



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

ROBERTO GONÇALVES DE OLIVEIRA

A VOZ NARRADORA EM “MATER DOLOROSA” DE OLÍVIA SARMENTO

Porto Nacional/TO

2024

Roberto Gonçalves de Oliveira

A VOZ NARRADORA EM “MATER DOLOROSA” DE OLÍVIA SARMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Egno do Carmo Gomes.

Porto Nacional/TO

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

G635v Gonçalves de Oliveira, Roberto.

A voz narradora em "Mater Dolorosa" de Olivia Sarmiento. / Roberto Gonçalves de Oliveira. – Porto Nacional, TO, 2024.

85 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2024.

Orientador: Antônio Egno do Carmo Gomes

1. Conto. 2. Tema do emparedamento. 3. Voz narratorial. 4. Olivia Sarmiento.
I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Roberto Gonçalves de Oliveira

**A VOZ NARRADORA EM “MATER DOLOROSA”
DE OLÍVIA SARMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data de aprovação: ____ / ____ /2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antônio Egno do Carmo Gomes, PPG-Letras/UFT

Profa. Dra. Adriana Demite Stephani, PPGL-Letras/UFT

Prof. Dr. Odi Alexander Rocha da Silva, UNITINS

*“A metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra em dizê-lo.
Neste saber e neste dizer se resume a instância do narrador.”*

Oscar Tacca – *As Vozes do Romance* (1983, p. 62).

AGRADECIMENTOS

Toda a honra e toda a Glória a Deus, pelo dom da vida.

Ao Prof. Dr. Antonio Egno do Carmo Gomes, pela orientação e a maestria em ensinar com carisma e polidez.

Ao Prof. Dr. Odi Alexander Rocha da Silva (Unitins) e a Prof(a) Dra. Adriana Demite Stephani (UFT). Membros da banca de qualificação, que gentilmente se prontificaram a ler meu trabalho e me auxiliarem consideravelmente no aperfeiçoamento com valiosas dicas e sugestões.

À minha esposa, Rosane de Jesus, por me “suportar” em todos os momentos de aflição, estresse, distanciamento e falta de atenção.

Aos meus filhos, Guilherme e Ezequiel, por compreenderem minhas ausências e falta de paciência.

Aos meus pais: Izequiel, pelo apoio moral, e Maria, pelas orações e palavras motivadoras.

A todos os professores do PPG-Letras, pelo precioso conhecimento e dedicação ofertados com excelência.

RESUMO

Este estudo analisa a voz narradora de “Mater dolorosa”, presente em *A emparedada e outros contos* (2015), coletânea da escritora Olivia Sarmiento. Dialogando com as classificações de narrador desenvolvidas por Tacca (1983) e Genette (1979) e com a proposta de vozes narrativas de Carmo Gomes (2014), o trabalho busca delinear as peculiaridades da voz em estudo. Nesse propósito, é realçada a contribuição da coletânea de Sarmiento para a contística tocantinense, bem como são abordadas as singularidades de “Mater Dolorosa” no desenvolvimento da temática do emparedamento, já visitada por Sófocles e Edgar Allan Poe, na literatura estrangeira, e por Lygia Fagundes Telles e outros escritores no Brasil. Também são avaliados os usos, em “Mater Dolorosa”, de recursos como narração homodiegética e heterodiegética, tempo não cronológico, memória e retrospectões.

Palavras-chaves: Conto. Tema do emparedamento. Voz narratorial. Olivia Sarmiento.

ABSTRACT

This study analyzes the narrating voice of “Mater dolorosa”, present in *A emparedada e outros contos* (2015), a collection by Tocantins writer Olivia Sarmiento. In dialogue with the narrator classifications developed by Tacca (1983) and Genette (1979) and with the proposal of narrative voices by Carmo Gomes (2014), the work seeks to outline the peculiarities and appeals of the aforementioned voice. For this purpose, the contribution of Sarmiento's collection to Tocantins short stories is highlighted, as well as the singularities of “Mater Dolorosa” in the development of the theme of walling, already visited by Sophocles and Edgar Allan Poe, in foreign literature, and by Lygia Fagundes Telles and others writers, in Brazil. The uses, in “Mater Dolorosa”, of common resources, homodiegetic such as heterodiegetic narration, non-chronological time, memory and retrospections, are also evaluated.

Keywords: Short story. Theme of walling. Narrative voice. Olivia Sarmiento.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONCEITOS E DEFINIÇÕES	12
2.1 Narratologia	12
2.2 Conceito de voz em narratologia	15
2.3 Fantástico	16
2.4 O Sobrenatural	17
2.5 Terror psicológico	18
2.6 O horror	19
2.7 Revisitação da narrativa curta	20
2.8 Contexto Literário Tocantinense	37
3 A VOZ NARRADORA EM UMA PERSPECTIVA NARRATOLÓGICA	42
3.1 Escritor, Autor interno, Leitor, Personagem e Narrador: As Cinco vozes narrativas	43
3.2 A Voz narradora: Limites, personalidade e particularidades	45
3.3 Distinguindo a voz do narrador das demais vozes de uma narrativa	47
4. A TEMÁTICA DO EMPAREDAMENTO	52
4.1 O tema do emparedamento na literatura Brasileira	53
4.2 A questão do emparedamento feminino	55
4.3 Singularidades de “Mater Dolorosa” no desenvolvimento da temática do emparedamento	56
5. A VOZ NARRADORA NA COLETÂNEA A EMPAREDADA E OUTROS CONTOS, OLÍVIA SARMENTO	58
5.1 Estava a mãe dolorosa (<i>Stabat Mater Dolorosa</i>)	64
5.2 Resumo do conto “Mater dolorosa”	65
5.3 A voz da narradora no conto “Mater dolorosa”	66
5.4 O insólito na voz da narradora	72
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	85

1 INTRODUÇÃO

A análise da escrita literária representa o fulcro da investigação em literatura comparada, demandando uma imersão nos elementos constituintes das narrativas, sejam estas extensas, como novelas e romances, ou breves, como poemas e contos. Esses elementos, que incluem o narrador, as personagens, o tempo, o espaço e o enredo, delineiam o arcabouço semântico e estético das obras literárias, possibilitando ao leitor a vivência de uma gama diversificada de sensações, tais como prazer, satisfação, raiva, medo e emoção. Essa imersão no universo textual propicia um entendimento das obras em si, como também fomenta uma compreensão mais abrangente das diferentes manifestações culturais e históricas que permeiam o panorama literário global.

No entanto, para alcançar resultados cada vez mais gratificantes tanto na criação quanto na apreciação literária, é imprescindível um aprofundamento substancial na teoria que investiga e categoriza esses elementos, enriquecendo assim a experiência literária, tornando-a cada vez mais cativante e singular. Nessa perspectiva, destacam-se a narratologia e os estudos das vozes narrativas como fundamentais, pois oferecem uma abordagem analítica e crítica que permite desvendar as complexidades da construção narrativa, revelando suas nuances e intrincadas relações, essenciais para uma compreensão mais profunda e apreciação mais refinada das obras literárias.

Esta pesquisa é um detalhado estudo de cada uma destas vozes narrativas no campo teórico, e na prática, foi feita a análise da voz do narrador, no conto “Mater Dolorosa” da escritora Olivia Sarmiento, que vem se destacando de forma pujante no cenário literário tocantinense nos últimos anos.

Antes disso, será feito um estudo, buscando conceituar e definir tópicos necessários para que esta análise seja respaldada em confiáveis fontes teóricas sobre estes assuntos, dos mais simples aos mais complexos como veremos nos capítulos que se seguem.

O objetivo principal deste trabalho foi analisar, sob o ponto de vista narratológico, as particularidades da inserção de Sarmiento na temática do emparedamento em vida, feita no seu conto “Mater Dolorosa”, presente na coletânea intitulada *A emparedada e outros contos* (2015). Essa coleção tem como pano de fundo reflexões sobre questões diversas da vida, com certas nuances de suspense e reflexões morais, comportamentais e de costumes.

Para delinear as peculiaridades da voz narrativa no conto escolhido, foram utilizados os conceitos de narrador como voz dinâmica, desenvolvidos por Tacca (1983) e Genette (1973). O presente estudo avalia também uma contribuição recente para a retomada do assunto

(Emparedamento), feita pela escritora tocantinense, Olivia Sarmiento no mesmo conto analisado. Este trabalho foi dividido em seis capítulos.

No primeiro capítulo são expostas as informações introdutórias de forma sintética, norteando os desdobramentos desta pesquisa, bem como o delineamento do objetivo e de forma sucinta uma exposição do que foi desenvolvido nos capítulos seguintes.

O segundo capítulo é uma apresentação da definição de Narratologia, e o conceito de voz na perspectiva narratológica, Também neste capítulo serão apresentadas as definições de fantástico na perspectiva de Furtado (1980) e Todorov (1970) de sobrenatural, terror psicológico, e horror na perspectiva de Todorov (1970) e Freud (1919). Também neste capítulo será feita uma revisão bibliográfica acerca do gênero conto, na perspectiva de Lucas (1989) e Galvão (1976), visando levantar as principais características desse tipo de narrativa curta, objetivando-se elencar, mapear e apontar a contribuição de Sarmiento para renovar o conto tocantinense.

O terceiro capítulo é uma abordagem da voz narrativa ou narratorial, a qual se caracteriza, ao mesmo tempo, em comparação com as demais vozes da dinâmica narrativa e na distinção delas, que são as vozes do escritor, leitor, personagem e autor interno (CARMO GOMES, 2014). Também neste capítulo foi feita uma revisão bibliográfica acerca da voz narradora onde foram analisados os limites, a personalidade e particularidades da voz do narrador das demais vozes de uma narrativa nas perspectivas de (Tacca, 1983) e (Genette, 1979).

O quarto capítulo é uma abordagem à renovação da temática do emparedamento em “Mater Dolorosa” fazendo comparações com obra *Antígona*, de Sófocles e “O Barril de Amontillado” de Poe. Também neste capítulo há uma breve reflexão sobre o tema do emparedamento na literatura brasileira e a questão da temática do emparedamento feminino

No quinto capítulo é de fato a análise da voz narratorial presente na coletânea de contos de Sarmiento como também a análise da voz da narradora e em seguida a análise do insólito na voz da narradora no conto que é objeto deste estudo.

No sexto capítulo são as considerações conclusivas.

2 CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Neste capítulo foi realizada a definição de Narratologia, como também o conceito de voz na perspectiva narratológica, tendo como principal teórico Oscar Tacca na sua intitulada obra *As vozes do romance* (1983), Meister (2005) e Genette (1979), bem como as definições de fantástico, de sobrenatural, de terror psicológico e de horror nas perspectivas de Todorov (1970) e Freud (1919). Estas definições são necessárias, para que haja melhor compreensão dos próximos capítulos deste estudo.

2.1 Narratologia

Apesar de ser uma expressão frequentemente empregada no âmbito acadêmico, a narratologia permanece, em grande medida, desconhecida ou pouco explorada fora desse contexto. Diante disso, a fim de facilitar a compreensão das análises que serão apresentadas nos capítulos subsequentes, é importante elucidar ao leitor o escopo de estudo da narratologia, os teóricos que contribuíram para sua conceituação e os principais referenciais utilizados em suas investigações.

Na obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), o crítico literário búlgaro-francês Tzvetan Todorov discute o conceito de narratologia, que é o estudo da estrutura e dos elementos fundamentais da narrativa, investigando as funções, as tensões e as transformações na estrutura narrativa e buscando compreender como ela se desenvolve e como seus elementos contribuem para a criação de significado na obra.

Genette (1979) introduziu o conceito de "narratologia" como uma disciplina que se dedica ao estudo da narração. Sua abordagem concentra-se na análise da estrutura narrativa e na classificação de diferentes formas de discurso narrativo. Ele desenvolveu termos e conceitos importantes para a análise narrativa, que se subdividem em: Foco narrativo; Ordem narrativa e Voz narrativa.

Quanto ao “foco narrativo”, Genette examina as relações entre o narrador e a história, explorando quem conta a história e de que maneira. Ele diferencia entre diferentes tipos de foco narrativo, como focalização zero, focalização interna e focalização externa. O teórico analisa também a “ordem narrativa”, que é a sequência em que os eventos são apresentados na narrativa. Genette identifica quatro modos de narração: analepse (*flashback*), prolepse (*flash forward*), elipse (omissão de eventos) e pausa (detalhamento minucioso). Já na análise da “voz narrativa”: Ele examina a relação entre o narrador e a história, distinguindo entre

narrador autodiegético (um personagem que narra a própria história) e narrador heterodiegético (um narrador externo à história).

Para Meister (2005)¹ A narratologia é uma disciplina da área de humanas dedicada ao estudo da lógica, dos princípios e das práticas da representação narrativa. Dominada por abordagens estruturalistas em seu início, a narratologia se desenvolveu em uma variedade de teorias, conceitos e procedimentos analíticos. Meister em seu estudo aborda a classificação de narratologia em três conceitos: disciplina, ciência e método.

Conforme (FLUDERNIK; MARGOLIN, 2004, p. 149) a narratologia é uma disciplina, no campo dos estudos, eles reconhecem a narratologia como uma disciplina acadêmica dedicada ao estudo das narrativas em diversas formas e contextos. O que significa que ela possui uma estrutura organizada de estudo e pesquisa e se dedica ao exame sistemático das características, estruturas, princípios e funções das narrativas em diferentes contextos culturais, históricos e artísticos.

Por outro lado para (KINDT; MÜLLER, 2003, p. 211) a narratologia é um método. Eles consideram a narratologia não apenas como uma disciplina ou campo de estudo, mas também como um método de análise e interpretação das narrativas, para eles, narratologia é vista como um método específico de abordagem e análise das narrativas. Isso significa que a narratologia oferece um conjunto de ferramentas, conceitos e técnicas que podem ser aplicados para analisar as características estruturais, as funções narrativas e os efeitos estéticos das narrativas em diferentes contextos.

Isso significa que a narratologia oferece um conjunto de ferramentas, conceitos e técnicas que podem ser aplicados para analisar as características estruturais, as funções narrativas e os efeitos estéticos das narrativas em diferentes contextos.

Como método, a natureza metodológica da narratologia permite sua aplicação em diversas áreas do conhecimento, como literatura, cinema, história, mídia, comunicação, entre outras. Ela oferece uma estrutura analítica que pode ser adaptada e utilizada para estudar uma ampla variedade de formas narrativas e expressões artísticas.

Já a definição de (PRINCE, 2003, p. 1) sugere que a narratologia é uma ciência que segue os princípios e métodos característicos das ciências, como a observação, a análise sistemática, a formulação de hipóteses, a experimentação e a busca por padrões e

¹ MEISTER, Jan Christoph. Narratologia. Tradução: Gisele da Costa Lipimam Pereira. Repositório Digital de Textos de Narratologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Título Original: Narratology. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/geni/recursos-para-pesquisa/enciclopedia-de-narratologia/>> Acesso em: 16 de abril de 2024.

regularidades. Isso destaca a abordagem rigorosa e objetiva que a narratologia busca aplicar ao estudar as narrativas.

Como uma ciência, a narratologia se esforça para ser objetiva em suas análises, buscando métodos e ferramentas que permitam uma compreensão sistemática das características estruturais, funcionais e interpretativas das narrativas. Isso inclui a identificação de padrões narrativos, o estudo das relações entre elementos narrativos e a investigação dos efeitos e significados das narrativas.

Apesar de ser considerada uma ciência, a narratologia é frequentemente interdisciplinar, ou seja, ela incorpora insights e abordagens de diferentes áreas do conhecimento, como literatura, linguística, psicologia, filosofia, entre outras. Isso reflete a complexidade e a variedade de aspectos envolvidos na análise das narrativas.

