



As categorias de modo e voz, de Gérard Genette na construção do herói-autor *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago

Leila Aparecida Cardoso de Freitas Lima*, Arnaldo Franco Júnior e Susanna Busato

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: lima.leila1@unemat.br

RESUMO. A partir de pressupostos da Teoria da Narrativa apresenta-se este resultado de pesquisa. O tema concentra-se nos limites entre as categorias de 'modo e voz', desenvolvidas por Gérard Genette em *Discurso da narrativa*, (1979). Neste sentido, objetiva-se discutir alguns equívocos que os questionamentos sobre 'quem fala' e 'quem vê' podem desencadear em certos textos narrativos. Parte-se da hipótese de que tais confusões teóricas podem comprometer a interpretação crítica da obra literária. Os métodos empregados restringem-se ao recurso da pesquisa bibliográfica na área da Teoria Literária, sendo que, para tanto, utilizaremos como principal aporte a obra teórica *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette (1979). No percurso de elucidação de nossas hipóteses, selecionaremos como *corpus* o romance *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago (2014). Com semelhante estudo, espera-se chegar à compreensão dos possíveis efeitos de sentido que as categorias de 'modo e voz' podem trazer ao objeto artístico.

Palavras-chave: teoria da narrativa; foco narrativo; Diegese; estruturalismo.

The categories of mode and voice, by Gérard Genette in the construction of the hero-author *Mil rosas roubadas*, by Silviano Santiago

ABSTRACT. Based on assumptions of Narrative theory, this research result is presented. The theme focuses on the limits between the categories of 'mode and voice', developed by Gérard Genette in *Discurso da narrativa* (1979). In this sense, the objective is to discuss some misconceptions that the questions about 'who speaks' and 'who sees' can trigger in certain narrative texts. It starts from the hypothesis that such theoretical confusions can compromise the critical interpretation of the literary work. The methods employed are restricted to the resource of bibliographic research in the area of Literary theory, and, for that, we will use as main contribution the theoretical work, *Discurso da narrativa*, by Gérard Genette (1979). In the course of elucidating our hypotheses, we will select as corpus the novel *Mil rosas roubadas*, by Silviano Santiago (2014). With such a study, it is hoped to reach an understanding of the possible effects of meaning that the categories of 'mode and voice' can bring to the artistic object.

Keywords: narrative theory; narrative focus; Diegesis; structuralism.

Received on November 2, 2022.

Accepted on March 13, 2023.

Introdução

A narrativa é um gênero literário antigo que, de acordo com Walter Benjamin (1994) em 'O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov', floresceu em meio aos artesãos. O potencial de contador de histórias parece inerente à espécie humana, porém, este recurso narrativo sofreu inúmeras mudanças no decorrer da história. Mas essas transformações operadas pelo tempo conseguiram minimizar a presença do narrador na narrativa? Para Theodor Adorno (2003) em 'Posição do narrador no romance contemporâneo', o narrador a partir do século XX encontra-se em uma espécie de impasse: a impossibilidade de narrar, no interior de um gênero que reclama a narração. Isso ocorre, de acordo com o teórico, porque seria impensável a um sujeito que vivenciou a experiência de duas Grandes Guerras Mundiais narrar a sua história tranquilamente, como se dominasse com facilidade os traumas colecionados ao longo da vida.

Com efeito, todos esses fatores de transformações encontram-se implicados pela presença daquele que fala na narrativa. Naturalmente, quando nos preparamos para ouvir uma história, sentimos certa necessidade de saber quem vai nos contar os eventos. De quem será a voz que trará à luz o universo diegético imaginado pelo ficcionista?

Ademais, ao tomar conhecimento dessas implicações de voz, logo vem o questionamento acerca da perspectiva adotada pelo elemento ficcional detentor da voz: ‘quem vê?’, ou, mais precisamente, em que posição este narrador se coloca para realizar o seu relato? Este sujeito ficcional que fala pode utilizar uma focalização interna ou externa em face da sua atitude enunciativa. Neste sentido, é a partir dessa problemática que surgem as noções de ‘voz’ e ‘modo’ no âmbito dos estudos da narrativa.

Não obstante, ao considerar as discussões sobre os fatores relacionados ao estudo das categorias de ‘modo e voz’ relevantes, uma vez que remetem a equívocos que, muitas vezes, comprometem a interpretação da obra literária, traremos à luz, neste artigo, alguns conceitos desenvolvidos por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979). Faremos uma breve releitura da narratologia, no que se refere às categorias ‘modo e voz’, no intuito de problematizar e, na medida do possível, esclarecer, algumas confusões entre as duas categorias. Neste percurso, os estudos de Genette serão utilizados como elemento de entrada analítica no texto *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago, publicado em 2014. Além de escritor, Santiago é crítico literário, ensaísta e professor universitário. Esclarecemos, contudo, que esta reflexão volta-se para os domínios da Teoria da narrativa, assim, não se tem a pretensão de apresentar uma análise detalhada do texto literário de Santiago e, sim, destacar alguns aspectos críticos deste romance que poderão ser elucidados mediante a teoria narratológica supracitada.

A categoria modo em *Mil rosas roubadas*: entre o olhar de Zeca e o olhar do narrador

Genette (1979) afirma que se pode pensar, por vezes, que a categoria de modo não seja muito pertinente, visto que a função da narrativa é, em última instância, a de contar uma história e, por isso, o seu modo único deve ser o indicativo. Existem, no entanto, algumas implicações na categoria de modo que em muito podem nos ajudar na compreensão de uma narrativa. Na análise de *Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago (2014), uma das problemáticas centrais da narrativa encontra-se justamente inserida na categoria de modo. De forma sumarizada, entende-se por modo a maneira pela qual o narrador opta por contar a história, podendo escolher posicionar-se em uma distância curta ou longa em face dos acontecimentos narrados. Por isso, a distância e a perspectiva fazem parte do modo pelo qual o narrador opta por contar a história.

Antes de estabelecermos a discussão a respeito da categoria de modo, apresentaremos ao leitor uma síntese da história narrada em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014). A história inicia-se com a declaração, pelo narrador, da perda de Zeca, grande amigo e futuro biógrafo. Neste momento, ele lamenta o fato de ninguém mais tê-lo conhecido como Zeca, seu grande amigo que acabava de deixar a vida, levando consigo a esperança do narrador de ser biografado. Mediante o recurso da analepse, tomamos conhecimento de que Zeca e o narrador conheceram-se em 1952, na cidade de Belo Horizonte, em um encontro casual à espera de um bonde. A partir daí tem-se o início de uma amizade forte, duradoura, apaixonada, mas muito conturbada entre os rapazes. No que diz respeito ao título do romance, esclarecemos que ele advém da canção ‘Exagerado’, composta por Cazuza, Neves, e Ezequiel (1985).

