a influência intertextual por paráfrase, pois não há muita distância com a fonte precursora. Houve uma menção ao mito das almas numa tentativa de explicá-lo através de

¹ O termo *outrem* é comumente utilizado por Mikhail Bakhtin (1978) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde o autor analisa as formas de discurso e define as influências exteriores do discurso como *discurso de outrem*. É de Bakhtin a ideia de que forma e conteúdo são indissolúveis. O conteúdo é importante, mas literatura é também forma. O crítico afirma que toda literatura é engajada, não existe literatura inocente.

exemplo simplificado, reproduzindo a ideia presente na filosofia platônica e mantendo proximidade com a fonte precursora.

Em alguns momentos, quando trata da temática do racismo, em torno do protagonista mulato Neto, o romance *Fim* faz referências a Monteiro Lobato. O autor de *Urupês* e *Sítio do Picapau Amarelo* foi mencionado na narrativa de Torres como um escritor que, anos depois de seu falecimento, era taxado de racista devido a algumas de suas obras.

Sou da opinião que o Neto ficou casado porque era mulato. Eu tenho medo de dar palpite sobre a cor da pele das pessoas. Até Monteiro Lobato, que é Monteiro lobato, foi tachado de racista. Mas o Neto, por ser mulato, me queimem na fogueira junto com o Visconde de Sabugosa, sempre correu atrás de parecer distinto. Ele achava que casamento conferia status. Não condeno, até entendo. É racismo? Que seja, dane-se Zumbi (TORRES, 2013, p. 19).

Álvaro e Irene deram à filha Rita alguns livros de Lobato: “Da mudez, veio a lembrança. O dia em que ajudara o marido a embrulhar a velha coleção de Monteiro Lobato para dar de presente à Rita no seu aniversário de sete anos” (TORRES, 2013, p. 36). Depois, descobrimos que o presente foi um fracasso: “Rita seguia firme em direção a uma terceira reprovação e até o cachorro estava nas últimas, internado em uma clínica veterinária de Copacabana. Era velho, fora o presente de aniversário de oito anos de Rita, depois do fracasso de Monteiro Lobato” (TORRES, 2013, p. 49).

A temática da morte nos direciona a comparações com outras obras do cânone literário. Abordar o fim da vida era muito comum entre os autores ultrarromânticos, por exemplo, Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna*. O tom melancólico devido ao assunto tratado produz pessimismo, o qual aproxima as obras que tratam de óbitos. Álvares de Azevedo faz analogias com a vida e com a morte: “torrente negra que se chama vida” (AZEVEDO, 2005, p. 61) e “castigo pior que a morte não há” (AZEVEDO, 2005, p. 54). No livro, o ficcionista associa o vinho ao prazer da noite, elenca a sensualidade de possuir mulheres e o veneno que causa a morte. Pondera que “o fim do homem é o prazer” (AZEVEDO, 2005, p. 14) e que o prazer consiste em saciar os lábios com beijos.

Noite na Taverna apresenta os cinco amigos protagonistas Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. A narrativa é formada por capítulos com o nome de cada um deles. São personagens boêmios, que gostam da noite e do vinho, exaltam a morte e a escuridão. *Fim* também apresenta cinco protagonistas, cada qual com o seu capítulo, os amigos Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro. Conheceram-se na década de 60 e viveram na boemia da sociedade carioca.

O romance *Fim*, no que concerne à temática da morte, dos conflitos existenciais e ao fato de apresentar narrativas a partir da visão de cinco amigos, aproxima-se de *Noite na taverna*. Tanto a obra de Torres quanto a de Azevedo ilustram o pessimismo diante do melancólico óbito.

Nessa torrente negra que se chama vida, e que corre para o passado enquanto nós caminhamos para o futuro, também desfolhei muitas crenças, e lancei despidas as minhas roupas mais perfumadas, para trajar a túnica da Saturnal! O passado é o que foi, é a flor que murchou, o sol que se apagou, o cadáver que apodreceu (AZEVEDO, 2005, p. 61-62).

A referência ao passado e ao passar do tempo e o direcionamento com relação ao futuro aponta para convergências entre os textos. *Fim* apresenta visão de futuro e do passar do tempo por meio do protagonista Ribeiro: “Uma das vantagens da idade é parar de se importar com o futuro longínquo. Agora é sentar na areia com os pombos e arriscar um câncer de pele [...]” (TORRES, 2013, p. 98).

Há momentos de *Noite na Taverna* que nos convidam a associar com passagens de *Fim*, especialmente em relação aos personagens Ribeiro, Sílvio e Ciro quanto à boemia; e a Neto quanto à loucura provocadora de seus delírios e suicídio.

Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o *Don Juan*, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele e com os olhos ainda fitos nele, vistes tanta vez amanhecer, sabeis quanto se cora de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balanço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2005, p. 36).

No romance *Fim*, Ciro era considerado o *Don Juan* da turma. Com sua beleza, conquistava todas as mulheres. Tinha “os lábios saciados de beijos” (AZEVEDO, 2005, p. 62), mas o coração vazio porque se julgava incapaz de amar. Todas as mulheres o queriam e, para ele, “só se ama aquilo que não se tem” (TORRES, 2013, p. 112). Ao abordar a visão sobre si, o protagonista afirma: “Nunca humilhei meus amigos por ser o que eu era. Nasci bonito pra cacete, boa-praça pra cacete, as mulheres tremiam de antecipação. Era assim sem que eu fizesse força” (TORRES, 2013, p. 166).

Não demorei a cair. As mulheres abstraem facilmente do sexo, os homens não. Eu não. Depois de três meses culpado pelo desacerto da Ruth, voltei a sair com a turma e as mulheres não tardaram a me cercar. Eu não queria nenhuma e queria todas. Sempre pela primeira vez. Três com a mesma era raro (TORRES, 2013, p. 174).

Noite na taverna faz referência à seiva da morte como um “veneno” que Byron utilizava em seus poemas. Elenca que o poeta britânico era aquele que se alimentava da seiva da morte. Também consumia, com vitalidade, o veneno das “loucuras de noites de orgias” (AZEVEDO, 2005, p. 61). Sílvia, no romance de Torres, era quem mais se aproximava destas orgias sobre as quais menciona Azevedo. Entre noitadas com mulheres, vícios e deslealdade com os amigos, o protagonista menciona o seguinte sobre si: “Comecei a fumar aos doze, a beber aos treze, e me viciiei em bolinha aos quinze. Perdi a virgindade com uma puta, um primo me levou, meu pau não estava nem formado. Adoro sacanagem” (TORRES, 2013, p. 64).

Nas palavras de Azevedo, “quando o mel se esgotasse, o que restava a não ser o suicídio?” (AZEVEDO, 2005, p. 66). No romance de Torres, quem cometeu suicídio foi Neto, depois de enlouquecer devido à morte de Célia. Quando se esgotou o mel da companhia da esposa, excedeu na quantidade de medicamentos barbitúricos e faleceu em meio a delírios. Encontrou-se com “o anjo perdido da loucura” (AZEVEDO, 2005, p. 95).

Remexo as tralhas, rasgo as fotos, chuto as caixas, atiro os sapatos ao longe. Outra fígada, a lembrança da dor me faz curvar. Regurgito pílulas. Vomito nas dependências de empregada. Me arrasto até a cama e relaxo a cabeça no travesseiro. Daqui não saio mais (TORRES, 2013, p. 144).

O romance de Álvares de Azevedo é mais descritivo do que o de Fernanda Torres, isto se dá especialmente porque foram escritos em momentos históricos e literários diferentes. Devemos levar em conta do Estilo de Época, no caso de Azevedo, o Romantismo e, no caso de Torres, o Pós-modernismo. Também há o Estilo Individual, o qual é a marca de cada autor. Porém essas distinções não nos impedem de estabelecer analogias, as quais se evidenciaram a partir da temática.

Ao nos adentrarmos no âmbito da análise de obras contemporâneas de nossa literatura, vislumbramos a necessidade de analisar o diálogo que estas obras fazem com textos da tradição literária, devido especialmente ao fato de que as influências proporcionam comparações que nos levam a identificar o grau de criatividade dentro da ficção e a aproximação com a realidade da fonte precursora.

Fim traz um trecho sobre o velório de Ciro e a chegada de sua última amante, Maria Clara, que entra em confluência com o seguinte fragmento de Azevedo:

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas

imagens que fazem decorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura (AZEVEDO, 2005, p. 95).

Maria Clara chega ao velório de Ciro e é notada por todos os presentes. Não se importa em chamar a atenção, pois queria simplesmente guardar uma última visão do falecido.

No momento da meditação, quando o sacerdote pediu um minuto de silêncio para que todos refletissem sobre a correção, uma morena de pele alva, não muito alta, abriu passagem no meio do aperto e só sossegou quando se debruçou sobre Ciro. Alvaro, Neto e Ribeiro seguiram a aparição. Não conheciam aquela, pensaram. Vestia um modelo cinturado de veludo negro brilhante que salientava as ancas largas e generosas. Ela olhava o morto com um amor indecente, superior, consumado. Irresistível visão. Sentiram, pela última vez, inveja do conquistador (TORRES, 2013, p. 149).

A imortalidade da alma e a espiritualidade são assuntos tratados nas duas obras. Em Azevedo, há referências à eternidade da alma e à crença espiritualista.

Espiritualista, bebe a imaterialidade da embriaguez! [...] A taverneira aí nos trouxe mais vinho: uma saúde! O fumo e a imagem do idealismo, e o transunto de tudo quanto há mais vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! E pois, ao fumo das Antilhas, a imortalidade da alma” (AZEVEDO, 2005, p. 12).

A espiritualidade em Torres é trabalhada em uma mescla de catolicismo e espiritualismo, mas para ambas as crenças há sempre um tom de ceticismo, o qual parte especialmente da perspectiva das personagens: “Via o quanto os seres urbanos eram hostis e descrentes da paz eterna” (TORRES, 2013, p. 40); “Ninguém pensava em Jesus, muito menos na eternidade” (TORRES, 2013, p. 148) e “O amor é muito mais violento do que eu imaginava. Comer alguém com essa gravidade, meter numa mulher que te pertence, que é sua por destino, direito, por vidas passadas, sei lá” (TORRES, 2013, p. 140). Mesmo o padre Graça, que representa a religiosidade católica, deixa a batina para se aventurar na Amazônia.

Padre Graça calou-se, parado, segurando a porta entreaberta, sem saber se aquele era o início ou o *grand finale* da missa. A questão do fim iminente deveria despertar a consciência dos vivos, mas não havia sinal de elevação. [...] Graça arrependeu-se da bravata, ensaiou uma reverência acanhada e partiu sem fechar a porta. Desceu a escadaria, foi até a secretaria; não havia mais ninguém por quem orar. O dia estava encerrado. Sua carreira também (TORRES, 2013, p. 42).

O romance *Fim* apresenta consideráveis traços de tragédia moderna. Podemos observar a influência de Nelson Rodrigues, uma vez que em boa parte da ficcionalidade de Nelson a “morte” é vista como um elemento necessário para a finalização do conflito, ou seja, a poética do autor explora a morte, especialmente no fim de suas obras. Além disso, há a presença de elementos psicológicos (tragédias psicológicas), espaço urbano (Rio de Janeiro) e a família como microcosmo da sociedade (macrocosmo).

Vestido de noiva é uma peça absolutamente inusitada e aparentemente caótica, foi apresentada pela primeira vez em 1943. Alaíde, personagem representativa da burguesia carioca, morre atropelada tragicamente em um acidente. A morte de Alaíde se assemelha à morte de Álvaro, no romance de Torres, que também vai a óbito por acidente de trânsito.

É a desnaturada do 704, está fugindo dos cachorros, vai viajar, covarde. Acho que ela não me viu. Não, ela não me viu. O carro deu aquele vôo no fim da subida, ela vem descacetada, está no celular, não notou que eu estou aqui. Larga essa porcaria e presta atenção no que está na sua frente! Eu! Eu estou na sua frente! Ah! Finalmente reparou, vai frear, se atrapalhou. Como assim, se atrapalhou? Está nervosa, é bom mesmo ficar nervosa. Quantos anos tem essa incapaz? (TORRES, 2013, P. 28).

Na obra de Nelson Rodrigues, Alaíde conquistou Pedro, o namorado da irmã, Lúcia. Admiradora de Madame Clessi, antiga prostituta do Rio de Janeiro, Alaíde via em sua figura uma espécie de modelo de liberdade e de transgressão dos valores sociais. Enquanto está casada com Pedro, ele protagoniza um caso adúltero com Lúcia, personagem com quem primeiro ia se casar. Pedro e Lúcia se casam após a morte de Alaíde, sem nenhum remorso. A morte dela foi vista com frieza e até desejada pelo esposo Pedro e pela irmã Lúcia. No romance *Fim*, Irene, ex-mulher de Álvaro, recebe com frieza a notícia da morte dele.

Irene recebeu com frieza a notícia da morte do homem com quem vivera quinze anos de sua juventude. A filha telefonou aflita de Uberaba, estava no aeroporto, o pai jazia numa geladeira no IML. [...] Rita reclamou a falta de irmãos e pediu que a mãe fosse à morgue reconhecer o corpo. Eu sei que você detesta o meu pai, mas não tenho ninguém (TORRES, 2013, p. 30).

Além disso, a crítica social implícita tanto em Nelson quanto em Torres é inquestionável, não perdoam a hipocrisia social. Por isso, fazem da arte uma ferramenta de denúncia, capaz de pôr por terra as máscaras. Por exemplo, a moça que atropelou Álvaro no trânsito estava dirigindo e mexendo no celular, eis um grave problema social moderno. Assim como fez Machado de Assis no século XIX, revelando a face sombria e desumana da sociedade carioca, Nelson Rodrigues fez no século XX e Fernanda Torres fez no romance *Fim*.

A vida como ela é, de Nelson Rodrigues, foi uma sequência de crônicas. Em algumas das quais há o adultério que termina em morte. Diferente de Torres no romance *Fim*, em que Ciro é um adúltero que morre de modo trágico devido ao câncer, as personagens de Nelson que morrem no final das tramas são mulheres. Elas vivem a revolução sexual da década de 60, período de contradição entre o velho e o novo. Na ficção de Nelson, as esposas pagavam com a morte por transgredirem seu “papel social”. No romance de Torres, protagonistas homens morrem com problemas distintos, mas com dramas semelhantes, pois todos narram a derradeira hora com melancolia.

No romance *Fim*, Ciro é o protagonista que tem a morte mais trágica, pois passa por um tipo de eutanásia misturada com homicídio consentido. Estava sofrendo deveras com o câncer, sabia que iria morrer e decidiu rogar por sua morte. A enfermeira Maria Clara foi quem introduziu, sem que ninguém soubesse, uma quantidade de medicamentos no soro do enfermo para que pudesse libertá-lo daquele doloroso destino.

Maria Clara suspendeu a seringa e se apoiou sobre os joelhos para alcançar a torre. [...] Uma onda morna correu-me as veias, a raiz do cabelo a arrepiar, a pele dela na minha, o veludo. Morfina. A minha dose. A última. “Eu te amo, Maria Clara” (TORRES, 2013, p. 181).

Em *O beijo no asfalto*, peça de Nelson Rodrigues, um homem casado beija a boca de outro homem que acaba de ser atropelado. O tema da sexualidade estampou manchetes de jornais e tornou-se o assunto mais comentado na cidade. Foi uma das peças mais aclamadas do autor, escrita para Fernanda Montenegro, mãe de Torres, encenar a primeira montagem em 1961. No romance *Fim*, a homossexualidade é sugerida por meio do protagonista Sílvio e da sua companheira Suzana. Ela porque tinha uma “amizade” muito próxima com Brites e ele porque tinha atitudes consideradas “suspeitas” pelos amigos. Por exemplo, Ciro falando sobre Sílvio: “Eu sempre achei asquerosa a maneira como Sílvio falava de sexo. Quando bebia, saía beliscando os outros, uma coisa suspeitíssima” (TORRES, 2013, p. 165-166) e Álvaro falando sobre Sílvio e Ciro: “Toda amizade masculina carrega um quê de veadagem” (TORRES, 2013, p. 22).

Em síntese, partimos do pressuposto de que poética de Néelson Rodrigues, especialmente em torno da morte, influenciou Fernanda Torres na produção do romance *Fim*. A produção ficcional de Torres converge para as tragédias psicológicas cariocas do autor. Ademais, ambos compartilham o olhar irônico e satírico.

Sobre a temática, Nelson Rodrigues assevera que a morte é um grande despertar, afirmando que o sujeito procura esquecer que o homem é também o seu próprio cadáver.

Segundo ele, mesmo querendo, o homem não destruirá jamais a sua vocação para a morte. Discorre que o medo de morrer é falso porque nós fazemos de tudo para morrer o mais depressa possível. Os nossos hábitos, costumes, vícios e irritações mal disfarçam a vontade, a urgência, a fome da morte. Enfim, aborda que a morte natural é própria dos medíocres. Por outro lado, o grande homem sempre morre tragicamente, exemplificando com a morte de Lincoln, de Ghandi, de Kennedy.

1.2.2 FIM E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRAS CUBAS

Ao tratar da influência, Arthur Nestrovski (1992) declara: “já que nada vem do nada, a influência tem seu preço. Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é a ironia, mas a angústia” (NESTROVSKI, 1992, p. 219). Esta angústia é a de se influenciar, pois na criação literária quem se influencia sente-se em débito com sua fonte precursora.

No Brasil, tenta-se criar “nada do nada” e, assim, surgem obras que não se sustentam. Harold Bloom (1973) afirma que tudo tem uma fonte, nada é totalmente puro e, para se apropriar de algo, faz-se necessária certa capacidade. A ideia central de Bloom (1973) era denominar a influência do precursor sobre seu “discípulo”, declarando que o precursor deixa para seu leitor a melhor parte, e o leitor dela se apropria. Essa apropriação denomina-se influência, e o próprio crítico diz que influenciar alguém é lhe entregar a própria alma.

O romance contemporâneo *Fim*, da escritora carioca Fernanda Torres, apresenta possíveis fontes de influências que propiciaram à escritora a criação da obra literária. Tais influências podem ter acontecido até de modo informal, por meio de simples leituras anteriores da escritora que, aliado à arte de escrever, tornou possível a produção do romance *Fim*, o qual já colheu os primeiros elogios de escritores famosos como Luís Fernando Veríssimo e João Ubaldo Ribeiro.

O romance de Fernanda Torres focaliza a história de um grupo de cinco amigos cariocas que rememoram as passagens marcantes de suas vidas, desde festas a casamentos frustrados, separações e reencontros que a vida proporciona. O estudo propõe observar, a partir do fluxo de consciência desses narradores criados realisticamente pela autora, o modo como a obra contemporânea reescreve, por meio de um texto objetivo, as passagens memorialísticas de cinco personagens que estão no extremo da vida.

Partindo do romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, observaremos o modo como o texto de Fernanda Torres estabelece uma relação paródica, um canto paralelo com um clássico, uma obra canônica. Vale destacar, ainda, que a paródia já

existia na Grécia, em Roma e na Idade Média. No entanto, segundo Affonso Romano de Sant' Anna, “o termo institucionalizou-se a partir do século XVII” (SANT'ANNA, 2007, p.11). O crítico diz que a paródia promove uma “alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário um código que só os iniciados podem decodificar” (SANT'ANNA, 2007, p.8). Dentro desse processo metalinguístico de se valorizarem não apenas textos alheios (intertextualidade), como também os próprios textos (intratextualidade, o texto dialoga consigo mesmo), o autor contemporâneo torna-se “discípulo” do autor lido e, possivelmente, se esse indivíduo desenvolver-se como autor, as leituras anteriores que fez influenciarão na produção da sua obra.

Talentos mais fracos são presas de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si. Mas nada vem do nada e a apropriação envolve, portanto, imensas angústias de débito, pois que criador forte jamais desejaria a consciência de não ter criado a si mesmo? (BLOOM, 1973, p. 33).

Harold Bloom (1973), nessa citação, remete aos conceitos de que nada se cria do nada, ou seja, dentro de um texto podem existir outros textos implícitos, pois não existe texto puro em sua essência. Todo autor, para escrever seu texto, busca primeiro conhecimentos em outros textos, até que tenha conteúdo necessário para produzir a sua obra. Maria Tereza Fraga Rocco (1995) enfatiza que o indivíduo que lê sente a necessidade de escrever, e o indivíduo que escreve sente a necessidade de ler, pesquisar, buscar inspiração em quem já escreveu sobre o assunto. Em nosso trabalho, essa “inspiração”, a qual chamamos influência, remete àquilo que a leitura causa no imaginário do autor para a produção de seu texto, a se denominar intertextualidade. Leyla Perrone-Moisés (2016) aborda que “a intertextualidade sempre existiu nas obras literárias, como citações, referências ou alusões a outras obras mais antigas ou contemporâneas” (PERRONE-MOISES, 2016, p. 42).

Propomos, neste estudo, pesquisar tais influências no romance de Fernanda Torres e, em especial, fazer uma análise acurada em sua obra de ficção para perceber certo lirismo e as críticas sociais nas entrelinhas da estrutura narrativa, identificando, por fim, o diálogo da obra com o cânone machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Consistindo em um processo de influência, e não de imitação, “pastiche” ou cópia, a Literatura Comparada trabalha o estudo das fontes, o que um autor leu do outro, o dialogismo e a intertextualidade. Para retratar a influência que a leitura causa sobre a produção escrita podemos nos basear na famosa frase de Laurent Lavoisier relacionada à química moderna: “Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A partir dessa frase podemos perceber que com o texto ocorre o mesmo. O que a leitura anterior causa no imaginário do autor para a produção

de seu texto denominamos intertextualidade, que nesse momento será exemplificada a partir da própria frase referida de Lavoisier, pois, posteriormente à frase do químico francês, vieram outras frases possivelmente influenciadas pela precursora. Vejamos: “Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (Laurent Lavoisier - pai da química moderna - séc. XVIII). “Nada perde ou repete, tudo se cria ou renova” (José Saramago — 1982 — *Memorial do Convento*). “Nada é original, tudo é recriado” (Roland Barthes — séc. XX). “Nada se cria, tudo se copia” (adágio popular — séc. XX).

Ao observarmos atentamente a frase do químico francês, proferida no século XVIII, perceberemos que a mesma influenciou intertextualmente frases posteriores, como exemplos, a frase que José Saramago (1989) colocou no Epitáfio da sua obra *Memorial do Convento*, a frase de Barthes, o adágio popular da atualidade e até mesmo a concepção de Bloom (1973): “Nada vem do nada”.

Outro exemplo simples de influência é aforismo grego “Conhece-te a ti mesmo” parafraseado em um provérbio que Erasmo de Roterdã (1969) cita em sua obra *Elogio da loucura*: “Não tens quem te elogie? Elogia-te a ti mesmo” (ROTerdã, 1969, p. 27).

O crítico literário Antonio Candido (1975), em sua obra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, fala da relação entre a obra e o condicionamento social. Diz que o fator social é apenas uma das partes importantes de toda uma estrutura de fatores empregada pelo crítico para entender a obra de arte.

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos tempos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (CANDIDO, 1975, p. 5).

A partir dessa citação de Candido (1975), observamos que o meio social condiciona um indivíduo, influenciando grandemente na sua produção artística. Porém, não podemos deixar de mencionar o fato de que há outras formas de influência na literatura, as quais ocorrem por meio de leituras anteriores que o indivíduo, que escreve, fez. Sempre há algo de fontes precursoras naquilo que é criado.

Em torno da temática da morte, propomos que outra grande fonte de influência para Torres foi Machado de Assis. Essa afirmação se sustenta quando nos amparamos na dramaticidade com que Machado, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e Fernanda Torres, no romance *Fim*, exprimem, por meio das personagens, o enfrentar e o narrar do inevitável momento final.

Expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado” (ASSIS, 1998, p. 13).

No romance *Fim*, Álvaro foi o último dos cinco amigos a morrer, com 85 anos. Antes de seu falecimento lamenta-se com melancolia “não tenho mais amigos vivos, o Ribeiro era o último” e “já foram tantos: os anos e os amigos” (TORRES, 2013, p. 14-15). Há um contraste entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Fim*: Brás Cubas admira-se por haver apenas onze amigos em seu velório, porém, no velório de Ciro, que foi o primeiro dos cinco amigos a morrer, em torno dos 50 anos, havia menos amigos do que no de Brás Cubas, que faleceu aos 64 anos. O diferencial no velório de Ciro é que havia a presença de muitas mulheres.

Na falta de Ruth, Álvaro, Neto e Ribeiro aceitaram, eles mesmos, os pêsames do pessoal do vôlei, da faculdade, da praia, dos colegas do escritório, de clientes antigos e do mulherio lastimoso que não cessava de brotar da porta. Os enterros de meia-idade são os mais concorridos (TORRES, 2013, p. 149).

O discurso fúnebre no velório de Brás Cubas veio de um amigo e o discurso do padre Graça emociona a todos no enterro de Ciro.

– Separa deste mundo a alma deste irmão. Entregamos seu corpo à terra. Terra à terra, cinza à cinza, pó ao pó. O espírito pertence a Deus. Este é o ponto final de uma vida. No sepulcro não há obras, nem conhecimento, nem sabedoria, e a ele chegaremos cedo ou tarde (TORRES, p. 150).

A história de vida de cada protagonista no romance *Fim*, narrada por eles, após a morte, a partir do momento da morte, assemelha-se a vários pontos da narrativa de Brás Cubas. Como aponta Valentim Facioli (2008), há a “quebra na verossimilhança” e a *mimese* só se realiza por meio das convenções, ou seja, o texto se liberta dos ditames da verossimilhança, usa-se a forma livre de composição e o realismo cômico-fantástico.

A sátira, especialmente intelectual, universalizante, com perspectivas amplas e gerais, desidentificada dos valores dominantes e das correntes filosóficas,

morais ou religiosas da época, repassada, contudo, de elementos localistas, embora sempre mantendo com eles relações irônicas e humorísticas, como que desabrocha e floresce, espalhando-se por todos os desvãos dos textos, fazendo proliferar uma retórica de paradoxos, contradições, oximoros, contra-sensos, disparates e amalucamentos, que violam a verossimilhança e as regras tradicionais do realismo (FACIOLI, 2008, p. 55).

Por exemplo, a sátira diante da seriedade de um epitáfio em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas MEMÓRIAS PÓSTUMAS” (ASSIS, 1998, p. 8) é semelhante a do anúncio fúnebre sobre Sílvio no romance *Fim*:

O filho de Sílvio Motta Cardoso Filho, Inácio, comunica o falecimento de seu malquisto pai, infiel marido, abominável avô e desleal amigo. “Peço perdão a todos os que, como eu, sofreram ultrajes e ofensas, e os convido para o tão aguardado sepultamento que terá lugar no dia 23 de fevereiro de 2009, no Cemitério São Francisco Xavier, à rua Monsenhor Manuel Gomes, 155, nesta cidade do Rio de Janeiro, às 4 horas da tarde” (TORRES, 2013, p. 80-81).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deixando de lado a sátira, com seriedade, o narrador menciona o epitáfio da jovem Eulália: “Aqui jaz D. Eulália Damascena de Brito / Morta aos dezenove anos de idade / Orai por ela!” (ASSIS, 1998, p. 182). Há também um capítulo intitulado *Filosofia dos epitáfios*, no qual Brás Cubas relata que gosta de epitáfios, abordando que eles são “uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou” (ASSIS, 1998, p. 205).

A estratégia de narrar depois de morto como foram seus últimos momentos é semelhante entre Machado e Torres. Ele criou um defunto autor narrando as suas memórias e ela criou cinco defuntos narradores. Machado de Assis inicia seu livro do cabo, isto é, do fim, com Brás Cubas narrando a sua morte.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me lavaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco (ASSIS, 1998, p. 13).

Fernanda Torres inicia o seu livro pelo primeiro narrador, Álvaro, que foi o último dos amigos a morrer. Ou seja, Álvaro pôde trazer a visão dos cinco óbitos, quatro antes do óbito dele e o próprio. Sendo assim, o romance de Torres também se iniciou a partir do fim.

Olha aí, outra vez, a pedrinha traiçoeira atrás de me pegar. Um dia eu caio, hoje não. Um dia. Um dia já foi tão longe. Cruzei com o Ribeiro na Francisco de Sá, não nos víamos há tempos, ele disse para a gente se encontrar “um dia desses”. Morreu no seguinte. [...] Estava ótimo, o Ribeiro. Jogou vôlei até o último entardecer, saiu da praia e apagou no banho, infarto fulminante. Não tenho mais amigos vivos, o Ribeiro era o último (TORRES, 2013, p. 14).