Meister (2005) destaca que a narratologia é dedicada ao estudo da lógica, dos princípios e das práticas da representação narrativa, o que inclui a análise das estruturas narrativas, personagens, tempo, espaço e outras características fundamentais das narrativas. Além disso, Meister (2005) menciona que a narratologia teve sua origem dominada por abordagens estruturalistas. Isso se refere ao período inicial em que a narratologia se baseava principalmente na análise formal das estruturas das narrativas, influenciada pelas teorias estruturalistas que buscavam identificar padrões e elementos recorrentes nas obras narrativas.

No entanto, ao longo do tempo, a narratologia se desenvolveu e diversificou em uma variedade de teorias, conceitos e procedimentos analíticos. Isso inclui abordagens como a narratologia cognitiva, a narratologia pós-estruturalista, a narratologia transmedial e muitas outras, cada uma oferecendo perspectivas únicas para a compreensão das narrativas.

Essa evolução da narratologia mostra sua capacidade de se adaptar e responder às mudanças nas teorias e metodologias de pesquisa nas humanidades, tornando-se uma disciplina cada vez mais complexa e abrangente no estudo das narrativas em diversas formas, mídias e contextos.

Ela não é estática, mas sim uma disciplina em constante evolução, refletindo as mudanças e desenvolvimentos nas abordagens e metodologias de pesquisa nas humanidades. A narratologia tem sido capaz de se adaptar e responder às transformações na compreensão das narrativas ao longo do tempo.

Como ciência humana, a narratologia é historicamente definida e reflete as contínuas mudanças nas orientações e metodologias de pesquisa nas humanidades. Ao mesmo tempo, a persistência da investigação narratológica por mais de quatro décadas, apesar de suas

crecentes “tendências centrífugas” (BARRY, 1990), Barry indica que, apesar das diferentes abordagens e direções que a narratologia pode tomar, ela mantém uma coesão como sistema de práticas científicas. Ou seja, mesmo que haja uma diversidade de teorias e metodologias dentro da narratologia, há um núcleo de princípios e conceitos fundamentais que unem essas diferentes abordagens.

Essa capacidade de se manter coesa enquanto incorpora novas ideias e perspectivas é uma característica importante da narratologia como campo de estudo. Isso permite que os pesquisadores explorem uma ampla gama de questões relacionadas à narrativa em diferentes contextos, mídias e práticas comunicativas, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada da lógica e dos princípios por trás da representação narrativa.

De acordo com Tacca (1983), a narratologia é uma disciplina que se concentra na análise e na compreensão das estruturas narrativas. Ele argumenta que a narratologia não se limita apenas ao estudo de elementos físicos ou superficiais de uma narrativa, como personagens, tempo e espaço, mas também investiga as relações internas entre esses elementos como o ponto de vista do narrador, o estilo narrativo e a relação entre as partes da história e como eles contribuem para a construção do significado na narrativa.

A narração ganha em vibração humana se o narrador em lugar de conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para sua informação se cingir aquela que pode ter os personagens optando por ver o mundo com os olhos deles. (Tacca, 1983, p. 73).

No trecho anterior, Tacca enfatiza a importância de examinar não apenas o conteúdo de uma história, mas também a forma como ela é contada, incluindo a voz do narrador, o ponto de vista adotado, a organização temporal e a estrutura do enredo. Ele defende que esses elementos são fundamentais para entendermos como as narrativas funcionam e como elas influenciam a percepção e a interpretação dos leitores

Em resumo, segundo Oscar Tacca em 1983, a narratologia é o estudo aprofundado das estruturas e dos mecanismos que constituem as narrativas, visando compreender como elas são construídas e como comunicam significados. É uma matéria que busca compreender como as narrativas são construídas e como funcionam para transmitir estes significados e experiências singulares aos leitores

2.2 Conceito de voz em narratologia

O conceito de voz na narratologia refere-se à maneira como a narrativa é apresentada ao leitor, ouvinte ou espectador. Segundo Tacca (1983), a voz é um elemento fundamental na

construção do estilo de um narrador, pois revela o modo como ele conta a história, a partir de diferentes perspectivas e focalizações. A voz também expressa a relação entre o narrador, as personagens, o leitor e o mundo ficcional. A voz narrativa é um elemento essencial na constituição da narrativa, influenciando a forma como a história é contada e percebida. Tacca propõe uma tipologia das vozes narrativas, baseada em critérios como a presença ou ausência do narrador, o grau de envolvimento com a história, o tipo de discurso e a função comunicativa.

2.3 O Fantástico

Segundo Furtado (1980), o fantástico é um efeito produzido pela narrativa que provoca uma hesitação no leitor entre aceitar ou rejeitar a irrupção de um elemento insólito na realidade conhecida. Para isso, o narrador utiliza vários recursos para criar uma atmosfera de verossimilhança e ambiguidade, como o testemunho de personagens confiáveis, o uso de documentos ou referências factuais, a narração em primeira pessoa, etc. O fantástico também depende do contexto cultural e histórico em que a obra é produzida e recebida, pois o que é considerado insólito pode variar de acordo com as crenças e os saberes de cada época e lugar.

O teórico distingue o fantástico do maravilhoso e do estranho, que são outros gêneros que lidam com o insólito, mas de formas diferentes. O maravilhoso aceita o insólito como parte integrante da realidade, sem causar hesitação ou inquietude no leitor. O estranho explica o insólito por meio de causas racionais ou psicológicas, sem romper com a lógica da realidade. O fantástico, por sua vez, mantém a dúvida sobre a natureza do insólito, sem oferecer uma solução definitiva.

Para Todorov (1970), a narrativa fantástica é caracterizada por uma hesitação entre explicações sobrenaturais e explicações racionais. Ele propõe um modelo em que os eventos narrados podem ser interpretados de duas maneiras: uma explicação sobrenatural (que desafia as leis da natureza) ou uma explicação natural (que se encaixa nas leis da natureza).

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à "realidade", tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico (Todorov, 1970, p. 156)

Todorov delinea três estágios na narrativa fantástica: o Estranho, o Maravilhoso e o Fantástico. Na fase inicial do estranho, tanto os personagens quanto o leitor se deparam com um acontecimento inexplicável, algo que desafia a lógica ou a realidade, instaurando a

dúvida, ainda que não necessariamente envolvendo o sobrenatural. No estágio subsequente do maravilhoso, caso a incerteza persista e o evento inexplicável não possa ser satisfatoriamente explicado pela razão, a narrativa adentra na esfera do maravilhoso, onde se admite a possibilidade de uma explicação sobrenatural. Por fim, no estágio do fantástico, a narrativa atinge seu ápice quando uma explicação racional é finalmente apresentada, dissipando o mistério. Todorov sustenta que, nesse ponto, a narrativa deixa de ser considerada fantástica e transita para outras categorias como conto de fadas, conto de horror ou algum outro gênero correlato.

O conceito de Todorov destaca a natureza ambígua e instável do fantástico, centrando-se na incerteza e na hesitação entre o natural e o sobrenatural. Essa abordagem tem sido influente no estudo e na compreensão do gênero fantástico na literatura.

2.4 O Sobrenatural

Em seu trabalho sobre o fantástico, Tzvetan Todorov, aborda o conceito do sobrenatural no contexto da hesitação que caracteriza esse gênero literário. Em "Introdução à Literatura Fantástica" (1970), Todorov destaca a distinção entre o estranho (*l'étrange*) e o fantástico propriamente dito.

No contexto de Todorov, o "sobrenatural" não se refere apenas a eventos que transcendem as leis da natureza, mas está associado à fase do maravilhoso na narrativa. Durante essa fase, a dúvida persiste sobre se os eventos extraordinários têm uma explicação natural ou se são, de fato, de origem sobrenatural.

Para Todorov (1970), o sobrenatural entra em jogo quando a narrativa permite a coexistência de interpretações racionais e sobrenaturais sem esclarecer definitivamente qual é a explicação correta. A hesitação entre aceitar uma explicação natural e aceitar uma explicação sobrenatural é o que caracteriza a atmosfera do fantástico.

Assim, na perspectiva de Todorov, o sobrenatural está vinculado à ambiguidade e à incerteza, e é essa indefinição que contribui para o efeito peculiar do fantástico na literatura. Ele argumenta que a presença do sobrenatural não é suficiente por si só; é a hesitação do leitor diante dessa presença que torna a narrativa verdadeiramente fantástica.

Segundo o teórico, o sobrenatural é um termo que se aplica a narrativas que pertencem ao gênero maravilhoso, ou seja, que aceitam a existência de fenômenos que transcendem as leis da natureza e da razão, sem causar hesitação ou inquietude no leitor ou nas personagens. O sobrenatural, nesse sentido, faz parte da realidade ficcional, sem romper com

a sua coerência interna. Na citação a seguir Todorov, traz uma clara explicação sobre o sobrenatural. Ele diz:

Tomemos, por exemplo, a “História dos amores de Camaralzaman” das Mil e Uma Noites. Este Camaralzaman é o filho do rei da Pérsia e é o mais inteligente e mais belo rapaz do reino e mesmo para além das fronteiras. Um dia, seu pai decide casá-lo; mas o jovem príncipe descobre de repente ter uma aversão insuportável pelas mulheres, e recusa categoricamente a obedecer-lhe. Para puni-lo, seu pai o fecha numa torre. Eis uma situação (de desequilíbrio) que poderia bem durar dez anos. Mas é nesse momento que o elemento sobrenatural intervém. A fada Maimune descobre um dia, em suas peregrinações, o belo rapaz e dele se encanta; ela encontra em seguida um gênio, Danhasch, que conhece a filha do rei da China, que é evidentemente a mais bela princesa do mundo; além disso, esta se recusa obstinadamente a casar-se. Para comparar a beleza dos dois heróis, a fada e o gênio transportam a princesa adormecida ao leito do príncipe adormecido; depois os despertam e os observam. Segue-se uma longa série de aventuras, em que o príncipe e a princesa vão procurar reunir-se, depois desse fugidio e noturno encontro; por fim, formam uma nova família (Todorov, 1970, p.162)

O sobrenatural se opõe ao natural, que é o domínio dos acontecimentos que podem ser explicados pela lógica e pela ciência, e que correspondem ao gênero estranho. O sobrenatural também se distingue do fantástico, que é o gênero que explora a hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, criando um efeito de ambiguidade e incerteza.

Todorov exemplifica o sobrenatural com obras como *As mil e uma noites*, *A tempestade*, de Shakespeare, e *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que apresentam elementos como magia, mitologia, profecia, etc., sem questionar a sua verossimilhança ou origem.

2.5 Terror psicológico

Em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (1970) argumenta que o terror psicológico é um subgênero do horror que se concentra em explorar o impacto psicológico e emocional dos elementos assustadores e ameaçadores na mente do público. Em vez de depender principalmente de visuais gráficos e sustos repentinos, o terror psicológico procura criar uma atmosfera de tensão, medo e suspense, muitas vezes explorando os medos internos e a vulnerabilidade emocional dos personagens e do público.

Alguns elementos-chave associados ao conceito de terror psicológico são: Sugestão e ambiguidade; Exploração dos medos internos; Atmosfera e tensão; Desconforto emocional e Narrativas Complexas. No que se refere a “Sugestão e ambiguidade” segundo Todorov, o terror psicológico muitas vezes envolve sugestões e ambiguidades em vez de revelações diretas. Criar mistério e deixar espaço para a imaginação do público contribui para um

ambiente psicologicamente perturbador, para ele isso leva a “exploração dos medos internos” que ao invés de depender de monstros ou ameaças externas, o terror psicológico frequentemente explora os medos e conflitos psicológicos já existentes e nos personagens. Isso pode incluir temas como a insanidade, a perda da realidade, ou dilemas morais.

Prosseguindo em sua análise, Todorov desvela o conceito de "Atmosfera e tensão", que se refere à meticulosa construção de um ambiente carregado de tensão, elemento fundamental no terror psicológico. Este efeito pode ser alcançado, por exemplo, através da música ou de trilhas sonoras específicas no cinema; já nas narrativas escritas, tais efeitos são percebidos nos diálogos e em outros elementos que aguçam os sentidos, pensamentos e sentimentos do leitor, com o propósito de criar uma atmosfera constante de ansiedade. Tal atmosfera, por sua vez, conduz ao "Desconforto emocional", muitas vezes instigado por intrincados jogos psicológicos manifestados através de descrições minuciosas e assustadoras dos ambientes e personagens. Detalhes como cores, odores e até mesmo sons são explorados de maneira sombria, visando ativar os medos mais profundos e perturbadores do leitor.

Isso pode resultar em uma experiência mais duradoura e memorável do que simples sustos momentâneos, o que leva esse tipo de narrativa serem consideradas “Narrativas complexas” que são enredos intrincadas de elementos de suspense e reviravoltas que podem contribuir para a natureza psicológica da experiência que desafiam as expectativas do público.

2.6 O horror

Para melhor compreensão da análise do conto “Mater Dolorosa” Esta definição de horror, se justifica para que haja distinção entre este e terror psicológico, pois embora de forma empírica, é contumaz considerar serem equivalentes porém, depois destes conceitos percebe-se que há distinções entre ambos que deixa claro que são bem distintos e cada um possui seu significado e manifestações peculiares.

O horror é um gênero que explora o medo e o desconforto causados por situações, personagens ou fenômenos que desafiam a compreensão e a explicação racional. Existem diversas teorias que tentam entender o horror e seus efeitos na literatura, no cinema e em outras formas de arte. Uma das mais influentes é a teoria do estranho, desenvolvida por Sigmund Freud (1969).

Segundo Freud, o estranho é aquilo que nos causa uma sensação de repugnância, aversão, daquilo que deveria permanecer oculto, mas que se revela. O estranho está relacionado ao retorno do reprimido, ou seja, de conteúdos inconscientes que foram

esquecidos ou negados, mas que voltam à tona de forma perturbadora. por meio de bonecos, autômatos, fantasmas, mortos-vivos, deformidades, coincidências etc.

A interpretação psicanalítica do horror muitas vezes se concentra em como certos elementos do gênero podem evocar ansiedades e medos subjacentes na psique humana. Na perspectiva de Sigmund Freud (1919), o horror pode se manifestar por meio de deslocamentos de desejos inconscientes, do estranhamento, da angústia e mecanismos de defesa. Para ele, o deslocamento de desejos inconscientes pode ser visto como desejos ou ansiedades reprimidos os quais em situações aterrorizantes são muito desconfortáveis e às vezes ameaçadoras.

Para o estudioso o estranhamento ou o sinistro, se refere à sensação de familiaridade e estranhamento simultâneos, algo que é ao mesmo tempo conhecido e desconhecido, Essa ambiguidade pode ser explorada no horror para criar uma atmosfera perturbadora. Quanto a angústia e mecanismos de defesa, segundo Freud, são elementos do horror que podem desencadear e confrontar o desconhecido e ameaçar a estabilidade psicológica. Os mecanismos de defesa, como a negação ou a projeção, podem ser acionados quando confrontados com imagens ou situações horríveis.

Embora Freud não tenha desenvolvido uma teoria específica sobre o gênero de horror, suas ideias sobre o inconsciente e a psicanálise oferecem um terreno fértil para interpretações psicológicas do por que o horror pode ter um impacto poderoso nas emoções humanas.