Para Genette (1979), a perspectiva é um dos fatores mais estudados no que se refere ao âmbito da teoria literária após o fim do século XIX. Entretanto, grande parte dos trabalhos feitos neste sentido apresentam certa confusão entre as categorias de ‘modo e voz’. Segundo ao autor, há de se ter em mente duas perguntas quando se parte para semelhante estudo: a) ‘qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?’; b) ‘quem narra a história?’. Ou, ainda, outras duas perguntas: ‘quem vê?’; ‘quem fala?’ Neste sentido, quando se fala sobre classificação de narrador estamos diante de um estudo de ‘voz’; por outro lado, ao se falar em focalização ou foco narrativo, reportamo-nos ao estudo de ‘modo’. No âmbito da perspectiva (caso, portanto, de ‘quem vê’), temos o foco narrativo, que equivale à noção de ponto de vista. Genette (1979), apoiado em Cleanth Brooks e Robert Penn Warren (1943), apresenta uma tipologia de quatro termos capazes, segundo ele, de resumir o quadro de focalização: 1) o herói pode contar a sua própria história - neste caso, os acontecimentos são analisados do interior e o narrador é uma das personagens da história; 2) uma testemunha assume o compromisso de contar a história do herói e, assim, os acontecimentos são observados do exterior, mas o narrador continua no quadro de personagens da história; 3) o autor pode contar a história do exterior - aqui, os acontecimentos são observados do exterior e o narrador não se apresenta como uma personagem da história; 4) o autor analista ou onisciente conta uma história, a qual ele analisa do exterior, assim, o narrador não participa na condição de personagem da ação.

Percebe-se, assim, que tanto o primeiro quanto o segundo tipos são narradores em primeira pessoa, visto que participam da história narrada na qualidade de personagem. A diferença de um e de outro, contudo, é que

o primeiro tipo se identifica com o herói, logo, é o protagonista da ação, ao passo que o segundo tipo é apenas testemunha da história do protagonista. Em contrapartida, o terceiro e o quarto tipos de focalização fazem uso da terceira pessoa, sendo o terceiro um narrador observador que, não participando da história na qualidade de personagem, apenas se limita a observar os fatos à distância. O quarto ponto de vista também faz uso da terceira pessoa, mas se trata de um narrador onisciente. Neste sentido, este narrador comporta-se como um ser onipotente que pode adentrar à mente das personagens em qualquer momento da narrativa. A respeito do conceito de ‘herói’ aqui adotado, esclarecemos que Tomachevski (1973), em ‘Temática’ nomeia o personagem protagonista de herói. Trata-se de uma identificação de elemento estrutural não pautada por avaliação moral. Genette (1979) procede do mesmo modo.

Em concordância com Genette (1979), faz-se necessário por parte do analista ou teórico uma atitude cuidadosa em relação às categorias de modo e voz. É comum ouvirmos falar em focalização autodiegética quando, na verdade, este é um caso de ‘quem fala’ na narrativa e não de ‘quem vê’; mais precisamente: a focalização está no âmbito da categoria de modo e não de voz. Todavia, ao verificarmos com maior atenção tais categorias, podemos notar que, a despeito de sua diferença de significado no interior do texto literário, elas mantêm uma relação muito próxima entre si. Por isso, não se pode visualizar possibilidade de um dado analista optar em abordar um texto literário tendo em vista a categoria de modo sem levar em consideração, também, a categoria de voz. A pergunta ‘quem vê?’ (modo) do analista a seu objeto de análise, consequentemente, o conduzirá ao questionamento sobre ‘quem fala? (voz).?’ (voz)

Ao mencionar as perspectivas de outros teóricos, no que diz respeito à categoria de modo, Genette (1979) traz à discussão uma tipologia de três termos: a) no primeiro tipo, tem-se aquilo que a crítica anglo-saxônica chama de ‘narrativa de narrador onisciente’; Pouillon (1946) nomeia de ‘visão por trás’ e Todorov (1966) traduz na fórmula Narrador>Personagem. Neste caso, o narrador demonstra um conhecimento maior do que aquele apresentado por qualquer uma das personagens. b) no segundo tipo, tem-se Narrador=Personagem. Aqui, o narrador se limita a revelar aquilo que certa personagem sabe. Ainda de acordo com este segundo tipo, trata-se da narrativa de ‘ponto de vista’ para Lubbock (1921), de ‘campo restrito’ para Blin (1954) e de ‘visão com’, de acordo com Pouillon (1946). c) no terceiro tipo, tem-se Narrador<Personagem. Neste caso, o narrador revela menos do que a personagem sabe. Esta é a narrativa ‘behaviourista’, que Pouillon (1946) nomeia de ‘visão de fora’.

Estabelecida a perspectiva de outros teóricos, Genette (1979) rebate os três termos apresentados: o primeiro tipo passa a se chamar, segundo ele, ‘narrativa não-focalizada’, ou de ‘focalização zero’. O segundo tipo será nomeado de ‘focalização interna’, quer ela seja fixa ou variável. O terceiro tipo será a ‘narrativa de focalização externa’, na qual o herói age sem que o leitor tome conhecimento de seus pensamentos. A problemática do ponto de vista parece intensificar-se quando o assunto é a focalização interna. Para o teórico, dificilmente este termo pode ser aplicado de forma rigorosa. Isto ocorre, porque a personagem focal, aquela sob a qual recai a perspectiva narrativa, nunca é descrita nem analisada do exterior. Além disso, seus pensamentos não são analisados de forma objetiva pelo narrador. Citando Pouillon (1946), Genette (1979) revela que na ‘visão com’, ou focalização interna, a personagem não é vista na sua interioridade, uma vez que para isso seria preciso que o leitor saísse dela, quando, na verdade, ele se encontra inserido nela. É preciso, então, vê-la com o olhar de outra personagem, ou apropriar-se da imagem que alguma personagem faz dela. À vista disso, o teórico infere que a focalização interna somente se realiza plenamente na narrativa em monólogo interior.