O sarcasmo está presente em Machado e em Torres, por exemplo, no intróito do romance *Fim* há Álvaro, já velho, satirizando a pavimentação viária. Ele usa o humor para denunciar algo que não vai bem. Vale lembrar que o próprio Álvaro revela-se satírico ao falar de si: “Serei franciscano. Sátiro e franciscano” (TORRES, 2013, p. 17).

Morte lenta ao luso infame que inventou a calçada portuguesa. Maldito d. Manuel e a sua corja de tenentes Eusébios. Quadrados de pedregulho irregular socados à mão. À mão! É claro que ia soltar, ninguém reparou que ia soltar? Branco, preto, branco, preto, as ondas do mar de Copacabana. De que me servem as ondas do mar de Copacabana? Me deem chão liso, sem protuberâncias calcárias. Mosaico estúpido. Mania de Mosaico. Joga concreto em cima e aplaina. Buraco, cratera, pedra solta, bueiro-bomba. Depois dos setenta a vida se transforma numa interminável corrida de obstáculos (TORRES, 2013, p. 13).

Ivan Teixeira (1987) pondera que o sarcasmo é próprio do estilo ambivalente de Machado de Assis, sendo “a ironia que contém uma denúncia radical de um indivíduo ou da condição humana” (TEIXEIRA, 1987, p. 80). Fernanda Torres fez humor sobre a má pavimentação das calçadas cariocas e a velhice. Machado de Assis, por sua vez, apresenta o humor sarcástico com relação à família em que nasceu.

Não digo nada de minha tia materna, Dona Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim [...]. Outros parentes e alguns íntimos não merecem a pena de ser citados; não tivemos uma vida comum, mas intermitente, com grandes claros de separação. O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor (ASSIS, 1998, p. 34).

Não é apenas a temática da morte que aproxima Fernanda Torres de Machado de Assis, há outros pontos em comum entre eles. Ambos nasceram no Rio de Janeiro, descreveram em suas obras os espaços da cidade. Há também o fato de serem considerados autodidatas, posto que não frequentaram os bancos acadêmicos. Torres, por exemplo, concluiu o nível básico de estudos e não possui diploma de graduação. Além disso, há influência intertextual explícita entre as obras. Em *Memórias póstumas*, “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos

onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil” (ASSIS, 1998, p. 46). No romance *Fim*, “Eu lia Machado para ela, ‘Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis’. Ela ria e não entendia nada” (TORRES, 2013, p.174).

Cada qual em seu tempo, Machado de Assis e Fernanda Torres retratam a sociedade carioca com seus usos e costumes. São narrativas que exploram a vida e contam a morte. Pressupomos que as questões “como era o Rio de Janeiro há cem anos atrás?” e “como é atualmente?” podem ser respondidas respectivamente durante a leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Fim*.

Velhos do meu tempo, lembrai-vos desse mestre cozinheiro do hotel Pharoux, um sujeito que, segundo dizia o dono da casa, havia servido nos famosos Véry e Véfour, de Paris, e mais nos palácios do Conde Molé e do Duque de La Rochefoucauld? Era insigne. Entrou no Rio de Janeiro com a polca... A polca, M. Prudhon, o Tivoli, o baile dos estrangeiros, o Cassino, eis algumas das melhores recordações daquele tempo; mas sobretudo os acepipes do mestre eram deliciosos (ASSIS, 1998, p. 169).

Depois de viajar pela Europa, Brás Cubas volta ao Rio de Janeiro a pedidos de seus pais, deixando claro que preferia ter ficado em Veneza: “Note-se que eu estava em Veneza, ainda recendente aos versos de *Lord Byron*; lá estava, mergulhado em pleno sonho, revivendo o pretérito [...]” (ASSIS, 1998, p. 58). Há referências à Tijuca, bairro nobre da Zona Norte do Rio, nobre naqueles tempos e até hoje: “Sejamos simples, como era simples a vida que levei na Tijuca, durante as primeiras semanas depois da morte de minha mãe” (ASSIS, 1998, p. 61) e “Eu descí da Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, outro pouco satisfeito; e vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política [...]” (ASSIS, 1998, p. 76).

No romance *Fim*, os protagonistas rememoram a festa do Leme, cada um a seu modo. Sob diferentes perspectivas, narram o acontecido, a festa, com traços de modernidade, diferente da descrição de Brás Cubas para reuniões com amigos.

A boca-livre teria início às nove. Combinaram de se concentrar às dez, na Glória, e seguir para o rega-bofe entre onze e meia-noite. O cumpre-anos de Gorete prometia. A grã-fina, trocada pelo milionário por uma russa trinta anos mais jovem do que ela, decidira sepultar o papel de esposa exemplar com uma festa de arromba (TORRES, 2013, p. 86).

O romance de Fernanda Torres faz também menção ao Cosme Velho, bairro onde morou Machado de Assis, considerado como “o bruxo do Cosme Velho”. A personagem Irene, no carro, depois de sair do enterro de Álvaro, rememora a infância: “Tinha mais de

setenta anos, mas não se via assim. Sentia saudades dos mimos do pai, do rosto da mãe, da casa do Cosme Velho (TORRES, 2013, p. 43).

E os funerais? Como eram os sepultamentos antes e agora? Por exemplo, atualmente os corpos são incinerados. No romance *Fim*, Ribeiro, o penúltimo dos amigos a morrer, em 2013, teve o corpo cremado: “O enterro caíra em desuso. Com a inauguração do crematório São Francisco Xavier, as famílias preferiam as cinzas aos ossos” (TORRES, 2013, p. 108). Álvaro afirma o seguinte sobre a incineração de Ribeiro: “Passei mal no crematório, acharam que era emoção. Não deixava de ser. Estava ótimo, o Ribeiro” (TORRES, 2013, p. 14). Por outro lado, Ciro, que faleceu no início da década de 90, teve um enterro mais tradicional, com seu caixão sendo carregado pelos amigos.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o enterro de Eulália foi excessivamente triste: “O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela” (ASSIS, 1998, p. 182). Em “Óbito do autor”, primeiro capítulo do romance, Brás Cubas narra o próprio funeral, contando que faleceu de pneumonia em sua bela chácara do Catumbi. Afirma que uma senhora (Virgília) padecia mais que as parentas: “De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção” (ASSIS, 1998, p. 14) e que fora acompanhado ao cemitério por onze amigos.

Dissertações sobre a vida, reflexões sobre a morte estão presentes em ambos os livros. Vale lembrar que Massaud Moisés (1975) admite a presença da dissertação em narrativas.

Quanto à dissertação, consiste na exposição de ideias ou pensamentos: por exemplo, dissertar acerca das teorias relativas ao condicionamento geográfico dos seres, acerca da filosofia idealista, etc. Pode fundir-se aos demais recursos expressivos ou destacar-se do conjunto; há diálogos dissertativos, bem como descrições ou narrações permeadas pela dissertação (MOISÉS, 1975, p. 132).

Machado de Assis expõe suas ideias por meio de Brás Cubas, inserindo dissertações dentro da narrativa. Por exemplo, há a tipologia dissertativa dentro do seguinte trecho narrativo: “Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência” (ASSIS, 1998, p. 96). Ao dissertar, o narrador assevera, em outro trecho, que as gerações são pontuais na sepultura e que os séculos vão passando para a decifração da eternidade.

Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde (ASSIS, 1998, p. 27).

O romance *Fim* também apresenta trechos dissertativos dentro da narrativa, por exemplo, quando Ribeiro fala da velhice.

Não notei a velhice chegar. É traiçoeira, a danada. Aos trinta não se aparenta mais quinze, aos quarenta, desaparecem os sinais dos vinte, aos cinquenta, os dos trinta, leva uma década para realizar as perdas. Eu não percebi, me sentia o mesmo, vigoroso, maduro, em cima do lance. Foi ali, na separação da Suzana, que sofri o baque (TORRES, 2013, p. 95-96).

Por meio de Quincas Borba, surge no romance de Machado, a noção filosófica do Humanitismo, o qual propunha que a dor era pura ilusão. Brás Cubas abre parênteses para mencionar algumas máximas que lhe serviriam para refletir e dissertar: “Suporta-se com paciência a cólica do próximo”; “Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros”; “Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar”. Estas são algumas das ideias dos humanitas (ASSIS, 1998, p. 175-176).

Fernanda Torres não abre parênteses, mas propõe em seu romance algumas máximas para reflexão e dissertação, por exemplo, “era a infância da minha velhice” e “o ser humano não é movido por bons sentimentos” (TORRES, 2013, p. 74-76). Raquel, “aprendeu, desde cedo, que o mundo é injusto” e “toda grande alegria antecede uma tragédia maior” (TORRES, 2013, p. 122).

Por fim, em *Memórias póstumas*, o defunto narrador disserta acerca das botas apertadas que usava: “[...] considerarei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de descalçar. Mortifica os pés, desgraçados, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata [...]” (ASSIS, 1998, p. 77).

O preconceito tanto em *Memórias póstumas* quanto em *Fim* surge de modo explícito e às vezes “maquiado”, formando-se de acordo com a interpretação do leitor. Brás Cubas discrimina uma pretendente, Eugênia, porque ela era coxa de nascença.

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma (ASSIS, 1998, p. 73-74).

De modo parecido com o preconceito diante da jovem coxa, no romance de Torres, Álvaro repeliu Ciro quando soube do câncer.

Ciro me chamou para tomar um café e me contou que estava com câncer, no pâncreas, sem solução. Ele tinha acabado de fazer cinquenta anos. Fiquei mudo, não sabia o que dizer [...]. Eu fugi dele, fiquei apavorado, não queria ver. Mas carreguei o caixão (TORRES, 2013, p. 25).

Na perspectiva de Ciro, a discriminação se torna mais evidente: “o pânico de Álvaro foi quase obsceno. Ele se afastou da mesa como se temesse o contágio. Câncer não pega, filho da puta” (TORRES, 2013, p. 159).

Outra semelhança entre o romance *Fim e Memórias póstumas de Brás Cubas* está no fato de que Ribeiro morreu solteiro e não teve filhos: “Morreu adolescente, sem filhos e sem mulher, meio primo do sobrinho e filho da irmã” (TORRES, 2013, p. 88). Assim também Brás Cubas, que morre se sentindo vitorioso por ter dinheiro e não ter filhos: “[...] expirei às duas horas da tarde [...]. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos [...]” (ASSIS, 1998, p. 13).

Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. [...] não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente saí quite com a vida. [...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (ASSIS, 1998, p. 212).

Ribeiro, nos moldes de Brás Cubas, procura justificar o fato de não ter se firmado com ninguém, concluindo a vida sem possuir herdeiros.

Eu não quis ter filhos. Meu sobrinho foi o mais perto que cheguei dessa possibilidade, com a vantagem de devolver para a minha irmã sempre que desse defeito. Todo homem vira escravo da mãe de seus filhos, mesmo depois que separa (TORRES, 2013, p. 98).

Com relação ao adultério, notamos uma nova aproximação entre *Fim e Memórias póstumas*, por meio de Sílvia, que se assemelha a Brás Cubas. Nas tramas de cada romance, eles se relacionam com mulheres comprometidas, com a diferença de que Sílvia era casado com Norma e, Brás Cubas, descomprometido. No romance *Fim*, o protagonista Sílvia se relaciona com Suzana, companheira de Ribeiro.

A Suzana estava na esquina em frente à Candelária, vestida com uma minissaia que dava pra ver a cor da calcinha. Verde. Eu parei do lado, ela abriu a porta tomada de raiva, sentou no carona e me deu um beijo de língua que me fez ver estrelas. Eu não esperava. Olhei para a cara dela sem

conseguir pensar em nada que não fosse revirar a Suzana por dentro e rumei para a Glória (TORRES, 2013, p. 63).

A situação de Ribeiro se parece com a de Lobo Neves, eles são os enganados. Brás Cubas se relaciona com Virgília quando ela já estava casada com Lobo Neves.

Oito dias depois, encontrei-a num baile; creio que chegamos a trocar duas ou três palavras. Mas noutra baile, dado daí a um mês, em casa de uma senhora, que ornava os salões do Primeiro Reinado, não desornava então os do Segundo, a aproximação foi maior e mais longa, porque conversamos e valsamos [...]; não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado (ASSIS, 1998, p. 93-94).

Importa destacar a diferença do contexto histórico nas narrações, pois são mais de cem anos de distância entre *Fim e Memórias póstumas*. Outro fator que diferencia os textos é a linguagem deles. Sílvia, muito mais coloquial, chega a usar termos chulos; já linguagem de Brás Cubas é mais polida e formal.

Semelhantes são os casos de adultério, Brás Cubas entre Virgília e Lobo Neves; Sílvia entre Suzana e Ribeiro. Em outro romance de Machado de Assis, cujo tema central é o adultério, nota-se esta mesma configuração de triângulo amoroso. *Dom Casmurro* nos apresenta a tríade Escobar entre Bentinho e Capitu. No romance *Fim*, Ribeiro, nos moldes de Bentinho, não teve certeza da traição de Suzana com Sílvia: “Suzana era a única resposta para a questão que o corroía havia trinta e três anos. Ocorrera, ou não, a traição?” (TORRES, 2013, p. 81). Convém destacar que, em *Dom Casmurro*, há indícios de uma possível traição, diferente de *Fim*, em que a traição fica evidente.

A referência a medicamentos também é um meio de convergência entre Machado e Torres. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o emplasto é apresentado ao leitor como uma invenção de Brás Cubas contra a hipocondria. O protagonista imaginava que seria um sucesso nas farmácias da época o seu medicamento. O emplasto seria o remédio certo e daria a fama tão merecida, que Brás cubas procurou durante a vida inteira. “Essa ideia eranada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1998, p. 15).

Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar o céu, como uma águia imortal, e não é que diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge (ASSIS, 1998, p. 18-19).

O emplasto, para Brás Cubas, era uma ideia fixa, e ele mesmo assevera: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho” (ASSIS, 1998, p. 17).

Por falar em hipocondria, no romance *Fim*, subentende-se que alguns personagens necessitam do emplasto, pois sofrem de problemas crônicos de saúde, especialmente no que concerne à saúde mental. Ruth sofre transtornos mentais e chega a ser internada em clínica psiquiátrica: “Parou de comer no dia 29 e definhou até o 31; deu entrada na Clínica São Vicente em 1º de janeiro de 1981” (TORRES, 2013, p. 119) e “Retornou mudada. Falava pouco, mantinha uma vida em segredo. Entendia que viam nela a louca, mas não se importava” (TORRES, 2013, p. 120). As moléstias de Ruth no fim da vida são: “Alzheimer, abulia, demência, esclerose, nomes diversos para sintomas tão semelhantes” (TORRES, 2013, p. 123).

Ribeiro também sofre transtornos com a separação de Suzana: “O fim do caso com Suzana foi todo à base de Lexotan” (TORRES, 2013, p. 101). O protagonista se tornou dependente do Viagra para prolongar a sua vida sexual: “O Viagra me deu dez anos de vida útil” (TORRES, 2013, p. 107); “O Viagra é tão revolucionário quanto a pílula, mas ninguém tem coragem de dizer isso” (TORRES, 2013, p. 95) e “O Sampaio era muito discreto, se falou do Viagra, foi pelo nome bíblico: sildenafil” (TORRES, 2013, p. 101). Parece que Torres deixou para Ribeiro as marcas da modernidade, pois por meio dele falou da incineração, do Viagra e da vasectomia: “Pensei em fazer vasectomia, mas e o medo daquilo me brochar” (TORRES, 2013, p. 98). Ribeiro morre de infarto fulminante devido ao uso exagerado de Viagra.

No romance *Fim*, outro personagem que necessitaria do emplasto de Brás Cubas devido à hipocondria e à ingestão de inúmeros remédios é o protagonista Neto. Podemos notar a preocupação de Fernanda Torres no romance *Fim* em abordar, em um mesmo parágrafo, uma lista de barbitúricos, com os principais remédios para desarranjos psíquicos, na ocasião da proximidade do óbito de Neto.

Ritalina, Lexapro, Frontal, Valium, haldol, Seroquel, o resto do Pondera do ano passado e o Aropax, que o dr. Péricles planeja experimentar nos próximos meses. Os rótulos me encaram do buraco da parede. O Murilo insistiu que eu me tratasse. Por um ano respondi aos intermináveis questionários sobre os efeitos dos benzodiazepínicos no meu organismo. O dr. Péricles queria saber da compulsão, da ansiedade, do desânimo matinal; de acordo com as respostas, alterava as doses, o que provocava novas ingestões. [...] me transformei numa cobaia arisca. Decidi não mais colaborar com os laboratórios [...]” (TORRES, 2013, p. 137).

Neto mergulhou em profunda depressão, provocando seu próprio óbito. Sofreu um AVC (Acidente Vascular Cerebral) devido à ingestão de um punhado de comprimidos. Sua vida deixou de ter sentido após a morte da esposa, Célia.

Na trama de *Fim*, há, ainda, as misturas químicas de Sílvio aliadas à “boa intenção” de ensinar os amigos a viver. Para uma festa no Leme, “Sílvio planejara a epopeia com precisão estratégica. Levantariam vô de seu apartamento na Glória, misturando uísque, pó, maconha e anfetamina, e cadenciariam a adrenalina, alternando os aceleradores com Mandrix, ou Lorax, ao gosto do freguês” (TORRES, 2013, p. 85).

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, diferente do romance *Fim*, aborda-se um único remédio, o emplasto, sendo uma sátira à revolução científica da época:

Entre a morte do Brás Cubas e a minha, mediarão os sucessos narrados na primeira parte do livro. O principal deles foi a invenção do *Emplasto Brás Cubas*, que morreu comigo, por causa da moléstia que apanhei. Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vós ficais eternamente hipocondríacos (ASSIS, 1998, p. 212).

No romance *Fim*, a depressão e tantos outros males de transtornos psíquicos estão em voga no contexto atual de nossa sociedade, sendo o uso exagerado de barbitúricos também uma sátira ao nosso momento histórico de evolução tecnológica. O nosso “mal do século” é a depressão, assim como era na época de Machado a tuberculose, a pneumonia (causa da morte de Brás Cubas) e a própria depressão que, antes de Freud, nem mesmo era reconhecida como melancolia. Pressupomos que o “Emplasto Brás Cubas” contra a hipocondria seria atualmente o substituto dos antidepressivos.

Brás Cubas foi a óbito frustrado por não haver realizado seu sonho de promover o emplasto. Notamos semelhança com as frustrações de cada um dos cinco personagens do romance *Fim*, que chegaram ao fim de suas vidas frustrados e também sem realizarem todos os seus principais sonhos.

Outra possível fonte de influência para Torres seria o conto *O imortal*, de Machado de Assis, o qual aborda sobre uma poção indígena que dá imortalidade a quem o bebe. O tema central não é o caráter sobrenatural do elixir, mas o fato de se tratar de uma descoberta insignificante, visto que a imortalidade proporcionaria tédio.

Assim, o emplasto de Brás Cubas, o elixir da imortalidade e os barbitúricos do romance *Fim* representam sátiras sobre a fraqueza humana diante das dores e a impotência em relação à inevitável morte, ao melancólico fim.

De acordo com Hansen (2006), a falta de sentido da dor humana, a loucura, o desencontro e a desarmonia do universo são obsessivamente os temas machadianos, além da imortalidade como algo fútil no conto *O imortal* ou da mortalidade como um benefício são naturais na prosa do autor.

A literatura moderna como a de Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, fez desse arbitrário da direção narrativa um de seus eixos principais, produzindo a imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais de ler (HANSEN, 2006, p.74).

O crítico expõe que a prosa de Machado de Assis “joga com o arbitrário de direção narrativa, dissolvendo a verossimilhança tradicional por meio da estilização e paródia da mesma como gênero cômico” (HANSEN, 2006, p.77), concluindo que Machado de Assis demonstra ao leitor que a historicidade do artifício da verossimilhança é mortal, pois o imortal não teria o mesmo valor.

O romance *Fim* nos proporciona a leitura do mortal, por meio do imortal, posto que os narradores permanecem vivos para refletir acerca da morte e da vida. Ao contrário de *Brás Cubas*, os narradores de *Fim* não lembram a infância, nem fazem referência a progenitores ou à família em si. Eles lembram apenas da vida a partir dos anos 60, época em que se conheceram. É como se a amizade entre eles estivesse acima de tudo.

Ler a própria vida de uma nova maneira é o que nos propõe o romance. Vidas entrecruzadas contadas por cada personagem protagonista, cada vivência passa pela visão e cada qual faz a uma reformulação dos mesmos acontecimentos. A morte é nosso último trauma e lembrar-se de um trauma, escrever sobre ele, pode nos fazer esquecê-lo. Assim como se pode escrever uma coisa para depois reelaborar outra estrutura de construção.

CAPÍTULO 2

NARRATOLOGIA DE *FIM*

Em termos de narrativa, o romance *Fim* se assemelha a duas obras de ficção: *Os Contos da Cantuária* e *Decameron*, por serem histórias com narrativas encaixadas. *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, traz histórias narradas por um peregrino que viaja de Southwark (Londres) até a Catedral de Cantuária, com a finalidade de visitar o túmulo de São Thomas Becket. A estrutura da obra se assemelha ao livro *Decameron*. São contos repletos de acontecimentos curiosos e ensinamentos morais, relacionam-se com a vida e com os costumes na Inglaterra do século XIV. *Decameron* é uma coleção de cem novelas, o autor é Giovanni Boccaccio. A obra foi considerada um marco literário porque rompeu com a moral medieval, a qual valorizava o amor espiritual. A partir dela, surgiu o realismo, com registro de valores terrenos, próprios do humanismo. Ao invés de se valorizar tanto o divino, passa-se a observar a natureza como guia para a conduta do homem.

Um dentre os nossos objetivos neste trabalho será problematizar uma discussão acerca da questão do foco narrativo ou focalização, que constitui uma categoria importante da teoria da narrativa. Discorreremos sobre a construção artesanal da narrativa, em especial, enfatizando a temática da morte narrada sob ângulos distintos, com o estudo do foco narrativo, o qual se define como uma representação da informação diegética à disposição de um determinado campo de consciência. O romance em pauta oscila entre um narrador-personagem e um narrador-onisciente. *Fim* traz a focalização não somente dizendo respeito à quantidade da informação narrativa, mas abrangendo aspectos afetivos, pois seu estudo traduz posições psicológicas, éticas e ideológicas da instância responsável pelo narrar.

Procuraremos, neste momento, nos ater em análise do aspecto narratológico, na estrutura do romance, pois percebemos que assim teremos melhores condições de entender e identificar as inovações dentro das produções literárias contemporâneas. Porém, não deixaremos de lado a temática, a mensagem contida na obra. Mesmo que nos prendamos à estrutura; buscaremos, enfim, verificar a criatividade da autora demonstrada tanto em termos de forma como em conteúdo.

2.1 DA ESTILÍSTICA À *DIEGESE* CONTEMPORÂNEA NO ROMANCE *FIM*

A literatura contemporânea consiste de adequação entre o tempo atual, por ela retratado mesmo diante de textos de reminiscências, e as tendências de mercado, as exigências

que o avanço tecnológico proporcionou. Para produzir uma obra de arte escrita é preciso refletir sobre o lugar ocupado pela ficção contemporânea. A *internet* ganhou espaço e hoje a *web* oferece o espaço virtual para a publicação de textos, surge a “Literatura sem papel”, denominação esta de Resende (2008), que cita a utilização do espaço virtual como “via de mão dupla: do ciberespaço para o papel impresso, do papel para os caminhos do ciberespaço” (RESENDE, 2008, p. 137).

O romance *Fim* mostra o cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro, da praia de Copacabana, e isto é uma tendência para os romances contemporâneos, tendência a mostrar os avanços tecnológicos e a vida nas grandes cidades.

Schollhammer (2009) aborda que se confirma a opção histórica da literatura pelo realismo, procurando novas formas de mostrar a realidade. No entanto, Tânia Pelegrini (2007) pondera, levando em consideração os modos de representação da prosa contemporânea, que o Realismo é hoje um termo “escorregadio” e um tanto impreciso. Segundo ela, “na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário” (PELEGRINI, 2007, p. 137).

De acordo com Schollhammer (2009), há uma genealogia entre o texto modernista e o memorialismo, abordando a família e o clã, enquanto os jovens mais politizados encontram no escopo autobiográfico expressão mais propícia a um novo tipo de engajamento. Menciona Roland Barthes, crítico que discute sobre o “meio” que dribla os binarismos entre sujeito e objeto, entre sentimento e razão e entre confissão e representação, denominado por ele *o neutro*.

O *neutro* é precisamente o lugar da escrita literária, nem o reflexo representativo do mundo exterior nem a expressão íntima do interior subjetivo, mas “uma relação justa com o presente atento e não arrogante” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.16).

Para o crítico Schollhammer (2009), se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso nem reconciliação. Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. Dentro desta perspectiva temporal, menciona que o essencial é observar que a escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal. No romance *Fim*, este alvoroço temporal praticamente

inexiste, pois o tempo para as memórias dos protagonistas narradores é o passado. O presente de cada um ao narrar é a morte e o futuro não acontecerá, pois a vida acaba no momento em que se narra.

Ao abordar a posição do escritor contemporâneo na literatura, Marisa Lajolo (1984) menciona que o escritor atual está sozinho e nu. Ele se despiu da imagem de si, desconfia da linguagem que herdou, a qual reconstrói a cada dia. Aborda a violência, o fato dela ter roubado o direito ao sonho e de que “a posteridade tornou-se o amanhã de manhã” (LAJOLO, 1984, p. 94). Observa que pedir um café talvez seja o único projeto possível. Trata-se de uma visão com certa dose de pessimismo, porém muito próxima da realidade. Ela conclui que somos um povo telespectador e nunca fomos um país de leitores. A realidade do brasileiro é a televisão e o que ela fornece. A leitura fica em segundo plano. Daí a dificuldade atual dos autores brasileiros para viver daquilo que escrevem. Todos necessitam de um trabalho que lhes forneça o sustento, pois a criação literária em si os faria passar necessidades. Esta é uma triste realidade pela qual passam os que se aventuram pelo mundo da produção literária no Brasil.

De acordo com Frederic Jameson (1996), na obra *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, o que existe é a cultura do dinheiro sobre as questões culturais, políticas e econômicas. O crítico tece considerações sobre a transição do moderno para o pós-moderno e de certa ruptura. No contexto do momento, tudo é instável e está em constante transformação. Aborda a intensificação dialética e faz uma análise das formas dialéticas como um processo de desumanização. Seu texto reflete o pós-modernismo em relação à focalização das contradições do presente, denunciando o automodernismo. Para ele, a concepção esboçada do pós-modernismo é mais histórica do que estilística.

Fim é o primeiro romance de Fernanda Torres. Foi publicado em 2013 pela Companhia das Letras. Apresenta em sua estrutura, segundo o crítico literário Antônio Cícero, uma alternância de técnicas narrativas, com destaque para instâncias de fluxo de consciência, capturando a dramática oscilação de tristezas e ilusões, grossuras e sutilezas, pequenos afazeres e grandes esperanças, cujo entrecruzamento compõe as tragédias e as comédias humanas de nossos dias.

A capa do livro apresenta o espaço no qual se passa a história. A areia clara da praia de Copacabana, Rio de Janeiro/RJ, repleta de guarda-sóis, é local propício onde os cinco amigos, protagonistas e narradores, passam grande parte da vida, entre jogos de vôlei e banhos de mar.



Fonte: TORRES, 2013, capa.

O romance veio a público pela editora Companhia das Letras, a qual tem grande prestígio no Brasil. Em 2016, por exemplo, a referida editora completou 30 anos de fundação, merecendo uma reportagem na página de capa do caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo*, publicado no dia 17 de outubro de 2016. Segundo Regina Dalcastagnè (2012), a Companhia das Letras é uma das três editoras brasileiras mais importantes para a publicação da prosa de ficção nacional. As outras duas editoras são Record e Rocco.

Com cinco capítulos e um epílogo, cada capítulo é intitulado com o nome de um dos personagens principais, sobre os quais vêm informadas as respectivas datas de nascimento e de morte. Dois detalhes curiosos: Ribeiro morre no mês em que o livro foi lançado, novembro de 2013, enquanto Álvaro tem o óbito projetado para uma data futura, no próximo ano, 2014.