2.7 Revisitação da narrativa curta

O conto figura entre os gêneros textuais mais complexos de definir, uma vez que transcende fronteiras geográficas, limitações temporais e até mesmo as barreiras da razão. Ao fazer isso, o conto estimula nossa imaginação, proporcionando um espaço para a liberdade criativa onde o real e o fantástico, o passado e o futuro podem coexistir harmoniosamente na mesma narrativa. Como forma de arte e expressão literária, o conto possui raízes profundas na história da humanidade, servindo como veículo para transmitir ideias, valores, emoções e experiências de maneira concisa e direta.

As características do conto evoluíram ao longo do tempo, permitindo diferentes formas de narrativa e estruturação da trama. Alguns autores clássicos, como Poe, Maupassant e Tchekov, influenciaram significativamente as formas modernas de narrar. É interessante notar que mesmo com essa evolução, o conto ainda mantém elementos de sua tradição oral, como o uso de narradores e a importância da oralidade na transmissão da história. Com a chegada da Idade Moderna e o desenvolvimento da imprensa, o conto se consolida como literatura, permitindo que mais pessoas tivessem acesso às histórias escritas.

Com o passar do tempo, o conto consolidou-se como gênero literário, com características próprias e específicas e inovações na forma de narrar, subvertendo a estrutura clássica do conto e abrindo caminho para novas formas de expressão literária. E, mesmo com as mudanças e inovações ao longo do tempo, o conto continua sendo uma forma de comunicação poderosa e cativante, capaz de envolver e emocionar seus leitores.

O conto literário é uma forma de expressão artística que se vale de recursos literários para construir uma narrativa que pode estar baseada em fatos reais, mas que busca explorar a imaginação, as emoções e as reflexões do leitor. Este gênero, permite que o autor use sua criatividade e liberdade estética para criar personagens, ambientes, situações e tramas que podem ou não ser verossímeis, mas que devem ser coerentes e convincentes dentro da lógica interna da história. É uma forma de arte que busca provocar sensações e reflexões no leitor, sem se preocupar em ser um registro fiel da realidade.

O conto literário é, de fato, uma criação artística que exige técnica e habilidade do autor para que se obtenha um resultado estético satisfatório. Embora possa partir de uma tradição oral, a escrita permite uma elaboração mais cuidadosa da história, com escolhas linguísticas e estruturais que visam produzir um efeito determinado no leitor. Dessa forma, o autor do conto literário precisa ter um domínio sobre as técnicas narrativas e estar consciente das escolhas que faz para produzir determinado efeito. Lancelot diz:

O conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente. A narrativa poderá situar-se no presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas consequências possam vir a projetar-se no futuro, como ocorre especialmente com o conto contemporâneo (1965, p. 148).

Seguindo o mesmo entendimento de Lancelot (1965), que o conto transcende até mesmo a escrita, pois por séculos antes da escrita os contos já permeavam as rodas de muitas narrativas populares, que se perpetuavam por várias gerações. Lucas compartilhando do mesmo conceito diz que:

Isso faz do conto um dos gêneros textuais mais antigos e ao mesmo tempo mais contemporâneos nas suas multifaces, sempre se encaixando com a evolução dos tempos e dos lugares, abrindo infinitas possibilidades para o poderoso criador da mente humana (1982, p. 105).

Para Lucas (1989), o gênero conto constitui um dos que mais se adequaram à era moderna. Trata-se de uma narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas. De qualquer forma, é importante lembrar que o objetivo do conto é

causar um efeito no leitor, seja ele de surpresa, tensão, estranhamento ou reflexão. A escolha do tipo de enredo, da caracterização dos personagens e da atmosfera que envolve a narrativa devem estar a serviço desse objetivo, de modo a criar uma obra coesa e impactante.

O conto é uma forma narrativa que busca imortalizar um momento específico da vida, frequentemente um período de crise, mudança, surpresa ou intensa emoção. É uma maneira de contar uma história com o objetivo de provocar diversos efeitos no leitor, sejam eles estéticos, emocionais, reflexivos ou outros. Segundo Lucas (1989), o conto é uma expressão artística literária que se distingue por suas próprias características e peculiaridades em relação a outras formas narrativas, como o romance ou o drama. Essa distinção é evidenciada pelas características singulares do conto, tais como brevidade, temática, intensidade, unidade de efeito, extensão, clímax e desfecho.

A brevidade é uma das essências do conto, exigindo que cada palavra seja escolhida cuidadosamente e que se evitem excessos, de modo que a história seja concisa e tenha um impacto significativo sobre o leitor. O autor deve concentrar-se em transmitir a mensagem de forma clara e objetiva, sem se perder em detalhes desnecessários que possam distrair o leitor do cerne da história. Isso implica em deixar espaço para que o leitor preencha as lacunas com sua própria imaginação, tornando a narrativa mais envolvente e pessoal.

Segundo Lucas (1989), o conto é uma forma literária que busca a concisão e a precisão na narrativa, de forma que cada palavra e cada detalhe são cuidadosamente escolhidos para atingir o efeito desejado. A economia dos meios narrativos é fundamental para que o autor consiga manter a atenção do leitor e criar uma tensão narrativa que seja sustentada até o desfecho da história. No conto, o autor deve capturar o leitor de forma instantânea para isso, é necessário que a temática seja relevante e interessante para o leitor, uma vez que é importante que haja uma mensagem ou reflexão a ser transmitida por meio da história.

Para o estudioso o conto não deve ser apenas uma sucessão de eventos, mas sim uma história com significado e impacto emocional para o leitor, e esse significado depende muito da intensidade, por ser o conto uma forma literária curta, é fundamental que cada palavra e cada detalhe tenham um peso significativo na narrativa e no impacto que ela causa no leitor, como uma fotografia que causa impacto visual imediato, para ele o autor precisa ser capaz de criar uma atmosfera intensa e envolvente em um espaço limitado de tempo e espaço, capturando a atenção e emoções do leitor desde o início até o final da história.

Para que haja um efeito emocional único, o autor diz que é necessário ter em mente a necessidade da unidade de efeito, pois a partir desta unidade, o leitor compreende que todos

os elementos da história devem contribuir para a criação de uma única impressão. Isso significa que nada na história deve ser desnecessário ou não contribuir para o efeito desejado.

Diferente do romance que é uma narrativa longa e complexa que pode levar dias, semanas ou até meses para ser lida, o conto é uma narrativa curta e concisa, que geralmente pode ser lida em uma única sessão. e para que mantenha esta distinção a extensão ainda é o um das principais características que define o conto, Por isso, o conto precisa ser bem dosado para que o efeito desejado no leitor seja alcançado em um tempo mais curto. O contista precisa ser muito hábil na escolha das palavras e na construção da narrativa para conseguir criar um clima e uma atmosfera intensos em um espaço de tempo reduzido.

Continuando nas características que definem o conto, Lucas (1989) cita que o ápice, divide opiniões, algumas teorias defendem que o conto deve ter um momento de virada, uma espécie de clímax que gera tensão e surpresa no leitor, enquanto outras valorizam narrativas mais cotidianas, que podem não ter uma crise aparente, mas que retratam com maestria a vida comum de personagens e situações.

Concluindo as características que definem o conto, o teórico diz que o desfecho é com certeza, o momento especial é um aspecto crucial na construção de um bom conto. Esse momento pode ser um evento que muda a vida de um personagem, uma revelação inesperada, um conflito dramático, ou até mesmo um simples momento de reflexão. O importante é que esse momento seja significativo o suficiente para prender a atenção do leitor e gerar um impacto emocional ou intelectual. É através desse momento especial que o conto se torna memorável e capaz de gerar reflexões duradouras no leitor.

A criação literária é um processo de reflexão e experimentação constante. Embora existam algumas orientações e técnicas que possam ajudar na escrita de um conto, é importante lembrar que não há fórmulas mágicas e que cada autor tem sua própria voz e estilo. É fundamental que o escritor tenha liberdade para explorar temas, personagens e situações de maneira autêntica e original, sem se prender a regras pré-estabelecidas. O processo de escrita deve ser um exercício de descoberta e experimentação, permitindo que o autor explore sua própria visão de mundo e se conecte com seus leitores de forma verdadeira e impactante.

A partir da definição acima anterior, o gênero conto é considerado uma forma literária altamente adequada para a era moderna. Essa consideração se fundamenta, em grande medida, na natureza curta e concisa do conto, tornando-o ideal para publicações em periódicos e outras mídias impressas.

Com a popularização da imprensa e das publicações periódicas no século XIX, o conto emergiu como uma forma de literatura extremamente popular entre os leitores, pois permitia a leitura de uma narrativa completa em uma única edição de jornal ou revista. Além disso, a brevidade do conto o tornava mais acessível e atrativo para leitores que não dispunham de tempo ou paciência para se dedicar a narrativas mais extensas.

Com o passar do tempo, o conto continuou a se adaptar e evoluir conforme as mudanças na mídia e nas preferências do público. Atualmente, os contos são frequentemente publicados online, em blogs, sites de literatura e antologias impressas, além de serem disponibilizados em formatos de audiolivros e podcasts. Isso nos leva a refletir sobre a citação de Lucas, que afirma: “O gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna. Trata-se da narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas” (1989, p. 105).

A história do conto é considerada moderna em relação a outras formas de narrativa, como a epopeia ou o romance. No entanto, sua pré-história remonta à tradição oral e às histórias passadas de geração em geração por meio de casos, contos, lendas e outras formas de narrativa.

Essas histórias pré-modernas eram frequentemente contadas em ambientes domésticos ou comunitários, e muitas vezes tinham um propósito moralizante e/ou pedagógico. Com o tempo, algumas dessas histórias foram registradas por escrito e incorporadas à literatura popular em forma de romances, baladas, fábulas, ensaios e outras formas narrativas. Segundo Lucas, a história do conto, pode-se dizer é moderna. (...) A sua pré-história remonta a tradição oral aos casos, contos e contos e as lendas familiares, romances, baladas, fábulas, ensaios. (LUCAS, 1989, p. 108).

A partir do século XIX, o conto se tornou uma forma literária altamente valorizada e popular, e muitos escritores começaram a produzir contos de alta qualidade para publicações periódicas. Esses contos muitas vezes apresentavam personagens e situações realistas, com um foco em temas sociais e psicológicos contemporâneos.

Com o tempo, o conto continuou a evoluir e a se adaptar às mudanças culturais e literárias, e hoje é uma forma literária diversificada e altamente valorizada em todo o mundo.

Julio Cortázar é um escritor argentino que se destacou na literatura latino-americana do século XX. Ele é conhecido por sua habilidade em escrever contos, e defendia a ideia de que o conto deveria ser uma forma literária completa e autossuficiente em si mesma, como uma esfera perfeita.

Para Cortázar (2006), a forma esférica do conto representa sua perfeição, sua unidade e sua completude. Ele acreditava que o conto deveria ser uma narrativa fechada, com um começo, meio e fim definidos, sem lacunas ou interrupções. Essa abordagem permitiria que o leitor se concentrasse nos detalhes da história e se envolvesse mais com a narrativa. Além disso, Cortázar argumentava que a narrativa do conto se beneficiava de uma abordagem mais contemplativa, semelhante à observação de um lago tranquilo em vez de um rio em movimento constante. Ao se concentrar em uma imagem ou situação específica, o escritor poderia explorar os detalhes e nuances da história de forma mais intensa e significativa.

Essa abordagem estética de Cortázar influenciou muitos escritores latino-americanos e europeus contemporâneos, e contribuiu para a popularidade e reconhecimento do conto como uma forma literária autônoma e valiosa.

Julio Cortázar defende a esfericidade do conto, pois a imagem da esfera dá a ideia de perfeição e autarquia. [...] Para Cortázar a narrativa se compara melhor a um lago do que a um rio: É que face parada se pode mais atentamente esquadrihar os pormenores (LUCAS, 1989, p. 111)

Para Cortázar, a estrutura esférica do conto permite uma forma de expressão que é completa em si mesma, proporcionando ao leitor a oportunidade de explorar os detalhes e nuances da história de forma mais atenta e minuciosa.

Dentro da perspectiva da narrativa esférica defendida por Lucas (1989), citando que Monteiro Lobato era conhecido por sua técnica de preparar o efeito e a surpresa em seus contos, o que significa que ele construía a narrativa de forma a surpreender o leitor no final. Ele acreditava que o conto deveria ser como um mecanismo disparado pela frase inicial da narração, ou seja, que o começo da história deveria ser cuidadosamente planejado para levar o leitor a um desfecho inesperado e impactante.

Monteiro Lobato e sua técnica contística, podemos dizer que essa abordagem contribuiu para a popularização do conto no Brasil, ao mesmo tempo em que introduziu técnicas narrativas modernas e sofisticadas na literatura brasileira. Seus contos frequentemente abordavam temas sociais e políticos, e muitas vezes eram escritos com um tom irônico e satírico.

Em suma, Monteiro Lobato é considerado um dos principais precursores do conto moderno no Brasil, por sua abordagem inovadora e pela habilidade em criar histórias surpreendentes e significativas.

Segundo Lucas, o gênero conto terá em Monteiro Lobato outro marco pré-moderno “(...) Monteiro Lobato estimava a técnica de preparar o efeito e a surpresa, como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração”. (LUCAS, 1989, p. 117)

Monteiro Lobato é conhecido por suas contribuições à literatura infantil no Brasil, sendo autor de obras como *Sítio do pica-pau amarelo* e *o Saci*. No entanto, também escreveu contos e romances para adultos.

A citação de Lucas sugere que Monteiro Lobato tinha um estilo de escrita que valorizava a técnica de criar efeitos e surpresas em suas narrativas, especialmente em seus contos. Isso significa que ele era habilidoso em construir enredos que cativam o leitor desde o início da história, muitas vezes usando a frase inicial como um gatilho para o desenvolvimento do enredo. Essa abordagem é característica de muitos escritores pré-modernos, que buscavam envolver o leitor de maneira imediata e direta.

Portanto, o trecho destaca que Monteiro Lobato deixou sua marca na literatura brasileira não apenas como autor de literatura infantil, mas também como um escritor que dominava a técnica de contar histórias de maneira envolvente, criando impacto desde o início de suas narrativas.

Segundo Lucas (1989), na visão moderna do conto, a narrativa curta é despojada de seu tratamento pomposo e prolixo, e a escrita é desbastada de uma floresta de verbosidade e clichês mortos. Isso significa que o estilo de escrita do conto moderno é caracterizado pela concisão, simplicidade e eficiência narrativa, em vez de uma linguagem rebuscada e excessivamente descritiva.

Os escritores modernos de contos frequentemente evitam a pompa e a prolixidade em favor de uma escrita mais direta e enxuta, que enfatiza a ação, o diálogo e os detalhes que avançam a história. Isso torna a narrativa mais ágil e envolvente para o leitor, permitindo que ele se concentre nos eventos e personagens centrais da história.

Além disso, a narrativa moderna de contos também é caracterizada pela habilidade em sugerir emoções, ideias e temas mais diversos por meio de uma linguagem concisa e econômica. Os escritores modernos de contos frequentemente usam técnicas como a sugestão, a ambiguidade e a ironia para envolver o leitor em uma história e deixá-lo refletindo sobre seus significados mais elevados.

A visão moderna do conto enfatiza a eficiência narrativa e a concisão, evitando a pompa e a prolixidade em favor de uma escrita direta e envolvente que sugere emoções e temas mais atrativos através de uma linguagem econômica e sugestiva.

Lucas (1989), diz que o escritor Manoel Lobato, ao longo dos anos de aprendizado cristalizou uma temática e um linguajar característicos em seus contos. Segundo o teórico, Manoel Lobato começou com Garrucha, um conto com traços regionalistas e uma intriga simples, e ao longo do tempo desenvolveu um estilo único para seus contos.