Refletindo sobre a questão da focalização no romance *Mil rosas roubadas* (2014), de Silviano Santiago, constatamos a presença de uma focalização interna por parte do narrador. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que não se comporta como um ente onipotente e parece saber o mesmo que sabem as demais personagens. É justamente por não saber mais do que Zeca, não conhecer a natureza profunda de seus sentimentos, que o narrador parece decidir-se por assumir a enunciação: “Se Zeca ainda estivesse vivo, poderia consultá-lo e me aprofundar na lembrança do nosso primeiro encontro” (Santiago, 2014, p. 64). A despeito de tantos anos de convivência com Zeca, o narrador parece desconhecer dados importantes sobre a personalidade do amigo. Consequentemente, a reflexão do enunciadador gerada pelo processo da escrita foi capaz de amenizar o desconhecimento sobre o outro. É verdade que o discurso narrativo dá uma ideia de que Zeca conhecia profundamente o narrador: “Ele me conheceu como eu não me conhecia” (Santiago, 2014, p. 33). Este pormenor ofereceria a ideia de que a personagem (Zeca) saberia mais do que aquilo que é revelado pelo narrador, portanto, teríamos uma visão de fora, ou focalização externa. Mas estas informações são frutos do processo reflexivo e dialético adotado pelo narrador. O que se tem, de fato, é uma narrativa realizada por meio de monólogo interior. Neste caso, de acordo com Genette (1979), a focalização interna pode realizar-se de forma rigorosa.

As questões de focalização são de extrema relevância no processo de análise de um texto literário. Relembrando a problemática levantada por Genette (1979) acerca da focalização interna, compreende-se em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014) a necessidade de o leitor em servir-se de outra perspectiva, ou outro ponto de vista, para melhor compreender o comportamento do narrador-escritor. Trata-se de um narrador que, de acordo com Friedman e Melo (2002), narra sob um ângulo de visão de centro fixo e, por isso, encontra-se limitado aos seus próprios sentimentos e percepções. Dessa forma, o leitor encontra-se imerso na interioridade deste narrador e seria preciso sair deste lugar para enxergar os fatos narrados de outra ótica ou perspectiva. Como forma de deslocamento dirigido pelo próprio discurso narrativo, este leitor sai da interioridade do narrador-escritor e tenta mergulhar na psique de Zeca. Compreendendo o pensamento de Zeca sobre o narrador, o leitor poderia compreender alguns sentimentos e percepções não confessados pelo narrador-escritor do romance. A partir desta mudança de perspectiva, vê-se um narrador mais humanizado e com um teor menor de virtudes do que quando experimenta a sua própria visão sobre si. Ver o narrador não pelo seu próprio olhar, mas pelo olhar de Zeca mostra-se, no romance, um jogo interessante, porém não se pode esquecer de que este olhar de Zeca, tão precioso para a análise textual, é reportado pela voz do próprio narrador, logo, o narrador que vê é o mesmo que fala, ele não delega a voz nem tampouco transfere o ponto de vista.

No capítulo intitulado ‘Borboletas azuis’, o enunciador apresenta ao leitor algumas informações importantes sobre a personalidade de Zeca. Porém, neste percurso é possível compreender algo de relevante sobre o próprio narrador-escritor. Neste momento, tem-se a revelação de uma característica peculiar de Zeca – o amigo do narrador era colecionador de borboletas. Este relato sobre as várias espécies de borboletas colecionadas por Zeca parece não apresentar grande relevância à narrativa de primeiro grau. A respeito desta narrativa de segundo grau acerca das borboletas azuis tem-se a impressão de que se trata de uma paralipse. A paralipse é caracterizada por Genette (1979), como ‘alterações’ que podem ocorrer em uma narrativa. Trata-se de uma ‘omissão lateral’, na qual o narrador fornece menos informações do que aquelas que seriam necessárias para a compreensão da diegese.

As digressões do personagem narrador-escritor, ao reportarem o discurso de Zeca explicando sobre as inúmeras espécies de borboletas e sua importância, fazem com que o leitor acredite que esta parte do relato tem pouca ou nenhuma relevância para a compreensão do romance. Surge, entretanto, uma atmosfera de tensão quando se percebe que a narrativa das borboletas-azuis se insere na narrativa primeira, compondo parte significativa do relacionamento entre Zeca e o narrador. Por meio deste relato sobre as borboletas, o leitor começa a tomar conhecimento da personalidade forte de Zeca, bem como de que, enquanto ele era o grande e único amigo do narrador, na vida dele já existiam pessoas que pareciam ter importância superior à do narrador. É a partir da narrativa das borboletas-azuis que o leitor é apresentado a uma nova personagem: Vanessa. Ocorre, neste momento, a primeira frustração do narrador-escritor, conforme podemos observar neste fragmento: “Não esperava encontrar pela frente um inimigo figadal. O próprio Zeca. Ciumento, não gostava de apresentar amigo seu a outro amigo” (Santiago, 2014, p. 79). Além disso, este capítulo não serve apenas para mostrar a personalidade de Zeca; ele traz à luz um comportamento importante por parte do eu narrado, ou eu-personagem, a saber: o narcisismo. Este traço da personalidade do eu do passado é revelado quando, no momento da enunciação, o narrador-escritor revela seu sentimento acerca da condição de rara espécie de borboleta que comporia a coleção de Zeca: “Nem nos conhecíamos direito e lá estava eu a ser exibido por ele como amostra de raro espécime mineiro [...]” (Santiago, 2014, p. 70).

Para Genette (1979), diante de certas narrativas pode ocorrer, por parte do leitor, uma impressão de que o narrador não parece compreender a natureza daquilo que ele mesmo conta. Porém, isso não impede o leitor de interpretar esta narrativa conforme a sugestão do autor. Isto posto, no romance de Santiago o narrador-escritor assume um discurso tendencioso no sentido de convencer o leitor de que os eventos por ele narrados escaparam à compreensão do seu eu narrado situado no passado. No intuito de refletir sobre este pormenor, vejamos o seguinte trecho do romance: “Hoje, nas malhas de aranha tecidas em palavras por mim, quero me apoderar sozinho – ou até o dia da entrega ao público deste manuscrito – da essência dele” (Santiago, 2014, p. 145). Com efeito, não somente no passado os sentimentos de Zeca pareciam misteriosos para o narrador, mas também no presente. Em vista disso, ele parece assumir a enunciação com o propósito de que, na medida em que for construindo o seu discurso narrativo, o processo de reflexão no qual ele terá de submergir possa revelar algo sobre o sentimento e a personalidade de Zeca nunca compreendidos. O fragmento da página 145 do romance transmite a ideia de que o próprio manuscrito de *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014) metaforiza

a essência de Zeca. Mas, no desejo de conhecer o outro do narrador-escritor, pode esconder-se um desejo mais profundo: conhecer uma parte importante, e até então desconhecida, de si mesmo.