Os capítulos se iniciam em primeira pessoa, cujo protagonista, com a morte lhe batendo à porta, relembra fatos de sua vida. O narrador muda em seguida para a neutralidade de uma terceira pessoa e vai alternando o foco narrativo entre vários personagens secundários da trama. O epílogo remete a uma cena descrita no primeiro capítulo, fechando o círculo com um episódio que parecia menor a ponto de ser esquecido, e que só no fim vai revelar sua real importância. São fragmentos da história principal, contados por meio de diferentes vozes e ângulos, apresentados como peças de um quebra-cabeça.

O enredo é a sucessão dos acontecimentos, ou seja, é a própria história ou o que Genette (1972) denomina como *diegese*. No romance *Fim*, temos cinco amigos cariocas formando cinco personagens principais, protagonistas, que narram suas próprias memórias: Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro. Com relação ao aspecto da forma deste romance se apresentar, são amigos que narram suas memórias e refletem profundamente sobre suas vidas, bem ou mal vividas, até o óbito.

2.2 OPERADORES DA NARRATIVA NO ROMANCE *FIM*

Sobre os aspectos estruturais do romance de Fernanda Torres, temos cinco narrativas menores que aparecem com estruturas muito semelhantes, mas com desfechos diferentes para cada história. Todos os personagens protagonistas se casam, mas só o casal Neto e Célia ficam juntos até o fim de suas vidas. Álvaro, o último a ir a óbito, aparece em primeiro lugar no romance, narrando suas memórias, sendo que o último protagonista a narrar suas memórias é justo o que faleceu primeiro, Ciro, com apenas 50 anos de idade. Esta estrutura narratológica diferenciada será analisada por meio da teoria dos elementos da narrativa, com ênfase no foco narrativo.

Com relação ao espaço, procura-se dividir os espaços onde se passaram os principais acontecimentos narrados entre: espaço físico – onde quase toda narrativa se passa, a cidade do Rio de Janeiro, com exceção do último óbito narrado, o do padre Graça, que se passa na Amazônia; residências dos personagens, hospitais, clínica de tratamento psiquiátrico, clubes, praia, hotéis, bares, ruas e calçadas da cidade; espaço psicológico – os cinco personagens protagonistas e também alguns personagens secundários sempre estão em constante reflexão interior ao narrarem suas memórias e conflitos interiores em falar da solidão, nas suas residências, em seus quartos já deitados, caminhando pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, na praia etc.

Por exemplo, quando Álvaro foi atropelado caminhando distraído em suas reflexões pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro: “Tem sangue saindo da minha cabeça. A perua do 704 saiu do carro aparvalhada, o porteiro vem correndo. Não sinto nada, nem dor, nem pena. Estou bem aqui. Foi bom lembrar dos amigos, nada é por acaso” (TORRES, 2013, p. 29).

Ou quando Ruth, sentada em seu sofá fazendo crochê, e depois indo para seu quarto, não conseguindo dormir sempre em suas reflexões a espera de Ciro: “Ruth não comeu, não dormiu, não saiu do claustro. A madrugada chegou e Ciro teimou em não vir. Entrou em pânico. Dormiu exausta, os olhos inchados, acordou suada e se pôs a rodar pelo tapete. Checava o movimento da rua minuto a minuto” (TORRES, 2013, p. 117).

Padre Graça ao refletir na Igreja e em sua casa, antes e depois de deixar a batina. Temos também o espaço onde padre Graça, em meio a reflexões, enterrou a batina: “Enterrou a batina e objetos litúrgicos no quintal de casa e traçou uma reta para o noroeste. Aos 54 anos, viraria outro” (TORRES, 2013, p. 198).

Ciro, depois que ficou em situação de câncer terminal, só em um quarto de hospital a refletir sobre a sua vida: “Que horas são? Anoi-teceu. Eu dormi. Devo ter dormido. Já me

aplicaram? Certamente que sim. Cadê a outra dose? Quero voltar para onde eu estava (TORRES, 2013, p. 177).

Neto em sua residência pensando no óbito de Célia e no quanto a amara: “Estou sentado na poltrona da sala, ia deitar, mas dei meia-volta e estanquei aqui. Minha casa é a mesma, não troquei os móveis de lugar nem doe as roupas dela. Estou diferente. Hoje cedo acordei diferente” (TORRES, 2013, p. 136).

Enfim, todos os protagonistas, as ex-esposas deles, em suas residências perdidos em seus pensamentos, em seus quartos curtindo insônia, nas ruas caminhando ou dentro de seus carros sempre perdidos em suas reflexões nos convidam a associá-los ao espaço psicológico.

Na perspectiva de personagens, encontramos cinco protagonistas: os amigos Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro, cinco amigos que pensam, agem e sentem completamente diferentes um do outro. São pessoas representantes de tipos sociais diferentes, que vemos circular no cotidiano da sociedade brasileira, especialmente no Rio de Janeiro.

Em cada personagem protagonista, compreendemos ser de suma importância a observação de detalhes da participação de cada qual na *diegese*, para melhor podermos entender a estrutura narrativa e a temática, a mensagem contida no romance.

Fernanda Torres apresenta uma forte perspectiva de personagens em seu romance. Justifica-se, então, o fato de nos atermos em análise, não só de um aspecto de foco narrativo, como dos narradores e personagens do romance.

Dentro da teoria da narrativa, deteremos nossa atenção no estudo de personagens, visto que o romance apresenta cinco personagens principais e alguns personagens secundários. De acordo com Gérard Genette (1972):

Temos, lado a lado, dois estados possíveis de discurso de personagem que iremos provisoriamente qualificar de forma muito massiva: em Homero, um discurso “imitado”, ou seja, ficticiamente relatado, tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem; em Platão, um discurso “narrativizado”, isto é, tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo próprio narrador (GENETTE, 1972, p. 168).

Buscaremos delimitar o tipo de discurso de personagem, tanto em termos de imitação do real (*mimesis*), quanto em termos de ficção ou história da narrativa (*diegese*) assumida pelo próprio narrador, sob uma visão neorrealista. *Fim* apresenta personagens trágicos que se aproximam das tragédias de Nelson Rodrigues. Por exemplo, Álvaro que tem uma morte trágica de atropelamento, ou a morte de Ciro, que devido ao câncer terminal, rogou pela eutanásia.

Os personagens protagonistas, que depois de mortos vêm nos narrar suas memórias, passam por momentos significativos e contam suas vidas da perspectiva do que viveram na realidade, de vidas não só em meio a dificuldades como também com discretas alegrias. Colheram, cada um ao seu modo, o que a vida pode oferecer de melhor. Mas no final, foram a óbito, como qualquer outro mortal, como qualquer um de nós, um dia. Os cinco amigos representam tipos sociais completamente diferentes, simbolizando os principais tipos sociais ocorrentes na existência humana, em especial na sociedade do Rio de Janeiro, onde se passam as histórias. Eles formam tipos característicos da sociedade brasileira de um modo geral que encontramos sempre no nosso cotidiano. Vemos a vida por detrás de cada óbito. São personagens construídas a partir de uma arquitetura que as aproxima do real, dentro da perspectiva neorrealista, própria de obras contemporâneas e do caráter pós-moderno.

Quanto ao elemento tempo, para Gérard Genette (1972) as determinações temporais são significantes na instância da narrativa. Elas são até mesmo mais predominantes que as determinações espaciais. No plano da *diegese*, o tempo é às vezes configurado por meio de pausa. Dentre as pausas, encontramos a *analepse*, a qual marca os retornos temporais e a *prolepse*, que marca as antecipações ou previsões temporais. Então, podemos afirmar que a *analepse* se relaciona com a memória, o tempo passado, e a *prolepse* se relaciona com o futuro, com previsões do que acontecerá.

Jean Pouillon (1974) faz distinções acerca de dois grupos de romances, sendo estes o romance de *duração* e o romance de *destino*. Quanto aos romances de *duração* há a divisão em mais dois subgrupos: o primeiro, constituído de romances que carecem de uma chave (a psicologia) para o seu desenvolvimento temporal; e o segundo grupo é constituído de romances nos quais tudo se explica, pois não necessitam de nenhuma chave. Esta chave é a que abre todas as portas para o entendimento da obra literária, dentro dela não se faz necessária uma estrutura determinada de tempo. Quanto ao romance de *destino*, ao se afirmar o destino há a necessidade de uma sucessão temporal, o desenvolvimento não é marcado pela contingência (possibilidade de que alguma coisa aconteça ou não). A ênfase recai sobre as circunstâncias, os fatos pelos quais passam as personagens.

Theodor Adorno aborda o romance contemporâneo de modo mais estrutural e Walter Benjamin trabalha o narrador ligado aos moldes tradicionais, por meio de um pensamento crítico sobre o narrador. Na concepção de Balzac, a literatura está mais próxima da pintura do que da fotografia, sendo um retrato do contexto social. A narração para ele não é linear. Quando o narrador é fragmentado, segue um fluxo de consciência, e a narrativa muda o foco o

tempo todo. No romance *Fim*, os narradores protagonistas seguem este método de narração não linear, com mudanças de foco.

Gérard Genette (1972) faz menção a uma matriz referencial, isto é, um eixo ou referencial teórico para a narrativa, sendo que para o romance analisado o eixo se divide em cinco narrativas maiores: em primeira pessoa e outras narrativas menores em terceira pessoa. Os cinco narradores são do tipo que tem o que Norman Friedman (2002) chama de onisciência seletiva, especialmente quando relacionamos as narrativas com as personalidades dos narradores. Conhecemos cada narrador não pelo que falam de si, mas a partir do que falam uns dos outros. Outro fato curioso é que cada qual tem a sua forma de sentir o tempo e o espaço.

Por fim, destacamos a onisciência dentro da narrativa, especialmente quando o foco narrativo recai sobre a terceira pessoa. Por exemplo, quando sabemos por antecipação que Irene morreria logo e padre Graça deixaria a batina.

Padre Graça pousou os olhos numa velha elegante que o mirava assombrada. Era Irene. A próxima. Graça arrependeu-se da bravata, ensaiou uma reverência acanhada e partiu sem fechar a porta. Desceu a escadaria, foi até a secretaria; não havia mais ninguém por quem orar. O dia estava encerrado. Sua carreira também (TORRES, 2013, p. 42).

Ao analisarmos o romance sob a perspectiva de focalização, notamos que houve certa transgressão intencional. A mudança de primeira para terceira pessoa, ao que parece, dirige o leitor para uma onisciência absoluta. Com a diferença de que Torres não usa o método do “leitor incluso”, tão comum em Machado de Assis.

Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem (ASSIS, 1998, p. 121).

Fernanda Torres construiu a narrativa usando plenamente a liberdade que a arte lhe faculta, ao criar narradores da forma que achou mais conveniente e importante, para a mais adequada transmissão de sua mensagem. Os narradores na ficção de Torres apresentam onisciência inclusive dos óbitos ainda não ocorridos. No momento em que foi escrito o romance *Fim*, já sabiam exatamente o dia, mês e ano em que os óbitos não ocorridos, haveriam de acontecer. Foi o caso do óbito do protagonista Ribeiro, em 2013, ano em que o romance foi publicado e de Álvaro, em 2014, um ano depois da publicação.

2.2.1 TEMPO, ESPAÇO, PERSONAGEM, NARRADOR E FOCO NARRATIVO

O texto narrativo se caracteriza pelo relato de acontecimentos. Assim, para que a história seja dotada de sentido, ela conta com a participação de alguns elementos imprescindíveis à sua desenvoltura. Dessa forma, temos cinco elementos que compõem a narrativa: personagem, tempo, espaço, narrador e foco narrativo.

O romance de Fernanda Torres apresenta os elementos da narrativa fortemente delineados, sendo que a focalização aparenta maior destaque devido às oscilações entre a primeira pessoa e a terceira pessoa, assim como o uso alternado do discurso indireto e do discurso direto.

Dentro da configuração temporal no romance *Fim*, o aspecto do tempo se relaciona com a sequência dos fatos. No romance, o elemento não ocorre de forma linear. Há uma inversão temporal. O romance se inicia com a narrativa do protagonista Álvaro, já no fim da vida, com dificuldade para se locomover; depois volta no tempo e narra suas memórias desde as aventuras com os amigos até o relacionamento amoroso com Irene: “Não nos vemos há trinta anos, passamos quinze juntos [...]” (TORRES, 2013, p. 17); para logo depois voltar a narrar o seu óbito.

O mesmo acontece com cada um dos outros protagonistas. Somente o personagem protagonista Neto conviveu com sua esposa Célia o tempo todo até que a morte os separasse. Todos os demais personagens principais permaneceram com seus cônjuges apenas alguns anos e depois se divorciaram. Consideramos como tempos psicológicos, os momentos em que cada um dos personagens mergulha em profundas reflexões e meditações, quando sozinhos, ao narrarem suas memórias. Não notamos preocupação com minuciosa citação de tempo cronológico em detalhes como: tal minuto, de tal hora, de tal mês, de tal dia, de tal ano, tão próprios das estruturas de textos narrativos mais antigos, como em Machado de Assis: “[...] expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869 [...]” (ASSIS, 1998, p. 13) e “Mas eu não quero passar adiante, sem contar sumariamente um galante episódio de 1814; tinha nove anos” (ASSIS, 1998, p. 35).

Com relação ao tempo em que os fatos ocorreram, há curiosidades observadas: a romancista apresenta em primeiro lugar o falecimento de Álvaro, que foi a óbito por último entre os cinco amigos protagonistas, o mais longevo, com 85 anos. Por último, já no final do livro, aparece o óbito de Ciro que no enredo aparece como aquele que foi a óbito primeiro, de câncer, com apenas 50 anos de idade.

O personagem protagonista Álvaro, cujo óbito ocorreu por último e é relatado primeiro, tem como data de falecimento, o ano de 2014, sendo que o romance foi publicado no ano de 2013. Possivelmente o óbito de um personagem tão importante no desenvolvimento do enredo não constitui um lapso da escritora. Provavelmente colocou o seu narrador em uma posição de onisciência absoluta a ponto de saber antecipadamente o óbito de um personagem protagonista que ainda não havia ido a óbito por ocasião da publicação do romance. A romancista empregou o recurso narrativo da *prolepse*, o qual consiste em antecipações no tempo que permitem a anteposição de um fato ou situação que só aparecerá depois na *diegese*. Descreveu no presente o óbito de Álvaro que ocorreria só mais no futuro. Antecipou o tempo e narrou memórias ainda a acontecer.

Há o exemplo também da antecipação da morte de Sílvia, desejada por Álvaro: “olhou para Sílvia com gravidade e desejou que ele estivesse morto. Mas isso ainda demoraria vinte e cinco anos para acontecer” (TORRES, 2013, p. 58). Ficamos sabendo por antecipação que Sílvia morreria vinte e cinco anos depois daquele momento. Outro exemplo de *prolepse* ocorre com relação aos indícios de que padre Graça abandonaria a carreira eclesiástica: “Quem o visse entrar no 136, em Botafogo, não suspeitaria da batalha que travava no silêncio do espírito. A idéia de abandonar a batina o seduzia especialmente à noite, como um demônio insistente” (TORRES, 2013, p. 41). Nos capítulos posteriores, padre Graça faz o sepultamento de todos os óbitos. O fato de abandonar o sacerdócio e as consequências disso só se consumam no epílogo, pouco antes do óbito dele: “Padre Graça arrastou por um bom tempo o peso de ter largado a batina” (TORRES, 2013, p. 198). Pressupomos que o primeiro capítulo está repleto de *prolepses* porque é a narrativa de Álvaro, o último a morrer, antecipando a morte de cada um dos amigos. Os demais capítulos apresentam *analepses*, pois reprisam os acontecimentos relatados no primeiro capítulo.

A *analepse* consiste nos recuos no tempo, que permite a recuperação de fatos passados. Depois de narrar o óbito de Álvaro e de sabermos como foi, a narrativa mostra o óbito de Sílvia, com o seguinte caso de *analepse*: “Enquanto esperava para retirar o que restou de Sílvia da geladeira – na mesma repartição onde, anos mais tarde, Irene reconheceria Álvaro” (TORRES, 2013, p. 79). Embora pareça um caso de *prolepse*, trata-se de *analepse* porque a morte de Álvaro e o processo de reconhecê-lo já haviam sido narrados anteriormente. Só lembrando que o protagonista Álvaro foi o último a morrer, porém o primeiro a narrar a sua morte, ou seja, para o leitor, o processo de reconhecimento do corpo, após a morte de Sílvia, já havia ocorrido: “Irene descobria assombrada, à beira de rever o corpo do ex congelado numa repartição pública, que mentiu todas as vezes em que

menosprezou a importância dele na vida dela. Álvaro ainda lhe revirava o estômago” (TORRES, 2013, p. 32).

O escritor de ficção é um artista que tem o direito de desenvolver sua arte com a criatividade que julgar mais conveniente. No caso, os narradores de *Fim* sabem de tudo o que acontecerá, mesmo antes de acontecer, e narram no presente fatos que só se efetivarão no futuro. No exato momento em que o romance foi escrito, também ainda não houvera ocorrido o óbito de Ribeiro, ocorrido em 13 de novembro de 2013. Tudo o que já relatamos em relação ao personagem protagonista Álvaro, também serve em relação ao personagem protagonista Ribeiro.

Há também como marca temporal a exata data do nascimento e do óbito de cada um dos cinco protagonistas: Álvaro, nascimento em 26 de setembro de 1929 e, óbito, 30 de abril de 2014. Sílvio, nascimento em 13 de junho de 1933 e, óbito, 20 de fevereiro de 2009. Ribeiro, nascimento em 04 de setembro de 1933 e, óbito, 13 de novembro de 2013. Neto, nascimento em 27 de dezembro de 1929 e, óbito, 30 de abril de 1992. Ciro, nascimento em 02 de fevereiro de 1940 e, óbito, 14 de agosto de 1990.

Santos e Oliveira (2001), ao abordarem o elemento tempo, afirmam que com a modernidade o tempo passa a ser mais coerente.

Com o advento da Modernidade, o tempo passa a ser pensado como um encadeamento coerente de fatos. Trata-se de uma concepção que, além de privilegiar a sucessão cronológica, ressalta a ideia de marcha contínua e automática da humanidade em direção ao progresso (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 56).

É a emergência de uma nova civilização que surge de uma visão contemporânea em busca de uma linearidade considerada pelos críticos como homogênea e vazia. Esta linearidade na ordem cronológica dos fatos que Fernanda Torres procura combater em seu romance, posto que ela trabalha com uma maneira diferente de organização temporal, colocando o primeiro a falecer entre os amigos no fim do romance e o último a falecer narra suas memórias no intróito.

Para Santos e Oliveira (2001, p. 57), o tempo é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história. Os críticos relatam que “a recordação do passado vai ajudar a compreender personagens e fatos que revitalizam o tempo”, isto é, o tempo é determinado a partir das personagens e a “memória é uma forma de atribuir significação temporal aos eventos de uma vida” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 58).

Santos e Oliveira (2001) citam o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* como exemplo, pois nele Machado de Assis cria um sujeito que narra após a própria morte, iniciando seu depoimento com uma dedicatória ao verme que roeu a carne de seu cadáver. Assim, concluímos que Fernanda Torres fez algo parecido ao introduzir seu romance com o protagonista Álvaro desejando morte lenta a quem inventou a calçada portuguesa, uma de suas fontes de dificuldade na velhice.

As memórias no romance *Fim* são um recurso autoral eficaz no fato de que cada um dos cinco protagonistas narram as suas reminiscências a partir do óbito, textos póstumos, assim como fez Machado de Assis, na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Questionam sobre “uma forma de atribuir significação temporal aos eventos de uma vida, ordenando-os, como conceber uma memória gerada a partir de um lugar fora do tempo?” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 58) e logo em seguida respondem.

Encenando estar fora do tempo, a narrativa machadiana teria o dom de apresentar o tempo como objeto passível de ser analisado com imparcialidade. [...] Brás Cubas opta por iniciar suas memórias não a partir do nascimento, como seria de se esperar, mas a partir do enterro. [...] Brás Cubas instala-se em uma acronia – lugar impreciso cujas características não são descritas, temporalidade difusa a partir da qual o conceito de tempo pode ser discutido (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 59 - 60).

Assim, considera-se de forma paradoxal que tanto Brás Cubas como Machado de Assis são acrônicos, isto é, investem “contra as concepções em vigor na época” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 61); por outro lado, pelo mesmo motivo, podem ser considerados imersos em seu tempo. Pressupomos que Fernanda Torres retrata a década de 60, a juventude de seus protagonistas, lembrada sob diferentes visões, por meio dessa mesma acronia que ao mesmo tempo contraria o vigor da época e paradoxalmente mergulha nesse tempo.

Diante da perspectiva espacial, ou seja, na configuração do elemento espaço, questionamos: “É possível *ser* sem *estar*?”, questionam Santos e Oliveira (2001) quando pensam sobre o espaço; atribuem ao *ser* um certo *estar*. Relatam que “as descobertas da Física moderna e especialmente a partir da teoria da relatividade de Einstein, o espaço se transforma em tempo e vice-versa”. Afirmam que por causa dessa junção, as medidas de distância e tempo dependem da velocidade do observador e concluindo que na narrativa contemporânea há por vezes “a preponderância do espaço sobre o tempo” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81-82).

No romance *Fim*, o espaço está em alguns momentos relacionado com denúncia e crítica social, especialmente quando há referência à calçada portuguesa. Baseando-se no que

disse certa vez Flaubert, os escritores verdadeiros fazem de sua arte um instrumento para penetrar na “alma das coisas”, isto é, quando o protagonista Álvaro critica as pedras soltas da referida calçada, ele era a principal vítima do objeto, havia ali uma difícil relação entre ser humano e ser inumano. Conforme Dalcastagnè (2012), é como se “[...] as calçadas irregulares fossem mais importantes para a definição do espaço urbano que as belas fachadas de seus prédios” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 113).

Em um artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, Álvaro Costa e Silva (2016) faz uma crítica aos lugares antigos do Rio de Janeiro, os quais davam margem a críticas das pessoas. O artigo intitulado *Pedras (lusas) que rolam, o calçamento infame e as tartarugas praias* traz a denúncia de que há cerca de 1,2 milhão de metros quadrados de calçamento em pedra portuguesa e que não há calceteiros competentes e suficientes para tanto espaço. As pedras são colocadas de qualquer jeito e o pedestre tropeça. O autor faz referência explícita ao romance *Fim* de Torres dizendo: “Não à toa o ótimo romance ‘Fim’, de Fernanda Torres, abre-se com a diatribe do personagem Álvaro (meu xará): ‘Morte lenta ao luso infame que inventou a calçada portuguesa’” (SILVA, 2016, p. 7).

De maneira geral, a constituição espacial do romance *Fim* se reduz à configuração da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente à praia de Copacabana. Em diversas passagens do romance há menção sobre a ambientação praiana. No início do romance, Álvaro questiona em sua velhice: “De que me servem as ondas do mar de Copacabana?” (TORRES, 2013, p. 13). Depois, Álvaro fala de uma loja alugada em Copacabana, a qual herdara de seu pai; também diz: “Desintegro no ar sobre Copacabana” (TORRES, 2013, 27-29). E o cachorro de Rita “estava nas últimas, internado numa clínica veterinária em Copacabana” (TORRES, 2013, p. 49). Mais adiante Ribeiro e o “cair no mar gelado de Copacabana” (TORRES, 2013, p. 83). E a visão de Ribeiro sobre o bairro: “Copacabana mudou muito, são esses ônibus com essa fumaça preta” (TORRES, 2013, p. 98). No final, Ciro quando descobriu que tinha câncer: “Saí do consultório e caminhei uma boa hora sem direção, os pés mal tocando a calçada. A última vez em Copacabana” (TORRES, 2013, p. 157); e depois “Peguei um taxi, tudo normal, tarde de sol, Rio de Janeiro, o Aterro, o túnel, Copacabana, drama nenhum, cheguei a me convencer disso” (TORRES, 2013, p. 173).

Outros lugares da cidade do Rio de Janeiro são mencionados. O Cemitério São João Batista, localizado no bairro Botafogo, esperava o padre Graça que “cumpria a função de levar a palavra de Deus para as famílias que perderam seus entes queridos” (TORRES, 2013, p. 40); também a Capela do São João Batista aparece na conclusão da história. O bairro Botafogo surge: “Como é feio Botafogo. Não era, mas é, ficou”. O Cosme Velho e

engarraamento da São Clemente também são mencionados (TORRES, 2013, p. 43-49). A morte de Sílvio que ocorreu na Lapa. Irene olhava um jato alçar vôo pela Baía de Guanabara, ela queria estar nele. O bairro carioca da Glória é mencionado: “refúgio da Glória” (TORRES, 2013, 66) e “Na Glória... Fui saudado como herói” (TORRES, 2013, p. 84). Sílvio fazia referência às prostitutas, estava “em frente ao Hotel Glória”. O bairro do Leme: “fim da festa no Leme” (TORRES, 2013, p. 84). Búzios e Ipanema, Urca, passeio de bondinho e Cristo. Um evento forte no Rio é o Carnaval de rua; fala do Carnaval da década de 60. E, por fim, a famosa festa de bacana do Leme (TORRES, 2013, p. 143).

Lugares em outros Estados brasileiros são citados no romance, por exemplo, a cidade mineira de Uberaba/MG; também de Minas Gerais a cidade Ouro Preto; Ribeirão Preto, um “hippie de Bauru” ou “Baby Consuelo de Bauru”, ambas cidades do interior de São Paulo. Há a descrição do Sul brasileiro, da cidade de Porto Alegre. Há uma rápida menção à região Nordeste do Brasil. Cita o centro da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul e menciona vários lugares do sul do Estado do Amazonas, por onde passou padre Graça antes de morrer lutando por causas ambientais.

A enfermeira Livia tinha um desejo revelado (TORRES, 2013, p. 193). Ela queria ser aeromoça da Varig, empresa aérea atualmente pouco conhecida, porém com muito prestígio nos anos 90. Neste momento, há citações de lugares turísticos famosos como Paris, Londres, Pirâmides do Egito, Disney e o Nordeste brasileiro.

Beatriz Resende (2008) aborda textos que retratam o espaço da praia de Copacabana. A estudiosa assevera que foi em um dos seminários realizados na Puc-Rio que um texto sobre Copacabana, escrito por ela, nasceu e, assim como o bairro, não para de crescer. Ela fez uma reflexão sobre a cidade trágica. (RESENDE, 2008, p. 11). Ao tratar de Copacabana, a autora tece considerações sobre as previsões que não se cumprirão quanto ao desaparecimento de autores que falam do bairro.

Metafóricas ou não, muitas previsões se cumprirão os anos que se seguem. No entanto, contrariamente ao que se poderia imaginar, não desapareceriam os cronistas ou escritores que do bairro mais famoso do Brasil falam, nele se inspiram e aí habitam (RESENDE, 2008, p. 47).

Depois afirma que Rubem Braga, na crônica *Ai de ti, Copacabana*, publicada em 1958, equivocou-se ao imaginar que Copacabana cantava a sua última canção, pois para Resende (2008) o bairro continuou e continuará servindo de inspiração para escritores cada vez mais atuais.

Copacabana que já foi tema de Hollywood se tornará, cada vez mais, espaço de criação literária. A diversidade parece fertilizar seu asfalto, suas areias, suas longas avenidas e seus becos. Este espaço variado, de convívio de diferenças, continuará a inspirar a criação literária até a contemporaneidade (RESENDE, 2008, p. 47).

Esta profecia em defesa do espaço do famoso bairro carioca mais do que se concretiza quando nos referimos à Fernanda Torres e ao romance *Fim*, ambientado em Copacabana. Até porque o livro em sua primeira edição apresenta a imagem da praia na capa. Mais adiante, Resende (2008) discorre a respeito do bairro.

Copacabana incorpora-se efetivamente à vida da cidade do Rio de Janeiro em 1892, quando é inaugurado o túnel de Copacabana – o túnel Velho –, mas é depois da abertura deste, em 1906, que o bairro começa a se transformar de areal em espaço de crescimento da cidade e atração para visitantes e estrangeiros. Em 1910, Copacabana tem 20 mil habitantes e, em 1923, oferece-se ao gosto europeu com a inauguração do Copacabana Palace em as arquitetura destinada a lembrar hotéis de elegantes balneários franceses da Côte-d’Azur, construído por sugestão de Eritácio Pessoa (RESENDE, 2008, p. 48).