Isso significa que, assim como outros escritores de contos, Manoel Lobato tinha um estilo próprio e reconhecível em suas obras. Esse estilo incluía uma temática específica, relacionada aos aspectos culturais, sociais e históricos da região em que viveu, e um linguajar próprio, que refletia a oralidade e a cultura popular da região.

Indo na contramão de Manoel Lobato e de alguns escritores tocantinenses, Sarmiento, com exceção do conto “Mater dolorosa” não relata aspectos culturais e históricos da região onde vive em seus contos. Vertendo mais para uma escrita mais universal. Suas narrativas abordam em seu espaço-tempo, cenários nacional e europeu, em épocas e locais distintos.

Assim como outros escritores de contos, (Lobato apud Lucas, 1989) também tinha uma preocupação em criar personagens bem desenvolvidos e uma intriga envolvente, capaz de prender a atenção do leitor. Ao longo do tempo, ele aprimorou suas técnicas narrativas e desenvolveu um estilo único, que o tornou um dos principais escritores de contos de sua época.

Não deixando de fora a percepção de Lucas (1989) sobre a temática do opressor e do oprimido que disse que os contos refletem as contradições sociais, políticas e econômicas do Brasil, e como os personagens expressam suas angústias, revoltas e esperanças diante da opressão. Ele afirma que muitos contos apresentam a oposição entre opressor e oprimido como um tema central, ou têm uma linha de leitura de protesto, mas que essas histórias não têm como objetivo apontar para uma utopia ou se tornar uma arma ideológica para alcançar uma revolução social ou uma sociedade perfeita, e cita como exemplos contos de autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Em outras palavras, embora esses contos possam apresentar críticas à sociedade e à estrutura de poder, eles não oferecem soluções utópicas ou transformadoras para esses problemas. Eles podem levantar questões importantes e incentivar a reflexão crítica, mas não têm a intenção de servir como uma ferramenta para alcançar uma mudança radical na sociedade. Segundo o teórico,

Os inúmeros contos que opõem em presença opressor e o oprimido, ou que se ajustam a linha de leitura de protesto não apontam, no caso para a utopia, não se tem transformado em armas ideológicas para se lograr uma revolução social ou uma sociedade perfeita (LUCAS, 1989, p. 158).

Isso sugere que os escritores de contos podem ter objetivos diferentes ao escrever suas histórias, desde a simples diversão até a crítica social e a reflexão sobre questões importantes. O conto pode ser uma forma de expressão literária flexível e adaptável, capaz de abordar uma ampla variedade de temas e assuntos de maneira eficaz.

No conto “Nem tudo que reluz é fogo” (SARMENTO, 2015, p. 53) é perceptível a temática da crítica social onde a exploração dos mais pobres e das crianças sendo trocadas por alimentos e roupas usada, traz em voga este assunto que não é indiferente nos tempos atuais, em determinadas regiões brasileiras, onde casos como estes são recorrentes.

Para concluir sua teoria, Lucas (1989) indica que alguns contos, como "Traição" e "Labor Dei", contêm uma arte poética implícita, ou seja, apresentam elementos literários que sugerem uma reflexão sobre a própria arte de escrever ou sobre a relação entre a arte e a vida. Outros contos, como "Futebol americano", podem imitar a estrutura e o estilo de um ensaio, enquanto ainda outros, como "Perigo uso de recursos não científicos na 'biologia' e 'basquete'", podem explorar temas mais científicos ou técnicos, mas em um estilo literário. Conforme Lucas: “Os contos “Traição” e “Labor Dei” contêm uma arte poética implícita, assim como “Futebol americano”; outros imitam o ensaio: “Perigo uso de recursos não científicos na labilogia” e “basquete”.”(LUCAS, 1989, p. 161).

Lucas (1989) diz que os contos são capazes de incorporar uma ampla variedade de formas, estilos e temas, e que os escritores podem usar essa flexibilidade para explorar diferentes ideias e conceitos. O conto pode ser visto como uma forma de expressão literária que pode se adaptar a diferentes propósitos e objetivos, permitindo que os escritores experimentem com diferentes técnicas e estilos para transmitir suas ideias.

Continuando a definição do conto moderno, é muito conveniente apresentar a posição de Galvão (1976), que divide seus argumentos em cinco teses ,

Walnice Nogueira Galvão é uma crítica literária brasileira que escreveu sobre o gênero do conto. Em um de seus ensaios intitulado *Cinco teses sobre o conto*, ela apresenta cinco argumentos sobre a natureza e as características do conto.

A primeira tese de Galvão (1976) é que o conto é uma forma literária breve que se caracteriza por uma economia de meios. O conto deve ser conciso e direto ao ponto, sem excessos ou digressões desnecessárias. A segunda, é que o conto deve apresentar uma unidade de ação, ou seja, deve contar uma história completa e coerente em um único ato narrativo. A terceira, é que o conto deve ter uma intensidade emocional que afete o leitor. Para ela, o conto

deve ser capaz de gerar uma emoção forte no leitor, seja ela de medo, tristeza, alegria ou qualquer outra.

A quarta tese de Galvão é que o conto deve ser uma forma literária autônoma, ou seja, não deve depender de outras formas literárias para se sustentar. O conto deve ter sua própria lógica interna e não deve ser apenas um capítulo ou uma seção de um romance ou novela.

Por fim, a quinta tese de Galvão é que o conto deve ser capaz de apresentar uma visão de mundo específica, ainda que essa visão possa ser subjetiva ou parcial. Para ela, o conto deve ser capaz de refletir a experiência humana de forma significativa e original.

Essas teses de Galvão ajudam a elucidar algumas das principais características do conto como forma literária, destacando sua brevidade, unidade, intensidade emocional, autonomia e visão de mundo particular. Ela diz que:

Desde quando o conto se conta a si mesmo? Desde sempre desde antes da invenção da literatura. (...) O conto é definido antes de mais nada, pela ação de contar e de modo vem a incorporar as “formas simples” que persistem ainda a seu lado como suas irmãs. (GALVÃO, 1976, p. 167)

A citação sugere que a natureza fundamental do conto é a ação de contar uma história, que existe desde antes da invenção da literatura. O conto é, portanto, uma forma de narrativa que se baseia na tradição oral, na qual as histórias são transmitidas de pessoa para pessoa, muitas vezes sendo adaptadas e modificadas ao longo do tempo.

Essa natureza oral do conto é enfatizada pela referência às "formas simples" que persistem ao seu lado como irmãs. Essas formas simples podem incluir outras formas de narrativa, como fábulas, anedotas, lendas e histórias populares, que também se baseiam na tradição oral e na ação de contar. O conto ou a ação de contar é imemorial e anterior à literatura, e que por outro lado pode estar em vias de extinção. (GALVÃO, 1976, p. 168)

Assim, pode-se dizer que o conto se conta a si mesmo desde sempre, sendo uma forma de expressão literária que se desenvolveu a partir da tradição oral e continua a evoluir até os dias de hoje. A ação de contar uma história é o cerne do conto, independentemente da forma que essa história possa assumir.

Galvão (1976) está se referindo à tradição oral de contar histórias, que é de fato anterior à literatura escrita. Durante muitos séculos, as histórias eram transmitidas oralmente de geração em geração, e a arte de contar histórias era altamente valorizada em muitas culturas ao redor do mundo. No entanto, com a popularização da escrita e, posteriormente, com a tecnologia moderna, essa tradição está em risco de extinção.

Embora a literatura escrita tenha trazido muitos benefícios, como a possibilidade de armazenar e compartilhar informações de forma mais precisa e duradoura, também é importante preservar a arte de contar histórias oralmente. As histórias contadas oralmente são muitas vezes mais vívidas e envolventes do que aquelas escritas, e a tradição oral tem um valor cultural único que não pode ser replicado através da escrita ou da tecnologia.

Por isso, é importante valorizar e incentivar a prática de contar histórias oralmente, especialmente em comunidades que ainda mantêm essa tradição viva. Além disso, a literatura escrita também pode ser utilizada como uma ferramenta para preservar e valorizar as histórias contadas oralmente, através de adaptações e registros escritos dessas histórias.

Em questões que remetem à origem da teoria do conto, Galvão está se referindo à história e à teoria literária do conto, que tem suas raízes na Europa e nas Américas. Embora a tradição oral de contar histórias seja anterior à literatura escrita, o conto como forma literária tem uma origem mais recente, que remonta ao século XIX. “Seu eixo de origem é americano-europeu, de onde provém caracteristicamente sua mais precoce teorização”. (GALVÃO, 1976, p. 168)

Hoje em dia, o conto é uma forma literária amplamente reconhecida e praticada em todo o mundo, com muitas escolas de teoria literária dedicadas ao estudo do conto e à análise de suas características formais e temáticas. A história do conto reflete a diversidade e a riqueza da literatura global, bem como a interação contínua entre diferentes culturas e tradições literárias.

Segundo Galvão, o conto busca imitar a forma da notícia de jornal, com sua concisão, objetividade e impacto. Da mesma forma, a notícia de jornal muitas vezes busca imitar a forma do conto, criando uma narrativa envolvente e cativante para seus leitores.

Além disso, Galvão argumenta que tanto o conto quanto a notícia de jornal buscam transmitir informações de forma clara e direta, mas que o conto muitas vezes finge ser pura informação, enquanto a notícia de jornal muitas vezes finge ser um conto. Galvão expressa: “A boa forma da informação imita a forma do conto e a boa forma do conto imita a informação finge que é pura a informação: O conto quer ser notícia de jornal a notícia de jornal quer ser conto”. (GALVÃO, 1976, p. 169)

Essa reflexão de Galvão destaca a importância da forma na transmissão de informações e na criação de narrativas cativantes e envolventes. Tanto o conto quanto a notícia de jornal buscam capturar a atenção do leitor e transmitir informações importantes, mas cada um utiliza estratégias diferentes para alcançar esse objetivo.

Para a escritora: “O conto brasileiro parece ter buscado asilo agora nos livros, nas revistas do consumo de massas e nos concursos. (...) Há que ter em mente o obsoletismo planejado que finalmente se instalou na indústria cultural e que é palpável no caso da produção de livros (GALVÃO, 1976, p. 172)

Galvão está argumentando que o conto moderno não imita mais a forma do jornal, mas sim a paródia, ou seja, o conto busca satirizar e subverter a linguagem e os temas utilizados pela mídia jornalística.

Galvão afirma que o jornal foi um dos principais veículos para a disseminação do conto moderno, mas que essa relação já não é tão forte quanto era no passado. Ela argumenta que, há um século, os jornais continham muito mais literatura em suas páginas, o que sugere uma relação mais próxima e colaborativa entre o jornalismo e a literatura.

No entanto, hoje em dia, o jornalismo e a literatura se tornaram mais distintos e separados, com a literatura buscando cada vez mais subverter as convenções e expectativas do jornalismo, ao invés de imitá-las.

Essa reflexão de Galvão destaca a evolução do conto como forma literária e sua relação com a mídia jornalística ao longo do tempo. O conto moderno busca explorar e subverter as formas de comunicação e linguagem utilizadas pela sociedade, incluindo a mídia jornalística, para criar narrativas inovadoras e impactantes.

Galvão destaca a mudança na forma como o conto brasileiro é disseminado e consumido atualmente. Segundo ela, o conto brasileiro agora busca refúgio em livros, revistas de consumo de massas e concursos, indicando uma separação ainda maior entre a literatura e a mídia jornalística.

Galvão também menciona o "obsoletismo planejado" que se instalou na indústria cultural, sugerindo que a produção de livros e outras formas de literatura podem estar se tornando cada vez mais obsoleto e irrelevante na era da mídia digital e das redes sociais.

No entanto, Galvão argumenta que o conto brasileiro ainda tem um papel importante a desempenhar na cultura brasileira, e que os autores devem buscar novas formas de tornar o conto relevante e significativo para as novas gerações de leitores. Ele sugere que isso pode ser feito através da experimentação com novas formas de narrativa e com a utilização de novas mídias, como a internet e as redes sociais, para alcançar um público mais amplo e diversificado.

Em sua obra intitulada "Formas Simples" (*Einfache Formen*) em alemão, publicado em 1930, no qual André Jolles apresenta uma teoria sobre as formas básicas da literatura e da

cultura. Nesse livro, Jolles descreve sete "formas simples", incluindo a "forma simples" do conto. Ele argumenta que as formas simples são estruturas básicas que ocorrem repetidamente em várias culturas e em diferentes gêneros literários. Para Jolles, o conto é uma forma simples porque é uma narrativa breve e concisa que apresenta uma história com um início, meio e fim.

A teoria de Jolles sobre as formas simples teve uma influência significativa na teoria da literatura e na antropologia cultural. Ele argumentou que as formas simples fornecem uma estrutura básica para as histórias que as tornam compreensíveis para as pessoas em diferentes culturas e em diferentes épocas. O conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Haus märchen* - Contos para crianças e famílias. (JOLLES, 1976, p. 181)

Esta declaração, escrita por Jolles, argumenta que o verdadeiro significado da forma literária do conto só foi estabelecido quando os irmãos Grimm deram a uma coleção de histórias o título *Kinder-und Haus märchen* ou *Contos para crianças e famílias*. Antes disso, o conto como forma de literatura não era totalmente definido ou reconhecido.

Jolles está sugerindo que a coleção dos irmãos Grimm ajudou a estabelecer o conto de fadas como um gênero literário e que foi a primeira vez que os contos foram direcionados especificamente para um público jovem. A coleção popularizou o gênero e estabeleceu certas convenções que seriam seguidas pelos futuros escritores de contos de fadas. As histórias da coleção foram cuidadosamente selecionadas e editadas para torná-las apropriadas para crianças, incluindo também elementos que atraíram os adultos.

No geral, a declaração de Jolles destaca o importante papel que os irmãos Grimm desempenharam na formação da compreensão moderna do conto de fadas como uma forma literária e no estabelecimento de seu lugar na literatura infantil.

O Conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as formas simples. (JOLLES, 1976, p. 183)

Esse trecho de Jolles se refere à importância do conto como forma literária, que requer um estudo prévio para ser compreendido em sua complexidade. Ele destaca que o conto é uma forma que permite a introdução de debates sobre os princípios básicos da língua e da poesia, enquanto oferece ao leitor uma conclusão satisfatória e ao mesmo tempo abre espaço para a introdução de outras formas literárias simples.

O conto, assim como outras formas literárias, tem suas particularidades e técnicas específicas que precisam ser estudadas para que o leitor possa apreciá-lo em sua plenitude. Além disso, a forma do conto permite que o autor explore temas mais variados e complexos em um espaço limitado, o que pode ser desafiador e ao mesmo tempo enriquecedor para o leitor.

Para Jolles, o conto é uma forma literária importante que oferece ao leitor a possibilidade de se adentrar em debates fundamentais sobre a língua e a poesia, enquanto proporciona uma experiência satisfatória e desafiadora ao mesmo tempo.

“Antes de apreender esse "fundo" como a forma simples do conto e de definir a disposição mental nele subentendida, façamos uma panorâmica para averiguar onde será ainda possível encontrar o "Conto de Grimm" no universo ocidental.” (JOLLES, 1976, p. 188)

Neste trecho, Jolles está propondo uma reflexão sobre a presença e relevância dos contos de Grimm no universo ocidental contemporâneo. Ele sugere que, antes de compreender a forma simples do conto, é importante fazer uma análise ampla do lugar que os contos dos Grimm ocupam na cultura ocidental.

Os contos de Grimm são uma coleção de histórias populares alemãs, coletadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm no século XIX. Esses contos tornaram-se populares em todo o mundo e influenciaram muitos escritores e artistas ao longo dos anos.