A categoria de modo e a autobiografia

Em consonância com Genette (1979), compreende-se que a escolha da primeira pessoa, ou a identidade de pessoa do narrador e do herói, não determina a focalização da narrativa sobre o herói. O narrador autobiográfico, tendo em vista a biografia real ou fictícia, encontra-se mais autorizado a falar em seu próprio nome do que o narrador em terceira pessoa devido à sua identificação com o herói. O fato de o texto ser escrito em primeira pessoa, contudo, não implica necessariamente que o narrador corresponda ao herói da narrativa. Desta forma, o narrador-personagem pode empregar a primeira pessoa do discurso e coincidir com o protagonista da história narrada e, assim, haverá uma identificação entre a primeira pessoa e a focalização efetuada sobre o herói. Em contrapartida, o narrador pode optar pelo emprego da primeira pessoa e se colocar apenas na posição de testemunha da história do herói.

O emprego da primeira pessoa com focalização sobre o herói causa, muitas vezes, confusões entre a identidade do ficcionista e do narrador. Tais confusões são ampliadas quando a trajetória biográfica do escritor apresenta pontos em comum em relação aos eventos vivenciados pelo narrador. Na autobiografia real – aquela em que o escritor opta por contar a sua trajetória de vida – pode-se dizer que existe uma coincidência entre o sujeito empírico – a pessoa do escritor – e o sujeito ficcional: o narrador. Mas, diante da autobiografia fictícia não se pode comparar a vida do sujeito empírico com a vida do narrador. Em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), há o risco de que o analista caia na armadilha de atribuir a Silviano Santiago todos os eventos vivenciados pelo narrador. Isto ocorre devido a algumas coincidências, neste caso, entre as trajetórias dos sujeitos empírico e ficcional. O narrador é professor universitário, e esta também é a profissão de Silviano Santiago. Por outro lado, deve-se considerar que a área de atuação de Santiago são as Letras, enquanto o narrador é um historiador. Por conseguinte, nem tudo o que o narrador-escritor vivenciou no romance foi necessariamente vivido por Silviano Santiago, mas imaginado por ele. Estes pormenores podem oferecer pistas de que Santiago tenha escrito um romance ficcional, e não uma autobiografia.

A problemática intensifica-se mediante a presença de uma metanarrativa no romance. Neste sentido, tem-se um narrador-escritor que passa grande parte da narrativa refletindo acerca de seu fazer literário. Este narrador-personagem, diferentemente do que ocorre com o autor empírico Santiago, apresenta preocupação em construir uma autobiografia real, fiel aos fatos vivenciados no passado. Ele gostaria, inclusive, de poder evitar o relato na primeira pessoa para afastar a subjetividade de seu discurso e aproximar-se de suas características de historiador objetivo. Evidentemente, não consegue evitar a narrativa em primeira pessoa, uma vez que pretende falar do outro (Zeca), mas passa a maior parte da narrativa falando de si. A dificuldade do leitor, aqui, seria a análise de uma autobiografia ficcional para o autor empírico e ‘real’ para o narrador-escritor. É possível notar, aí, uma tendência em relativizar a noção de autobiografia. Provavelmente, o escritor empírico (Santiago) apresente certa intenção em proporcionar algumas reflexões a respeito do vínculo entre memória e imaginação no interior de uma narrativa que transita entre diferentes gêneros, como, por exemplo, o biográfico e o autobiográfico. Assim, a discussão do papel da imaginação, no relato do narrador-escritor, relativiza a concepção de autobiografia, na medida em que reconhece, neste gênero, não apenas a participação da memória, mas, também, a presença determinante da imaginação. O discurso, aparentemente confuso, do narrador-escritor a respeito do risco que sua narrativa está correndo ao pender para a imaginação quando, na verdade, deveria pender para a razão, mascara um propósito cuidadoso do romancista (Santiago) em fazer com que o leitor reflita acerca dos limites entre autobiografia real e romance: “Talvez por já me sentir bandeando para o lado da imaginação, continuei a alertar a razão, embora, na verdade, estivesse a alertar a mim sobre a necessidade do futuro desvio na condução do relato” (Santiago, 2014, p. 173). De acordo com Amorim (2010, p. 46), no capítulo intitulado ‘O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo* de Jorge de Sena’, que consta do livro *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*, “Essa ambiguidade que caracteriza as relações entre autobiografia e romance continua a ser ponto de discussão, obrigando o leitor a um exercício constante de desautomatização” (Amorim, 2010, p. 46). Em vista disso, é necessário que o leitor analista assuma uma atitude singular em relação aos romances contemporâneos semelhantes ao de Santiago, posto que os limites entre as trajetórias do autor empírico e do narrador-escritor por ele criado podem provocar certas confusões e afetar a compreensão do texto literário.

De acordo com Genette (1979), por vezes uma narrativa pode apresentar uma dupla focalização – o narrador pode deslocar sua perspectiva de si mesmo ao herói (neste caso, o ponto de vista do herói e do narrador serão os mesmos), ou, então, esta perspectiva pode ser transferida do herói para outra personagem. Certas vezes, o narrador apresenta uma focalização interna no que tange à narrativa primeira e, abruptamente, retira-se da narrativa segunda, deslocando, assim, a perspectiva. Em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), o narrador não se retira da narrativa sob nenhuma hipótese, no entanto, pode-se dizer que ocorre um deslocamento de ponto de vista na medida em que o narrador-escritor afirma que fará uma biografia de Zeca e acaba autobiografando-se. O papel de herói mudaria dependendo da escolha entre biografia ou autobiografia e, assim, deslocar-se-ia a perspectiva do narrador. Este pormenor está diretamente vinculado à categoria de modo. Esta problemática, contudo, será mais aprofundada quando da discussão sobre a categoria de voz.

A categoria de voz: os limites entre o testemunho e o protagonismo no narrador de *Mil rosas roubadas*

Segundo Genette (1979), pode ocorrer uma tendência por parte do leitor em interessar-se pela história narrada – enredo, personagens, tempo e espaço – sem se preocupar com o sujeito que conta esta história. Vimos, no item anterior, a respeito do quesito ‘modo’, que a pergunta ‘quem fala?’ deve ser feita quando o assunto é a categoria de voz. Assim sendo, o estudo sobre a focalização ou ponto de vista requer a pergunta ‘quem vê?’, ao passo que a proposta de estudar a problemática da voz do narrador necessita da pergunta ‘quem fala?’. De acordo com o teórico, o estudo de voz é um gênero de incidências considerado na sua relação com o sujeito da enunciação. Este sujeito, entretanto, não é apenas aquele que pratica ou sofre a ação, mas aquele que relata e todos aqueles que participam, ainda que passivamente, dessa ação narrativa.