A partir do referido momento, Copacabana passou a frequentar a literatura. Assim, com a chegada do *art déco*, estilo que moderniza a cidade do Rio de Janeiro, inspirando a construção de cinemas e prédios, o bairro aparece no romance brasileiro como espaço de elegância e sedução.

Mesmo a Copacabana que assustava o profeta Rubem Braga estava ainda distante desses números surpreendentes. A verdade, porém, é que naquele final da década de 1950 todo um ciclo da vida de Copacabana se aproxima do fim. A Copa das boates elegantes, dos pianos em *nightclubs*, das crônicas do melancólico Antônio Maria – jornalista, cronista, compositor e intérprete maior do bairro, é um dos nomes que será sempre mencionado ao se falar dos anos dourados de Copacabana – começava a desaparecer (RESENDE, 2008, p. 49 – 50).

Nos anos 50, Antônio Maria é o escritor que faz essa passagem da Copacabana elegante, considerada por Rubem Braga como vaidosa, para a Copacabana deserdada do momento seguinte. Nos anos 60, após o golpe militar de 1964, o bairro e o gênero textual crônica começam a definharem. A crônica carioca padecerá durante duas décadas. Nos anos 70, as previsões de Rubem Braga se tornam mais próximas, trata-se de um momento em que o Rio de Janeiro se modificava, Copacabana apresenta neste momento a divisão entre centro e periferia, avançando a ideia de um bairro de passado ilustre e presente desprezível. A Copacabana na década de 80 é o espaço em que circulam subculturas múltiplas, forçadas pelo crescimento demográfico e o convívio muito íntimo entre as pessoas, quando discorre acerca

de subcultura trata-se de subalternidade ou dependência de uma cultura com a outra. De acordo com Resende (2008), “a grande dama Copacabana se transforma em múltiplas identidades que coexistem no mesmo corpo, que se transexualiza várias vezes ao dia”, neste momento o bairro “retoma fôlego no imaginário dos escritores” (RESENDE, 2008, p. 56). Do final dos anos 90 ao início do século XXI, Copacabana “descobre uma interlocução nova com o universo global, antes de tudo por seus aspectos menos cobiçáveis” (RESENDE, 2008, p. 60). Concluindo, a Copacabana que se aproxima de São Paulo na tragédia do dia-a-dia na literatura de Luiz Ruffato, redescobre a tarefa do intelectual contemporâneo, “simplesmente, Copacabana é aqui: Rio de Janeiro, Brasil” (RESENDE, 2008, p. 62).

Mais adiante, Beatriz Resende (2008) admite em seu livro que Copacabana é o espaço símbolo da cidade do Rio de Janeiro e que os autores que falam do lugar enfrentam o desafio de escolher o melhor do bairro, o qual é violentado pela especulação imobiliária. Popularmente conhecida pela madrugada de *réveillon*, Copacabana é “um vício de que alguém dificilmente se libera” (RESENDE, 2008, p. 105). Vício este que Fernanda Torres absorve ao escrever o romance *Fim* e publicá-lo em 2013.

Fazendo referência a Machado de Assis e ao espaço do Cosme Velho, descrito pelo célebre autor, Resende (2008) presta uma singela homenagem.

Do pequeno Cosme Velho, quase bairro, quase rua, sai um fantasma da imaginação de João Paulo Cuenca. É o velho escritor, “esfinge na mansão do Cosme Velho”, que não sabe morrer e, até o fim, guarda segredos que só os olhos escuros de sua Helena poderão perceber. Bela homenagem ao nosso velho Machado de Assis, o bruxo que habitava agradável chácara no mesmo espaço onde se ergueu uma pizzaria (RESENDE, 2008, p. 105).

Fernanda Torres menciona o Cosme Velho em seu romance: “sentia saudade dos mimos do pai, do rosto da mãe, da casa do Cosme Velho” (TORRES, 2013, p. 43).

A melancolia do romance *Fim* se relaciona com a ideia de Resende (2008) quanto à dor profunda contada em poucas páginas, ressaltando mais adiante que, em duas cartografias tão diversas da mesma cidade, há algo em comum como a dor profunda de sempre, a qual se assemelha à dor de uma flechada.

Dentre os tipos de espaço pelos quais se passaram os principais acontecimentos narrados no romance *Fim* está o espaço geográfico, presente no fato de que quase toda narrativa se passa na cidade do Rio de Janeiro, com exceção do último óbito narrado, o do padre Graça, que se passa na Amazônia.

O espaço social se faz a partir das residências dos personagens, hospitais, clínica de tratamento psiquiátrico, clubes, praia, hotéis, bares, ruas e calçadas da cidade, dentre outros

lugares mencionados, os quais relatam os meios sociais em que os indivíduos se encontram. Há também o Carnaval carioca como mais um espaço social, cuja referência surge algumas vezes no romance.

O espaço psicológico configura-se em todos os cinco personagens protagonistas e também alguns personagens secundários que sempre estão em constante reflexão interior ao narrarem suas memórias e conflitos interiores em plena solidão, nas suas residências, em seus quartos já deitados, caminhando pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, na praia etc. Dentro do espaço psicológico entra a dor causada pelos óbitos. Vemos personagens centrais e secundários, dentro da trama, sofrendo a perda de entes queridos, tendo que sepultá-los.

Ao tratar da dor causada pela morte, Sigmund Freud (1996) elabora uma teoria sobre o luto e a transitoriedade. De acordo com o psicanalista, o luto na perda de um ente querido faz com que sintamos um vazio temporário em nossos afetos. Forma-se na psique humana a melancolia causada pelo luto, a qual hoje se denomina depressão. O luto é um processo de organização psicológica pelo qual passam todas as pessoas que romperam algum vínculo afetivo. Como exemplo, temos o luto perpétuo de Neto, após a morte da esposa: “Fiquei paralisado, sentado na cama, passando o tempo em revista, sem ter coragem de ser prático” (TORRES, 2013, p. 133). Tanto no ambiente fúnebre, quanto em sua casa, o protagonista sofre arduamente a perda de Célia.

Meu filho cuidou dos trâmites: funerária, missa, capela, escolheu um caixão bonito, eu não tinha condição de nada. Sentei ao lado dela no velório, as pessoas vinham até mim, mas eu não estava ali, eu não estava em nenhum lugar. Meu desejo era sair da pele, sair de mim. Vociferei, gritei, blasfemei, não aliviou, até hoje não botei os pés no chão. Sóbrio nunca mais. Me recuso a começar tudo de novo, perdi a ilusão necessária para reinventar os dias (TORRES, 2013, p. 133-134).

No que diz respeito ao espaço como motor da memória, Santos e Oliveira (2001) fazem a seguinte citação: “a memória produz uma multiplicidade de pontos de vista sobre o espaço” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 83), a qual nos deixou intrigados quanto à noção de que nosso objeto de pesquisa apresenta esta multiplicidade de visões inerentes aos espaços descritos. E, mais adiante, asseveram que este é um procedimento raramente abandonado na ficção contemporânea. Por isso, pressupomos que, na ficção de Fernanda Torres, em que ocorrem os sujeitos de memória, há a solidificação da construção textual a partir da materialização de determinados lugares, por exemplo, as lembranças dos cinco amigos se encontrando nas areias da praia de Copacabana.

Quanto à configuração das personagens, tornou-se perceptível que os cinco protagonistas eram muito diferentes entre si. Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro são amigos que moram na cidade do Rio de Janeiro, frequentam a praia, suas vidas estão entrecruzadas e compartilham a rebeldia em um Brasil da década de 60.

Em *Operadores de leitura da narrativa*, Arnaldo Franco Júnior (2009) interroga sobre o que vem a ser personagem, pergunta esta que ele mesmo responde.

O que é uma personagem? Um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos de natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas *ações e/ou estados* (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 38).

Nas palavras dele, personagens são os seres que dão movimento para a narrativa. No romance *Fim*, há cinco protagonistas que dão movimento ao enredo: Álvaro, Sílvio, Ribeiro, Neto e Ciro – amigos que pensam, agem e sentem completamente diferentes um do outro. Cinco pessoas que representam tipos sociais diferentes, circulando no cotidiano da sociedade brasileira, especialmente no Rio de Janeiro. E apresenta também personagens secundárias, as esposas e ex-esposas dos protagonistas, Irene, Ruth, Norma, Suzana, Célia e Rita, filha de Álvaro, e também o padre Graça, com participação importante no desfecho do enredo. Algumas personagens secundárias também vão a óbito.

Comprendemos ser, de suma importância, a observação minuciosa da participação de cada protagonista no enredo, para melhor entendermos a estrutura narrativa e a temática, a mensagem contida no romance. Portanto, partindo deste pressuposto, procuraremos nos deter em uma sucinta análise de cada um dos protagonistas.

Álvaro (1929 – 2014) é o primeiro narrador a surgir. Era um sujeito totalmente preso a princípios, casou-se com Irene, mas não tiveram um casamento feliz. Foi o último que foi a óbito, aos 85 anos de idade e o primeiro personagem protagonista que narra suas memórias como narrador-personagem. Pouco antes de ir a óbito, agora já tão idoso, sentindo-se só e abandonado, começa a recordar de quando ainda jovem, quando conhecera Irene e por ela se apaixonara. Não via Irene há décadas, sendo que passaram quinze anos juntos. Quando se casaram, Irene tinha uns 20 anos de idade. Como costumeiramente acontece, no início tudo transcorreu de modo satisfatório. Logo nasceu a filha Rita. Mas com o passar dos anos, Irene, bem mais nova, sentiu que Álvaro não era erótico o suficiente para satisfazê-la plenamente. Aos poucos foi perdendo o interesse. Ela sentia que fizera um casamento errado, que merecia mais e o humilhava chamando-o de “Equívoco”. Logo Irene passou a trair Álvaro com outro e

o abandonou. Álvaro, na época com uns 50 anos, foi levando a vida com seus amigos. Sucedeu que foi assistindo um a um o óbito de todos os seus amigos e agora em seu final de vida está em completa solidão. Irene não teve melhor sorte. Juntou-se com outro, mas também não deu certo. Passou o resto de sua vida também só. De vez em quando, com a companhia da filha e netos. Quando só, punha-se a lamentar do casamento errado com o “Equívoco”, em que jogara os melhores anos de sua vida. O único amigo de Álvaro é ele mesmo. E vai pela vida conversando consigo até chegar a óbito. Todos os seus demais amigos já haviam morrido. Ele ficara por último. A parte mais dramática é quando Álvaro se acidenta no trânsito, indo aos poucos a óbito, narrando para o leitor em detalhes como estava pouco a pouco se desintegrando e saindo da vida. É o clímax da trama, sendo possível estabelecer conexão com a trama da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Quando a personagem central Alaíde morre tragicamente em um acidente de trânsito. Ela fica agonizando até o fim da existência.

Depois do drama do funeral, veio a dificuldade burocrática para se conseguir o atestado de óbito. Álvaro estava completamente só. A única filha morava em uma cidade distante. Comunicaram com Irene que não o via há muito tempo, avisaram a filha que incumbiu Irene a tomar as primeiras providências, posto que não havia outra alternativa. E lá foi ela completamente de mau humor representar sua filha nos funerais do “Equívoco”, isto é, de Álvaro. Ele até que viveu bem o quanto pôde. Em sua longa vida, também houve passagens de felicidades, mas foram poucas. Cedo perdera o gosto pelo sexo. Terminou só e abandonado em meio a enormes sofrimentos para se locomover.

Sílvio (1933 – 2009) era o oposto de Álvaro, totalmente solto diante da vida, tinha uma vida desregrada, casou-se com Norma e se separou. Teve um relacionamento amoroso com Suzana, namorada de Ribeiro. O protagonista Sílvio casou-se com Norma, moça organizada que foi ao altar ainda virgem. Mas cedo também percebeu que, como Irene também fizera um casamento errado. Sílvio só queria saber de excessos com mulheres e drogas, mesmo na velhice. Era funcionário burocrático e não se preocupava nem um pouco com nada, nem com seu emprego. Só queria saber de bacanais. Logo começou a trair sua esposa Norma e também traía seu amigo Ribeiro, saindo com Suzana, esposa dele. Ribeiro passou 33 anos de sua vida, até ir a óbito, sem saber com certeza que fora traído pelo seu “grande” amigo Sílvio. As traições são uma constante no enredo. Vão se sucedendo até entre os melhores amigos ao longo da narrativa. Traição, uma das principais causas de angústias e conflitos da tão trágica existência humana. Norma, não suportando tanta traição e modo desorganizado de Sílvio levar a vida, separou-se. A partir daí, ele mergulhou mais e mais na

promiscuidade e nas drogas até terminar seus dias com o mal de Parkinson. “O tratamento de Parkinson é muito pior que o Parkinson. E não existe cura” (TORRES, 2013, p. 67). Sílvia, antes de ficar doente, ao participar de uma bacanal no Hotel Glória, disse: “Este é o pico, o ápice de minha existência” (TORRES, 2013, p. 71). Acabou só, abandonado e em meio aos maiores sofrimentos, por causa de sua doença. A autora faz uma reflexão por meio do personagem Sílvia: “O ser humano não é movido a bons sentimentos” (TORRES, 2013, p.76).

Ribeiro (1933 – 2013) adquiriu uma vida sexual mais longa com o Viagra, nunca conseguiu superar a traição de Suzana com Sílvia; na verdade, nem tinha certeza se realmente havia sido traído. O protagonista Ribeiro gostava de praia. Era atlético, sobrevivia com uma academia de malhar e dando aulas de esportes. Gostava de adolescentes. Levou surras por causa disso. Conheceu Suzana e com ela se uniu, mas não tiveram filhos. “Eu não quis ter filhos. [...] Todo homem vira escravo da mãe de seus filhos mesmo depois que separa” (TORRES, 2013, p. 98). Sua companheira Suzana o traía com o amigo Sílvia. Separaram-se. Ele afirma em suas memórias: “Foi ali na separação de Suzana, que sofri um baque” (TORRES, 2013, p. 96). Ribeiro afirma que gostava de mulheres, mas não tinha posses e não era tão querido por elas. Tinha que se contentar com as sobras de Ciro, amigo a quem admirava demais. Arruinado com a dor e sem a certeza de marido traído, o sofrimento com a separação de Suzana mais a falta de posses, fez que ele envelhecesse, mas mesmo assim foi entre os cinco protagonistas, o segundo que mais viveu. Mais tarde, teve que apelar para o Viagra para ganhar sobrevivência sexual, mas não se firmou com mais ninguém em relacionamento amoroso. Adorava praia. Teve que arrumar um modo de viver sem um grande amor, dizendo que seu bem-estar se baseava em coisas simples e tirá-las dele, como Suzana havia feito, era destruir um equilíbrio delicado. Não que ele amasse tanto assim Suzana, pois seu verdadeiro amor na vida fora Ruth, esposa de seu melhor amigo, Ciro. De vez em quando, em meio às dificuldades da existência, provocadas especialmente por traições e desenganos, algum lirismo, se levarmos em conta a poética presente na prosa. Já no fim da vida, diz que foi obrigado a se conformar com as putas e com as direitas com mais de cinquenta anos. Próximo ao óbito, pensa em Ruth.

Se ela tivesse me escolhido, eu teria tido filhos, família, eu nunca mais olharia para estas fedelhas, eu ia ser só dela. Mas ela escolheu o Ciro, claro que escolheu o Ciro, eu também escolheria o Ciro. Eu cuidaria dela. Jamais faria o que Ciro fez, o horror que Ciro fez com ela” (TORRES, 2013, p. 104).

Nota-se, no trecho, lirismo puro, considerando-se a poética da prosa. É a escritora apresentando o seu estilo singular, com humor satírico e algum lirismo. O fim de Ribeiro ocorre quando toma uma dose de Viagra, para depois procurar Alda, uma jovem que o esperava, seu coração não suporta e sofre infarto. Antes lamenta as frustrações na vida. Lembra dos amores só para o sexo e afirma que não aproveitou coisa nenhuma porque nada do que aproveitara valia a Ruth. Fora em vida completamente apaixonado pela esposa de seu melhor amigo. Antes do suspiro final, lembra:

Fui vê-la na casa da irmã uns dez anos depois da separação. A Ruth se transformou numa mulher ausente, amarga. [...] A Ruth me pediu para ir embora. Disse que estávamos todos mortos para ela e foi para o quarto sem se despedir. [...] O Ciro não deixou nem bagaço de Ruth. Um egoísta. Sempre foi (TORRES, 2013, p. 107).

E se vai da vida em meio a memórias de frustrações. Sua irmã Celeste e sobrinhos acompanharam seu corpo ser incinerado e na praia, lugar que tanto gostava de estar, suas cinzas foram jogadas ao vento. O protagonista Ribeiro, do seu jeito, desfrutou da vida o que em cada momento achava que a vida tinha de melhor, mas como acontece com quase todos os personagens, foi a óbito frustrado.

Neto (1929 – 1992) foi um marido fiel, após a morte da esposa, Célia, torna-se dependente de psicoterápicos e sofre tendo visões da falecida, morrendo um ano depois da cômpute, Neto aparece, assim como os outros, narrando em primeira pessoa, narrador-personagem e empregando o discurso indireto. É mais um defunto protagonista a narrar suas memórias. Neto era mulato e notamos na narrativa de suas memórias o quanto ele sofreu preconceito racial por causa disso. Afirma sobre seus amigos: “Os quatro eram brancos. Eles não sabiam da cobrança por trás da cor”. Neto era o careta da turma. Foi marido fiel até o óbito de sua amada esposa Célia. Afirma sobre sua esposa: “Era mulata como eu e gostava de alisar o cabelo, pixaim como o meu” (TORRES, 2013, p. 136). De início, o protagonista começa narrando o óbito de sua amada esposa Célia. Atingiu o óbito dormindo. E lamenta: “Eu não sabia, mas Célia era o esteio, o mastro, o prumo” (TORRES, 2013, p. 134). Notamos o lirismo da escritora por meio do protagonista, depois do óbito de sua esposa, quando ficou na solidão e sentiu a falta de Célia: “Só mais tarde se aprende quão raros são os reais afetos” (TORRES, 2013, p. 134). E mais: “O amor é muito mais violento do que eu imaginara”. Por fim: “Eu amei muito você, Célia” (TORRES, 2013, p. 140-142). Neto passa a narrar memórias de sua convivência durante trinta anos com Célia. Tiveram dois filhos: Murilo e Dalva. Célia detestava seus amigos porque achava que eles o podiam perverter. Agora que

Célia já morreu, ele sente sua falta a ponto de ficar com problemas psiquiátricos. Seu filho o leva ao médico, de posse dos comprimidos, só e delirando. Certo dia, toma uma dose excessiva de barbitúricos e sofre acidente vascular cerebral. O defunto protagonista também passa a narrar em detalhes os últimos minutos e segundos de como se deu seu óbito e seus últimos pensamentos em sua existência.

Ciro (1940 – 1990) foi o último a narrar e o primeiro dos cinco a morrer. Era belíssimo, conquistava com facilidade todas as mulheres. Casou-se com Ruth, eram apaixonados, porém a relação se desgastou e Ciro encontrou acalanto nos braços de outras mulheres. Contraiu câncer e até mesmo as enfermeiras que cuidaram dele não resistiram a seu charme. Ciro inicia suas memórias contando de quando seu médico o diagnosticou. Foi o maior choque em sua vida. Ainda jovem, bonito, amado pelas mulheres. Ciro era o *Don Juan* da turma de amigos e invejado por todos devido à facilidade que conquistava mulheres. Pobre da Ruth, moça de boa família, com quem se casara. Cedo começou a trair sua esposa. Ele e sua esposa Ruth se separaram por causa de suas traições. Não conseguia ficar com uma só mulher. Passou por uma operação complicada. Nenhum dos amigos quis acompanhá-lo. Implícita a escritora no protagonista Ciro, demonstrando a falta de solidariedade humana até entre os amigos mais íntimos. Teve uma última dentre as inúmeras amantes, antes de ir a óbito, a enfermeira Maria Clara. Convenceu a jovem para que o ajudasse a praticar a eutanásia, pois não aguentava mais tanto sofrimento. Eles mantinham relações íntimas dentro do hospital. Ele, com câncer terminal, implorou para que ela fizesse o “serviço”. Mesmo receosa, ela o obedeceu, colocando uma dose fatal de morfina e medicamentos dentro de seu soro. E assim foi a óbito, o primeiro, o mais jovem, o mais bonito dentre os cinco amigos protagonistas. Mais uma vez, o clímax da trama, quando Ciro passa a narrar em minúcias como se deu os últimos minutos e segundos de sua passagem pela existência. O padre Graça vai rezar a missa de despedida. Neste momento, a autora coloca em destaque a falsidade humana na missa pelo óbito de Ciro: “ninguém pensava em Jesus, muito menos na eternidade”. O pensamento e meditação de todos os presentes estavam voltados para fatos mundanos de desentendimentos, discórdias, traições, enganos, ódios: “Deus não estava presente, mas padre Graça não reparou” e “Padre Graça atacou o pai nosso, mas nenhum deles prestou atenção” (TORRES, 2013, p. 148-149). Ciro, tão querido das mulheres, colheu da vida o que a vida tinha de melhor, segundo o ponto de vista dele.

Outra observação relevante é notar a voz masculina tão forte no romance de Torres e perceber a participação das mulheres no enredo. São poucas as mulheres fortes, na maioria das vezes são subalternas, enquanto que os homens são vacilantes. Esta característica nos faz

lembrar a participação das mulheres nas estruturas narrativas de Machado de Assis e Clarice Lispector. Irene, sua filha Rita, Ruth, Norma, Célia, enfim todas as mulheres que participam das tramas, dos maiores conflitos e clímax, aparecem como secundárias, pois o foco está nos homens narradores.

Também há no romance o ponto de vista de cada protagonista sobre cada um dos amigos. Um exemplo é a perspectiva do personagem Sílvio, fazendo uma breve descrição dos outros quatro protagonistas: “O Ciro era heróico, o Neto conservador, o Álvaro trágico e o Ribeiro burro. Simples assim” (TORRES, 2013, p. 62). No entanto, os cinco amigos formam tipos característicos da sociedade brasileira de um modo geral, que encontramos sempre no nosso cotidiano. Vemos a vida por detrás de cada óbito. Com o romance *Fim*, a escritora construiu o seu começo, um bom começo, iniciando-se no campo da narrativa ficcional.

A configuração dos narradores no romance *Fim* consiste em intercalar a narração em terceira pessoa, com narrador onisciente, dentro de uma narração em primeira pessoa, com um narrador-personagem.

Quando trata do narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Valentim Fiacoli (2008) afirma que há a sátira menipeia dentro das narrativas machadianas, sendo uma forma de influência luciânica, isto é, influência dos diálogos satíricos de Luciano de Samósata (125 a 181 d. C.). Machado de Assis cria um narrador-personagem que remete ao cômico-fantástico, repercutindo no triunfo do antirrealismo sobre o realismo e da liberdade em relação à verossimilhança. É, ainda, o triunfo da alegoria (obra de arte de significado diferente do que apresenta) e do mito sobre a história.

Brás Cubas resiste e pretende ter vencido, pois consegue transformar-se de personagem morto em narrador “vivo” no outro mundo, mediante convenções retóricas de uma herança narrativa baseada no cômico fantástico da sátira menipeia, com a consequente quebra da verossimilhança e desrespeito ao leitor, e a transformação da infração em norma, e da norma em infração (FACIOLI, 2008, p. 74).

No romance *Fim*, pressupomos que Fernanda Torres parte desta mesma influência para trazer ao leitor seus cinco defuntos narradores. Ivan Teixeira (1987) menciona que a narrativa machadiana é problematizante, pois o autor reinventa nela aquilo que observa nas pessoas, procurando explorar profundamente os componentes essenciais da ética, da moral e da psicologia.

Por outro lado, Arnaldo Franco Júnior (2009) afirma que é fundamental que se faça uma distinção entre autor e narrador, para o bom desenvolvimento do estudo de textos narrativos. Sob esta perspectiva, o narrador é uma “categoria específica de personagem”,

enquanto que o autor “é aquele que cria o texto” (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 40). Um não pode ser confundido com o outro, por mais próximos que pareçam estar. Com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Fim* temos a morte dos narradores que, mesmo mortos, permanecem vivos na narrativa.

O narrador estabelece uma relação com a pessoa do discurso utilizada para narrar e se configura segundo o grau de participação na história narrada. No romance *Fim*, a narrativa se faz em primeira pessoa, no início de cada capítulo, para depois passar a narração em terceira pessoa sobre personagens secundárias. Então temos tanto a presença de narrador-personagem como a de narrador-observador.

De acordo com Franco Jr. (2009), “O narrador cumpre a função de uma voz fundamental no texto narrativo e que, além disso, é o agente de um processo de *focalização* que afeta a história narrada” (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 40). E, baseando-se em Gérard Genette (1972), classifica o narrador em: heterodiegético (narrador em 3ª pessoa, narrativa em terceira pessoa), homodiegético (narrador em 1ª pessoa: testemunha ou autodiegético), autodiegético (narrador em 1ª pessoa, narrador-personagem).

Utilizando esta classificação para o romance de Torres, temos cinco narradores autodiegéticos, os quais narram suas memórias a partir do óbito, dividindo suas narrativas com narradores heterodiegéticos, que têm onisciência dos fatos e acontecimentos ocorridos com as personagens secundárias.

Portanto, é possível concluir que o romance contemporâneo se constitui exclusivamente sob a lei da linguagem, e que a estética e a forma se rendem à imagem da realidade. A própria ficção é uma tentativa de mostrar a realidade a partir de elementos que a torna verossímil. O romance de Fernanda Torres possui uma riqueza narratológica que permite a análise de cada elemento da narrativa, sendo um de seus pontos mais fortes a intercalação de diferentes visões, sob a perspectiva de narrar em primeira ou terceira pessoa, por meio das quais a mesma história é contada.

O narrador da literatura contemporânea, para Regina Dalcastagnè (2012), não é um sujeito comprometido apenas com a matéria narrada. Nas palavras dela, o narrador acaba “esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 76). Ela esclarece que o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão. Por fim, assevera que o autor “jamais estará ausente de seu texto” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 77). Refletindo acerca do romance *Fim*, em relação às palavras de Dalcastagnè (2012), notamos que por detrás de cada narrador está a autora Fernanda Torres

e, implícito nela, está todo o seu acervo de leituras anteriores, influenciando e direcionando a sua produção literária.

Na configuração do foco narrativo, de acordo com Santos e Oliveira (2001), há “um profundo imbricamento de vozes”. Este “imbricamento” consiste na sobreposição de uma parte sobre a outra e, no romance *Fim*, é a sobreposição da narrativa em primeira pessoa sobre a narrativa em terceira pessoa, fenômeno este que ocorre em cada um dos cinco capítulos. Para eles, “as vozes do narrador e das personagens soam através de uma outra voz que as articula em um conjunto” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 3-4), sendo esta voz, agregadora e múltipla, a voz do autor.

Santos e Oliveira (2001) citam os tipos de visão determinados por Jean Pouillon, um dos principais teóricos empenhados em pensar a questão dos pontos de vista, sendo elas o olhar da narrativa: “visão por detrás”; “visão com”; “visão de fora”. Estas diferentes visões do narrador são deslocadas por Todorov para voz, é ele quem substitui “a ideia de unidade de visão pela variação dos modos e graus de intervenção do narrador no texto” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 9).

A noção de que é possível pensar em Machado de Assis como um escritor que não está por trás da narrativa, mas dentro dela, é de Santos e Oliveira (2001). Nessa perspectiva, afirmam que “também o autor é um sujeito ficcional” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 16). Assim, notamos também a presença de Fernanda Torres dentro de seu romance por meio das diferentes perspectivas de seus personagens protagonistas.

Franco Jr. (2009) discorre sobre “focalização” amparando-se na ideia de que o termo corresponde à disposição do narrador de contar a história sob seu ponto de vista. Cada um dos cinco narradores de Fernanda Torres procura discursar sobre a memória de uma mesma história, em comum estão as vivências de cada protagonista.

A focalização corresponde, como o próprio nome sugere, à disposição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 42).

Cada personalidade tem uma visão de tempo, espaço e situação. Eis aqui a questão da memória, por meio da qual Freud estabelece uma correlação com a consciência². Para o psicanalista, memória e lembrança dependem da tomada de consciência e a teoria psicanalítica³ revela uma predisposição para a angústia. Na arquitetura ou teia pela qual o autor trabalha a trama, o modo como se constrói a narrativa. O foco narrativo trabalha esta articulação e no romance *Fim* ela é forte, considerada magistral pelo crítico literário carioca Antônio Cícero.