Jolles propõe, então, que se faça uma análise mais ampla sobre a presença e a relevância desses contos na cultura ocidental, investigando onde eles ainda são encontrados e como eles são interpretados e utilizados. Isso pode nos ajudar a compreender melhor não apenas a forma do conto em si, mas também a importância cultural e histórica dessas narrativas na sociedade ocidental.

Jolles sugere que a análise dos contos de Grimm pode nos oferecer uma perspectiva mais ampla sobre a presença e a relevância do conto na cultura ocidental, ajudando-nos a compreender melhor a forma simples do conto e sua importância na literatura.

No seguinte trecho: “As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas. Não seria necessário acrescentar que tal forma de narrativa-moldura é anterior à novela toscana” (JOLLES, 1976, p. 189), Jolles está se referindo à forma narrativa conhecida como "narrativa-moldura". Essa forma de narrativa consiste em uma história principal que serve como "moldura" para outras histórias, que são contadas pelos personagens da história principal.

Jolles destaca que essa forma narrativa é anterior à novela toscana, que é uma forma literária da época renascentista que consiste em uma narrativa longa e complexa, geralmente escrita em prosa.

Ele ressalta que, na narrativa-moldura, todas as histórias estão interligadas por um quadro que indica onde, quando e por quem as histórias são contadas. Essa forma de narrativa é comum em várias culturas, como no caso de *As mil e uma noites*, por exemplo.

Ao destacar a antiguidade da forma narrativa-moldura, Jolles sugere que essa forma de narrativa é uma das mais básicas e universais, presente em várias culturas e épocas.

Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem. (JOLLES, 1976, p. 189)

Ele destaca que essa forma narrativa é capaz de oferecer uma visão mais ampla e complexa do mundo, permitindo a conexão entre diferentes histórias e personagens. Jolles destaca a importância da forma narrativa-moldura na literatura e sugere que ela é anterior à novela toscana e presente em várias culturas e épocas, permitindo a conexão entre diferentes histórias e personagens.

A obra *Cunto de li Cunti*, também conhecida como *Pentamerone*, escrita por Giambattista Basile no século XVII. Segundo ele, “obras escritas no século XIX a respeito do conto não hesitam em afirmar que *Cunto de li Cunti* foi a primeira coletânea de contos”. (JOLLES, 1976, p. 190). Ele destaca que as obras escritas no século XIX sobre o Conto afirmavam que *Cunto de li Cunti* foi a primeira coletânea de contos.

Essa obra é composta por 50 contos que apresentam um estilo narrativo popular e uma temática que inclui fadas, bruxas, monstros e outros elementos fantásticos. Basile escreveu esses contos em napolitano, um dialeto italiano, e a obra só foi traduzida para o italiano padrão no século XIX.

Jolles sugere que a importância de *Cunto de li Cunti* reside no fato de que ela foi uma das primeiras coletâneas de contos populares a serem publicadas, precedendo outras obras importantes como *Contos de Grimm* e *As mil e uma noites*.

Jolles também compara as Formas de Novela e Conto, destacando que ambas são formas narrativas importantes, mas possuem características específicas de construção. Segundo Jolles, a Novela tem como característica principal a busca por narrar incidentes impressionantes de maneira coerente, seja ele real ou inventado.

Tudo isto pode ser resumido da seguinte maneira: A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela. (JOLLES, 1976, p. 194).

No trecho supracitado, Jolles cita que a novela tem a capacidade de dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado. Já o conto, por sua vez, tem leis de formação diferentes, sendo que quando ele é transportado para o universo, ele se transforma de acordo com um princípio que só rege essa Forma e é determinante para ela.

Em resumo, Jolles sugere que a novela e o conto são formas igualmente importantes, mas possuem leis formativas diferentes. Enquanto a novela busca dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, o conto se transforma de acordo com um princípio que é específico e determinante para essa forma.

Tudo o que o conto significa, simplesmente, é que o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma outra série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar satisfizeram em seguida esse sentimento, voltando tudo ao equilíbrio. (JOLLES, 1976, p. 199).

Jolles apresenta uma síntese do significado do conto, afirmando que sua essência é a restauração do equilíbrio em uma situação perturbada por um estado de coisas ou incidentes que afetam o nosso senso de justiça. O conto, então, apresenta uma série de incidentes e um acontecimento peculiar que satisfazem esse sentimento e trazem a resolução da situação, restabelecendo o equilíbrio. Conforme o teórico: “A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental, em nossa opinião, para a forma do conto”. (JOLLES, 1976, p. 199)

Essa ideia de justiça e equilíbrio é um elemento comum em muitos contos populares, que muitas vezes apresentam personagens enfrentando desafios e situações adversas, mas que, no final, encontram uma solução que restaura a ordem das coisas. De certa forma, o conto funciona como uma forma de reflexão sobre a vida e sobre os valores que regem a sociedade, apresentando um modelo ideal de resolução de conflitos que pode inspirar os leitores.

Jolles apresenta a ideia de que o conto tem uma forma específica que satisfaz as exigências da moral ingênua, ou seja, aquela que é baseada em valores simples e diretos, que são facilmente compreendidos por todos. Segundo ele:

Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas

obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão "bons" e "justos" segundo nosso juízo sentimental absoluto. (JOLLES,1976, p. 200)

Essa forma do conto se caracteriza pelo curso dos acontecimentos e a ordem em que as coisas acontecem, que resultam em uma resolução satisfatória e justa, de acordo com nosso juízo sentimental absoluto.

Essa ideia sugere que os contos populares são construídos de forma a expressar valores universais e atemporais, que são capazes de falar diretamente ao nosso senso de justiça e moralidade. Eles apresentam uma forma narrativa que é facilmente compreensível e que transmite esses valores de forma clara e direta, o que explica sua popularidade e longevidade ao longo dos séculos.

A disposição mental do conto exerce sua influência em dois sentidos. Em primeiro lugar, a disposição mental do conto recusa o universo como uma realidade que não corresponde à sua ética do acontecimento. Ou seja, o conto rejeita o mundo tal como é e busca uma realidade alternativa, mais de acordo com seus valores e concepções de justiça.

Pode-se dizer que a disposição mental do conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES,1976, p. 200)

A disposição mental do conto propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. Esse universo alternativo é criado dentro da própria narrativa do conto, por meio do curso dos acontecimentos e da resolução da trama. É nesse universo alternativo que os valores do conto são expressos e a justiça é restabelecida.

Em resumo, a disposição mental do conto não apenas rejeita o mundo como ele é, mas também busca criar um universo alternativo, mais justo e coerente com seus valores. Esse universo alternativo é construído dentro da narrativa do conto e é capaz de satisfazer as exigências da moral ingênua, proporcionando uma resolução satisfatória para a trama.

A forma do conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido. Isto já se percebe na combinação dos incidentes e dos dados. O conto escolhe, de preferência, os estados e os incidentes que contrariem o nosso sentimento de acontecimento justo; (JOLLES,1976, p. 201)

Jolles busca, de maneira sistemática, as situações de desigualdade, de fraude e de engano, e depois, de um modo igualmente sistemático, ele constrói uma série de incidentes e

de dados que satisfazem plenamente o nosso sentimento moral e que, assim, restabelecem a justiça e a igualdade.

Jolles destaca que o maravilhoso, presente em muitos contos, é uma forma de superar a imoralidade da realidade. O maravilhoso pode ser visto como uma forma de escapismo, uma maneira de evadir-se da realidade em direção a um universo que corresponda às exigências éticas da disposição mental ingênua do conto. Segundo ele, “no conto, o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que deixou de existir a imoralidade da realidade”. (JOLLES, 1976, p. 201)

Nesse sentido, o maravilhoso é uma ferramenta para a restauração da ordem e da justiça, elementos fundamentais na Forma do conto.

Jolles sugere que o maravilhoso é uma parte essencial do conto, sem a qual ele não pode ser compreendido adequadamente. Ele emprega que “o conto é incompreensível sem o maravilhoso”. (JOLLES, 1976, p. 201)

O maravilhoso não se refere apenas a elementos sobrenaturais ou mágicos, mas a uma ruptura com a realidade cotidiana, na qual os eventos se desenrolam de acordo com a lógica do mundo real. No conto, o maravilhoso é muitas vezes usado para criar uma nova ordem moral e social que satisfaça as exigências da moral ingênua, que são contrariadas pela realidade. É através do maravilhoso que o conto pode superar o trágico e oferecer uma solução moralmente satisfatória. O conto é uma forma narrativa que se concentra em eventos que satisfazem a moral ingênua; “é acontecimento, no sentido da moral ingênua” (JOLLES, 1976, p. 203). Isso significa que o conto tem como objetivo apresentar um acontecimento que, aos olhos dessa moral, seja considerado "bom" e "justo", proporcionando um senso de ordem e equilíbrio. A narrativa do conto, portanto, é impulsionada pelos acontecimentos que conduzem a um desfecho satisfatório, que reflita os valores da moral ingênua.

2.8 Contexto Literário Tocantinense

A presente definição não tem a pretensão de esgotar a temática da Literatura Tocantinense, que ainda carece de estudos e pesquisas que possam esclarecer e consolidar seus conceitos. Esta breve exposição busca apenas destacar alguns aspectos da produção literária no nosso Estado, que desde seus primórdios se revelou rica e comprometida em expressar uma identidade literária que refletisse a história, a cultura local e o estilo de vida dos tocantinenses. Contudo, ao longo dos anos, com a consolidação do estado, observou-se uma grande diversificação na escrita literária, resultando em uma ampla variedade de obras

capazes de cativar os diferentes públicos e satisfazer os mais refinados gostos dos leitores locais e nacionais.

Segundo Gomes e Santos (2024), a Literatura Tocantinense antecede a própria criação do estado, tendo sido iniciada por escritores dos recônditos do norte do estado de Goiás, que deram os primeiros passos na produção dos versos que viriam a ser os pilares da literatura local. Um exemplo é a coletânea de poemas do escritor Hamilton Pereira, intitulada "Poemas do Povo da Noite", publicada em 1979. Na mesma época, foi lançada a obra "Madrigais", do escritor Alexandre Gomes Brito.

A literatura do Tocantins é filha da literatura goiana e o seu precursor é o escritor Eli Brasiliense, que se consagrou na literatura como romancista do norte de Goiás. Em 1949, o autor publica o romance *Pium*, abordando a temática da garimpagem do cristal, no distrito de Pium, no município de Porto Nacional, em meados do século XX. Essa atividade é responsável pela criação de várias cidades do Tocantins, dentre elas Cristalina Cristalândia, Paraíso do Norte, Formoso do Araguaia, Wanderlândia, Xambioá e outras (RIBEIRO, 2021, p. 96).

A partir de então manifestações literárias tocantinenses surgiram diversos autores que se dedicam a escrever poemas e contos como forma de valorização da fauna e da flora do estado, bem como a tradições e temáticas atrelada ao cotidiano nortista/tocantinense e sua peculiaridades.

Com a criação do estado na Constituição Brasileira de 5 de outubro de 1988, e implantado em 1º de janeiro do ano de 1989, houve um rápido e significativo aumento da população com povos vindo de todos os estados do Brasil, a literatura tocantinense começa permear por várias outras temáticas que levaram algumas obras locais a se destacarem no cenário nacional. Segundo Candido (2014, p. 147), “[...] há sem dúvida literatura brasileira manifestando-se de modos diferentes nos diferentes Estados”. E no Estado do Tocantins essa literatura ainda está “quentinha”, saindo do forno.

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e os quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p. 83).

No entanto, nos últimos anos, tem havido um crescimento pujante na produção literária local, onde diversos autores têm contribuído para a cena literária local, abordando temas que

refletem a cultura, a história e as particularidades e questões sociais do estado como também todos os tipos de assuntos que fazem a cabeça dos leitores da atualidade.

A literatura tocantinense está em constante evolução, e novos autores surgindo a cada ano, com obras que têm enriquecido a produção literária do estado, e foi neste cenário de ebulição de novos escritores que surgiu Olivia Sarmiento, mineira, que escolheu o Tocantins para morar, trabalhar e criar o seus filhos, mas que por carregar uma bagagem literária muito rica, vem se destacando no cenário literário todo estado e com obras majestosas que muito elevará o nível da nossa literatura a novos patamares nos próximos anos.

O professor Doutor Rubens Martins da Silva, coordenador do Grupo de Estudos e pesquisa de Literatura Tocantinense em seu artigo publicado no Jornal Opção Tocantins, publicado no dia nove de dezembro de dois mil e vinte e três, Traz a seguinte indagação: O mais novo estado da federação brasileira, o Tocantins, tem uma literatura tocantinense? Ou seria essa literatura chamada de literatura produzida no Tocantins? pois segundo ele,

Há, de fato, no Brasil, uma literatura brasileira, a qual é representada por um conjunto de obras que envolvem diferentes gêneros, estilos, aspectos históricos, geográficos e sociais. Isso significa dizer que a literatura brasileira correspondente ao constructo da identidade nacional. Desde a época do “descobrimento”, as manifestações literárias passaram por fases e movimentos que reverberaram o porquê das transformações culturais do Brasil, considerando-se, para tanto, os movimentos literários históricos e os contemporâneos. Notadamente, a literatura brasileira conta com grandes ícones, os quais, em suas épocas, produziram suas artes literárias a partir de contextos regionais. Nesse foco, escritores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, José de Alencar, para citar alguns, produziram suas obras centradas em experiências de suas vivências locais, as quais, posteriormente, ganharam o território nacional em razão do grande diálogo atemporal. (MARTINS, 2023, P.1)

No excerto acima o professor delinea a caracterização de literatura Brasileira, para melhor compreensão da conceituação de literatura tocantinense ou literatura produzida no Tocantins, dado ao fato do Tocantins ser um jovem estado com pouco mais de trinta anos, e em relação à literatura brasileira, a literatura tocantinense ainda estar na aurora de sua produção literária. Segundo Martins (2023);

Nesse sentido, há uma literatura que é produzida no Tocantins, a qual se confunde, com literatura tocantinense. Isso se explica porque a literatura tocantinense corresponde a uma produção literária que leva em conta a exploração de aspectos relacionados à história, geografia, cultura e o cotidiano do Tocantins. Em ampliação ao exposto, a literatura tocantinense é aquela que manifesta a valorização da identidade regional, o resgate de tradições e a representação das paisagens e peculiaridades locais. Além disso, essa literatura pode explorar aspectos vinculados às questões históricas sobre colonização, formação social, questões ambientais, dentre outros temas da região. O fato da não existência destes pressupostos em determinadas obras, favorece a percepção de uma arte literária produzida no

Tocantins, mas que, de certo modo, não retrata a sua riqueza. (MARTINS, 2023, p.1)

A criação do estado do Tocantins em 1988 e a consequente criação da capital provisória em Miracema, em 1989, foram eventos importantes que ajudaram a dar o pontapé inicial de uma identidade literária tocantinense. A partir desse período, as produções literárias vinculadas aos municípios tocantinenses passaram a ser consideradas parte da literatura tocantinense ou da literatura produzida no Tocantins, especialmente se os autores estiverem inseridos na realidade e na cultura local, explorando temas, cenários e personagens que refletem a vida no estado.

Essa inclusão de obras literárias que representam a diversidade cultural e geográfica do Tocantins é fundamental para o enriquecimento da cena literária regional e para a construção de uma identidade literária própria e reconhecível do estado. A partir dessa perspectiva ampla, a literatura tocantinense abrange não apenas obras que retratam diretamente o espaço territorial, mas também aquelas que são produzidas por autores tocantinenses ou que têm uma conexão significativa com a região.