Quando o assunto recai sobre a categoria de voz pode haver algumas confusões entre a instância da narrativa e a instância da escrita, entre o narrador e o autor; e entre o destinatário da narrativa e o leitor da obra. Para Genette (1979), a confusão pode ser legítima quando se trata de narrativa histórica, ou de uma autobiografia real, porém, não no caso de uma narrativa de ficção, pois nesta o narrador é uma criação do autor empírico e a situação narrativa pode estar muito diferenciada do ato de escrita. Ao analisar um texto literário é relevante que se considere com atenção a situação narrativa em sua relação com o protagonista, os personagens, o tempo ou o espaço. Às vezes, uma narrativa pode apresentar dois narradores distintos e este fato deve ser considerado detidamente pelo analista. Por outro lado, quando a narrativa apresenta apenas um narrador e este assume pontos de vista diferenciados também é um fato que merece a mesma atenção do analista.

Em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), tem-se a presença de apenas um narrador, e este personagem não cede a sua voz em nenhum momento da narrativa. Este pormenor está diretamente ligado à proposta de biografia assumida pelo narrador-escritor. Além disso, o autor empírico (Santiago), embora não escreva uma autobiografia real, cria um narrador-escritor que escreve uma autobiografia que apresenta certa preocupação em se manter fiel a uma determinada realidade. Não obstante, este autor empírico (Santiago) ainda insere no romance alguns acontecimentos vivenciados por ele na vida real. Este fator pode confundir o leitor. O problema intensifica-se em relação à perspectiva narrativa que não deve ser confundida com a instância narrativa, mas mantém relação direta com a posição do narrador. Temos, então, a presença de apenas um narrador no romance. Esta entidade fictícia autodenomina-se testemunha da história de Zeca, seu amigo, mas age como protagonista da história que narra. Isto posto, no romance é perceptível uma distância entre a situação narrativa e o ato de escrita, haja vista a atitude do narrador-escritor em assumir um compromisso diegético de contar a história de seu amigo, Zeca, ao passo que seu ato de escrita arrasta-o para a posição de herói na narrativa que conta. Essa diferença entre a instância narrativa e a instância de escrita pode revelar traços importantes acerca da personalidade do narrador-escritor e, deste modo, esclarecer a microestrutura do texto de Santiago.

De acordo com Genette (1979), um narrador pode contar uma história sem delimitar o espaço no qual ela sucede, no entanto, é ‘quase’ impossível contar uma história sem situá-la no tempo que se relaciona com seu ato narrativo, pois este deve, necessariamente, ocorrer no presente, no passado ou no futuro. Por isso, pode-se inferir que as determinações de tempo na narrativa sejam mais importantes do que as determinações de ordem espacial. O tempo da instância narrativa posiciona-se sempre em relação à história narrada. Existe uma ideia no senso comum de que a narração deve necessariamente ser posterior àquilo que conta (história narrada), ou seja, primeiro ocorreria a diegese e depois o discurso. Para se contar uma história seria necessário

que esta já tenha ocorrido em um passado recente ou remoto. Entretanto, os estudos mostraram a Genette que nem sempre a determinação temporal da instância narrativa apresenta-se de forma tão simples.

O personagem narrador-escritor no romance de Silviano Santiago não se limita a contar uma história. Existe no plano ostensivo do texto uma proposta de biografia que implica em rememoração do passado. De fato, uma parte considerável da narrativa é sobre os eventos vivenciados pelo eu narrado (o eu-personagem) no passado e relativos ao seu relacionamento com o amigo Zeca. Todavia, esta proposta de biografia comporta um objetivo maior situado no nível profundo, a saber: a compreensão de si mesmo por meio do reflexo do olhar do outro (Zeca). Dessa forma, torna-se difícil classificar o discurso romanesco, pois nele se dá uma fusão entre memória e imaginação em um relato simultaneamente confessional, biográfico e autobiográfico.

Genette (1979) afirma que na narrativa, particularmente no romance, ocorrem certas diferenças entre níveis narrativos. Por isso, o teórico francês define tal discrepância de nível compreendendo “[...] que todo acontecimento contado por uma narrativa [...] encontra-se em um nível diegético [...] imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (Genette, 1979, p. 227). Isso significa que primeiro ocorre a digese, ou história e, em seguida, o ato de contá-la. Sendo assim, analisando a obra de Santiago com o auxílio da teoria de Genette, é possível inferir que a escrita das memórias fictícias do narrador de *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), ocorridas no âmbito do primeiro nível, é considerada ‘extradiegética’. Já os acontecimentos contados nessas memórias como, por exemplo, o encontro do personagem narrador-escritor com seu amigo Zeca em 1952, que faz parte dessa primeira narrativa, é definido pelo teórico como ‘diegético ou intradiegético’. No que se refere aos acontecimentos contados na narrativa de segundo grau - a história de Zeca e Roberto - esses são considerados ‘metadieгéticos’. No capítulo ‘Promiscuidade’, iniciado na página 229, o narrador-escritor relata ao leitor alguns pormenores do relacionamento de Zeca com um outro personagem: Roberto. Em meio a um discurso permeado por ironia, que chega às vias de um tom agressivo, o narrador-escritor demonstra a sua satisfação em ver Zeca sofrendo por Roberto tal qual ele próprio (narrador) sofrera em razão de seu amor não correspondido por Zeca: “Já não sou o único manquitola, somos os dois. Justiça cega? [...] Tarda mais não falha? Quem com ferro fere, com ferro será ferido. [...] Zeca significou para mim o que Roberto significa para ele” (Santiago, 2014, p. 241).

Ainda em consonância com Genette (1979), a instância narrativa de uma narrativa primeira é definida como ‘extradieгética’ (externa à história narrada) ao passo que a instância narrativa de uma narrativa segunda, ou metadieгética, é definida como dieгética (interna à história narrada). Neste sentido, o fato de em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014) a instância primeira apresentar um caráter fictício, enquanto as outras instâncias apresentam caráter real não altera em nada este quadro definido pelo teórico. Consequentemente, mesmo que no interior da narrativa primeira aconteçam eventos de caráter puramente ficcional e na narrativa segunda existam alguns dados biográficos reais vivenciados pelo autor-empírico (Santiago), a narrativa primeira ainda será definida como extradiegética e a segunda como dieгética.