Neto, por exemplo, mantém nas reminiscências, após a morte de Célia, marcas de racismo. Penetramos na consciência do protagonista e notamos seu sofrimento com relação a situações de racismo.

A Célia era branca, considerada branca, porque tinha traços finos, mas era mulata, como eu, e costumava alisar o cabelo, pixaim como o meu. Os quatro eram brancos. Eles não sabiam da cobrança por trás da cor, do espanto de não parecer com nenhum colega da turma, do prédio, do bairro, e de ser tão semelhante aos faxineiros, garis e pedreiros que servem a brancos como eles (TORRES, 2013, p. 136).

Penetramos na memória do protagonista Álvaro e descobrimos que a sua visão sobre si é semelhante à visão dos amigos. Álvaro se considera brocha, conta-nos até quando começou a ficar assim.

Comecei a ficar brocha com a Aurora, a segunda mulher que arrumei depois da Irene. Minto, a coisa já não ia bem com a Irene, mas com a Aurora foi definitivo. Sofri uns bons anos, até que relaxei. Adeus, hormônios, adeus, garotas, adeus silêncio penoso no quarto, adeus, olhos piedosos (TORRES, 2013, p. 17).

Para Massaud Moisés (1975), a memória involuntária corresponde ao tempo na experiência, com um reservatório de registros, traços e inscrições de acontecimentos passados. A memória voluntária é o contrário, só registra o que manda a vontade e a necessidade. Dentro desta perspectiva “o passado só existe quando presentificado pela memória, e o futuro ainda não existe” (MOISÉS, 1975, p. 211). Dessa forma, romances psicológicos, como *Fim*, baseiam-se na exploração do fluxo de consciência com o propósito básico de revelar o psíquico das personagens, baseando-se, ainda, na exploração das camadas

² Dentro da perspectiva de correlação entre a memória, a percepção e a consciência, na metapsicologia freudiana, encontramos a hipótese de que a memória sempre seria anterior à consciência e a hipótese inversa, segundo a qual a consciência perceptiva seria anterior à memória.

³ É a teoria psicanalítica sobre a memória, a qual desvincula as noções de psíquico e de consciência, propondo independência dos processos representacionais que constituem a memória em relação à consciência.

reminiscentes, fixadas na memória e reelaboradas na consciência por mecanismos associativos.

Álvaro rememora involuntariamente, no fim da vida, a sua falta de apetite sexual, sendo esta falta o maior dos motivos que fizeram Irene se separar dele: “Nunca fui chegado a taras. Gostava na hora, mas tinha preguiça de começar. E as mulheres, invariavelmente transferem ao homem a obrigação de estar a fim. Como eu nunca estava, os casos amorosos duravam o tempo da sedução” (TORRES, 2013, p. 16).

Com o recurso da memória voluntária, Álvaro procura justificar a sua frouxidão, sugerindo o fator genético da hereditariedade:

Meu pai era igual ao Ribeiro, não aceitava a própria brochura. Me lembro de uma páscoa, ele e minha mãe radiantes, eu perguntei qual era o segredo. Meu pai bateu com a mão na coxa dela e disse que a vitamina dele era “essa mulher aqui”. Fiquei com orgulho deles. No aniversário de setenta e cinco anos da minha mãe, ela me chamou num canto e disse que não aguentava mais tentar fazer o pau do meu pai ficar duro. Dava muito trabalho, ela estava cansada, se sentia obrigada, não queria mais (TORRES, 2013, p. 17).

Por meio do monólogo interior descobrimos o que se passa no mais íntimo de Álvaro. O fluxo de consciência de sua narrações, no primeiro capítulo do livro, revela, de maneira sintética, tudo o que acontecerá nos demais capítulos. Como já vimos na constituição temporal, há o uso de *prolepse*, ou seja, as informações são reveladas por antecipação.

Ao tratar da memória voluntária e memória involuntária, Walter Benjamin (1991) relata no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* que a experiência é um fato de tradição e que autores como Proust confrontam a memória involuntária com a voluntária, que se acha à disposição do intelecto. Diz que em vão tentamos rememorar o passado e que o objeto que encontramos antes de morrer depende do acaso.

De acordo com Benjamin (1991), “no narrado fica a marca do narrador” (BENJAMIN, 1991, p. 3) e “o passado fica saturado de todas as reminiscências que o impregnaram durante sua permanência no inconsciente”, pois o tempo “encontra-se em Baudelaire desintegrado de maneira desconcertante” (BENJAMIN, 1991, p. 15). O crítico menciona como exemplos os autores Baudelaire e Proust, mas podemos associar o uso das reminiscências por ele analisadas em outros autores. Quanto à experiência vivida, afirma que há em Baudelaire o peso de uma experiência e que “mostrou a que preço se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da ‘experiência do choque’.” (BENJAMIN, 1991, p. 23). Desta citação vem o questionamento: como se conquista a sensação de modernidade? E a resposta: da dissolução

da aura por meio da experiência do choque, isto é, do uso da memória para rememorar o passado em busca de encontrar soluções para o presente.

No âmbito da criação literária de Fernanda Torres, havemos de mencionar a relação entre linguagem e psicologia, pois a temática e a forma da narrativa podem explicar o uso das palavras. Também o método de Torres, preferindo a escrita concisa, com narradores masculinos, pode consistir na preferência em dizer muito com o recurso de poucas palavras. Cabe ao leitor interpretar a intenção autoral e encontrar prazer na leitura.

Quando aborda acerca do prazer do texto, Roland Barthes (1987) esclarece que esse prazer é próprio do ser humano, sendo o desejo de aprender que o livro é um objeto desejado que desperta o prazer. Os grandes textos literários são os que trabalham sobre o ser humano, as obras de cunho filosófico, que atingem grande relevo na literatura. As relações entre a linguagem e a psicologia são muitas vezes estreitas, assim acontece também em relação à palavra e o tempo verbal. Estas relações muitas vezes se tornam indissociáveis. No romance *Fim*, por exemplo, a linguagem objetiva e seca da autora pode estar relacionada com a melancolia de escrever um livro sobre óbitos.

Toda narrativa tem enredo, *diegese*, sendo a própria história. E é dentro deste enredo que se constrói as perspectivas ou visões. Na prosa do século XIX, a focalização era de um tipo e modo. A focalização contemporânea se faz com certa multiplicidade de focos. Trata-se de algo mais atual.

No romance *Fim*, cada uma das cinco visões são córregos que deságuam no mesmo rio, isto é, são partes de uma mesma história, que se constrói como um quebra-cabeça. O início introduzido pelo fim, ou seja, pelo óbito do último dos amigos a morrer: Álvaro.

Sendo assim, a focalização do romance é uma linha do foco da narração que é iniciada e levada até certo ponto, sempre em discurso indireto, narrador-personagem, para depois ser interrompida, lá na frente ser retomada e continuada mais um pouco até chegar ao seu final, com a descrição da morte de cada um dos cinco amigos, sempre narrado em primeira pessoa, narrador-personagem. Neste ponto, os protagonistas narram suas memórias e depois o final. As brechas nas alternâncias do foco narrativo são bem preenchidas por vários personagens secundários, com descrições e reflexões narradas em terceira pessoa, narrador-observador, com narrativa quase sempre em discurso direto. Na composição do romance *Fim*, há o monólogo interior dos protagonistas e instâncias de fluxo de consciência.

2.3 CONSTITUIÇÃO DO FOCO NARRATIVO NO ROMANCE *FIM*

O foco narrativo tem diferentes denominações de acordo com cada teórico. Quem usa a expressão “foco narrativo” são Brooks e Warren; quem denomina “focalização” é Gérard Genette; “ponto de vista” é Norman Friedman; “visão” é Jean Pouillon; de “perspectiva”, quem aborda é Todorov. Cada teórico usa uma nomenclatura, todas são formas de se nomear este mesmo elemento da narrativa.

Nas palavras de Massaud Moisés (1975), o ponto de vista ou foco de narração é “o ângulo visual em que o escritor constitui um elemento de especial importância na estrutura duma narrativa”. Afirma que ele responde às perguntas: “Quem vê a história?” ou “Quem conta a história” (MOISÉS, 1975, p. 133).

No romance de Fernanda Torres, temos uma mesma história que passa por ângulos de visão distintos. A “festa do Leme” perpassa pelo monólogo interior de diferentes narradores.

Bebemos à partida. Bebemos muito, numa festa no Leme, e tomamos umas bolas, também, que o Sílvio apresentou. Ele queria ensinar a gente a viver. Quando amanheceu, fomos expulsos, eu, o Ribeiro, o Neto, o Ciro e o Sílvio. Cinco zumbis e uma penca de donzelas fáceis. O Sílvio propôs uma esticada na bat-caverna dele (TORRES, 2013, p. 22).

Sob outro ângulo de visão, no capítulo de Sílvio, com narração em terceira pessoa, há o relato da mesma festa com mais detalhes, por meio do qual sabemos até mesmo o que motivou a festa.

Soltariam a franga na festa comemorativa dos cinquenta anos de Gorete Campos do Amaral, ex-madame Juneau, nos mil metros quadrados da exuberante cobertura do Leme. [...] A grã-fina [...] amargara um ano de barbitúricos e precisava provar a si mesma que dera a volta por cima. [...] Entre os convidados, uma mescla de altas esferas, jet sets, starlets, esportistas, intelectuais e ídolos da contracultura (TORRES, 2013, p. 86).

Na ótica de Neto, o mais conservador da turma, a referida festa se desenrolou de uma maneira que dificilmente ele esqueceria:

Mas, naquela festa de bacana do Leme, que Sílvio escolheu para nos dizer adeus, com a lourinha de joelhos, devota, incrédula com a boca metida na minha braguilha, eu lembrei do que eu tinha nas pernas. Arranquei a roupa e fui dançar no salão. Queria exibi-lo ao mundo. Fui posto pra fora a pedradas. Resisti na calçada e ainda virei a última bolinha que o Sílvio me deu. Quando todos concordaram em esticar na Glória, vi que eu jamais seria um deles. Tive vergonha do que tinha feito. Quis voltar pra casa, dormir, apagar (TORRES, 2013, p. 143).

Também encontramos diferentes visões nas maneiras com que cada narrador fala de si e dos outros personagens. Por exemplo, Sílvio não se sentia tão promíscuo quanto os amigos o

julgavam. Ribeiro era considerado por Sílvio como burro, por Ciro como ingênuo e por si como um sujeito esperto. Álvaro admitia ser brocha, mas nem tanto quanto no ângulo de visão de seus amigos. Ciro se sentia bonito, mas não se idolatrava tanto quanto os amigos o idolatravam.

Walter Benjamin (1980) trabalha em seus textos com o narrador ligado aos moldes tradicionais, pensando sobre esse narrador. Na concepção de Balzac, a literatura está mais próxima da pintura do que da fotografia, sendo um retrato do contexto social.

O conceito de autor implícito é empregado por Wayne Booth (1980) em seu estudo de ficção literária. Conforme Booth (1980), há uma estratégia do autor implícito em traçar a visão do narrador. O autor implícito delega o relatar a narradores e o narrar comporta, como qualquer discurso literário, ausência de objetividade e de imparcialidade.

A partir desta perspectiva de ponto de vista, nota-se que a autora, Fernanda Torres, se faz presente, muitas vezes, por meio de seus narradores no romance *Fim*: “O tempo é mesmo cruel com as mulheres” (TORRES, 2013, p. 97). Trata-se da visão da autora implícita na fala do personagem Ribeiro. Partimos do pressuposto de que um ponto de vista como este é mais comum em mulheres, pois quem fala é um personagem masculino e cuidar do aspecto físico é um traço mais feminino do que masculino.

Em outra passagem, a autora fala também através do personagem Sílvio: “O ser humano não é movido a bons sentimentos” (TORRES, 2013, p. 76), para depois concluir a ideia dizendo:

Venho de uma linhagem antiga e perversa de dráculas, crápulas e afins. O paraíso não me serve para nada, prefiro a companhia dos que praticaram violência contra o próximo, contra si próprio, contra Deus, contra a arte e contra a natureza (TORRES, 2013, p. 76).

Mais adiante, Sílvio raciocina e depois perde para sempre o raciocínio, deixa de saber que existe. Vai a óbito mergulhado em vícios. “O homem não muda, transmuta sempre igual. Até a próxima eternidade.” (TORRES, 2013, p. 77). Notamos uma mistura entre reflexão existencial e alguns toques de espiritualismo.

Surge também a autora implícita através do protagonista Ciro, demonstrando a falta de solidariedade humana até entre os amigos mais íntimos. E Ciro afirma para si ao sentir o desdém de seu amigo Álvaro: “O pânico de Álvaro foi quase obscuro. Ele se afastou da mesa como se temesse o contágio. Câncer não pega, filho da puta” (TORRES, 2013, p. 159).

Quando classifica o narrador-protagonista, Norman Friedman (2002) trata do narrador em primeira pessoa, como protagonista, sendo aquele que está limitado em seu sentimento,

com um anglo fixo de visão. O ponto de vista é do próprio protagonista e devemos entender o efeito deste ponto de vista.

No livro de Fernanda Torres, encontramos cinco protagonistas, que começam narrando em primeira pessoa e depois, há a mudança de foco narrativo da primeira para a terceira pessoa. Com esta mudança, a narrativa passa a ser contada por um narrador onisciente. Como exemplo, temos uma passagem em que a descrição de Sílvio é feita a partir da perspectiva onisciente de um narrador, em terceira pessoa, que traduz a visão de Inácio sobre seu pai: “O filho de Sívio Motta Cardoso Filho, Inácio, comunica o falecimento de seu malquisto pai, infiel marido, abominável avô e desleal amigo” (TORRES, 2013, p. 80). Episódio este que, dentre outros, provoca humor. Outro exemplo da mesma voz onisciente em terceira pessoa é a seguinte descrição: “Ribeiro desconhecia a subjetividade. Não tinha humor. Era burro e companheiro” (TORRES, 2013, p. 88).

Genette (1972), quando faz a descrição dos modos da narrativa, assevera que a função da narrativa é simplesmente contar uma história, ou seja, relatar fatos reais ou fictícios. Para ele, no romance, o modo gramatical é o indicativo, mas, evidentemente, existem vários modos de contar algo: “Pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista”. Também “pode-se manter maior ou menor distância daquilo que se conta; e, pode-se, também, filtrar o que é relevante para narrativa, adotando assim uma ou outra perspectiva” (GENETTE, 1972, p. 160). Assim, define *distância* e *perspectiva* como modalidades necessárias na regulação da informação narrativa, a qual o crítico chama de “modo”.

No momento em que aborda *distância*, Genette (1972) menciona Platão e a distinção que o filósofo grego faz sobre dois modos narrativos: o da narrativa pura, narrador falando em seu nome, sem procurar fazer-nos crer que é outro que não ele quem fala (*diegese*); e o da imitação ou *mimese*, no qual o narrador se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala, mas uma personagem (texto dramático).

Para Genette (1972), a narrativa de acontecimentos, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: “a sua *mimese* nunca será mais do que uma ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor” (GENETTE, 1972, p. 164). A *mimese* define-se por um máximo de informação e o mínimo de informador, já a *diegese*, pela relação inversa. Então, a imitação verbal de acontecimentos não verbais não é mais que utopia ou ilusão. Enquanto na narrativa de falas, essa absoluta imitação que preside verdadeiramente à criação das palavras, faz da linguagem uma reduplicação do mundo.

Uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo essa *mimese* do discurso “diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo a primeira palavra à personagem (GENETTE, 1972, p. 171).

Retomando os textos clássicos, o crítico francês, distingue dois estados do discurso do personagem: discurso imitado (ficticiamente relatado, como se fosse pronunciado pela personagem) e discurso narrativizado (tratado como um acontecimento entre outros e assumido pelo próprio narrador), diferenciando mais três estados do discurso (pronunciado ou interior) de personagem, ligados a distância narrativa: discurso narrativizado, discurso transposto e a forma mais mimética.

O discurso narrativizado ou contado é o estado mais distante e, em geral, o mais redutor. Pode ser considerada uma narrativa de pensamentos ou discurso interior narrativizado. O discurso transposto em estilo indireto: é mais mimético que o discurso contado, mas não dá ao leitor garantias de fidelidade literal das falas pronunciadas; ou seja, o narrador ao transpor as falas em proposições subordinadas, as integra ao seu próprio discurso. E o discurso transposto em estilo indireto livre: há uma economia da subordinação que autoriza uma maior extensão do discurso.

Há a distinção entre o monólogo imediato do estilo indireto livre. No primeiro, o narrador dilui-se e a personagem o substitui. No segundo, o narrador assume o discurso da personagem, ou seja, a personagem fala pela voz do narrador. No discurso exterior, tradicionalmente nomeado por “diálogo”, mesmo se comprometendo mais de duas personagens e se afasta do estilo indireto livre.

No romance *Fim*, uma linha do foco da narração é iniciada e levada até certo ponto, sempre em discurso indireto, narrador-personagem, para depois ser interrompida, lá na frente ser retomada e continuada mais um pouco até chegar ao seu final, com a descrição da morte de cada um dos cinco amigos, sempre narrado em primeira pessoa, narrador-personagem. Neste ponto, os protagonistas narram suas reminiscências até o final obituário.

As brechas nas alternâncias do foco narrativo são preenchidas por vários personagens secundários, com descrições e reflexões narradas em terceira pessoa, narrador-observador, com narrativa quase sempre em discurso direto. Os personagens centrais vão compondo a trama junto com os personagens secundários, de forma concatenada e bem intercalada, possivelmente como fontes de água que desembocam em um rio, o qual é uma metáfora para representar o epílogo. Uma combinação elaborada para costurar e entrelaçar as diferentes perspectivas.

Genette (1972) retoma as categorias sobre o narrador de Stanzel, Friedman, Pouillon, Romberg para se propor a apresentar uma classificação somente sobre o ponto de vista, tipos de focalização: narrativa não-focalizada ou de focalização zero, trata da onisciência do romancista clássico (autobiografia). Pode muitas vezes relacionar-se a uma narrativa multifocalizada. A narrativa de focalização interna, que fica plenamente realizada nas narrativas de monólogo interior, subdividindo-se em fixa, na qual quase nunca se abandona o ponto de vista do protagonista. E a narrativa de focalização externa, em que o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos. Afirma Genette (1972) que “a fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muito breve” (GENETTE, 1972, p.189).

No romance de Fernanda Torres, percebe-se que a narração não é linear e também que, quando o narrador é fragmentado, há na sequência um fluxo de consciência, para que depois a narrativa mude o foco para terceira pessoa, passando-se a tratar de personagens secundárias.

O romance *Fim* apresenta um encadeamento do foco narrativo com interrupção e retomada. Trata-se de uma técnica, construída com tática, para que o leitor não seja afetado em seu entendimento do conteúdo. Pressupomos que o suspense promovido, proporcionado pelas precisas interrupções e retomadas do foco narrativo, faz prender a atenção e o interesse de quem lê. Portanto, o romance *Fim* apresenta uma estrutura narrativa diferenciada das estruturas narrativas usuais, as quais são lineares. São cinco pequenos romances, dentro de um só romance. Cinco histórias de relacionamentos afetivos, cada história representada por um dos cinco personagens centrais. Só um relacionamento durou até que a morte os separasse, Neto e Célia parecem se amar até o final de suas vidas. Os demais quatro formam pequenos romances só iguais entre si na estrutura narrativa, pois no desfecho, são histórias distintas de amor e ódio, com traições.

Percebemos o estilo diferenciado do romance, não só no conteúdo, com tanto óbito, como também nos protagonistas narrando suas memórias sempre em discurso indireto, em primeira pessoa, narrador-personagem, intercalando narrativas de personagens secundários em terceira pessoa, com, muito raramente, a presença de narrativas em discurso direto. Esta técnica literária na forma e no conteúdo instigou nossa análise.

CAPÍTULO 3

A QUESTÃO DA MORTE E O JOGO DE INFLUÊNCIAS

Em uma entrevista, o escritor Carlos Heitor Cony classificou a morte como “uma coisa nojenta”, explanando sobre a miséria da condição humana devido à morte. No entanto, cada ser vivo um dia a enfrentará. Isso é inevitável. Sendo assim, detemo-nos em analisar *Fim* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* porque narram o passar pelo processo da morte, o qual nos conduz à condição de miséria.

O crítico Antonie Compagnon (2001), na obra *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, analisa o papel do autor dentro do texto, o sentido da obra de acordo com a intenção do autor, a relação entre texto e seu autor pelo sentido e significado do texto. Aborda os elementos intrínsecos e extrínsecos, do estruturalismo de forma dialética. Mostra como o foco interfere no texto, como a personagem interfere no texto. Nesse sentido, buscamos esclarecer a intenção autoral do romance *Fim* e a sua estrutura dialógica em relação ao cânone *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Embora com relevante distância temporal de mais de cem anos, Fernanda Torres e Machado de Assis se aproximam na maneira como tratam a temática da morte. Colocam em suas narrativas personagens que narram suas vidas a partir do fim.

Importa destacar o fato de que a literatura contemporânea, quando busca a constatação da verdade, baseia-se no conceito de *mimesis*, a partir de uma reprodução do real. Como um espelho fiel da vida, aproxima-se de um olhar fotográfico, a verossimilhança. Porém, em se tratando de uma cópia fiel da realidade, temos que pensar na noção ingênua de *mimese* literária sobre a qual fala Dalcastagnè (2012).

[...] encerrando a relação de mal entendidos a serem evitados, a pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da *mimese* literária – que a literatura deve servir como espelho da realidade, deve ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a inviabilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149).

O crítico está falando de uma inviabilização e de um silenciamento que são politicamente relevantes, mas que indicam o caráter excludente de nossa sociedade. A literatura é um artefato humano e, como tal, tem a liberdade de ser uma imitação perfeita ou imperfeita da realidade. No entanto, sendo como for, não pode acarretar em exclusão social.

Nas obras referidas de Fernanda Torres e Machado de Assis, há o que o crítico Todorov (2003) coloca como inverossimilhança ou a lógica da verossimilhança invertida, o antiverossímil. Ou seja, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no romance *Fim* há uma quebra na verossimilhança. São os mortos que narram e somos convidados à noção de que um defunto pode contar as suas reminiscências.

Em busca de esclarecer o conceito de verossímil, Todorov (2003) afirma que apenas a destruição do discurso pode destruir a verossimilhança, entretanto atualmente trata-se de uma transparência ilusória, visto que sua presença está em textos mais arcaicos.

O conceito de verossímil não está mais em moda. Não o encontramos na literatura científica “séria”; em contrapartida, ele continua reinando nos comentários de segunda ordem, nas edições escolares dos clássicos, na prática pedagógica (TODOROV, 2003, p. 115).

De acordo com o crítico, o termo verossímil é empregado em seu ingênuo sentimento de “conforme à realidade”. O que deixa de ter uma relação com o real, com o verídico, traz um tipo de ilusão, reproduzindo aquilo que a maioria das pessoas acredita ser real, levando-se em conta a opinião pública. Portanto, a partir das noções de Todorov (2003), pressupomos que a ficção contemporânea procura focalizar mais a realidade, especialmente no aspecto interior das personagens, ou seja, o que prevalece é a subjetividade, prioriza-se o estado psicológico e a filosofia que fica implícita por meio das vivências.

Dessa forma, ainda que o romancista tente se distanciar da realidade em sua ficção, ele por vezes se encontra retratando o real. Conforme Alfredo Leme de Carvalho (2012), não cabe o rigor científico na análise de obras literárias, pois a construção literária fica no livro, que é o seu lugar, assim como fatos verídicos estão nos noticiários do jornal.

A este propósito, comentam ironicamente Scholes e Kellogg: “Um certo psicólogo provou que Benjy não é um psicótico, mas um constructo literário. Sendo assim, está bem que Benjy figure num livro, que é o seu lugar”. Fica implícito nesta afirmação que o que importa ao romancista é a verossimilhança. A veracidade reserva-se para o âmbito de pesquisa do cientista e do historiador (CARVALHO, 2012, p. 63).

Destacando-se o fato de o romancista nem sempre se preocupar com a verossimilhança, posto que tem liberdade para criar uma técnica narrativa cômico-fantástica, com uso de alegoria, em que não seja necessário retratar a realidade de forma mimética. Cabe aqui citar, via de exemplificação, o romance *Memórias póstumas de Brás cubas*, o qual usa o gênero cômico-fantástico de cunho alegórico, para retratar um defunto narrador que aborda a agônica temática da morte, servindo de inspiração para a ficção contemporânea de Torres.

Da mesma forma, ao usar a morte como temática, o ficcionista tem total liberdade para criar a sua ficção a partir de diferentes visões, todas próximas do que aconteceria na realidade. Fica a critério de cada autor escolher a proximidade ou distância da verossimilhança em sua produção literária. Assim, cabe aos cientistas ou historiadores ficar com a veracidade dos fatos. Os acontecimentos entram no âmbito de pesquisa destes profissionais. A ficção fica para os que se deleitam em utilizar a imaginação, em produzir textos com liberdade e criatividade.

Ao estudarmos a prosa brasileira contemporânea, sentimo-nos instigados a observar a ligação que elas têm com obras do cânone literário. As temáticas podem variar entre morte, adultério, amor, racismo, velhice, mas a influência ao tratar de assuntos semelhantes, especialmente quando estão ligados aos sentimentos humanos, prevalece. Sobre este assunto, Karl Erik Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, procura esclarecer, desvendando os pontos de convergência e as possíveis tendências praticadas por ficcionistas brasileiros contemporâneos. Também analisa como a nossa geração dialoga com os cânones de nossa literatura. Afirma que, mesmo na tentativa de ruptura entre os escritores atuais e os modelos canônicos, com distanciamentos das fontes precursoras, podemos notar que ainda há relações estreitas de influência entre cânones e produções contemporâneas.

A tradição literária é o ponto fundamental para refletirmos a literatura contemporânea. De acordo com T. S. Eliot (1989), a tradição se constrói por meio do “reaproveitamento do passado” e este “reaproveitamento” é conseguido graças ao talento individual de cada artista. Assim, tradição não é a herança do passado, mas a reconstrução das ideias anteriores por meio do processo de elaboração individual. Dessa forma, a tradição manifesta-se sob a influência do passado e não da imitação deste. Os valores atribuídos a cada obra de arte, em direção ao processo de totalidade da ordem pré-estabelecida, devem ser reajustados para que haja harmonia entre o antigo e o novo. Nesse segmento, é necessário destacar que cada crítica, muitas vezes, está associada ao seu momento histórico.

Com efeito, para Maria Eneida Souza (2002), as produções do passado devem servir como força inspiradora para a elaboração do nosso próprio fazer artístico e intelectual, e não como modelo; devem participar de um diálogo crítico entre cultura hegemônica e a literatura/cultura dos países periféricos. Encarada como influência, a cultura européia acarreta o enriquecimento intelectual dos países latinos, sem que eles percam a sua própria cultura, pois “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Dessa forma, a cultura de um povo, o seu poder

intelectual, inevitavelmente estará interligado às muitas influências que receberá, as tradições, que amalgamadas, formam outra cultura.

Os textos da tradição literária permitem interrogar como cada escritor dialoga com seus precursores, por meio de seu acervo de leituras anteriores, pois todo aquele que cria de algum modo se apropria daquilo que leu. Jorge Luís Borges afirma que, quando surge um grande escritor, é organizada toda uma tradição ao seu redor. Sendo assim, apresentamos o questionamento e a resposta de Ítalo Calvino (1993), “por que ler os clássicos?”.

Deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo (CALVINO, 1993, p. 11).

Calvino (1993) menciona que as leituras feitas na infância devem ser revisitadas para que tenham uma nova impressão destas leituras. Cabe aqui citarmos o exemplo da obra *O Pequeno Príncipe*, do escritor francês Antoine de Saint-Exupéry, pois se trata de um livro que, quando lido na infância, permite uma interpretação e, quando lido na idade adulta, proporciona outra interpretação, sendo esta última mais filosófica.

Os verbos *ler* e *reler*, de acordo com Calvino (1993) não têm muita importância, pois de fato poderíamos dizer que toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira. E, na verdade, dificilmente fazemos leituras, fazemos na verdade sempre releituras.

Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura e um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (CALVINO, 1993, p. 11).

Quando surge um grande escritor, é organizada ao seu redor uma tradição que resulta das leituras feitas por este autor e geralmente estas leituras são de obras canônicas. Fernanda Torres, por exemplo, enfatiza que seus livros de cabeceira são da autoria Gustave de Flaubert e na produção do romance *Fim* fica perceptível a leitura anterior das obras de Machado de Assis.