A literatura produzida no Tocantins corresponde, grosso modo, a obras que não falam desse espaço territorial, mas que resultaram de uma publicação resultantes de cidadãos que nele residem. Assim, e a partir de 1988, ano de criação do estado do Tocantins, principalmente a partir de 1989, ano de criação da capital provisória na cidade de Miracema, quaisquer produções literárias vinculadas aos municípios tocantinenses passaram a representar a literatura tocantinense ou a literatura produzida no Tocantins. (MARTINS, 2023, p.1)

A expressividade e a força da literatura tocantinense residem na riqueza de suas narrativas, na diversidade de temas abordados, na autenticidade das vozes dos escritores locais e na capacidade de evolução e adaptação às mudanças culturais e sociais. À medida que mais autores tocantinenses ganham destaque, mais a literatura da região se fortalece e se torna parte integrante do cenário literário nacional.

O olhar para a valorização dos escritores da chamada região norte, no papel do reconhecimento do potencial de suas obras, oportuniza a identificação da contribuição que eles têm dado à construção de uma identidade literária do Estado. Desse modo, compreende-se que a literatura brasileira congrega as manifestações literárias dos diferentes estados e municípios. Afinal, o que importa ao campo da literatura tocantinense é a compreensão de que esta arte estética será, um dia, reconhecida nacionalmente em razão da expressividade de sua força, bem como em razão de sua capacidade de evolução e diversificação da riqueza literária e cultural desse Estado. (MARTINS, 2023, p.1)

Dado ao exposto, percebe-se que a produção literária do Tocantins ainda não é suficiente para definir como Literatura Tocantinense, mas ao abordar uma variedade de temas, estilos e perspectivas, os escritores tocaninenses enriquecem não apenas a literatura do estado, mas também contribuem para a representatividade e a pluralidade da literatura local, o que é fundamental para estimular o desenvolvimento e a valorização dos talentos literários do jovem estado a produzirem cada vez mais e melhor. Certamente em poucos anos essa literatura aqui produzida, será reconhecida nacionalmente e com galhardia como Literatura Tocantinense.

3 A VOZ NARRADORA EM UMA PERSPECTIVA NARRATOLÓGICA

Neste capítulo foi feita uma abordagem da voz narrativa ou voz narratorial, a qual se caracteriza, ao mesmo tempo, em comparação com as demais vozes da dinâmica narrativa e na distinção delas, que são as vozes do escritor, leitor, personagem e autor interno (CARMO GOMES, 2014). Estas reflexões se fazem necessária para que o leitor conheça as demais vozes da narrativa e saiba fazer distinção de quais vozes estão presentes no conto “Mater Dolorosa” em especial saiba identificar a voz da narradora a qual é objeto desta pesquisa.

Em literatura, o conceito de voz pode assumir várias conotações, dependendo do campo de estudos. Em narratologia, chama-se *voz* aos enunciados e gestos verbais que configuram uma personalidade literária e podem ser atribuídos a determinado agente envolvido na dinâmica discursiva da obra: ao escritor, a uma personagem, ao narrador, etc. Nesse sentido, a voz pode ser materializada de maneira direta (discurso direto, com marcadores que o distingue de outros, tais como os dois pontos, o travessão ou as aspas que tradicionalmente configuram o discurso de uma personagem) ou indireta (a voz narradora ou narratorial resumindo e sintetizando outra voz por meio do discurso indireto ou do discurso indireto livre).

O discurso do narrador, aqui referido doravante como voz narradora devido à abrangência e precisão que essa terminologia oferece, desempenha um papel crucial na narrativa, sendo responsável por conduzir o leitor através da trama e influenciar a forma como ela é percebida e interpretada. Na perspectiva narratológica, que se concentra na análise estrutural e funcional dos elementos narrativos, a voz narradora representa um componente essencial para compreender a maneira como a história é apresentada e como o leitor se engaja com ela.

Conforme aponta Tacca (1983), a voz narradora pode assumir várias formas e estilos, cada um com suas próprias características e efeitos na narrativa. Tradicionalmente, os estudos sobre a voz narradora preferem focar o narrador como uma entidade supostamente viva – daí a terminologia “o narrador”. Além disso, partindo da origem teatral do termo narrador, oriundo da *Poética* de Aristóteles, o conceito de narração era misturado com o de lançar luz (sobre o palco da narrativa), por isso, a ênfase durante muito tempo recaiu sobre a noção de “foco” narrativo como sendo o ângulo a partir do qual a luz chegava ao “palco” da história.

Tacca (1983), classifica essas vozes doravante chamadas de “narrador”em: narrador onisciente; limitado; observador ou externo; participante ou personagem e autoral ou reflexivo, que são detalhados conforme nos parágrafos seguintes.

O narrador onisciente, ele diz que é o narrador que possui conhecimento completo dos pensamentos, sentimentos e eventos de todos os personagens. Ele pode revelar informações que os personagens não conhecem, proporcionando uma visão mais abrangente da história. Isso permite ao leitor entender diferentes perspectivas e motivos, como também pode distanciar o leitor dos personagens.

Tacca descreve também que narrador limitado, que é quando a voz narradora possui conhecimento limitado aos pensamentos e sentimentos de um ou alguns personagens. Isso cria uma conexão mais íntima entre o leitor e os personagens específicos, permitindo uma compreensão mais profunda de suas motivações e emoções.

Tacca define como narrador observador ou externo, quando o narrador relata apenas o que é observado externamente, sem acesso aos pensamentos internos dos personagens, criando um efeito de objetividade na narrativa, onde o leitor deve inferir os sentimentos e motivações dos personagens com base em suas ações e diálogos.

Por outro lado, quando o personagem da história atua como narrador, compartilhando sua perspectiva pessoal dos eventos. Criando na narrativa uma qualidade subjetiva, uma vez que o leitor vê tudo através dos olhos e das experiências desse personagem Tacca classifica este tipo de narrador como narrador participante ou personagem. Na definição de narrador autoral ou reflexivo Tacca classifica como um tipo de narrador que pode interagir diretamente com o leitor, fazendo comentários, reflexões ou análises sobre os eventos da história. Isso pode criar uma relação única entre o leitor e o narrador, muitas vezes influenciando a interpretação do leitor.

A escolha da voz narradora pode afetar a atmosfera, a empatia pelos personagens, a revelação de informações e até mesmo o tema subjacente da história. Ao analisar a voz narradora de uma perspectiva narratológica, não basta identificar de quem é a voz e de onde ela fala, mas, principalmente, avaliar suas posturas e atitudes comunicativas globais. Em outras palavras, é importante considerar como ela molda a experiência do leitor, influencia a focalização da narrativa e contribui para o significado global da história.

3.1 Escritor, Autor interno, Leitor, Personagem e Narrador: As Cinco vozes narrativas

Carmo Gomes (2014) retoma o conceito literário de voz, sob uma abordagem mais narratológica e menos ideológica, para descrever o que chama de dinâmica vocal, comunicativa ou discursiva de uma obra literária. Para ele, no interior de toda obra ficcional ressoam pelo menos cinco vozes principais, as quais descrevemos a seguir:

Voz do escritor: refere-se ao estilo, tom e escolhas literárias pessoais do produtor material da história, o escritor. Esse escritor, apesar de estar de fora da obra, pode emprestar seus discursos pessoais ao narrador e às personagens. Para configurar a voz do escritor em uma narrativa não basta localizar nela coincidências entre ideias e pontos de vista assumidos pelo escritor, mas é preciso demonstrar que determinado enunciado se trata de uma verdadeira intrusão da voz escritural nas vozes da personagem ou do narrador de uma maneira que tal discurso não pudesse ser melhor associado a estes últimos, mas inegavelmente ao produtor.

Voz do autor interno: é a principal voz estudada por Carmo Gomes (2014), que a distingue da voz do escritor. O autor interno a uma obra é uma consciência estética com a qual o leitor interage e que é responsável por fazer certos apelos a ele e lhe dar certos direcionamentos de leitura.

Voz do leitor: decorrente de teorias da leitura como a de ser, a voz do leitor refere-se ao leitor inscrito na narrativa, que fornece espaços em branco que podem ser preenchidos pela performance leitora. Cada leitor pode ter uma experiência única ao ler o mesmo texto, baseado em sua bagagem pessoal, experiências e interpretações. Diferentes terminologias (leitor empírico, leitor implícito, narratário etc.) podem dar ideia das possibilidades dessa voz.

Voz da personagem: A voz da personagem se refere à maneira como as personagens se expressam na narrativa. Cada personagem tem sua própria voz, personalidade, estilo de fala e pensamento, o que contribui para sua caracterização na história. Como dissemos, essa voz pode ser verbalizada de modo direto ou indireto (encaixada na voz do narrador).

Voz do narrador: A voz do narrador é a voz que conta a história. Pode ser em primeira pessoa (quando o narrador é um personagem da história e usa pronomes como "eu") ou em terceira pessoa (quando o narrador é um observador externo e usa pronomes como "ele" ou "ela"). O narrador também pode ser confiável ou não confiável, influenciando a percepção do leitor sobre os eventos da história.

A escolha da voz narrativa é uma decisão crucial para os escritores, pois influencia a maneira como a história é percebida e compreendida pelos leitores. Cada tipo de voz narrativa tem suas próprias vantagens e limitações, e a escolha depende das intenções do autor e do impacto que se deseja criar na audiência.

Resta lembrar que, das cinco vozes definidas anteriormente, todas podem se sobrepor e interagir de várias maneiras em uma narrativa, criando camadas de significado e complexidade. A compreensão dessas vozes narrativas pode enriquecer a análise e apreciação de uma obra literária.

3.2 A Voz narradora: Limites, personalidade e particularidades.

Neste tópico, avaliamos um pouco mais a voz narradora. Para começar, lembremos que a construção da voz narrativa é um aspecto fundamental na escrita de ficção, uma vez que essa voz é responsável por criar a atmosfera da história e dar vida aos personagens. A voz narrativa é o tom da história, é o que transmite o humor, a emoção, a ironia, a melancolia e todas as outras nuances que compõem a narrativa. Assim, para construir uma voz narradora cativante os escritores buscam relacioná-la com medos e desejos de uma determinada personalidade. Uma voz narrativa autêntica é coerente com a personalidade que ela representa.

Conforme Genette (1979), uma narrativa é construída por meio de elementos linguísticos, simbólicos e culturais que conferem sentido às ações e aos personagens. Nesse sentido, o narrador exerce um papel fundamental na construção das personagens, pois é ele quem seleciona, organiza e interpreta os eventos que compõem a história. Além disso, o ponto de vista do narrador pode ser influenciado por sua posição social, cultural e ideológica, o que pode afetar a forma como ele representa as personagens e as relações entre elas. Por isso, é importante analisar não apenas o que é narrado, mas também como é narrado, para compreender como as personagens são construídas e representadas na obra.

A voz narradora, segundo Genette (1979), pode ser homodiegética, ou seja, um personagem da história que narra os eventos em que ele próprio participa, ou heterodiegética, quando um narrador que não é personagem da história conta os eventos que ocorrem com os personagens. Há também a voz extradiegética, que é um narrador que não pertence à história, mas que se situa fora do universo ficcional e pode ter diferentes graus de conhecimento sobre a história e os personagens.

Cada uma dessas escolhas narrativas pode influenciar a maneira como as personagens são construídas na narrativa, pois a escolha da voz narrativa pode determinar quais eventos são relatados, como são interpretados e como as personagens são caracterizadas. Por exemplo, um narrador homodiegético pode ter uma visão limitada dos eventos que ocorrem fora de sua própria experiência, enquanto um narrador heterodiegético pode ter acesso a informações que nenhum personagem tem. Essas escolhas narrativas podem, portanto, afetar a maneira como os leitores percebem e compreendem as personagens na narrativa.

Continuando na mesma perspectiva, Genette (1979, p. 298) aponta que o narrador heterodiegético é aquele que está fora da história e que, portanto, não é um personagem dentro

da diegese, enquanto o narrador homodiegético é um personagem que participa da história que está sendo contada.

No caso do narrador homodiegético, a narrativa é vista de dentro da história, o que pode proporcionar um ponto de vista mais subjetivo e parcial. É importante destacar que a distinção entre narrador heterodiegético e homodiegético não se baseia apenas na escolha da pessoa gramatical, mas também na relação do narrador com a história que está sendo contada.

A perspectiva adotada pelo narrador pode ser enviesada e subjetiva, por isso é importante analisar de forma crítica o ponto de vista narrativo. Além disso, o narrador pode ter um papel importante na construção da atmosfera e da ambientação da história, podendo enfatizar ou atenuar certos aspectos da narrativa de acordo com seus próprios valores e crenças.

Isso significa que o narrador autodiegético não é apenas uma testemunha ou observador dos eventos, mas sim uma parte ativa da história, cujas ações e pensamentos são igualmente importantes para o enredo. Já o observador-testemunha, por sua vez, não é um personagem principal na história, mas sim alguém que presenciou os eventos e tem o papel de relatar o que viu e ouviu de forma imparcial.

Assim, sua visão sobre os acontecimentos é mais distanciada e objetiva, podendo oferecer uma visão mais ampla e completa do enredo. Cada uma dessas perspectivas narrativas possui suas próprias vantagens e desvantagens na construção das personagens e do universo ficcional, e cabe ao autor escolher a que melhor se adequa à sua história.

Desta forma, segundo Genette (1979), é importante destacar que a escolha do tipo de narrador pode ser determinante para a construção das personagens e para a compreensão da história. Cada tipo de narrador apresenta limitações e possibilidades diferentes, o que pode afetar a forma como a história é contada e como essas as informações que são apresentadas são processadas pelo leitor.

Por exemplo, um narrador homodiegético pode apresentar uma visão mais limitada da história, já que está restrito à sua própria perspectiva e aos seus conhecimentos. Já um narrador heterodiegético pode ter uma visão mais ampla e objetiva da história, mas pode não apresentar o mesmo nível de intimidade e pormenorização na descrição das personagens.

A escolha do tipo de narrador também pode influenciar a relação do leitor com as personagens. Um narrador autodiegético, por exemplo, pode gerar uma empatia maior com o protagonista, já que o leitor tem acesso direto aos seus pensamentos e emoções. Já um

narrador observador testemunha pode permitir que o leitor tenha uma visão mais ampla do enredo e das personagens, mas pode não gerar a mesma conexão emocional com elas.

Em resumo, a escolha do tipo de narrador é uma decisão importante na construção da história e das personagens, e pode influenciar a forma como o leitor percebe e se conecta com o universo ficcional criado pelo autor.

Essa perspectiva narrativa pode ser bastante interessante, pois permite que o leitor mergulhe na subjetividade da personagem e compreenda melhor seus sentimentos, pensamentos e percepções do mundo ao seu redor. Além disso, a limitação do conhecimento da personagem-narradora pode gerar um efeito de suspense e incerteza na narrativa, já que o leitor não sabe tudo o que está acontecendo e deve construir a trama juntamente com a personagem, podendo a partir daí conferir uma maior profundidade psicológica tanto à personagem-narradora quanto às demais personagens, uma vez que suas ações e falas são vistas apenas pelo ponto de vista limitado da narradora, possibilitando que a narrativa seja mais próxima da realidade, já que os seres humanos não são oniscientes e não têm acesso a todas as informações em um determinado momento.

Além disso, a narradora-personagem se torna mais próxima do leitor, pois a identificação com ela se torna mais fácil, já que ela também está em busca de respostas e compreensão sobre sua própria história. Esse tipo de narrativa também permite que o leitor tenha um papel ativo na construção da história, uma vez que ele precisa interpretar as informações disponíveis e preencher as lacunas deixadas pelo narrador.