Com base nestas contribuições de Genette (1979), identificamos os principais tipos de relação capazes de unir a narrativa metadieгética à narrativa primeira na qual ela se insere. No primeiro tipo tem-se, segundo o teórico, uma espécie de causalidade direta “[...] entre os acontecimentos da metadieгese e os da dieгese” (Genette, 1979, p. 231). Isto faz com que a narrativa metadieгética, ou narrativa segunda, adquira uma função explicativa. Em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), a narrativa metadieгética acerca das borboletas-azuis adquire um caráter explicativo para a compreensão da narrativa primeira: “Paro de escrever e me explico” (Santiago, 2014, p. 69). Ao informar o leitor da natureza da conversa com Zeca sobre as borboletas-azuis, o narrador esclarece um traço importante da personalidade de Zeca, fato que pode contribuir para uma compreensão dos acontecimentos situados na primeira narrativa. No segundo tipo, encontra-se uma relação essencialmente temática, que, diz Genette, não suscita “[...] nenhuma continuidade espaço-temporal entre a metadieгese e dieгese” (Genette, 1979, p. 232). O terceiro tipo não apresenta relação explícita entre os dois níveis da história. O ato da narração cumpre uma função na dieгese e este fator independe do conteúdo metadieгético. Neste sentido, os trechos de reflexão por parte do eu da enunciação (narrador-escritor) podem exemplificar este tipo narrativo, pois nestes momentos a própria narração do processo reflexivo desempenha função determinante na dieгese.

A passagem de um nível narrativo a outro somente ocorre por meio da narração. Através do ato da narração é que se pode introduzir uma situação, por intermédio de um discurso e, assim, levar ao conhecimento de outra situação. Deste modo, quando o narrador afirma na página 69: “Paro de escrever e me explico [...]” (Santiago, 2014), trata-se apenas de um estratagema criado pelo personagem narrador-escritor para introduzir a narrativa metadieгética. Se esta passagem de nível somente pode ocorrer por intermédio da

narração, compreende-se que a personagem continua o seu processo de escrita, que conduzirá o leitor ao conhecimento de outra circunstância que pode contribuir para o entendimento da primeira.

Existe, contudo, uma forma extrema e transgressiva de mudança entre níveis narrativos que, segundo Genette (1979), era chamada pelos clássicos de ‘metalepse do autor’. Este recurso consiste em fingir que o autor empírico opera ele mesmo o ato que o narrador conta; ou, por vezes, quando o narrador reporta-se diretamente ao leitor: “Só assim me absolvo do deslize cometido e espero ganhar o perdão do leitor” (Santiago, 2014, p. 69). Neste caso, ocorre uma espécie de deslizamento na instância narrativa, uma vez que o narrador, personagem ficcional, dirige-se ao leitor, indivíduo real. Se o autor, na qualidade de sujeito empírico somente pode falar ao leitor na sua condição de indivíduo real, então é possível inferir que Silviano Santiago (o autor empírico) se faz passar pelo personagem narrador-escritor para dirigir sua voz diretamente ao leitor.

Genette (1979) insere em seu estudo o termo ‘metalepse narrativa’, que, como um tipo de transgressão, consiste no recurso de contar a história mudando de nível narrativo. Citando Jorge Luís Borges, Genette afirma que o que pode tornar tais mudanças perturbadoras seria o fato de que “[...] se as personagens da ficção [...]” podem enquadrar-se na condição de leitores ou espectadores, “[...] nós, os seus leitores, podemos ser personagens fictícias” (Genette, 1979, 235). Assim, fica-se diante de uma hipótese inaceitável, porém insistente: a de que o extradiegético é sempre já diegético, bem como de que o narrador e seus narratários – eu e vós – são pertencentes a alguma narrativa.

Transpondo tal problemática para o romance de Santiago (2014), tornam-se imperiosos alguns questionamentos. Através do recurso da metalepse, Silviano Santiago (autor empírico) se faz passar pelo personagem narrador-escritor para falar diretamente ao leitor? Ou, na verdade, este leitor é quem se faz passar por uma personagem fictícia, logo, quem se dirige a ele é o próprio narrador? Tais questionamentos por si sós são complexos, mas esta problemática é intensificada pela presença da metanarrativa. Além do autor empírico – Silviano Santiago (2014) – tem-se em *Mil rosas roubadas* a presença de um narrador-escritor. Deste modo, temos a seguinte situação: Silviano Santiago escreve o romance *Mil rosas roubadas* (2014) e, para tanto, cria um personagem narrador-escritor para contar a sua história. Este narrador-escritor, no que lhe concerne, escreve outra narrativa com o mesmo nome, que se insere na narrativa de Santiago. Diante disso, o personagem narrador-escritor, também, precisa criar o narrador de seu relato fictício: “[...] será que me desacredito como narrador sincero?” (Santiago, 2014, p. 78). À vista disso, pode-se inferir que, ao dirigir-se ao leitor na primeira instância narrativa, é Santiago (autor empírico) quem se faz passar pelo narrador-escritor por ele construído por meio do recurso da metalepse. Por outro lado, na segunda instância narrativa o que se observa é uma personagem fictícia que se faz passar pelo leitor, haja vista a única possibilidade de dialogar com o narrador na sua condição de ente fictício. Conforme é possível observar no texto ‘O enigma da poesia’, de Jorge Luís Borges (2000), esta estratégia do protagonista de Santiago assemelha-se a uma espécie de jogo discursivo, uma instância lúdica que envolve o leitor na narrativa como se fosse um enigma a ser decifrado. Além disso, Borges (2000) acredita que o livro caracteriza uma espécie de símbolo morto em que, por sua vez, somente mediante a descoberta do leitor adequado as palavras podem ressurgir para a vida. Neste sentido, ocorre no texto de Santiago uma atitude de desafio ao leitor por parte do autor empírico. Em tal jogo discursivo, o personagem narrador-escritor convida o leitor a auxiliá-lo a decifrar seu enigma existencial.

Direcionando a sua reflexão para o quesito ‘pessoa’, Genette (1979) afirma que esta escolha por parte do ficcionista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas, sendo que as formas gramaticais são somente consequências de tais atitudes. Nesta perspectiva, pode-se introduzir a história por meio da voz de um dos personagens criados pelo romancista, ou se pode dar a voz a um narrador que não participa na qualidade de personagem da história narrada. O recurso dos verbos na primeira pessoa em uma dada narrativa pode remeter a duas situações distintas, que a flexão verbal confunde: “[...] a designação do narrador enquanto tal por si mesmo [...]” e a identificação de pessoa “[...] entre o narrador e uma das personagens” (Genette, 1979, p. 243).

Assim, o teórico francês distingue dois tipos de narrativas: a) uma de um narrador que não se faz presente na qualidade de personagem no interior da história que conta; b) a outra, contrariamente, de um narrador que se faz presente na condição de personagem da história contada. Diante disso, Genette (1979) nomeia o primeiro tipo de ‘heterodiegético’, e o segundo de ‘homodiegético’. Se a ausência é absoluta, a presença, por sua vez, tem os seus distintos graus. Por conseguinte, no interior da categoria de homodiegético é necessário distinguir dois níveis: a) aquele no qual o narrador encontra-se na posição de herói da sua narrativa; b) aquele

no qual o narrador cumpre um papel secundário e se limita à condição de testemunha ou observador da história do herói. O primeiro nível funciona como uma espécie de grau forte do homodiegético, e é chamado por Genette de ‘autodiegético’.