A tradição quando passa por conceitos de retórica clássica remete à *mimesis*, visão aristotélica que não teoriza conceitos, faz uma apropriação imaginativa do que vem a ser o processo mimético e o conceito de verossimilhança. Esta verossimilhança não é apenas a verdade, mas uma estrutura textual que deve dar conta da *mimesis*. Em suma, é a

representação do possível, a essência da tragédia e da epopéia, a proximidade com a realidade de forma fotográfica. Porém, antes de ler Aristóteles temos que ler Platão, especialmente em *A República*. Há diálogo entre os dois, porém, de acordo com Roberto de Oliveira Brandão (1976), há um “abismo que separa a concepção aristotélica da arte, face à concepção platônica” (BRANDÃO, 1976, p. 66).

Dentro da perspectiva de Hansen (2006), “o verossímil *motiva* a ficção, ou seja, fornece motivos para as ações” (HANSEN, 2006, p. 72). Aristotelicamente, cada gênero tem uma verossimilhança específica, aplicando motivos particulares como explicação e causa das ações. Portanto, temos que considerar os motivos específicos que conferem a verossimilhança sobre um assunto como a “morte”, para que ela possa ser tida como verdadeira.

Ao analisarmos um romance contemporâneo como *Fim*, de Fernanda Torres, percebemos que ele segue alguns dos moldes tradicionais, contudo devemos nos adentrar no contexto da obra, pois é a partir deste prisma que abstraímos a cultura, a história e a ideologia que cercam a autora e o romance. Michel Foucault, na *Arqueologia do saber*, diz que todas as coisas têm uma formação básica, tudo se constrói, por isso, quando buscamos o contexto da obra, direcionamos primeiro a nossa visão para aquilo que está mais latente, para aquilo que serviu de alicerce, para a fonte precursora.

Todo aquele que escreve deve superar de certa forma a ansiedade e a angústia da influência, pois, de acordo com Harold Bloom (1973), todo aquele que cria também se apropria. Outra superação seria entender que quem se distancia do cânone é marginal e para pensar na margem temos que primeiro pensar no centro, isto é, o marginal, o indivíduo que está à margem, olha com um olhar que fita algo que não está bem. Há um constante diálogo entre tradição e inovação. Quando a tradição se faz presente ocorre a superação da ansiedade de se influenciar e, assim, o diálogo entre textos acontece.

3.1 A MORTE EM MACHADO DE ASSIS

Neste momento, partiremos da temática da morte em Machado de Assis, para depois explanarmos sobre a biografia do autor, perpassando pela experiência das influências em torno de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, até chegarmos à influência da temática da morte em Fernanda Torres.

Pressupomos que Machado de Assis usou a temática da morte até mesmo para preencher com mistérios a sua ficção. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o adultério não fica esclarecido, pois os que poderiam solucionar a dúvida morreram. Somente Bentinho

sobrevive para contar a história, com seus pensamentos, casmurro. Assim, também, no romance *Fim*, já mencionamos que Ribeiro não consegue ter a certeza da traição de Suzana. A dúvida dele se agravou mais após a morte de Sílvio.

Há também o conto machadiano *O imortal*, no qual o autor ao invés de destacar a temática da morte, usa o gênero do cômico-fantástico para satirizar uma possível imortalidade, como algo que causaria tédio e não faria sentido. Porém a narrativa de destaque para nossa análise no presente momento será aquela que começa pelo fim, a que violou a verossimilhança e serviu de inspiração para a ficção contemporânea.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos a máxima: “Matamos o tempo; o tempo nos enterra” (ASSIS, 1998, p. 175) e o questionamento ao leitor: “Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. [...] o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida” (ASSIS, 1998, p. 181). A temática da morte neste romance é explorada a tal ponto que Valentim Fiacoli (2008) o nomeia de “O livro da morte”. É um romance que proporciona vários ângulos de leitura, assim como *Fim*, de Fernanda Torres.

O ponto de vista da morte ganha completa coerência e alcance interno na narrativa, constituindo-se também como forma artística e alegoria, junto com os outros aspectos estudados, arquitetado no aproveitamento de velhas tradições ou novas reencarnações da sátira menipeia e do grotesco, as quais não respeitam a verossimilhança e nem visam apenas ao efeito realista, embora não o descartem. Ao contrário, pode-se dizer que as formas daquelas tradições, velhas ou renovadas, alcançam efeito realista e desmascarador sem abrir mão da situação fantástica, e ao mesmo tempo da prática satírica, produzindo desvios, estranhamentos e excentricidades, que permitem ainda desmascarar também o efeito desmascarador. É um estatuto original de texto e representação (FACIOLI, 2008, p. 162).

Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908) nasceu e sempre morou na *Cidade Maravilhosa*, Rio de Janeiro. Filho de um mestiço, pintor de paredes, e de uma modesta portuguesa, teve uma infância de pobreza e abandono. Órfão com pouco mais de dez anos, com vaga instrução primária, tomou a responsabilidade do seu próprio destino. Com pouco mais de quinze anos, começou a trabalhar em ofícios muito modestos. No decênio de 1860, ainda na época do Romantismo, iniciou sua carreira literária. No decênio de 70, casado com Carolina Augusta de Novais, esposa e companheira que lhe seria inolvidável, ingressa no funcionalismo público, onde faria carreira, entrando em uma fase de vida social e economicamente mais definida. Foram deste decênio os primeiros êxitos literários. Em 1897, fundada a Academia Brasileira de Letras, foi seu presidente perpétuo.

Posto diante do essencial dramático das almas, Machado não nos oferece apenas um sentido profundo e desconcertantemente complexo do homem e da existência; oferece-nos

também ingredientes da sua peculiar e inconfundível atitude moral e intelectual perante essa realidade: velado pessimismo, humor e ironia. Daí dizer-se, ainda com certa frequência, que Machado é um escritor dissolvente. Poucos escritores brasileiros apresentam como Machado de Assis obra de ficção tão profunda de essência humana, tão poderosa na universalização do homem brasileiro e, ao mesmo tempo, tão significativa no que respeita as qualidades estilísticas.

Havemos de mencionar também a presença de dissertação dentro da narrativa machadiana. No momento em que as personagens de suas narrativas fazem reflexões, expondo o resultado de seus pensamentos e ideias, notamos a presença de teorias filosóficas e idealistas. Massaud Moisés (1975) afirma que a dissertação consiste na exposição de ideias ou pensamentos, citando Machado de Assis como exemplo: “É o caso de Machado de Assis; ele a insere com tal propriedade no corpo da narrativa que esta, além de preservar seu equilíbrio interno, ganha uma pitada de humor e ironia. [...] explora a dissertação em doses homeopáticas” (MOISÉS, 1975, p. 132). Nas palavras do crítico, o ficcionista usa a tipologia dissertativa para enriquecer a história que conta com as reflexões das personagens.

Dentre as principais obras do autor, na maioria romances que se encontram divididos entre duas fases da Literatura Brasileira, estão: Romantismo: *Contos Fluminenses* (1870); *Ressurreição* (1872); *A mão e a luva* (1874); *Helena* (1876); *Iaiá Garcia* (1878). Realismo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899); *Memorial de Aires* (1908).

Ivan Teixeira (1987) assevera que não é difícil imaginar a obstinação com que Machado lutara para obter o respeito dos contemporâneos, por isso “afastou-se de si mesmo e adotou um espírito oposto ao seu próprio, aquele do defunto Brás Cubas, que, uma vez criado, entrou a assombrar, com modos de demônio vadio, todas as obras subsequentes do criador” (TEIXEIRA, 1987, p. 97). Surge aqui o conceito de intratextualidade ou autotextualidade, pois *Memórias póstumas de Brás Cubas*, além de ser a revelação madura de Machado de Assis, serviu de base para influenciá-lo em suas produções posteriores.

Dentro do contexto da criação machadiana, as obras do autor, quando observadas na perspectiva das influências, tanto sofrem intertextualização, quanto intratextualização. Ou seja, o autor se influenciou por outros textos e pelos próprios. Para efeito de exemplificação, tomemos por base de influências intertextuais e intratextuais a seguinte frase de Shakespeare (1564 – 1645): “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha tua filosofia”. Em um conto machadiano, *A Cartomante*, tem-se a seguinte passagem: “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”, ou seja, ocorreu

na frase machadiana uma influência intertextual implícita por paráfrase, pois há um desvio mínimo com a fonte precursora. Em um romance escrito em momento posterior ao conto referido, *Quincas Borba*, a mesma frase shakespeareana foi por múltiplas vezes intertextualizada na narrativa, observemos: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha tua filosofia”; “Há entre o céu e a terra muito mais *ruas* do que sonha tua filosofia”; “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *filantropia*” e “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”. Nas citações, percebemos que se trata de influências intertextuais implícitas, no primeiro caso por paráfrase, pelo desvio mínimo da fonte, e nos demais casos por paródia, porque apresentou deslocamento contrário ao precursor. Tão importante quanto os exemplos de intertextualidades entre a frase shakespeareana e as obras machadianas será a percepção de que entre o conto *A Cartomante* e o romance *Quincas Borba* ocorreu uma forma de influência intratextual (autotextual) implícita por paráfrase e por paródia. Dessa forma, propôs-se a comprovação de que existe intertextualidade em obras machadianas e também intratextualidade (autotextualidade) entre obras machadianas.

Segundo Ivan Teixeira (1987), em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis foi genial, pois considera que “um dos dispositivos técnicos mais modernos da narrativa machadiana é a invenção do *leitor incluso*” (TEIXEIRA, 1987, p. 81). Com o uso de vocativos e, fazendo uso desta marca pessoal, o autor demonstrou maturidade artística. Outra característica peculiar do romancista são as digressões, que são os desvios necessários da intriga do romance, refletindo sobre a natureza literária do discurso. O narrador revela a necessidade de concisão, conversa com o leitor e, assim, a digressão vai sendo conquistada.

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo o papel, com grave prejuízo meu, que sou um autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo (ASSIS, 1998, p. 58).

Narrado em primeira pessoa, sendo o narrador Brás Cubas, o romance traz estilos totalmente exclusivos. Exclusividade esta que encontramos especialmente na forma de narrativa, feita por um defunto-autor e não um autor-defunto, como fez Moisés no Pentateuco. Além disso, revela a “inimiga fatal”, a verdade, que nos delírios de Brás Cubas é mãe e inimiga. Usa os efeitos retóricos e “uma herança narrativa baseada no cômico-fantástico da sátira menipeia, com a conseqüente quebra da verossimilhança” (FACIOLI, 2008, p. 74). Sobre esta característica, Ivan Teixeira (1987) comenta que “a fusão de humor filosófico e

fantástico, de crítica existencial e investigação do cotidiano, filia as *Memórias póstumas* à sátira menipeia” (TEIXEIRA, 1987, p. 96).

Outra noção que merece destaque está na intertextualidade da obra. Há a incorporação de vários textos de celebridades de toda História Universal: “E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era o mesmo nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites!*” (ASSIS, 1998, p. 50). Mais um item de interesse é a existência múltipla de capítulos, sendo todos breves, no total de cento e sessenta e cinco capítulos.

Brás Cubas introduz a narrativa descrevendo o fim de sua vida, como foi, o que sentiu, quantas pessoas o velavam,... Depois faz uma retrospectiva da vida, a começar pelo nascimento. Faz um resumo, não muito ponderado, de todos os familiares que rodeavam o seu berço e, por fim, declara: “[...] Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor [...]” (ASSIS, 1998, p. 34).

Na juventude, se introduz no amor, ao conhecer uma moça, de caráter duvidoso, Marcela. Por ela se apaixona e passa a ceder-lhe todos os caprichos. Isto fica claro no trecho: “[...] Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos [...]” (ASSIS, 1998, p. 46).

Bacharela-se na cidade de Coimbra, durante oito ou nove anos. Retorna para sua terra ao saber do estado de saúde de sua mãe, que morre pouco tempo depois. Seu pai passa a preocupar-se com seu futuro. Tendo já a irmã de Brás, Sabrina, casado-se com Cotrim; faltava que o filho lhe desse netos e o título político que tanto a família Cubas almejava. Encarrega-se, então, de escolher uma noiva para Brás. Declara ao filho que, melhor partido seria a filha de um político influente, Virgília. Brás Cubas se opõe aos preceitos do pai. Com isso, quem ocupa seu lugar é Lobo Neves; casa-se com Virgília e desenvolve-se na política.

Algum tempo depois, morre o pai de Brás. Então, ele passa a se interessar por política e também por Virgília, já casada. Esta acaba por trair o marido, que só pensava em manter as aparências devido à carreira política. Quem espreita o romance adúltero dos dois é a bondosa Dona Plácida.

Passa o tempo e Brás Cubas chega ao fim de sua vida junto com um amigo que aparece muitas vezes durante a narrativa, Quincas Borba. Este amigo é filósofo e tem grande influência na vida de Brás.

Depois de toda retrospectiva, Brás conclui sua narrativa declarando que sua vida pode não ter sido o que se esperava, isto fica claro no último capítulo: “[...] Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...]”.

Porém expõe certo conforto diante de tudo isso: “[...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria [...]” (ASSIS, 1998, p. 212).

Na obra de Machado de Assis, há a influência francesa, tanto de fontes literárias quanto filosóficas e históricas. O ficcionista usa esta influência por meio da intertextualidade, elaborando mais especificamente paródias a fim de deslocar os sentidos reais dos textos. Assim, inovou na arte de narrar e fez com que outros autores se influenciassem com seu estilo revolucionário. Parodiando a perspectiva dos românticos para o patriotismo assevera:

Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, com ela caem e não poucas vezes lhe sobrelevam? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo-feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta (ASSIS, 1998, p. 18).

Faz escárnio com relação ao ufanismo da fase do Romantismo, comparando os que choram pela morte com a árvore do cemitério.

Acrescia que a barretina abatia a cabeça de cidadãos, e a pátria precisava de cidadãos cuja fronte pudesse levantar-se ativa e serena diante do poder; e concluí com essa ideia: o chorão, que inclina os seus galhos para a terra, é árvore de cemitério; a palmeira, ereta e firme, é árvore do deserto, das praças e dos jardins (TORRES, 2013, p. 192).

Outro exemplo de paródia ocorreu quando Machado de Assis parodiou a técnica de Erasmo de Roterdã (1466-1556), no livro *Elogio da loucura*. O romancista apresenta um auto-elogio incriminador feito por Brás Cubas. Foi uma forma de elogio às avessas ao cunhado Cotrim, “às avessas” porque aparentemente a vestimenta é de elogio, mas no âmago notamos uma crítica destrutiva. De acordo com Facioli (2008): “o elogio incriminador do Cotrim é também, em quase tudo, um auto-elogio incriminador do mesmo Brás Cubas (em paródia da técnica de Erasmo no *Elogio da Loucura*)” (FACIOLI, 2008, p. 151). Usa uma ironia estratégica para fazer um elogio falso, o qual incrimina e condena.

Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, – sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de despertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se um condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém (ASSIS, 1998, p. 181).

A sátira de Roterdã é incomparável, com forma causticante e impiedosa, influenciando Machado até mesmo de modo explícito, quando menciona nas *Memórias póstumas*: “Erasmus, que no seu *Elogio da sandice* escreveu algumas coisas boas, chamou a atenção para a complacência com que dois burros se coçam um ao outro” (ASSIS, 1998, p. 204).

Machado de Assis foi leitor das grandes literaturas do mundo. Nos ingleses foi buscar motivos para a revolução que promoveu em nossa cultura, por exemplo, em *Trisham Shandy*, de Sterne. Nos latinos, encontrou inspiração para escrever sobre os mortos que voltam para contar suas vidas, a exemplo de Luciano de Samósata. De Stendhal veio a influência para a temática do amor: “A razão desta diferença é que a mulher (salva a hipótese do capítulo 101 e outras) entrega-se por amor, ou seja, o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas romanas [...]” (ASSIS, 1998, p. 187).

Da ironia à paródia, usou o gênero cômico-fantástico da sátira menipeia, com alegorias e a presença do grotesco, sendo forte a tendência para a sátira luciânica. Diante da melancolia proporcionada pela morte, veio o tom pessimista e a influência de Arthur Shopenhauer (1788-1866). Por exemplo, quando Brás Cubas perde para a morte a sua ideia fixa. Não atingindo sucesso com a invenção do emplasto: “Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes [...]. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou” (ASSIS, 1998, p. 18-19). Mas mesmo diante da melancolia e da ruína, minava o pessimismo com humor e sátira.

3.2 A MORTE EM FERNANDA TORRES

“Nossas vidas são córregos que desaguam no mesmo rio” (Filme *Antes de partir*). Este rio é a morte, é o fim. Nascemos e vivemos de modo a nos tornarmos seres únicos, porém estamos todos destinados à mesma finitude.

A agônica escritura de Fernanda Torres no romance *Fim* se dá especialmente devido à melancolia em torno do tema. Tratar da morte é algo que traz consigo o pessimismo e, velar este pessimismo, proporciona a dualidade entre trágico e cômico. Convém ressaltar que Leyla Perrone-Moisés (2016) assevera que “o pessimismo dos romancistas contemporâneos não exclui o senso de humor” (PERRONE-MOISES, 2016, p. 109).

A ficcionista Fernanda Torres perpassa a angústia da influência em torno do tema “morte”, característica esta que nos propõe Harold Bloom (1973) ao analisar o diálogo entre textos. Quando há a inclusão da realidade concreta do indivíduo (sua mundanidade, angústia,

morte), ocorre o que chamamos de subjetividade individual e frutificam-se os conceitos de liberdade, responsabilidade e angústia.

Fim mostra a agonia suprema através dos delírios do protagonista Neto no velório da esposa.

O desespero no velório da esposa foi um prenúncio do que viria mais tarde. Neto contorcia-se de angústia. Ajoelhou no chão, tentou arrancar as roupas, mordeu, gritou, bateu; os filhos correram para abraçá-lo. [...] Mal a fila de condolências retomou o ritmo, Neto foi assolado por outro descontrole bestial. [...] Sedado, participou do cotejo escorado pelos dois comparsas que a mulher tanto rejeitava (TORRES, 2013, p. 130).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo *O delírio*, há a agonia do defunto autor.

Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana (ASSIS, 1998, p. 26).

Em sua agônica condição, Brás Cubas se assemelha às agonias dos protagonistas de Torres diante da morte e dos dramas dos personagens secundários. Trata-se do sacrifício humano: “Lutar. [...] o essencial é que lutes. Vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal” (ASSIS, 1998, p. 195).

A fixação de Neto por Célia lembra a ideia fixa de Brás Cubas com o emplasto ou, em determinado momento, com relação à Marcela: “Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer; tinha uma ideia fixa... Malditas ideias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (ASSIS, 1998, p. 34). Já com Neto: “Murilo tentou homeopatia, massagem, acupuntura, insistiu na psicanálise, mas nada removeu Neto da fixação em Célia” (TORRES, 2013, p. 130). No caso de Brás Cubas, nem a morte removeu o plano do emplasto: “[...] tornando à ideia fixa, direi que é ela que faz os varões fortes e os doidos [...]” (ASSIS, 1998, p. 17).

Nenhum de nós pelejou a batalha de Salamina; nenhum escreveu a confissão de Augsburg; pela minha parte, se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de que sua Alteza, com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo (ASSIS, 1998, p. 18).

A primeira palavra do romance de Torres é “morte” e a última é “próximo”. Pela morte começa o romance. Ao longo dos capítulos, durante os óbitos, padre Graça perguntava: “Quem será o próximo?”. No epílogo, o desfecho: “Mil mortes em uma. [...] Teve a certeza de que seria o próximo” (TORRES, 2013, p. 201). O próximo a morrer foi padre Graça, sendo também o último óbito de *Fim*.

A repetição da palavra “fim” é uma constante na narrativa, frequentemente no sentido de morte. “Fim” pode significar: cabo, remate, conclusão, extremidade, morte, resultado, escopo, desígnio, alvo, causa. Pode ser usado para exprimir intenção ou finalidade, interesse em algo ou alguém, no fim das contas, por último, finalmente.

A morte como um fim surge personificada, como se fosse uma personagem do livro: “a morte admirou a elegância do trio” (TORRES, 2013, p. 149). Na ordem cronológica, seria a primeira vez que aparecia, funeral de Ciro, porém na ordem de tempo do romance, apareceu no fim da obra.

Relevante também quando Sílvia fala do fim, mas não no sentido de morte e sim como o fim de um ciclo de seu campo profissional: “nada de novo viria dali. Era o fim. Outro. De muitos” (TORRES, 2013, p. 73). E depois cita “esse é o pico, o ápice da minha existência” e “foi a infância da minha velhice” (TORRES, 2013, p. 74). Mais adiante, “Não tem nada a ver com compaixão. O ser humano não é movido a bons sentimentos” (TORRES, 2013, p. 76), relatando sobre o viver humano e o fim da vida.

Ribeiro pensa em “comemorar o fim de Sílvia” (TORRES, 2013, p. 81), resolvendo atender ao chamado de Inácio para o velório de seu rival. E a visão de Ribeiro sobre o aspecto temporal: “O tempo é mesmo cruel com as mulheres. Deixei o da sobrinha para o fim” (TORRES, 2013, p. 97).

O romance começa pelo fim do último dos amigos a morrer, Álvaro: “não tenho mais amigos vivos, o Ribeiro era o último” (TORRES, 2013, p. 14). “O Neto encarou a Célia até o fim” (TORRES, 2013, p. 19), visão de Álvaro. Mais adiante, Ribeiro nas últimas cita: “é um fim de linha que não tem tamanho” (TORRES, 2013, p. 107).

Na dimensão do lirismo presente na prosa, o amor entre Ciro e Ruth, que começa com fervor e termina com dor: “faltava o morrer de amor” (TORRES, 2013, p. 110). Ou a constituição lírica do duradouro amor de Neto e Célia: “nunca aventaram a possibilidade do fim” (TORRES, 2013, p. 130). Também a falta de amor para Ribeiro: “não acredito em paixões tardias, não se ama mais depois dos quarenta” (TORRES, 2013, p. 134).

Encontramos uma expressão na obra que alude ao fim: “ponto final de uma vida” (TORRES, 2013, p. 150), o mesmo ocorre no trecho a seguir: “calculavam a distância que os

separava do fim” (TORRES, 2013, p. 151). Próximo do final do romance, a palavra fim aparece sem o sentido de morte: “Milena não lamentou o nosso fim” (TORRES, 2013, p. 174). Trata-se do fim de um relacionamento entre Milena e Ciro.

Por fim, vamos neste momento pensar no discurso do padre Graça, para o fim da vida, na tentativa de confortar os que ficam e de trazer paz aos que vão: “entregamos seu corpo à terra. Terra à terra, cinza à cinza, pó ao pó. O espírito pertence a Deus. Este é o ponto final de uma vida” (TORRES, 2013, p. 150). E este “ponto final” marca uma passagem que, sendo suave ou truncada, leva toda a humanidade ao mesmo destino, a um acerto de contas de si para consigo, ao fim pelo qual todos passam.

Fernanda Torres se aproxima de Machado de Assis até mesmo no espírito de síntese. Ela usa a linguagem objetiva, com construções sintáticas simples. A objetividade de Fernanda Torres no discurso de sua narrativa pode ser explicada pela tendência atual de textos mais sintéticos. Sobre a demanda contemporânea, Adorno (2003) diz que as noções como a de sentar-se e ler um bom livro são arcaicas. Atualmente, os romances são mais diretos em sua linguagem.

Não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia, na qual justamente aqueles produtos se instalam como se estivessem em casa, embora o resultado seja infeliz. Também o romance psicológico teve seus objetivos surrupiados diante do próprio nariz: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista (ADORNO, 2003, p. 57).

A objetividade literária está inerente à esfera da Psicologia e os romances psicológicos se tornam tendência. Quando aborda a tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance, cita que se trata de uma tradição que leva ao apego ao realismo da exterioridade.

Quanto mais firma o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim (ADORNO, 2003, p. 58 - 59).

No plano do discurso da narrativa de Fernanda Torres, notamos o quanto a autora apresenta uma linguagem objetiva, lacônica e direta. Dependendo do protagonista, usa o baixo calão, a linguagem chula. O protagonista mais inconsequente dos cinco é Sílvio. A linguagem dele é envolvida pela informalidade: “Que pó cortado da porra é esse? Vidro moído. Foda-se.

[...] estou doido pra caralho” (TORRES, 2013, p. 61); “Odeio o amanhecer. Angústia filha da putíssima” (TORRES, 2013, p. 64).

O romance de Fernanda Torres traz uma forma sintética de usar frases curtas, com estilo minimalista, demonstrando rapidez e secura. Trata-se do método de dizer muito em poucas palavras e da capacidade de concisão. Chegamos a nos interrogar sobre sua construção sintática de períodos simples: será intencional? Possivelmente sim, sua secura ou simplicidade na escrita, sem fazer rodeios, sem dar muitos detalhes, nos traz à modernidade, à rapidez com que as informações são compartilhadas. Para exemplificar, quando Ciro descobriu o câncer no pâncreas e dialogou com o médico.

Amanhã de manhã a equipe está disponível. Amanhã? É, Ciro, amanhã. Nós temos que tirar isso de dentro de você o mais depressa possível. E depois?, perguntei. Depois vem a químio e a rádio, vai ser longo, Ciro, mas isso é para depois, primeiro você tem que passar pela cirurgia. Não vamos pensar nisso agora, ele respondeu (TORRES, 2013, p. 157).

Vemos que o pouco sentimentalismo da autora coaduna com a expressão viva de escrever em tom objetivo e, portanto, fica latente em sua linguagem lacônica, de tom seco, sem rodeios, que isto ocorre porque sua linguagem está sedimentada a partir de visões de personagens masculinos, visões estas que representam de certa forma o patriarcalismo ainda presente em nossa sociedade.

O estado psicológico de Sílvio, o mais polêmico dos cinco protagonistas de Fernanda Torres, é definido da seguinte maneira por Álvaro: “o Sílvio era magro, elegante e mau. Muito mau. [...] As mulheres não ligavam para ele. Mas era só trocar duas frases com o Sílvio para elas gamarem à loucura. [...] mulher adora ser maltratada” (TORRES, 2013, p. 21), sendo esta uma visão da sociedade patriarcal, com fundo machista. Evidente também fica a misoginia do protagonista Álvaro: “Toda mulher é espalhafatosa, decretou, na sua inarredável misoginia” (TORRES, 2013, p. 110).

Tânia Pellegrini (1993) admite o predomínio falocêntrico ao analisar obras da literatura em sua tese *A imagem e a letra*. Relata que há em alguns textos o “surdo intento de devoração da mulher através do discurso masculino, dominante, de que o ato sexual é apenas a metáfora” (PELLEGRINI, 1993, p. 104). Ela aborda que a substância do discurso masculino vitupera contra o populismo da mulher: “o círculo se fecha: renegando qualquer poder que não seja o seu próprio, claramente falocêntrico, reage como pode ao domínio feminino que sente insinuar-se na sua carência de indivíduo só e fragmentado [...]” (PELLEGRINI, 1993, p.

106). Complementa dizendo que o povo fala e pensa segundo a anuência de quem o domina. No romance de Torres, encontramos o falocentrismo em torno de Irene, ex-esposa de Álvaro.

A última sentença foi proferida pelo macho alfa do grupo, um homem atraente, alcoólatra e sedutor. [...] Paulo gostava de concluir os ataques endereçados a Irene com frases irônicas, sempre machistas, tiradas sobre a carência feminina e as glórias do pênis (TORRES, 2013, p. 48).

As mulheres são, ironicamente, secundárias no romance de Torres. Ironia porque, embora sejam personagens secundárias, não são relegadas a segundo plano. As personagens femininas no romance *Fim* têm papéis fundamentais na trama: são esposas, amigas, irmãs, filhas etc. Elas representam o esteio e a companhia das horas difíceis para cada um dos protagonistas. São eles que se dão mal, que sofrem tempestades e tormentos. Elas não são imunes às dores, também sofrem, mas conseguem superar melhor as dores. Na visão de Neto, a esposa “Célia era a ponte, a casa existia graças a ela. Paranoica, desconfiada, falou mal do Ciro, do Sílvio, do Álvaro e do Ribeiro desde o dia em que os conheceu. [...] eu não sabia, mas a Célia era o esteio, o mastro, o prumo” (TORRES, 2013, p. 134).