No conto “Mater dolorosa” que é o objeto de estudo deste trabalho, é um exemplo de narrador homodiegético onde a narradora-personagem se caracteriza como observadora e testemunha dos fatos, conta sua própria história e delinea sua identidade, por intermédio das memórias de suas vivências, não possui o “poder ilimitado” de tudo saber, como ocorre com a terceira pessoa onisciente, pois seu ângulo de visão é limitado, não lhe permite saber o que se passa na mente dos outros personagens.

O fato da focalização não ser panorâmica e, por isso, não possuir todas as informações, traz a narrativa certa ambivalência, deixando o leitor na dúvida sobre determinados aspectos da narração, o que confere um caráter mais verossímil à trama e mais humano ao narrador, já que o ser humano não é dotado de onisciência.

3.3 Distinguindo a voz do narrador das demais vozes de uma narrativa

Oscar Tacca argumentou que a voz do narrador é uma das principais características que definem o estilo e a estrutura de uma história. Segundo Tacca (1983), a voz do narrador é uma

construção textual que pode assumir várias formas, dependendo do tipo de narrativa em questão. Ele identificou quatro tipos principais de voz narrativa: a voz narrativa autoral, a voz narrativa personagem, a voz narrativa testemunhal e a voz narrativa impessoal.

A voz narrativa autoral é aquela em que o narrador é identificável como uma voz distinta, separada dos personagens da história. Nesse caso, o narrador pode ser onisciente e controlar o ponto de vista do leitor. A voz narrativa personagem é aquela em que o narrador é um personagem dentro da história, e sua voz é limitada pelas perspectivas e experiências desse personagem. A voz narrativa testemunhal é aquela em que o narrador é uma testemunha ocular ou auditiva dos eventos da história. Nesse caso, o narrador pode não estar diretamente envolvido nos eventos da história, mas pode ter acesso a informações privilegiadas sobre eles.

E a voz narrativa impessoal é aquela em que o narrador é neutro e não assume uma posição clara em relação aos eventos da história. Nesse caso, a voz narrativa pode ser objetiva e imparcial.

A teoria de Tacca sobre a voz do narrador mostra como a escolha da voz narrativa pode influenciar a forma como a história é contada e percebida pelo leitor. Segundo ele, "... A metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra em dizê-lo. Neste saber e neste dizer se resume a instância do narrador" (TACCA, 1983, p. 62). Tacca resume bem a importância do narrador na construção da história.

Para Tacca, o narrador é o responsável por transmitir a história ao leitor, e para isso é necessário ter habilidade tanto na elaboração quanto na transmissão da narrativa. O narrador pode ser um personagem da história, um observador externo ou até mesmo uma voz onisciente que sabe tudo o que acontece na história.

É importante que a escolha do tipo de narrador esteja em consonância com a história que se quer contar, a fim de obter um efeito desejado no leitor. Além disso, a forma como o narrador se expressa e as escolhas que ele faz ao contar a história podem influenciar diretamente a percepção do leitor sobre os personagens e eventos narrados. A instância do narrador é de extrema importância na construção da narrativa.

Tacca destaca também a importância da perspectiva na construção da narrativa: "Aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, visto de fora ou visto de dentro, percorrido em diferentes direções" (TACCA, 1983, p. 62). O autor pode escolher começar a contar a história a partir do início ou do final, pode optar por uma visão mais externa ou interna dos acontecimentos e ainda pode explorar diferentes direções ao longo da narrativa.

Essas escolhas afetam a forma como o leitor percebe e se envolve com a história, tornando a perspectiva uma ferramenta poderosa na construção narrativa. Na perspectiva da construção do enredo seja cronológico ou anacrônico, Oscar Tacca diz: “Aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, visto de fora ou visto de dentro, percorrido em diferentes direções.” (TACCA, 1983, p. 62).

Essa afirmação destaca a importância da perspectiva na construção da narrativa. O que o autor sabe sobre a história pode ser explorado de diferentes formas, seja começando do início ou do fim da história, seja olhando para ela de fora ou de dentro, ou até mesmo percorrendo-a em diferentes direções, pode narrar a história de fora para dentro ou de dentro para fora, e pode explorar diferentes direções na trama.

Essas escolhas afetam a maneira como a história é contada e percebida pelo leitor. Cada escolha de perspectiva pode afetar a forma como a história é contada e percebida pelo leitor, e cabe ao autor escolher a perspectiva mais adequada para transmitir a mensagem que deseja. Tacca reforça a ideia de que a narrativa pode ser construída de diferentes maneiras e abordagens, dependendo da perspectiva escolhida pelo autor. O autor pode optar por começar a história pelo início ou pelo fim.

Tacca se refere ao fato de que o mundo criado pelo romance é um mundo de ficção, em que as vozes dos personagens e do narrador são construídas pelo autor. Essas vozes não têm uma origem real fora da ficção, mas são criadas pela imaginação e pela habilidade do autor em construir personagens e narrar uma história. “O mundo do romance é, basicamente, um mundo insólito. Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem.” (TACCA, 1983, p. 61).

Tacca reforça que o narrador é uma voz que, embora esteja presente no texto, não tem uma existência real fora dele, e sua identidade pode ser dissimulada ou desconhecida para o leitor, seria, portanto, o narrador uma voz sem face, cuja identificação é diáfana, mas é detentor do poder da informação. Ele é responsável por apresentar a história ao leitor e pode escolher como e quando revelar as informações aos personagens e ao leitor, ou seja, pode não ser claramente definido na história, mas mesmo assim ele é uma figura central na construção da narrativa. Como observado no excerto abaixo:

A sua função [do narrador] é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que lhe surja indistinta no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*. (TACCA, 1983, p. 64).

Tacca enfatiza que a função do narrador é informar, mas que ele não deve apresentar falsidades ou dúvidas em sua narração. O narrador deve apresentar apenas a quantidade de informação necessária para a compreensão da história. Qualquer pergunta que surja durante a narrativa não deve ser atribuída ao narrador, mas sim ao autor, personagem ou leitor. Isso significa que o narrador não deve se envolver com questionamentos ou julgamentos dentro da narrativa, mas apenas fornecer os fatos e ações necessários para a história.

Quanto a nós, deve traduzir sempre a relação entre narrador e personagem (ou personagens), do ponto de vista do 'conhecimento' ou 'informação'. Esta relação entre o conhecimento do narrador e o dos seus personagens pode ser de três tipos: onisciente (o narrador possui um conhecimento maior do que o dos seus personagens); equisciente (o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à dos seus personagens); deficiente (o narrador possui menor informação que o seu personagem ou personagens) (TACCA, 1983, p. 68).

Tacca destaca a importância da relação entre o narrador e os personagens, especialmente no que diz respeito ao conhecimento ou informação que cada um possui.

O narrador pode contar situando-se, pois, fora da história. Fá-lo normalmente, como dissemos adotando o relato na terceira pessoa. A sua informação, o seu conhecimento, contudo, podem manter, a respeito do personagem, três modos diferentes de relação (TACCA, 1983, p. 75).

De acordo com Tacca, essa relação pode ser de três tipos: onisciente, equisciente ou deficiente. No caso do narrador onisciente, ele possui um conhecimento maior do que os personagens, podendo saber tudo o que se passa na história, inclusive os pensamentos e sentimentos dos personagens. Já no narrador equisciente, ele possui uma soma de conhecimentos igual à dos personagens, não sabendo mais do que eles sabem. Por fim, no narrador deficiente, ele possui menos informações do que os personagens, o que pode gerar um efeito de suspense ou de surpresa na narrativa. A escolha do tipo de narrador e da relação de conhecimento que ele tem com os personagens é fundamental para a construção da história e para o efeito que se deseja causar no leitor.

O narrador onisciente, que possui um conhecimento completo sobre a história e seus personagens. O narrador onisciente pode "pairar por cima dos personagens" e ter acesso aos seus pensamentos, emoções e motivações, além de conhecer todos os eventos que ocorrem na narrativa. Dessa forma, o narrador onisciente tem o poder de descrever tudo o que acontece na história com autoridade e precisão. Conforme Tacca (1983), "O narrador paira por cima dos personagens, e seu saber é onisciente: autor-deus que tudo sabe, autor-fantasma que

tudo descobre, Asmodeu que penetra em todos os recintos. O autor pode descrever, com todo o direito” (TACCA, 1983, p. 75).

Por outro lado, o estilo indireto livre é uma técnica narrativa em que o narrador mescla a voz do personagem com a sua própria, sem a utilização de marcas de discurso direto ou indireto. Nessa técnica, o narrador não se limita a descrever os pensamentos, falas e sentimentos do personagem, mas também se apropria da sua linguagem, tornando a narrativa mais imersiva e próxima do leitor. É como se o narrador e o personagem se fundissem em uma única voz, criando uma espécie de hibridismo textual. Essa técnica pode ser bastante eficaz para transmitir a perspectiva do personagem de forma mais vívida e expressiva, mas também pode confundir o leitor, que pode ter dificuldade em distinguir entre a voz do narrador e a do personagem. Tacca (1983) cita:

Outra coisa diferente é, pelo contrário, o narrador contar assumindo a consciência e ainda, em muitos casos, a presumir a linguagem do personagem, aproximando-se dele o mais possível embora sem lhe dar a palavra. Há aqui um enfraquecimento da voz narradora, temos a impressão de estar a ouvir os personagens. Esta modalidade caracteriza-se, naturalmente, pela ausência de hífenes e aspas e dos 'disse', 'pensou', 'respondeu pareceu lhe', 'acreditou', 'perguntou se que introduzem os estilos direto e indireto para dar lugar, por sua vez, ao chamado estilo indireto livre. (1983, p. 78).

Isso significa que, quando o narrador é o próprio personagem que conta a história na primeira pessoa, a identidade do narrador é ainda mais velada. Nesse caso, o leitor só pode inferir a personalidade, as crenças e os valores do narrador através das ações, pensamentos e diálogos do personagem que está narrando a história. Para Tacca, “O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação de um texto em que o personagem diz ‘eu’ é ainda mais dissimulado. O relato na primeira pessoa não torna explícita a imagem do seu narrador, mas ao contrário, torna-a mais implícita ainda” (TACCA, 1983, p. 85). A linguagem, o estilo e a escolha de palavras do personagem-narrador também podem revelar algumas informações sobre ele, mas essas pistas são mais sutis e subjetivas do que quando o narrador é uma voz distinta da dos personagens.

4 A TEMÁTICA DO EMPAREDAMENTO

Neste capítulo é abordada a temática do emparedamento na literatura onde desde a era clássica, encontramos os primeiros registros na obra de *Antígona* de Sófocles (442 a.C) e um grande destaque nas obras do escritor norte americano que trabalhou a temática em vários contos de sua autoria no séc. XIX, bem como um breve passeio na literatura brasileira onde grandes nomes do cenário literário nacional como: Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis, Cruz e Souza dentre outros, também trabalham essa temática em suas obras. Temática esta que Sarmento revisitou e trouxe no conto “Mater dolorosa” que o primeiro da coletânea *A Emparedada* e outros contos lançada no ano de 2015.

O ato cruel de confinar uma pessoa viva em um túmulo, gruta, entre paredes, nichos ou até mesmo em porões apertados é uma prática antiga que teve registro em diversos momentos da história humana. Essa prática pode ter sido utilizada como forma de punição ou sacrifício propiciatório, havendo, em grande parte dos casos, uma base religiosa associada a ela.

Antígona é uma tragédia grega escrita pelo dramaturgo Sófocles por volta do ano 442 A.C ... Faz parte da série de três obras conhecidas como Tríade tebana, que também inclui *Édipo Rei* e *Édipo em Cólon*. *Antígona* é uma das obras mais marcantes de Sófocles e uma das tragédias gregas mais influentes. A trama de *Antígona* gira em torno dos conflitos morais, políticos e familiares que surgem após a guerra civil em Tebas. A obra centra-se na luta entre o dever para com a família e o dever para com o Estado, como o confronto entre a lei divina e a lei humana. Na trama, *Antígona* ao enterrar o irmão morto, desobedece a uma ordem real do seu tio Creonte e é condenada a pena de morte por enclausuramento em uma gruta viva. Culminando em uma sequência de outras tragédias com os membros da própria família de Creonte por consequência de suas decisões orgulhosas. *Antígona* inaugura a temática do emparedamento em vida, que é assunto de inúmeras obras literárias por todo o mundo.

O escritor estadunidense Edgar Allan Poe, um dos escritores mais famosos da literatura gótica e do horror do século XIX, utiliza a temática do emparedamento como tema recorrente em alguns dos seus contos. Muitas vezes usado para criar uma atmosfera de terror psicológico, claustrofobia e desespero em suas histórias. O emparedamento pode assumir várias formas nos contos de Poe, mas geralmente envolve uma pessoa sendo confinada ou enterrada viva de maneira horrível.

No conto “*Berenice*” (1835) Engaeus, o protagonista, tem uma obsessão doentia pela dentição de sua prima, Berenice. Ele acredita que, ao observar seus dentes, pode alcançar

algum tipo de insight espiritual. A história culmina com o emparedamento de Berenice, após sua morte, com um dos dentes de sua boca.

Em "A Queda da Casa de Usher" (1839), o personagem principal, Roderick Usher, enterra sua irmã gêmea, Madeline, viva por engano. A história é marcada por uma atmosfera sombria e opressiva, com a presença constante da morte e do emparedamento iminente. No conto "O Gato Preto" (1843) Embora o foco principal deste conto seja a perversidade do narrador, ele também apresenta elementos de emparedamento. O narrador esconde o corpo de sua esposa dentro de uma parede da casa, revelando um aspecto perturbador da narrativa.

"O Enterro Prematuro" (1844) Embora não seja um conto sobre emparedamento no sentido estrito, mas explora a ansiedade e o medo de ser enterrado vivo por engano. Isso porque na narrativa o narrador sofre de catalepsia e vive com o constante temor de ser enterrado antes de estar realmente morto.

"O Barril de Amontillado" (1846). É uma das histórias mais famosas de Poe sobre o emparedamento. Narra a vingança de Montresor contra seu "amigo" Fortunato, que é levado ao porão de uma adega e imobilizado em um nicho de parede, onde é emparedado vivo. A história é uma exploração psicológica dos temas da vingança, do orgulho e da descida às trevas. É um exemplo clássico do domínio do macabro de Edgar Allan Poe e de sua capacidade de criar uma atmosfera de suspense. O final da história deixa os leitores com uma sensação de desconforto e com a pergunta assustadora sobre o que realmente aconteceu nas catacumbas.

Em todos esses contos, Poe utiliza o tema do emparedamento para criar uma atmosfera de terror e para explorar a fragilidade da mente humana, a obsessão mórbida e os limites da sanidade. É uma das facetas do seu estilo literário gótico e macabro, que o tornou um dos mestres indiscutíveis do gênero do horror na literatura.

4.1 O tema do emparedamento na literatura Brasileira

O emparedamento é um tema recorrente na literatura brasileira, sendo frequentemente utilizado para explorar questões de isolamento, opressão, confinamento e limitações pessoais. Esse tema pode ser abordado de várias maneiras, desde uma perspectiva física, em que os personagens são literalmente encurralados ou aprisionados, até uma perspectiva psicológica, em que se sentem emocionalmente aprisionados ou restringidos em suas vidas.

Em *Memórias do Cárcere* (1953) de Graciliano Ramos: Este livro é uma autobiografia do autor, que foi preso durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Ele descreve sua experiência na prisão e os sentimentos de confinamento e opressão que experimentou.