Neste momento a problemática verificada na categoria de modo encontra a discussão acerca da categoria de voz. Vimos que, em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), o narrador afirma que se Zeca não poderá mais ser seu biógrafo, ele (narrador) irá biografar a história de Zeca: “Se ele já não pode ser mais meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele” (Santiago, 2014, p. 21). Mediante tal proposta, estaríamos diante de um narrador homodiegético, uma vez que este seria testemunha da história do seu amigo Zeca que, neste caso, seria o herói. Todavia, o discurso narrativo vai, aos poucos, desmascarando esta proposta do narrador-escritor. Na verdade, ele conta a sua história em comum com Zeca e, neste percurso, a sua narração sobre si mesmo é superior à narração da vida do amigo. Sendo assim, fica-se diante de um narrador autodiegético que se identifica com a posição de herói da história: ele afirma que vai falar sobre o outro, quando o que faz é refletir sobre si. E isto revela os meandros de uma relação conturbada entre estes dois principais personagens da narrativa.

A certa altura de *Discurso da narrativa*, Genette (1979) apresenta ‘o estatuto do narrador’. Ao compreender a reflexão desenvolvida pelo teórico, percebe-se o quanto este estudo pode tornar-se relevante no desenvolvimento de uma análise do narrador de *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014). Genette (1979) divide o estatuto do narrador em dois quesitos: a) nível-narrativo (extra, ou intradiegético); e b) ‘relação à história’ (hetero, ou homodiegético). Desta maneira, por intermédio de um quadro de dupla entrada, ele define quatro tipos de estatutos do narrador: 1) o primeiro é ‘extradiegético-heterodiegético’, e consistiria em um narrador de primeiro nível que conta uma história na qual não se faz presente; 2) o segundo é ‘extradiegético-homodiegético’, ou seja, um narrador de primeiro nível conta a sua própria história; 3) o terceiro é ‘intradiegético-heterodiegético’, que seria o narrador de segundo grau que conta uma história da qual está ausente; 4) no quarto tem-se o paradigma ‘intradiegético-homodiegético’, em que se encontra um narrador de segundo grau que conta a sua própria história.

Esta perspectiva de dupla entrada em muito pode contribuir para a análise da narrativa literária. Mediante tal recurso, pode-se avaliar simultaneamente o nível narrativo, no qual se encontra o narrador, bem como a sua posição em relação à história. Neste sentido, em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014) a narrativa que conta a história de Zeca e do narrador apresenta o seguinte paradigma: ‘extradiegético-homodiegético’. Trata-se de um narrador de primeiro nível (narrador-escritor) que conta a sua própria história de relação com Zeca. Mesmo que consideremos apenas o nível ostensivo, no qual o narrador afirma que irá biografar a história de Zeca, ainda teríamos o paradigma extradiegético-homodiegético, visto que o narrador-escritor continuaria em primeiro nível contando uma história do outro (Zeca), mas na qual ele estaria presente. Quando, no entanto, o narrador-escritor desloca o enfoque da sua história com o amigo e passa a contar a história de Roberto ou de Vanessa, tem-se um desvio de nível narrativo com o seguinte paradigma: ‘intradiegético-homodiegético’. A personagem torna-se, nestes trechos, um narrador de segundo grau, porém, continua contando a sua própria história, haja vista que a chegada de Vanessa e, sobretudo, de Roberto na narrativa só vêm a intensificar a atmosfera de tensão que caracteriza o relacionamento entre Zeca e o narrador.

Segundo Genette (1979), em toda narrativa de forma autobiográfica encontra-se a presença de dois atuantes: o ‘eu narrante’, no presente, e o ‘eu narrado’, no passado. Geralmente esses dois ‘eus’ se separam por fatores de ordem temporal, como, por exemplo, a diferença de idade, que sugerem perspectivas diferentes entre o eu do passado e o eu do presente. Neste plano, pode-se identificar a diferença entre o narrador e o herói. Através da seguinte afirmação de Genette (1979, p. 253): “[...] o herói da tarde não se identifica ainda em ato com o narrador final, pois a obra escrita do segundo está ainda, para o primeiro, por vir [...]”, infere-se que o eu narrante é o narrador, ao passo que o eu narrado é o herói. Em *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), a distância entre o eu narrante e o eu narrado traz revelações importantes ao nível do discurso. Retiramos daqui a hipótese de que a análise estrutural do romance pode revelar um herói/eu narrado que adquire uma faceta de anti-herói no decorrer do processo de reflexão e escrita do narrador-escritor. Isso ocorre porque, na medida em que a narração avança, o personagem narrador-escritor vai desconstruindo a consciência superestimada que o eu narrado construiu sobre si mesmo no passado: “Deveria ter sabido. Zeca sempre soube. Só sei agora: minha vida oferecia pouco ou nenhum interesse, e ainda oferece” (Santiago, 2014, p. 257).

Genette (1979), por fim, apresenta uma categoria imprescindível ao estudo da narrativa: o ‘narratário’. Assim como o narrador, o narratário é, segundo o teórico, um elemento ficcional criado pelo autor para compor a instância narrativa. Este ente ficcional coloca-se no mesmo nível diegético no qual se situa o

narrador. A partir do desenvolvimento desta categoria espera-se que não se confunda mais o narratário com o leitor empírico, assim como o narrador com o autor empírico. Somente é possível ao autor, na sua condição de indivíduo empírico, dirigir-se ao leitor que é tão real quanto este indivíduo. Por outro lado, ao narrador, que é um personagem ficcional criado pelo ficcionista, só existe a probabilidade de dirigir a sua voz ao narratário, devido à sua condição igualmente ficcional.

Não obstante, se narrador e narratário encontram-se no mesmo nível diegético, o teórico afirma que quando o narrador é intradieгético, o narratário também é intradieгético. Se o narrador é extradieгético, ele somente pode falar a um narratário extradieгético. Este narratário pode confundir-se com o leitor virtual e pode ser identificado como leitor empírico. No romance de Santiago, quando o narrador-escritor se encontra em primeiro nível, que é chamado extradieгético, e dirige sua voz ao leitor, tem-se a presença de um narratário extradieгético. Nesta circunstância, o leitor empírico, conforme sugere a teoria de Genette (1979), em muito se identifica com esta personagem fictícia, pois ele é convidado e até desafiado a mergulhar na reflexão profunda na qual o narrador se acha submerso: “[...] compete ao leitor introduzir a fala surripada no lugar que lhe é determinado pela cronologia. Preencha o vazio, por favor” (Santiago, 2014, p. 71).