A personagem secundária que mais sofreu na trama foi Ruth. Ela era mais espiritualizada, feminina e romântica ao extremo, sofreu as duras penas porque possuía este temperamento. Por outro lado, a personagem Celeste era o oposto: “Celeste era mulher terrena, via grandeza na morte tanto quanto na vida. [...] Sempre viveu cercada, nunca acreditou na solidão” (TORRES, 2013, p. 109). Para Ruth, “amar estava na ordem do dia” (TORRES, 2013, p. 111), ela alimentava um romantismo pueril e cumpria as exigências da nova era. Em Ruth mora a complexidade da leitura de Nietzsche e os sentimentos idealizados da filosofia de Platão. Porém é do homem que Ruth mais amou, Ciro, a retrógrada conclusão para o amor: “só se ama o que não se tem” (TORRES, 2013, p. 120).

O humor, no livro de Torres (2013), em alguns momentos assemelha-se à filosofia de boteco: “Não se come uma virgem uma vez só. A largada nem conta, o segredo é o desenrolar da trama, as descobertas, a maneira como elas vão se soltando” (TORRES, 2013, p. 91), é a conclusão em que chega Sílvio sobre as mulheres inexperientes. E o desabafo de Álvaro: “As mulheres, invariavelmente, transferem para o homem a obrigação de estar a fim. Como eu nunca estava, os casos amorosos duravam o tempo da sedução” (TORRES, 2013, p. 16), sobre o fato de não se acertar com mais ninguém após a sua separação. Também há um traço cômico na mudança da expressão “boas novas” para “más novas”, ocorrida no seguinte trecho: “não conseguiu esconder a alegria de dar as más novas” (TORRES, 2013, p. 56).

Álvaro, que era considerado brocha por si, pelas mulheres e pelos amigos, apresentava instabilidade no campo sexual: “Brochei gloriosamente. Uma das meninas, a lourinha do interior, tentou reverter a situação, mas dei um dinheiro pra ela e mandei andar” (TORRES, 2013, p. 22). Também é dele a citação “as mulheres cultivavam a fantasia de que o verdadeiro amor é capaz de transformar os homens” (TORRES, 2013, p. 22-23) e filosofia do senso comum: “nada é por acaso” (TORRES, 2013, p. 29), crendo que tudo o que acontece e existe se sucede devido ao destino, que direciona todas as coisas. Eis uma “verdade” do discurso popular, pautado em uma verdade universal.

Crenças religiosas como o catolicismo, representado em diversos momentos do romance por meio do padre Graça, o budismo em outros momentos: “perguntei a um budista que acreditava em reencarnação o que, afinal, reencarna” (TORRES, 2013, p. 29) e o espiritualismo, que surge em situações de lirismo na prosa, como o mito das almas e o amor platônico (TORRES, 2013, p. 112), ou “o delírio da alma gêmea” (TORRES, 2013, p. 176), revelam o conhecimento da autora sobre diferentes doutrinas, com o acréscimo de um tom cético, próprio dos escritores que estudam as diversas ciências.

Fernanda Torres usa o sarcasmo e a ironia na defesa de seu ponto de vista, sempre a favor do oprimido contra o opressor; na defesa, por exemplo, do meio ambiente, do idoso, de estradas e calçadas menos esburacadas, melhor tratamento de saúde, contra os preconceitos. O caráter social é ressaltado no romance *Fim*, pois a autora começa e termina o romance defendendo causas sociais.

Em 2005, o escritor português José Saramago publicou um livro intitulado *As Intermittências da Morte*, cujo assunto nos é pertinente para poder ser ponto de partida para uma ampla divagação sobre a vida, acerca do sentido de nossa existência e da falta de sentido e, enfim, tratando da morte. A frase inicial desta obra é: “No dia seguinte ninguém morreu”, construção sintática simples e criativa. Fernanda Torres se aproxima de Saramago no fato de ambos serem fiéis aos seus estilos individuais, usando sarcasmo e ironia e vão além de reflexões sobre a existência, fazendo uma dura crítica à sociedade moderna. Usam a ficção para fazer crítica social.

Vemos sempre assim, no estilo de Fernanda Torres: linguagem descontraída, despojada, com sensualismo ao descrever cenas eróticas. Às vezes aparecem cenas chocantes que enriquecem o enredo com seu humor característico. Muitas vezes, quando lemos, pensamos na autora, mesmo passando pelo filtro do narrador e dos diálogos entre as personagens. Em alguns momentos, temos a impressão de que a autora fala por meio das personagens. O trecho em que Álvaro se lembra da tia Suzel serve de exemplificação:

Me olho no espelho e vejo a tia Suzel. Culpa do estrogênio, me explicou o Mattos, que deixa os velhos com cara de velhas e as velhas com cara de velhos. Tia Suzel morreu solteira e virgem, com oitenta e seis anos. Desses, vinte e seis ela passou abanando o bafo quente do Andaraí com a ventarola, repetindo que queria morrer. Dava vontade de fazer a vontade dela. Uma tarde, Suzel caiu da escada – a queda – e nunca mais rejuntou. Ela morava com a sobrinha num prédio de três andares sem elevador. Hoje, me visita no espelho (TORRES, 2013, p. 18).

Na temática da morte, notamos que a melancolia no discurso e o tom pessimista aproximam Fernanda Torres de Machado de Assis. É a angustiante influência, o legado do precursor no discípulo. O romance *Fim* e muitas crônicas da autora estão impregnados de enredos fúnebres.

No livro de crônicas *Sete anos*, a autora Fernanda Torres publicou a crônica *Acaso*, sendo introduzida por uma menção à peça *Viver sem tempos mortos*, de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, na qual a cronista fala do impacto causado pela morte de seu pai. Cita o homem como uma realidade finita, que no princípio é nada, tornando-se o que deseja ser; é fruto do acaso, sendo este o princípio do Existencialismo. Nesta crônica, a autora revela sentir profundo orgulho da mãe e saudades do pai. Admite, ao falar da mãe, ambas conversaram inúmeras vezes sobre a alegria e o desespero de estar vivo, mas que jamais a viu falando da plenitude da escolha e da aceitação do sofrimento. E define o acaso como um deus brutal e indiferente que tem a última palavra, também diz que a prova de que o destino existe é que ele acontece. Na crônica *Paquetá*, mostra a sua admiração pelo povo inglês, o qual considera o “*homo sapiens* por excelência” ao citar que “o inglês é um símio dominante, dono de um sarcasmo polido, terrível e admirável” (TORRES, 2014, p. 122).

A psicanálise está presente nos textos de Fernanda Torres. Na crônica *Humanas e exatas*, ela expõe que João Ubaldo Ribeiro lhe enviou uma entrevista da historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco. Depois menciona que as práticas poéticas e psicanalíticas estão perdendo terreno para os reguladores do humor: “o teatro recrudescou, os livros de autoajuda proliferaram, e a cultura de massa dominou o cinema e a música” (TORRES, 2014, p. 114). Na crônica *Despedida*, relata a morte do pai, diz que mandara “às favas os manuais de psicologia moderna” (TORRES, 2014, p. 156).

A morte é um tema constante em suas crônicas. A crônica *Exéquias* é lúgubre do início ao fim, a presença da morte está até em seu próprio título. A morte do pai da autora está presente na crônica *Despedida* e na subsequente *A dança da morte*. Nelas, Fernanda Torres aborda o sofrimento da perda do pai: “esta noite virou minha companheira [...]. Por isso,

talvez, eu esteja aqui escrevendo, para nunca mais esquecer dos detalhes dela” (TORRES, 2014, p. 157). Ela escreve crônicas prestando homenagens a pessoas falecidas, como a última crônica do livro, *Ubaldo*, texto sobre o amigo escritor João Ubaldo Ribeiro. Na crônica *Humanas e exatas*, relata que “o morto é citado como uma fatalidade manipulada pelo poder” (TORRES, 2014, p. 113). E na crônica *Humano* cita um importante saber, a noção de que “as coisas deste mundo são todas transitórias e mortais” (TORRES, 2014, p. 107). Por fim, curiosamente na crônica *Páthos*, a autora revela seu fascínio por perdedores: “Tenho fascínio por perdedores. Admiro a invencibilidade chinesa, a americana, mas tendo a torcer pelos fracos” (TORRES, 2014, p. 179). Ela cita isso ao falar do mundo do esporte e da superação de atletas que vão até o fim, superando com elegância e impecável emoção as derrotas. Este episódio nos faz concluir que, nesta vida, somos todos em algum momento perdedores, sendo nossa maior perda, a perda da vida, ou seja, a própria morte.

No livro *Teoria do romance*, de Donald Shuller, há o seguinte questionamento “o romance está morrendo?”, faz-se uma correlação entre teoria e texto literário. Esta correlação permite a comunicação, o diálogo, e o romance *Fim*, longe de significar a morte do romance, aborda a morte apenas, indo além ao mostrar que há vida por detrás de cada óbito.

Certas identidades só são reveladas no fim de cada obra, como menciona Helena Bonito Pereira (2009): “O mundo tem um pai oficial; um pai oficioso, que se pode supor verdadeiro, e um pai biológico, cuja identidade só se revela na página final” (PEREIRA, 2009, p. 15). O romance *Fim*, porém, revela no início de cada capítulo esta identidade. Não há ansiedade na leitura, pois cada parte começa com a inserção do fim da vida de cada personagem.

Machado de Assis revolucionou a Literatura Brasileira quando se inspirou nos ingleses e nos latinos para escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ficção sobre os mortos que voltam para contar suas vidas. Logo nas primeiras linhas do livro, demonstra influência explícita da Bíblia, ao relatar que Moisés contou a sua morte no Pentateuco, mas não a pôs no intróito e que Brás Cubas faria o contrário, falaria primeiro de sua morte. Fernanda Torres fez uso da mesma inspiração, inovando ao colocar cinco defuntos protagonistas narrando, ao invés de apenas um.

Dentre os nossos questionamentos, um que neste ponto torna-se relevante é quanto à criação ficcional da autora: por que o romance *Fim* apresenta tantos óbitos? Óbito não só dos protagonistas como também de alguns personagens secundários, como o falecimento da personagem secundária, Célia, trazendo profunda dor ao seu amado marido Neto. Na relação deles, ficou estampada na prosa a presença do lirismo amoroso. O personagem central Neto,

quando diz em relação à sua amada esposa Célia, logo depois de sua partida para sempre: “Só mais tarde se aprende quão raros são os reais afetos”. E mais: “O amor é muito mais violento do que eu imaginara”. E depois, em meio a tantas traições e falsidades, surge a descrição do Amor mais puro do romance: “Eu amei muito você, Célia, depois que você sumiu, eu amei você como nunca achei que fosse amar ninguém” (TORRES, 2013, p. 139-142).

Estilo peculiar da autora ficou perceptível no eufemismo ao dizer que Álvaro era careca: “Álvaro, que espantava as mulheres desde o tempo em que tinha cabelo” (TORRES, 2013, p. 126). Maneira branda de dizer que o personagem era careca ou que não espantava as mulheres somente porque era careca. Com Ribeiro também ocorre o mesmo: “Ele demorou muito para perder cabelo, o que lhe deu alguns anos extras de vida como Don Juan do Calçadão” (TORRES, 2013, p. 19). Ao longo da narrativa, vamos conhecendo as características físicas das personagens que são reveladas de maneira sutil, sem muita descrição. Embora tenham traços em comum, percebemos que os cinco protagonistas são muito diferentes entre si. Sílvio era calvo e polaco. Neto era mulato, tinha o cabelo pixaim, como ele próprio menciona. Isso se estende para as características psicológicas. O caráter de cada um é peculiar, são muito diferentes entre si no aspecto interior.

O pessimismo diante da morte se torna forte em expressões como a conclusão de Álvaro de que “a morte nada tem de natural” (TORRES, 2013, p. 110). No desânimo de Neto que assevera: “O sol nasce e morre numa sucessão de horas iguais” (TORRES, 2013, p. 134), sendo o sol uma metáfora em comparação ao tempo e à monotonia da existência humana.

A morte em Fernanda Torres se aproxima, como já mencionamos, das tragédias urbanas de Nelson Rodrigues, autor que usava a morte como desfecho em sua dramaturgia. *Fim* bebe das fontes clássicas da literatura, seguindo moldes canônicos, sempre com novo tom, um tom pós-moderno, neo-realista, contemporâneo, presente em cada linha, com a dualidade entre inverossimilhança ao usar o cômico-fantástico, mortos que narram as suas memórias, junto com a verossimilhança a partir da vida de cada personagem, aproximando-se assim de Machado de Assis. Sobre a literatura atual, Alcides Pécora (2010) relatou em uma entrevista que “o modelo predominante na prosa ainda é o da narrativa verossímil, de viés realista” (PÉCORA, 2010, p. 132), portanto Fernanda Torres não se afastou do panorama da literatura atual.

Comparar a ficção contemporânea com os cânones é um meio de perceber um diálogo imanente e contínuo. Com romance *Fim* não poderia ser diferente. O paradoxo existe porque o livro foi escrito por uma autora conhecida como atriz que interpreta personagens de comédia, produzindo um livro que traz mais melancolia do que humor, por tratar do fim da

vida, com certa dose de ironia e linguagem objetiva. Sobre isto Beatriz Resende (2008) declara que a presença do humor é mais rara na literatura praticada por mulheres.

Apreciemos as inúmeras qualidades das obras de uma Clarice Lispector, de Rachel de Queiroz, ou de Simone de Beauvoir e da genial Virginia Woolf: vamos nos deleitar, mas no máximo ergueremos os cantos dos lábios. Não foi para fazer alguém sorrir que essas escritoras publicaram. Às vezes penso: também, mulher vai rir de que? (RESENDE, 2008, p. 138).

Essa ideia do não humor feminino torna-se amena quando menciona Ana Cristina César como alguém que altere esta característica, por fazer uso de uma forte ironia – auto-ironia. Sendo assim, por que não nos estendermos à Fernanda Torres para a atualidade? Destacando a evidente melancolia do romance *Fim* por tratar de óbitos, mas com um enredo que revela por vezes certa ironia e algum sarcasmo.

De acordo com o estruturalista Jean Piaget (1970), certas estruturas fornecem organização reversível interna, alcançando na construção a necessidade dos pontos de partida e das condições prévias, muitas vezes atingidas no término.

As estruturas humanas não partem do nada e, se toda estrutura é o resultado de uma gênese, é preciso admitir resolutamente, em vista dos fatos, que uma gênese constitui sempre a passagem de uma estrutura mais simples a uma estrutura mais complexa e isso segundo uma regressão infinita (no estado atual dos acontecimentos) (PIAGET, 1970, p. 53).

Assim, comprovamos a noção de que há um ponto de partida ou uma condição prévia que serve de base para a construção de novas estruturas, e o romance *Fim*, assim como outras produções literárias contemporâneas, bebe nas fontes canônicas, não partem do nada, são resultados de influências de textos precursores.

Ao analisarmos a ficção de Torres da estilística à *diegese* descobrimos diferentes visões que nos direcionam a aspectos distintos de análise crítica, porém destacamos especialmente o comparativismo, abordando as influências da tradição literária. Alcides Pécora (2010) nos propõe que “o estudo da literatura de hoje não conduz naturalmente ao interesse pelo cânone e pelas obras mais antigas, pois as exigências que fazem ao leitor são muito diversas”. E conclui ponderando que é necessário “lidar com autores canônicos e com a herança cultural” (PÉCORA, 2010, p. 133). Portanto lidamos com o cânone enquanto fonte precursora da produção contemporânea de Fernanda Torres, elencando que tradição e contemporaneidade dialogam.

Havemos de destacar também a natureza ideológica do romance *Fim*, com a presença de crítica social. A temática central é a morte, mas encontramos outros temas por meio do

levantamento de problemas sociais como velhice (Álvaro, que veio a óbito em acidente de trânsito); ambientalismo (Pe. Graça veio a óbito na defesa do meio ambiente contra os madeireiros na Amazônia); racismo (Neto e Célia, mulatos e, por isso, discriminados). A autora apresenta humor por meio dos protagonistas. Sílvio diz que: “Na clínica, me viraram de cima para baixo e deram o veredicto: dali pra frente, eu teria dificuldade para andar, falar, comer, pensar, dormir e trepar. Grande notícia. E ainda se paga para ouvir uma merda dessas (TORRES, 2013, p. 67). Usou ironia, “grande notícia”, e termos de baixo calão, escrevendo com espontaneidade.

Nas palavras de Beatriz Resende (2008), a representação da realidade em uma obra literária é mais ou menos como apontar para cenas que a literatura não tolera, pois não é preciso entender em demasia de obras ficcionais, de realidade e de representação para poder escrever. Para Dalcastagnè (2012), o “leitor contemporâneo procura nas narrativas a multiplicidade de pontos de vista e o reconhecimento da existência do problema da representação” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 103). O crítico pondera que o discurso é o instrumento de (auto)conhecimento, pelo qual o indivíduo se faz sujeito no campo da produção e das relações sociais.

O crítico Schollhammer (2009) afirma que o desafio do contemporâneo é dar respostas ao fator temporal e que se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso nem reconciliação.

No momento da narrativa de *Fim* em que ocorre o funeral de Ciro, o primeiro dos cinco amigos a morrer, a morte surge em personificação, como se fosse uma pessoa, mais uma personagem, e mostra-se em proximidade com a loucura: “em meio a tantas viúvas, a morte entrou sem ser notada” e “a morte admirou a elegância do trio, o nó esmerado das gravatas. Seriam irmãos? Não, eram diferentes demais para terem saído da mesma barriga. Teve ganas de dar para os três. E de matá-los, na devida hora. Fazer o quê? Acordara assim” (TORRES, 2013, p. 149).

A morte, como “pano de fundo” da narrativa, convidando-nos a tratarmos de outras questões, flerta com a loucura, principalmente por ser a maior fonte de angústia entre os humanos. Erasmo de Roterdã (1969), em sua obra *Elogio da loucura*, faz referência às máximas de Sócrates: “São máximas de Sócrates: É melhor sofrer uma injúria do que fazê-la; a morte não é um mal; a filosofia consiste em meditar na morte” (ROTerdã, 1969, p. 201). Antes, o autor cita: “[...] a alma está encarcerada ao corpo, ligada pelos nós da matéria e de tal

modo oprimida pelo peso da máquina orgânica que muito dificilmente pode descobrir e apreciar a verdade” (ROTerdã, 1969, p. 184). Diz que é por essa razão que Platão definiu a filosofia como sendo a *meditação da morte*, porque tanto a filosofia como a morte destacam nossa alma das coisas visíveis e corporais.

Na obra de Roterdã, a Loucura é a narradora em primeira pessoa, autodiegética, fazendo reflexões sobre como é a vida humana com e sem ela (a loucura): “minha adulação faz que os homens, com outros tantos Narcisos, se apaixonem por si mesmos, dando origem à principal felicidade da vida” (ROTerdã 1969, p. 103).

Assim como a loucura faz parte da vida e, muitas vezes, leva o homem à morte, assim também notamos que o romance *Fim*, com cinco narradores autodiegéticos, faz uma narrativa acerca da vida, embora trate da morte. No entanto, o livro de Roterdã (1969) ao invés de tratar da morte, procura falar do prazer de se viver, de desfrutarmos da vida e de irmos em busca daquilo que queremos. É como se isso fosse tudo, mesmo que este tudo se reduza a nada.

A natureza que em muitas coisas é mais madrasta do que mãe, imprimiu nos homens, sobretudo nos mais sensatos, uma fatal inclinação no sentido de cada qual não se contentar com o que tem, admirando e almejando o que não possui: daí o fato de todos os bens, todos os prazeres, todas as belezas da vida se corromperem e se reduzirem a nada (ROTerdã, 1969, p. 54).

Lembramos, neste ponto, da passagem de Ciro, na ficção de Torres, sobre o amor: “só se ama o que não se tem” (TORRES, 2013, p. 120), semelhante a Brás Cubas: “De amor? Era impossível; não se ama duas vezes a mesma mulher [...]” (ASSIS, 1998, p. 86). Para o romance *Fim*, meditamos também sobre a alusão que Roterdã (1969) faz à filosofia existencialista da vida, dentro da dualidade dos extremos vida e morte.

Duas coisas sobretudo, impedem que o homem saiba ao certo o que deve fazer: uma é a vergonha, que cega a inteligência e arrefece a coragem; a outra é o medo, que, indicando o perigo, obriga a preferir a inércia à ação. Ora, é próprio da Loucura dirimir todas essas dificuldades. Raros são os que sabem que, para fazer fortuna, é preciso não ter vergonha de nada e arriscar tudo [...]. Todas as coisas humanas têm dois aspectos [...] duas caras completamente opostas. Por isso é que, muitas vezes, o que à primeira vista parece ser a morte, na realidade, observando com atenção, é a vida. E assim, muitas vezes, o que parece ser a vida é a morte (ROTerdã, 1969, p. 64).

Roterdã (1969) nos faz refletir sobre o que é a vida e o que é a morte, dizendo mais adiante que a vida humana é uma comédia em que cada qual aparece diferente de si mesmo; cada pessoa representa o seu papel, sempre mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco. Notamos o sentido figurado da expressão “descer do palco” que nada mais é do que uma menção à morte.

Amam a vida não só quase todos os homens, como até aqueles cujo fio da existência está prestes a ser cortado pela morte, aqueles que devem deixar a vida depois de um bom número de anos. Eles não mostram nenhuma pressa de passar para o número dos mortos. Quanto mais motivos têm os homens para viver contra a própria vontade, tanto menos se enjoam da vida, evidenciando que não acham excessivamente longos os seus dias (ROTerdã, 1969, p. 71).

Diz, por fim, que aqueles que estão no fim da existência a amam mais do que os mais jovens, porque não demonstram nenhuma pressa de se engajar entre os mortos. Entre as personagens do romance *Fim*, o único que preferiu a morte foi Neto, porque não suportava a dor de viver viúvo de Célia. Porém os demais, preferiam a vida.

Acurada análise do estilo individual de Fernanda Torres enquanto escritora, observando e comparando suas marcas autorais, permite a compreensão de que, embora existam influências, assim como diversos autores da ficção contemporânea, ela consegue desenvolver sua obra de ficção com criatividade. A partir da análise da materialidade, ou seja, da estrutura, todo texto pode dizer alguma coisa e, por vezes, a mesma coisa, de diferentes maneiras. Os objetos de pesquisa podem ser os mesmos, mas podemos encontrar algo novo em cada um deles.

Fim foi o início de Fernanda Torres na literatura de ficção. O livro trata de óbitos e tratar da morte não é algo comum ou fácil de fazer. Exige abstração e desprendimento diante da vida, é necessário que se beba de fontes da reflexão filosófica. Somos testemunhas da angústia da autora, de um necessário pessimismo e da sua tentativa de velar a melancólica tragédia urbana por meio do cômico-fantástico e da sátira menipeia, aproximando-se de Machado de Assis, especialmente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

3.3 O PESSIMISMO DE ARTHUR SCHOPENHAUER E MACHADO DE ASSIS

De acordo com uma citação da Ferreira Gullar: “precisamos da arte porque a vida não basta”. Resumimos com a frase o que neste ponto queremos dizer quanto ao fato de recorrermos à arte e, em nosso caso, à arte literária, para suprimos certas necessidades da nossa existência. Todas as pessoas precisam de certas doses diárias de ficção para encararem a realidade que as cerca.

As dificuldades do dia a dia são permeadas de sensações de desânimo, irritação e pessimismo. A literatura quando passa a refletir a realidade do ser humano e sua vida rotineira, passa a ser a representação das dores e dificuldades que assolam o indivíduo.

Machado de Assis, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, revela a visão desencantada diante da vida.

Rotineiro nos romances da fase madura de Machado de Assis, o pessimismo destaca-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Uma das consequências mais marcantes da atitude pessimista é a visão desencantada e descrente com que Machado retrata a vida, os homens e as relações humanas (CAMPATO JÚNIOR, 2016, p. 173).

Brás Cubas passou a vida em uma eterna satisfação de desejos, encarnando o ócio e a ostentação. Surge a influência de Schopenhauer quanto à vontade e satisfação dos desejos, em um show de narcisismo somado à consciência da própria tolice. Ivan Teixeira (1987) pondera que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* havia um novo espírito e “a essência desse novo espírito era o pessimismo filosófico e a liberdade de composição” (TEIXEIRA, 1987, p. 97).

Diante do pessimismo em Machado de Assis, Campato Jr. (2016) esclarece que as relações humanas são permeadas de cinismo, egoísmo, hipocrisia, falsidade e traição. Sendo assim, as relações sociais são intercaladas pelas mentiras e conveniências, sendo a existência considerada um castigo e não uma dádiva. E a morte (ou a eternidade), ao invés de ser descanso, torna-se entediante: “Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade” (ASSIS, 1998, p. 121).

A insistência na temática da morte e de outros temas como a traição decorre do pessimismo de Machado, o qual seria “uma espécie de corolário da visão trágica que ele tinha das relações humanas. Tal visão faz com que suas personagens só ajam em proveito próprio, numa busca incessante pelo prazer, raro deixando espaço para ações desinteressadas” (TEIXEIRA, 1987, p. 64). Esse pessimismo decorre da profunda descrença no ser humano. “Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 1998, p. 66-67). Comparando com o romance de Torres: “O homem não muda, transmuta, sempre igual. Até a próxima eternidade” (TORRES, 2013, p. 77).

Da religiosidade machadiana, havemos de mencionar que, ao contrário dos moralistas, Machado de Assis “não acreditava em Deus nem na imortalidade da alma. Além de pessimista, era um cético” (TEIXEIRA, 1987, p. 69). Brás Cubas, altruísta, queria ser tanto sendo pouco: “Eu galgara os quarenta anos, e não era nada, nem simples eleitor de paróquia” (ASSIS, 1998, p. 154). Nas *Memórias póstumas*, capítulo *Opinião* “[...] o tempo caleja a

sensibilidade, e oblitera a memória das coisas [...] estava fechado o livro da vida, sem nenhuma página de sangue” (ASSIS, 1998, p. 167). Mesmo sendo solteiro: “A partida de Virgília deu-me uma amostra da viuvez” (ASSIS, 1998, p. 170). Com relação à morte de um tio: “Meu tio cônego morreu nesse intervalo; item, dois primos. Não me dei por abalado: levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco” (ASSIS, 1998, p. 170).

O pessimismo de que falamos está presente também no romance de Torres: “Novamente abalado pela quantidade de vezes em que Deus parecia dormir, padre Graça se deixou arrastar pelo pessimismo. Sou um coveiro de Deus, desabafou em voz baixa” (TORRES, 2013, p. 41).

A fonte de influência para o pessimismo machadiano vem do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1866). “Esse pensador alemão afirmava que a essência do universo é a ‘vontade’ ou o ‘querer’, entidade da qual emana a parte verdadeira dos indivíduos” (TEIXEIRA, 1987, p. 76). O sofrimento causado pelo desejo não satisfeito é inevitável. Trata-se de uma dor que só aumenta; porém, se o desejo se realiza, gerando saciedade, acarreta em tédio ao invés de felicidade. Ou seja, a vontade não deve existir no ser humano. Esse pensamento influenciou Machado em *Memórias póstumas*. A vontade exagerada de Brás Cubas de atingir o sucesso com o emplasto, assim como o tédio causado pela morte são marcas do pensador Schopenhauer. Como enfrentar a eternidade sem ter mais nada a fazer? A morte se torna entediante, portanto é encarada com pessimismo.

A obra fundamental de Schopenhauer é *O Mundo como Vontade e Representação*, na qual o afirma que a vontade é a instância básica responsável por toda e qualquer atividade humana. Aborda que a expressão do querer possui diferentes graus e modalidades. O filósofo também faz crítica às ideias de Kant e reconhece a influência da filosofia kantiana em sua doutrina. Trata do sujeito da vontade, o próprio querer, que preenche a consciência com o querer liberto, satisfeito, que proporciona alegria e, maior ainda, com o querer impedido, que causa dor e luto.

Em uma fase que surgiu após a filosofia kantiana, Schopenhauer se integrou junto da efervescência filosófica caracterizada na época do idealismo alemão. Destacou-se pela originalidade e amplitude de concepções, vendo na “vontade” a origem do conhecimento e da arte. Influenciou profundamente os primeiros escritos de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e antecipou dos alguns conceitos mais importantes da psicanálise fundada por Sigmund Freud (1856-1939). Na filosofia de Schopenhauer há ressonâncias do pensamento oriental e forte impregnação de um conteúdo pessimista como resultado de uma concepção da vontade que nunca encontra o meio de se realizar plenamente.