Chegamos ao fim da reflexão acerca da narratologia de Gérard Genette transposta para a análise do romance de Silviano Santiago. No processo de elucidação das categorias ‘modo e voz’, percebemos o quanto elas estão intimamente ligadas na narrativa. Além disso, ao confrontarmos o romance de Silviano Santiago com as contribuições teóricas desenvolvidas por Gérard Genette, pudemos compreender que a teoria não deve ser abordada como uma equação matemática, mas deve ser vista reflexiva e criticamente, pois é o texto literário que requer uma dada teoria para ser mais bem compreendido. Desta forma, à luz da narratologia de Genette muitos pormenores do texto de Santiago podem sair da obscuridade que, por vezes, caracteriza a microestrutura narrativa, para conquistar posições mais claras. Isto ocorre porque a narrativa possui níveis e instâncias diferenciadas, e aquilo que se observa em um plano ostensivo pode adquirir outro significado em um plano profundo. Ademais, o caráter dúbio da escrita de Santiago, construído pela presença determinante da ironia, parece colocar em xeque, constantemente, a fidedignidade do personagem narrador-escritor. Diante disso, a escolha em enfocar o quesito voz em *Mil rosas roubadas* (Santiago, (2014) pode demonstrar que a figura do personagem narrador-escritor ocupa todos os espaços deste romance, bem como manipula os demais elementos estruturadores da narrativa. Na medida em que este personagem narrador-escritor constrói as demais personagens, o tempo e o espaço, ele autoconstrói a sua face de herói. Este pormenor pode conduzi-lo à (auto) afirmação de uma nova identidade.

Considerações finais

A problemática resultante de certas confusões entre as categorias narratológicas de ‘modo e voz’ conduziu-nos ao interesse de realizar uma releitura sistematizada da narratologia de Gérard Genette (1979). Por semelhante ótica, o enfoque foi concedido às implicações de ‘quem fala’ e ‘quem vê’ no processo de transformação da diegese em discurso narrativo. No percurso reflexivo a respeito de tal teoria, selecionamos como *corpus* o romance *Mil rosas roubadas* (2014), de Silviano Santiago. Essa escolha justificou-se, na medida em que identificamos certa angústia, por parte do narrador-escritor do romance de Santiago, a respeito da necessidade de sair de si e mergulhar no íntimo do outro para, assim, compor alguns traços importantes de sua própria personalidade, incompreendidos ao longo de sua vida.

Com efeito, este narrador afirma-se homodieгético em nível ostensivo, porém, à medida que a sua narração avança, vai apresentando a sua face autodieгética, haja vista que biografar Zeca mascarava a sua urgência em tomar de empréstimo este outro olhar na tentativa de se ver refletido nele.

O percurso metalinguístico fortalece o quesito voz no romance de Santiago (2014). Por isso, refletir sobre o narrador é falar das personagens, do tempo e do espaço, uma vez que estes elementos estão no âmbito de domínio do autor empírico. Enquanto este narrador-escritor desenha a face do universo dieгético (personagens, tempo e espaço), ele autoconstrói a sua identidade de romancista contemporâneo. Neste percurso, pode-se inferir que a arte literária promove uma desautomatização do professor pragmático na proporção em que singulariza o ficcionista (narrador-escritor).

Diante disso, lembrando as implicações acerca do suposto desaparecimento do narrador, mencionadas na introdução, pode-se constatar, mediante a análise de *Mil rosas roubadas* (Santiago, 2014), que o narrador do romance contemporâneo não somente permanece vivo na narrativa, como ainda apresenta uma face mais dominante do que aquela que se podia observar em romances dos séculos XIX e XX. O trabalho literário de

Santiago conduz o personagem narrador-escritor a construir uma autoficção capaz de promover uma retomada ideológica em relação aos conceitos arraigados sobre o gênero narrativa. Sendo assim, ‘quem fala’ e ‘quem vê’ no espaço diegético do romance de Santiago são, em última análise, os mesmos sujeitos, no entanto, aquele que vê, lembrando os argumentos de Michel Collot em ‘O sujeito lírico fora de si’ (Faria & Cesaro, 2013), mostra-se perturbado por uma espécie de emoção lírica que o obriga a sair de si e ir ao encontro do outro para compor a face do herói. Por conseguinte, ‘modo e voz’, embora distintos, interligam-se no romance objeto de nossa investigação. No plano ostensivo quem fala é somente o personagem narrador-escritor, sendo Zeca relegado ao silêncio que o narrador autodiegético lhe impõe. Entretanto, em nível profundo, o amadurecimento observado no sujeito da enunciação é fruto da junção entre seu olhar do presente e tudo aquilo que, dele, Zeca vira no passado.

Referências

- Adorno, T. W. (2003). Posição do narrador no romance contemporâneo. In T. W. Adorno, *Notas de Literatura I* (p. 55-63). São Paulo, SP: Editora 34.
- Amorim, O. (2010). O desvio autobiográfico em ‘Sinais de fogo’, de Jorge de Sena. In O. Amorim, S. Busato, C. Nigro, & M. Cenevira (Orgs.), *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas* (p. 45-70). São Paulo, SP: UNESP.
- Benjamin, W. (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In B. Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, Trad., p. 197-221). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Borges, J. L. (2000). *Esse ofício do verso* (J. M. M. de Macedo, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Brooks, C., & Warren, R. P. (1943). *Understanding Fiction*. New York, NY: F. S. Crofts.
- Blin, G. (1954). *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, FR: J. Corti.
- Cazuza, Neves, & Ezequiel. (1985). *Exagerado*. In Exagerado [CD/LP]. Som Livre.
- Faria, Z., & Cesaro, P. S. S. (2013). O sujeito lírico fora de si. *Signótica*, 25(1), 221-241.
DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v25i1.25715>
- Friedman, N., & Melo, F. F. D. (2002). O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, 1(53), 166-182. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa* (F. C. Martins, Trad.). Lisboa, PT: Arcadia.
- Lubbock, P. (1921). *The Craft of Fiction*. Londres.
- Pouillon, J. (1946). *Temps et roman*. Gallimard.
- Santiago, S. (2014). *Mil rosas roubadas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Todorov, T. (1966). *Les catégories du récit littéraire*. In *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (Communications, 8, p. 125-151).
- Tomachevski, B. (1983). Temática. In D. O. Toledo (Org.), *Teoria da literatura: formalistas russos* (p. 169-204). Porto Alegre, RS: Globo.