No sistema de Schopenhauer, a vontade é a raiz metafísica do mundo e da conduta humana; ao mesmo tempo, é a fonte de todos os sofrimentos. Sua filosofia é profundamente pessimista, “viver é sofrer”, em que o prazer é o momento fugaz de ausência de dor, sendo que não existe satisfação durável. Dentro da perspectiva do filósofo, a ideia é a unidade decomposta na multiplicidade, mediante a abstração da nossa razão e as ideias fixas são fantasias fixas que geram melancolia.

3.4 LUTO E MELANCOLIA NO DISCURSO

Determinada citação, retirada do filme *Sociedade dos Poetas Mortos*, menciona o seguinte: “Eu fui à floresta porque queria viver deliberadamente [...]. Queria sugar toda a essência da vida. Acabar com tudo que não fosse vida. Para que, quando a minha morte chegasse, eu não descobrisse que não vivi”. Surge um silêncio pesado e constrangedor nas palavras acima por aludirem à morte, tema este que não se presta a brincadeiras, não pode ser banal. No romance *Fim*, os personagens narram suas histórias partindo da derradeira hora, o fim da vida. Casaram, traíram, foram traídos, separaram-se e, depois de terem aprontado tudo, chegaram ao fim.

Manuel Bandeira afirma que “quando a indesejada das gentes chegar / (...) encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / a mesa posta, / com cada coisa em seu lugar”. Sutil maneira própria de Bandeira ao referir-se à morte como a indesejada das gentes. Já na obra de Primo Levi (1990), *Os afogados e os sobreviventes*, há implícita uma questão inenarrável: quem poderia contar a história, morreu. Só os mortos poderiam contar o que aconteceu. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no romance *Fim*, os personagens que rememoram os momentos mais marcantes estão mortos.

Propomos, a partir deste ponto, deter nossa análise do modo de escrita da autora Fernanda Torres em relação ao tema “morte”. Seu estilo é objetivo e direto, sem rodeios. Ao utilizar a linguagem dessa maneira, analisa problemas sociais tais como: abandono de idosos, trânsito, preconceito racial, especulação imobiliária, atendimento da saúde e meio ambiente. Provavelmente a sua linguagem é seca porque a base são os óbitos e também tratar de injustiças sociais. Fazer isso é árduo, pois se ausenta o prazer.

Fim é um romance acerca do sentido de nossa existência e da falta de sentido. Trata da morte assim como trata da vida. O enredo, com o relato de histórias de vida e da passagem pela morte, vai além de reflexões filosóficas existenciais, pois também trabalha o aspecto sociológico por meio de duras críticas à sociedade moderna e o aspecto psicológico, no

caráter de seus personagens e no estilo da linguagem. É uma narrativa que visa revelar a sociedade, desvendando os seres como são e como agem diante do melancólico fim da existência.

Ao ler a obra de Fernanda Torres temos que pensar em morte e vida, uma vez que possibilita a reflexão sobre o nosso viver individual. Quando pensamos na morte, entendemos que esta possibilita uma visão global da própria vida. Santos e Oliveira (2001) mencionam, na obra *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, o poeta Carlos Drummond de Andrade em analogia ao sentimento de perda, à finitude das coisas: “a transformação da matéria da memória em poesia é condição para driblar a morte, ou aprender a morrer” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 84). Esse aprender a morrer é uma difícil empreitada para aqueles que estão vinculados à vida.

Em uma singela tentativa de desconstrução do sumário do romance *Fim*, no qual constam os capítulos com os nomes dos protagonistas e as respectivas datas de nascimento e falecimento, tentamos entender o efeito de sentido atribuído ao romance. Torres coloca no primeiro capítulo a narrativa do último dos amigos a morrer e o primeiro a morrer narra as suas memórias no último capítulo, antes do epílogo. Pressupomos que um dos efeitos sugeridos seja enfatizar o aforismo de que o fim é um bom princípio, por isso podemos começar a partir dele.

Enquanto se tem a consciência da morte, uma retrospectiva da vida é feita. De modo sintético, procuraremos delimitar a maneira como cada personagem do livro lidou com seu próprio fim. Álvaro, o mais longevo, reclama da vida e passa por dificuldades fisiológicas pouco antes de seu óbito. Sílvio, o pior dentre os amigos com relação ao caráter mau, morre tendo a consciência de que foi abominável para a família e desleal para os amigos. Ribeiro chega ao fim da vida dependendo da irmã Celeste e atingindo vida sexual mais longa com o Viagra. Neto é de todos o que tem o fim mais triste, já que entra em delírios depois da morte da esposa Célia, perdendo a sobriedade e morrendo sem ter a consciência do que está acontecendo. Ciro é o que mais sofre, contrai câncer e roga por sua morte até ter seu pedido atendido pela enfermeira Maria Clara.

O romance de Fernanda Torres trata desta dualidade entre vida e morte, em uma tentativa de explicar o envelhecimento e a consecutiva morte, ou o não envelhecimento e a morte prematura, explanando sobre a melancolia causada pelo luto.

A melancolia de Ribeiro diante da velhice é um exemplo do desespero com a chegada do envelhecimento e a consecutiva morte: “Não notei a velhice chegar. É traiçoeira a danada.

Aos trinta, não se aparenta mais quinze, aos quarenta, desaparecem os sinais dos vinte, aos cinquenta, os dos trinta, leva uma década para realizar as perdas” (TORRES, 2013, p. 95).

Sigmund Freud (1996), ao discorrer sobre o luto e a melancolia causada por ele, trata daquilo que atualmente chamamos de depressão. Na época de Freud, o que hoje chamamos de depressão era denominado melancolia. Em suma, ao tratar deste tema o psicanalista aborda que, no luto, a perda de um ente querido faz com que sintamos um vazio temporário em nossos afetos e com o tempo podemos redirecionar esses afetos a outros “objetos”.

Na melancolia, existe uma perda mais no sentido inconsciente. Não se sabe exatamente o que se perdeu e nem se sabe como nem por quê. Então fica como vivência “eterna”. Parte do ego fica sentida como perdida. O luto é um processo de organização psicológica pela qual passam todas as pessoas que romperam algum vínculo. É um rompimento, um desligamento de um objeto que nos representa muito. Notamos isso quando Neto relata a dor da sua viuvez:

Fui carregado no enterro. O Álvaro e o Ribeiro me ampararam. O sino anunciou a saída do cortejo e nos arrastamos pelo cemitério; como é triste, meu Deus. No fim, abracei meus filhos, meus netos, e rumei para o apartamento que dividi com Célia por mais de trinta anos. O silêncio cortou o ar, corri para ligar a TV (TORRES, 2013, p. 1340).

Freud (1996) faz um questionamento a partir da percepção do luto, da vivência eminente da perda: o que nos resta diante disso? Somente sofrer? Ou reconstruir essa vivência para a percepção sobre uma base mais firme, mais duradoura? Isto é, vão ficar melancolicamente vivendo esta perda. Mas, ao contrário, entender que o sentimento fica conosco, o sentimento de amor e “orgulho” pelo que tivemos ou pelo que temos pode ficar maior do que a vivência melancólica da perda. Por isso, o ser humano clama por um modo de passar pelo luto e viver a lembrança. Daí a necessidade de se narrar memórias que refletem sobre a vida, até porque “a memória é o elo condutor da narração” (DEALTRY, 2007, p. 73).

O mais importante é o entendimento de que a morte é algo comum que enfrentamos durante a vida. No livro de Fernanda Torres, o luto é enfrentado por diversas pessoas e de diferentes maneiras, de acordo com a individualidade de cada um, singularidade esta tanto dos vivos que ficam quanto dos mortos que vão.

Todos os dias nós vivemos cercados dos amores, dos amigos, do sentir-se envelhecendo e da morte que chega sem esperarmos. As pessoas vivem os lutos das mais variadas formas, há os rituais importantes para se viver esta passagem, que no romance é mediada pelo padre Graça, nos velórios.

Sobre a transitoriedade, Sigmund Freud (1996) analisa o fator tempo e a beleza que se vai com o tempo. A consciência de que nada é eterno, de que as pessoas e as situações mudam, de que o belo se deteriora com o tempo. O personagem *Ciro* e o seu amor por *Ruth* é um bom exemplo desta transitoriedade, já que o que parecia ser amor eterno logo se diluiu quando passaram algum tempo juntos. A partir desta noção, o sentimento de revolta (negação), sentimento de aflição e a exigência (enquanto sentimento) de que o belo supere o tempo, que seja eterno, fica apenas no campo da imaginação e não na realidade.

Portanto, deve-se encarar a realidade do transitório, e sermos sensíveis, contemplando o simples e o belo. Assim foi com *padre Graça*, que deixou a batina e partiu para a Amazônia.

Encontrou na penitência a única forma de se expiar da culpa. Jejuou, se autoinfligiu privações, mas continuava preso aos mesmos códigos do sacerdócio. Decidiu peregrinar. Enterrou a batina e os objetos litúrgicos no quintal de casa e traçou uma reta para noroeste. Aos cinquenta e quatro anos, viraria outro (TORRES, 2013, p. 198).

Padre Graça foi o personagem por meio do qual *Fernanda Torres* ironizou o papel eclesiástico. Depois de deixar a batina: “Longe da metafísica do além, ele se ateu a problemas mais urgentes: crimes contra a natureza, serras elétricas, tratores, correntes e venenos de praga. Combatia um demônio chamado civilização” (TORRES, 2013, p. 199). Passou a acordar antes do nascente, a lavar o rosto com água fria e teve como companheira uma mulher. Seu fim foi trágico, foi assassinado com um tiro vindo do mato, de origem desconhecida: “Sentiu o ventre inchar, pressionando os pulmões e a glote, os tímpanos e o cerebelo; a falta de ar, o sangue pulsando nas orelhas, o formigamento, o sono, o túnel, o desligar. Estou vivendo a minha morte, pensou” (TORRES, 2013, p. 200). Enfim, “*Graça* voltou a atenção para o féretro e descobriu-se nele, inerte, deitado, finito. Teve medo” (TORRES, 2013, p. 200). Foi este o fim do *padre* que durante toda a narrativa teve papel secundário, porém exemplar em termos notórios de vivência pelo outro e menos por si. Mesmo deixando a batina, lutou por causas ambientais, enfatizando as questões sociais e a busca por uma vida melhor.

É possível que seja isto o que provavelmente podemos ver na sociedade atual, na qual quase tudo é descartável e a competição gera dissabores. Ao criar uma narrativa que faça uma análise mais social, o escritor tem que ir além de uma sublime empreitada. Ele tem que chegar até onde muitos querem chegar e nem sempre conseguem. Há de ultrapassar o limite do psicológico humano e gerar situações novas que condizem com a realidade de sua sociedade, dando relevância à história de seu tempo.

A produção do romance *Fim*, com tantos lutos geradores de melancolias que circundam estes lutos, com toda a transitoriedade do tempo em relação à beleza humana e a chegada da velhice, trouxe uma nova perspectiva para a noção do que vem ser um texto de ficção contemporânea. A partir da visão de chegar ao melancólico extremo da vida, a morte, sob o padrão de uma narrativa de reminiscências, Fernanda Torres não só reflete a transitoriedade no passar pela existência, como instiga a mente do leitor para gerar novas formas de aproveitar a vida. “Viver enquanto está vivo”, eis um redundante lema que o livro nos convida a pensar e a colocar em prática.

Os protagonistas de Torres (2013) revelam sentimentos melancólicos quando lembram suas dores através das reminiscências, fazendo uma retrospectiva da vida que tiveram, quando estão no leito da morte. São heróis que rememoram, com melancolia, suas vivências. Estão à beira da morte, também por isso sofrem e, de acordo com Freud (2005), no livro *Totem e Tabu*, o herói sofre nos textos literários, especialmente na dramaturgia: “O herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia” (FREUD, 2005, p. 159). Seja na tragédia clássica ou na moderna, quando estão tristes, as personagens tendem a projetar tristeza para as suas lembranças.

Ao narrar recordações, memórias de fatos passados, com narrador em primeira pessoa, a autora Fernanda Torres aproxima-se da forma de narrar de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com uma diferença, só o romance *Fim* apresenta uma estrutura narrativa com tantos personagens protagonistas e personagens secundários indo a óbito, e todos os óbitos narrados com tantos detalhes, narrados por quem foi a óbito. Só no romance de Torres aparecem cinco personagens protagonistas.

A semelhança em estrutura da narrativa e conteúdo está mais entre o romance *Fim* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, visto que, em ambos, há protagonistas que chegam ao óbito e ressuscitam para narrar as memórias mais marcantes de suas vidas, quando passaram por este “vale de lágrimas”, sempre em primeira pessoa, narradores-personagens.

Possivelmente Fernanda Torres tenha se inspirado em Machado de Assis, indo além ao apresentar cinco protagonistas. Aborda as dificuldades psicológicas geradas pela morte, tanto para quem fica, quanto para quem vai, apresentando como uma verdadeira temática a vida e o além da vida: “A morte nada tem de natural” (TORRES, 2013, p. 110).

Em *Memórias póstumas*, a morte é focalizada da seguinte maneira: “Mas na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!” (ASSIS, 1998, p. 61). E como a morte do amigo Quincas Borba é

representada: “Quincas Borba não só estava louco, mas sabia que estava louco [...]. Morreu pouco tempo depois, em minha casa, jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão, e que Pangloss, não era tão tolo como supôs Voltaire” (ASSIS, 1998, p. 211-212). Eis o tom melancólico estampado nas passagens das personagens diante do luto.

CONCLUSÃO

O ato de criticar é sempre a aproximação de uma realidade que se afasta na medida em que chegamos perto dela. Nas palavras de Massaud Moisés (1975), “a crítica não esgota jamais a análise de seu objeto, pois haverá sempre um ângulo nele, ou no espírito do crítico, merecedor de análise e consideração” (MOISÉS, 1975, p. 319). Então, mesmo analisando os romances de Machado Assis e Fernanda Torres de diferentes maneiras, sob distintas perspectivas, sentimo-nos em débito. Ainda que o nosso esforço tenha sido contínuo, sempre existirão fendas não sondadas, verdades invioláveis e novos relativismos a serem apontados. Porém, diante do nosso *corpus* de pesquisa, procuramos assumir postura crítica ao invés de reverência.

De maneira geral, procuramos responder alguns questionamentos quanto às produções de ficção contemporânea da atualidade a partir da análise do romance *Fim* sob diferentes perspectivas. Tentamos solucionar dúvidas a respeito da temática da morte em relação a obras canônicas como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Do diálogo com o cânone, o romance de Fernanda Torres tratou da morte de modo criativo, apresentando o homem contemporâneo diante da melancolia do luto e o drama de se estar prestes a morrer.

Durante a presente pesquisa, buscamos nos prender em análise sobre o romance *Fim* a partir da influência e do foco narrativo. A riqueza desta obra nos proporcionou esta abertura de análises, porém convém elucidar a possibilidade de trabalhar com o romance em outros diferentes aspectos, posto que sua construção ficcional instiga estudos. Procuramos produzir um trabalho de pesquisa profícuo, de modo que possa se estender a estudos posteriores e, como Fernanda Torres é uma autora pouco estudada, pouco conhecida em instituições acadêmicas, trata-se, portanto, de uma tentativa de produção de pesquisa inédita, a qual poderá embasar futuros textos sobre a autora.

Será que foi ao acaso, sem nenhum objetivo determinado, que a autora elaborou sua obra ficcional, o romance *Fim*, com tanto óbito? Óbito não só dos cinco protagonistas, quanto também de alguns personagens secundários. Neste momento, passamos a recordar do óbito de mais uma personagem secundária, Célia, que tanta dor trouxe ao seu amado marido Neto. Morte inesperada, de aneurisma, ainda muito nova, cinquenta e poucos anos, que fez seu esposo, Neto, mergulhar em profunda depressão e provocar seu próprio óbito, provocado pela ingestão de um punhado de comprimidos. A escritora estampa subjetividade, por meio do personagem Neto, quando diz em relação à sua amada esposa Célia, logo depois de sua

partida para sempre: “Só mais tarde se aprende quão raros são os reais afetos” e “O amor é muito mais violento do que eu imaginara” (TORRES, 2013, p. 140). São fragmentos nos quais aparece a descrição do mais lindo Amor, com “A” maiúsculo, sublime e verdadeiro, trazendo lirismo para o romance, sendo a presença da poética na prosa. Em meio a tantas traições ou falsidades nos relacionamentos amorosos narrados, Neto revela o seu mais puro Amor.

Na presente pesquisa, procuramos reforçar e tentar demonstrar que a autora Fernanda Torres tinha um objetivo ao apresentar memórias de tantos óbitos, todos imensamente dramáticos: seria o de apresentar a noção subentendida de que “a vida é nada”. Considerando também que as suas tragédias urbanas lembram a poética de Nelson Rodrigues e a constante alusão à morte nos remete a Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna*.

Em vários momentos das crônicas de Fernanda Torres, percebe-se o seu enorme conhecimento de filosofia e o seu gosto por assuntos filosóficos. Propomos que no mínimo houve influência de leituras anteriores para ter como temática de seu romance *Fim*, a morte, tendo em foco tantos óbitos, sempre demonstrando a miséria da condição humana, convergindo para o pessimismo de Machado de Assis e Arthur Schopenhauer.

Ao narrar a morte e construir uma obra de ficção sobre esta temática, a ficcionista mostrou o pessimismo do luto junto do estilo autoral do cômico-fantástico, refletindo sobre a tragédia com ironia e sarcasmo. O livro de Torres trouxe a sátira menipeia no contemporâneo. Mortos que voltaram para narrar as suas memórias, com uma mistura entre o pessimismo schopenhaueriano e da comédia fantástica do autor renascentista sírio Luciano de Samósata (séc. II d. C.). Essas características de *Memórias póstumas de Brás Cubas* estão presentes no romance *Fim*, ambos expondo um realismo que quebra a verossimilhança usando o fantástico, mas que revela também uma visão real da sociedade, cada qual em seu tempo. É o resgate de uma tradição que busca recuperar a sua identidade a partir do romance contemporâneo.

Na arquitetura do romance *Fim*, a autora criou uma espécie de “lei”, ou seja, uma norma própria seguida à risca sempre no mesmo ritmo. É empregada sempre a mesma estrutura narrativa no desenvolvimento do enredo em relação a cada um dos cinco protagonistas: Álvaro, Ribeiro, Sílvio, Neto e Ciro, sempre na mesma linha, no mesmo tom. Primeiro, cada protagonista em forma de narrador-personagem e empregando só o discurso indireto, entra em profunda reflexão na descrição dos pontos mais importantes de suas memórias. De repente, há uma interrupção do modo de narrar, passando a narração para a terceira pessoa, narrador-observador, com o emprego, de vez em quando, do discurso direto. Nestes momentos, ocorrem as participações dos personagens secundários que tenham alguma

relação em vida com o protagonista daquele momento e descrição reflexiva de locais e paisagens relacionados com eles durante momentos em que viveram juntos. Depois, a narrativa retorna novamente para o narrador-personagem com o protagonista retomando suas memórias e assim por diante, sucessivamente, num mesmo e idêntico ritmo de alternâncias na estrutura narrativa. Vão sendo intercaladas mudanças na forma de narrar até o término da história de cada protagonista com ele próprio, narrador-personagem, narrando em discurso direto, como se deu o seu óbito. O leitor se choca porque não está tão acostumado a ler protagonista narrando o exato momento de seu próprio óbito. E são cinco protagonistas com cinco narrativas estruturadas da mesma forma, mas com desfechos completamente diferentes um do outro, como cada um conta a passagem de seu óbito nos mínimos detalhes.

Trata-se de um modo particular, uma espécie de norma diferente de narrar, sempre no mesmo ritmo, que a escritora criou e seguiu até o final da narrativa de seu romance *Fim*, estrutura narrativa elaborada e montada pela autora que obedece fielmente formas idênticas de espaços compassados, no mesmo ritmo como se fossem as mesmas notas musicais, a mesma melodia contida em cinco letras de músicas diferentes. O leitor, quando percebe a forma e o estilo, pode julgar engraçado, prevendo o que poderá acontecer em termos de estrutura narrativa. Percebemos cinco tramas principais, com clímax em cada uma delas, justo no momento final de cada uma das cinco histórias de vidas que se esvaem, quando cada protagonista começa a narrar o seu próprio óbito. Cada história narrada por cada protagonista, sempre revestida do mesmo ritmo de estrutura narrativa, sempre termina rodeada de extrema emoção, pois é narrado o final de vida de cada um.

Portanto, a estrutura narrativa se desenvolve na mesma forma e no mesmo ritmo em cada um dos cinco pequenos romances, representados por cada um dos protagonistas, formando cinco momentos chocantes. Possivelmente são momentos emocionantes, dentro da narrativa geral do romance, que tem seu desfecho, com mais um óbito, a morte do ex-padre Graça na defesa do meio ambiente, bandeira de defesa social que a autora procura sustentar.

Enfim, podemos concluir que Fernanda Torres, ao apresentar ao público o romance *Fim*, inseriu-se no mundo da literatura brasileira contemporânea. Escrita lúcida, observando tanto a realidade exterior quanto a realidade interior da alma, mente fotográfica, Fernanda Torres, embora com influências de fontes precursoras, desponta com um estilo único ao escrever com humor satírico e algum lirismo. De vez em quando, também emprega expressões de exagero e ironia. Apresenta uma maneira diferenciada de focalizar a vida. Tudo o que vê de errado, critica com humor, levando ao óbito quase todos os personagens de seu livro de ficção, mas o que mais sentimos em cada óbito, é uma riqueza de vida. Criou no

mundo da ficção, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, apresentando romance contendo cinco protagonistas, com sentido, construindo método narrativo próprio. Criou uma estrutura narrativa compacta e coerente. Todas as partes da estrutura narrativa se juntam num todo com sentido lógico e preciso tudo se encaixando numa inteligente montagem. Ao apresentar tantos óbitos, provavelmente foi para reforçar o pessimismo diante da temática da morte.

A mensagem estrutural é uma maneira por meio da qual a artista também consegue produzir com método diferente na forma e no conteúdo, até certo ponto ousando, especialmente por não ser comum cinco defuntos protagonistas em um romance e toda estrutura narrativa interligada em um sentido lógico.

Em sua agônica construção, a autora Fernanda Torres se aproxima de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O romance de Torres apresenta uma estrutura narrativa com cinco personagens protagonistas que viveram o tanto quanto puderam, não só entre fracassos, como também, usufruindo de tudo quanto a vida tem de melhor. Com perspectivas diferentes, narrando a mesma história a partir de diferentes prismas, dialogando com obras do cânone literário, demonstrou no aspecto psicológico o extravasar da melancolia causada pelos lutos. No aspecto filosófico, deixa claro que “a vida é nada” por causa do sofrimento e da morte. E, por fim, sugere que “a vida é tudo” e que devemos cuidar dela enquanto estivermos vivos. Assim, tratemos da vida com cuidado e respeito. De modo semelhante, façamos o mesmo com a inevitável morte.

Concluindo, Machado de Assis é mestre dos mestres na arte de narrar e Fernanda Torres está apenas começando, mas já demonstrando estilo individual. Enquanto Machado de Assis narra a dor com sarcasmo, Fernanda Torres narra com sarcasmo, humor e algum lirismo. Ambos apresentam espírito de síntese, com estilo minimalista, noções psicológicas, ironia, impaciência e insistência em abordar temas sociais. Assim, cada qual produziu a sua “obra de finado”. Reinventaram com ousadia, método próprio e dom singular, para nos brindar com algo bem diferente do usual no mundo da narrativa de ficção.

Algo sugestivo ao tema é o romance de Torres começar com a palavra “morte” e ser intitulado com a palavra “fim”. A autora penetra na mente de cada protagonista prestes a morrer e imagina como seriam os segundos derradeiros de cada ser humano, dependendo de cada situação provocadora do óbito. Semelhante narrativa notamos em Machado, quando o seu protagonista Brás Cubas relata a sua morte e o seu funeral. É a morte cumprindo o seu papel inevitável de complemento final da vida.

Os narradores de *Memórias póstumas* e *Fim*, embora mortos, estavam vivos para contar as suas experiências de morte e de vida. Machado de Assis e Fernanda Torres mostraram como na arte literária é possível reproduzir a existência insuflando vida naquele ser que está morto. Neste caso, parodiando Mia Couto ao afirmar que um morto amado nunca para de morrer, vamos supor que, na verdade, um morto amado nunca para de viver.

Em síntese, por meio da teoria da influência, comparamos o romance *Fim* com o cânone literário, em especial com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Discorremos sobre a construção artesanal da narrativa, em especial, enfatizando a temática da morte narrada sob ângulos distintos, com o estudo do foco narrativo. Analisamos o jogo das influências em torno da temática da morte, abordando o pessimismo machadiano, influenciado por Schopenhauer, e a melancolia causada pelo luto. Nosso objetivo foi demonstrar que a agônica escritura de Fernanda Torres e de Machado de Assis passou por influências de o todo tipo, mas deixou em sua essência a mensagem de que a morte, mesmo sendo o fim inexorável e inevitável dos seres vivos, pode nos fazer melhorar enquanto pessoas que lutam por melhores condições de vida. *Fim* inicia-se com a palavra morte e o presente trabalho findar-se-á com a palavra vida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. 1 ed. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*, 8 ed. São Paulo: Saraiva, 1974. p. 141-143.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- AZEVEDO, Álvares. *Noite na Taverna*. São Paulo: Base, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____; VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Becitec, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 2010, p. 131.
- _____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1991.
- _____. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünwald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Tradução de Arthur Nestrovski Rio de Janeiro: Imago Editora, 1973.
- _____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOOTH, Wayne Clayson. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.

- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *A comunicação persuasiva: teoria e prática*. São José do Rio Preto, SP: HN, 2015.
- _____. *Manual de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal, Brasil, África Lusófona e Timor-Leste*. Curitiba: CRV, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Esquema de Machado de Assis*. In: _____. *Vários escritos*, 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 22 – 25.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COSTA, Marco Túlio. *O ladrão de palavras*. 11 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Org.). *Alguma Prosa. Ensaio sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e talento individual*. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico*. 2 ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI Escolar: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 4 ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *Operadores de Leitura*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009, p. 33 – 58.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: _____. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Escritos sobre Psicologia do Inconsciente*. v II. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 97 – 122.

_____. *Totem e Tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, v. 53, 2002, p. 166-182.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: E.P.U., 2008.

GOMES, Álvaro José dos Santos. *Hérib Campos Cervera: Luto e melancolia na Literatura paraguaia*. 2013. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

HANSEN, João Adolfo. “*O imortal*” e a verossimilhança. In: *Teresa* – revista de Literatura Brasileira, São Paulo, 2006, p. 56-78.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher – Permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 7 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (USP), 1975.

NESTROVSKI, Arthur. *Influência*. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PÉCORA, Alcir. *Entrevista*. In: CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *A Literatura Brasileira Atual no Olhar de Alcir Pécora*. *Revista Tema*. São Paulo: UNIESP, n. 55, 2010, p. 131-136.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra. A prosa brasileira contemporânea*. 1993. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, Campinas/SP, 1993.

_____. *Realismo; postura e método. Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007, p. 137-155.

PEREIRA, Helena Bonito (Org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIAGET, Jean. *O estruturalismo*. Trad. Moacir Renato de Amorim. Col. Saber Atual. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PLATÃO, *O Banquete*. In: CIVITA, Victor. *Os Pensadores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROLEITURA. *Entrevista com Maria Thereza Fraga Rocco*. Ano 2, Nº 6, Agosto, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário da narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é: o homem fiel e outros contos*. 14 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.

_____. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ROTTERDÃ, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, Tempo e espaço ficcionais*. (Introdução à Teoria da Literatura). São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Álvaro Costa. *Pedras (lusas) que rolam, o calçamento infame e as tartarugas praias*. In: *Folha de S. Paulo*, seção *Ilustríssima*. São Paulo, 23 out. 2016, p. 7.

SHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. In: *Os Pensadores: Shopenhauer*. Trad. Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 5-82.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TEZZA, Cristóvão. *A Tradutora* In: *Trecho inédito do novo livro de Cristóvão Tezza*. Folha On-line. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/09/183666-leia-trecho-inedito-do-novo-livro-de-cristovao-tezza.shtml>. Acesso em: 18/09/2016.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Sete Anos: Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WAHL, François. *Estruturalismo e Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1968.