O Alienista (1881) Machado de Assis, Nesta novela de Machado de Assis, o personagem principal, Simão Bacamarte, constrói um hospício na cidade de Itaguaí e começa a internar os habitantes locais indiscriminadamente. A história explora a linha tênue entre a sanidade e a loucura, e muitos personagens se sentem emparedados pelo poder do alienista.

O Cortiço (1890) de Aluísio Azevedo: O livro retrata a vida em um cortiço no Rio de Janeiro do século XIX, onde os personagens vivem em espaços apertados e insalubres. O ambiente claustrofóbico do cortiço simboliza a opressão social e econômica dos personagens.

O emparedado (1898) Livro de poemas de Cruz e Sousa, que era afrodescendente, abordou esse tema de forma poética e impactante em seus versos. Ele descreve o "emparedamento" como uma metáfora para a marginalização e a exclusão social que muitos negros enfrentavam na sociedade brasileira da época. Por meio de sua poesia, ele denunciou a discriminação racial e a injustiça, expressando o sofrimento e a alienação que muitos negros vivenciavam.

O emparedamento refere-se a uma imagem simbólica usada por Cruz e Sousa para representar o isolamento, a opressão e a segregação enfrentados por pessoas negras no Brasil durante o período pós-abolição da escravatura. A escravidão havia sido oficialmente abolida em 1888, mas a discriminação racial e as condições precárias continuaram a afetar a população negra.

A emparedada da rua nova, escrito por Carneiro Vilela, foi publicado em 1885, fazendo parte da literatura brasileira do século XIX. O conto é conhecido por seu estilo gótico e narrativa de mistério. A história se passa em Recife, Pernambuco, e gira em torno do mistério que envolve uma casa na Rua Nova. Diz-se que, durante a construção da casa, uma mulher foi encontrada emparedada entre as paredes, daí o título da história.

A mulher era Dona Severina, uma jovem casada com um homem mais velho e que mantinha um relacionamento com um jovem oficial. Ao descobrir o caso extraconjugal de sua esposa, o marido a aprisiona nas paredes da casa. Esta é uma obra que explora temas como opressão, ciúmes, moralidade e as restrições impostas às mulheres na sociedade da época.

Com o passar dos anos, a casa passa a ser assombrada por eventos inexplicáveis. Os moradores ouvem lamentos, ruídos e testemunham fenômenos sobrenaturais. A narrativa

mergulha nas histórias dos moradores que viveram na casa ao longo dos anos e suas experiências com os eventos sobrenaturais.

A emparedada da rua nova é conhecida por misturar elementos de horror gótico, realismo fantástico e folclore brasileiro. A história explora temas como a obsessão, o ciúme, a traição e a culpa, ao mesmo tempo em que apresenta uma atmosfera de mistério e suspense. A casa e a figura da mulher emparedada se tornam símbolos das tragédias e segredos que podem assombrar uma família ao longo das gerações.

A obra é considerada um dos marcos da literatura brasileira de terror e tem influenciado muitos outros escritores ao longo dos anos. Sua combinação de elementos sobrenaturais com aspectos da vida cotidiana e cultural brasileira a tornam uma leitura intrigante e única.

Em "Venha ver o Pôr do Sol", de Lygia Fagundes Telles (1958), Inconformado por ter sido trocado por outro homem mais rico, o Narrador, Renato, convida Raquel para ver o pôr do sol em um cemitério abandonado e distante em uma cidade no interior de São Paulo. ,

Divagando por conversas sobre o passado em que estiveram juntos, os ex-amantes chegam a um mausoléu que Ricardo afirma ser de sua família. Após uma breve apresentação das criptas do lugar inóspito, Raquel reclama sobre o frio que assola local e pede para ir para outro lugar, em tom de brincadeira Ricardo sai da catacumba trancando ela sozinha do lado dentro para morrer de frio e fome de forma lenta e angustiante.

A trama é uma narrativa sobre ciúmes, orgulho, ressentimento e mágoas temas que são universais que levou este conto a ser uma das histórias mais populares da escritora. O conto trata principalmente das relações interpessoais, das manipulações psicológicas e da percepção da realidade.

As obras supracitadas são apenas algumas das obras da literatura brasileira que exploram o tema do emparedamento. Em geral, esse tema é usado para refletir sobre as condições sociais, psicológicas e emocionais dos personagens, bem como para questionar as estruturas de poder e controle presentes na sociedade brasileira.

4.2 A questão do emparedamento feminino

Um dos primeiros registros da história da literatura sobre o tema do emparedamento foi na fatídica narrativa de Sófocles, *Antígona*, que após ter sido sentenciada ao aprisionamento viva em uma gruta que foi selada por fora, a protagonista suicidou-se no seu recôndito de clausura.

Tanto na obra de Sófocles quanto na obra de Telles e Sarmiento, as personagens emparedadas são mulheres com um perfil feminino transgressor para a época onde ocorreram os fatos das narrativas, pois em ambas as narrativas estas mulheres desafiaram as normas sociais e estereótipos de gênero tradicionais em busca de sua autenticidade e liberdade pessoal. Adotando comportamentos que desafiam as expectativas tradicionais de gênero como a autenticidade: sem medo de ser verdadeira consigo mesma, elas puderam questionar e desafiar ativamente as normas que perpetuam desigualdades e preconceitos por milênios.

E para isso estas mulheres têm que se demonstrarem corajosas, pois a sociedade nem sempre aceita ou apoia aqueles que desafiam as normas tradicionais. No conto “Mater dolorosa” poderemos observar o tom da narradora ao relatar esta norma: “Quando eu era jovem, a minha mãe dizia que as moças que tinham filhos antes do casamento eram emparedadas nos porões das suas casas, e os bebês trancafiados nesses porões, e lá viviam, como animais, abandonados” (SARMENTO, 2015. p. 9).

4.3 Singularidades de “Mater Dolorosa” no desenvolvimento da temática do emparedamento

É importante frisar as novidades da abordagem de Sarmiento em relação às obras anteriormente citadas que tratam do mesmo tema. Embora a temática do emparedamento não seja novidade na literatura, o que torna o conto de Sarmiento, distinto dos demais, como: “Venha ver o pôr do Sol ” de Lygia Fagundes Telles, bem como Antígona de Sófocles ou mesmo o “O Barril de Amontillado” de Poe,

“Mater Dolorosa” de Sarmiento se distingue de todos estes principalmente pelo fato da narradora fazer parte da narrativa, vivenciando todos os medos, cheiros e angústias, neste enfoque os fatos são expostos sob condicionamentos psicológicos da jovem narradora-personagem que entrelaça os sentidos do leitor com a situação insólita a qual ela estava vivenciando e descrevendo a sequência de fatos de uma forma tão detalhada que leva o leitor a se envolver na narrativa de uma forma hipnotizante, que ele chega a pensar ser ele um observador ocular dos fatos.

Estas minúcias não são muito usadas nos contos de Poe, uma vez que, o narrador é um frio assassino que sem nenhum remorso, acorrenta seu insultador em um nicho no porão de sua casa e o enclausura vivo, levantando uma parede de tijolos e argamassa até abafar os gritos do seu desafeto.

A narrativa de Poe é desenvolvida tão naturalmente que a única sensação mais carregada de um fundo sombrio ocorre somente no final do conto quando o narrador algoz

cita “Apressei-me a pôr fim à minha tarefa. Forcei a última pedra no buraco, e fixei-a com a argamassa. Neste trecho do parágrafo final do conto de Poe é que o leitor “cai a ficha”, calculando o tamanho da frieza e da crueldade humana.

Em relação à abordagem da mesma temática, por Telles (1988), no conto “Venha ver o pôr do Sol” narrado predominantemente em terceira pessoa, onisciente, descreve de forma pormenorizada tudo e todos. Assim como na narrativa de Sarmiento, o insólito é exposto gradativamente por meio de vocábulos isolados, expressões como: Cemitério abandonado, Catacumba, Medusa, anjo, ou detalhes do local onde se passa a trama como: Escuro, frio, criptas, portão enferrujado etc.

O emparedamento em “venha ver o pôr do sol” assim como no “Barril de Amontillado” de Poe, foi friamente planejado porém com motivações diferentes. No conto de Poe o desejo de vingança de Montresor pelo insulto sofrido o faz manipular o desafeto pelo seu ponto fraco, a bebida alcoólica, já no conto de Telles, Ricardo, por ciúmes, manipula sua ex, pelo resquício de paixão ou desejo, que ela ainda sentia por ele e por uma promessa de levá-la a ver um pôr do sol irradiante, porém, macabro e letal.

Em relação à temática, do emparedamento de “Mater Dolorosa”, se aproxima mais com a motivação observada em *Antígona*, pois no conto de Sarmiento, a motivação do emparedamento é mais uma questão moral e religiosa, assim como também ocorre na narrativa de Sófocles.

Em *Antígona* de Sófocles, obra que traz a tona nos primórdio da literatura essa temática do emparedamento, como pena capital para marginais que infringisse a lei, evidencia na narrativa uma estilo mais educativo, A narrativa de Sófocles expõe mais lições morais do que sensações insólitas.

Sensações estas que é o diferencial de Sarmiento não somente no conto “Mater dolorosa”, mas em quase todos os contos da coletânea. Que são narrados de uma forma tão peculiar que causam uma explosão de sensações psicológicas e sentimentos, deixando os contos de Sarmiento como um ponto fora da curva na atualidade em relação a grandes nomes da contística tocantinense.

5 A VOZ NARRADORA NA COLETÂNEA *A EMPAREDADA E OUTROS CONTOS*, OLÍVIA SARMENTO

Neste capítulo, procederemos a uma análise da voz narrativa na coletânea *A emparedada e outros contos*, na qual será observado que a narradora adota um tom mais informal e próximo do leitor, sem, no entanto, negligenciar os recursos literários cuidadosamente empregados. Por meio de trechos com uma linguagem poética e uma narrativa mais subjetiva, a narradora se revela, porém, não emocionalmente envolvida com as histórias, que, com exceção de "Mater Dolorosa", são todas narradas em terceira pessoa.

Suas características são implícitas e podem ser inferidas na maneira como descreve os personagens, os eventos e os ambientes da narrativa. Contudo, antes de adentrarmos nesta análise, é necessário compreender quem é Olívia Sarmiento e de onde provém tamanha bagagem literária evidenciada nesta coletânea de contos.

Especialista² em literatura para crianças e jovens, crítica literária e formadora de formadores, Olivia Sarmiento Brito Lopes, nasceu em Salinas, Minas Gerais, em 1951. Cresceu em Montes Claros, Minas Gerais. Interrompendo o estudo de Administração de Empresas, casou-se (no ano de 1975) e se mudou para Imperatriz-MA. Voltou a Minas Gerais, foi para Fortaleza-CE, depois Anápolis-GO, e reside em Gurupi-TO desde 1990, onde terminou de criar os três filhos.

Sarmiento começou a escrever na adolescência, porém depois que se casou, foi acompanhar o marido pelas andanças em busca da sobrevivência. Com o nascimento dos filhos, Olívia não teve mais tempo para escrever, passando a dedicar mais tempo a eles e ao lar. Atualmente, depois de ter se aposentado, começou a escrever por incentivo da filha Ana Leme.

A publicação da primeira obra foi uma surpresa. Ana sugeriu a Sarmiento que escrevesse sobre a sua infância, e depois, sugeriu que escrevesse contos, quando a autora se deu conta, estava com a sua primeira obra publicada, por intermédio da filha.

Vale ressaltar que Olivia Sarmiento utiliza a técnica de alternância de diferentes perspectivas dos personagens em seus contos, ajudando os leitores a terem uma visão mais ampla da trama e a compreender melhor as motivações e sentimentos de cada personagem. Essa técnica também contribui para um clima de suspense, pois o leitor

² Biografia fornecida pela própria escritora Olivia Sarmiento

é levado a tentar descobrir quem é o responsável ou qual o mistério por trás dos acontecimentos contados.

A escritora busca criar histórias envolventes e cativantes, que misturam elementos fantásticos com contextos históricos e culturais, e que utilizam técnicas narrativas que ampliam a compreensão da trama e instigam a curiosidade.

A Emparedada e outros contos foi publicada pela Editora Escrita Fina no Rio de Janeiro (já extinta), no ano de 2015. Olívia Sarmiento tornou-se membro da Academia Gurupiense de Letras, na cadeira nº 31, no dia 27 de Outubro de 2017, quando lançou a segunda obra (independente) - *Dançando no Fogo - Um conto no Caribe*. Sua terceira obra – *Foi assim que aconteceu* - parte da coleção *Grandes Tesouros - Fundamental II* -, da Editora Casulo, de São Paulo, a qual adquiriu a posse dos direitos autorais. A quarta e última obra a ser publicada foi – *A esquizofrenia de René Perrot* – uma ficção -, cujo protagonista é um psiquiatra parisiense esquizofrênico, que transita entre os séculos XVIII e XXI, nas mais surpreendentes, delirantes e trágicas situações. Publicada pela Editora Zouk, de Porto Alegre - RS, foi lançada em Gurupi-To, no dia 20 de outubro de 2023.

Contrapondo o cenário de fundo de boa parte dos contos tocantinenses que relatam fatos acontecimentos e peculiaridade do estado, a contista Olivia Sarmiento em sua obra *A Emparedada e outros contos* traz consigo temáticas não voltadas a cultura local, diferencial a ser considerado extremamente importante para lançar a contista fora dos limites do estado e certamente de fácil exportação. Isso se deve a grande sacada de produzir contos de cunho mais universal que transcende os limites do folclore e da cultura do estado, isso porque seus contos são voltados para um cotidiano mais urbano e focado no enredo e não no registro linguístico.

Em sua primeira obra, *A emparedada e outros contos*, lançada em 2015, objeto de estudo nesta dissertação, a autora traz sete narrativas diferentes, com personagens que enfrentam conflitos universais.

Em “Mater dolorosa”, conto de abertura da coletânea, (Reservando para abordagem mais detida à frente), traz a tônica da tradição e da religiosidade, como também é evidente a abordagem da temática do medo, do asco, e do fantástico onde as dores, o sofrimento, a curiosidade e a maneira pormenorizada da narradora de descrever tudo, envolve o leitor na trama, possibilitando-o criar imagens mentais quase palpáveis o mais próximo possível do real.

O segundo conto “A partir de um olhar” é uma narrativa ambientada predominantemente na França onde a temática do amor à família, os sonhos materiais e o antissemitismo são os principais assuntos. a narrativa relata o descontentamento de Odorico com a vida bucólica que vivia em Avignon (França), o levou junto com toda sua família a se aventurar no bairro Marrais em Paris, onde seus grandes sonhos desencadeou em um doloroso pesadelo.

“A partir de um olhar” é um texto narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, heterodiegético, que tem acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens. A história começa com a apresentação de Odorico, um jovem cheio de projetos e expectativas, que deseja estudar em Paris. A família é de origem judaico-francesa e, depois de muitos meses de preparação, eles se mudam para Paris. No entanto, a França vivia uma forte onda de antissemitismo na época e a família sofreu com uma invasão em sua casa.

Com medo da perseguição, a família decide se mudar para Portugal, mas os filhos sugerem o Brasil. No entanto, durante os preparativos da mudança, o pai é roubado e morto pelos ladrões. Ernst, que estava com ele, testemunha o assassinato e foge com medo de também ser morto. Ele é perseguido pela polícia, liderada pelo homem que matou seu pai, mas é salvo por vizinhos que imitam uivos de lobos para afugentar os policiais. Finalmente, a família se reúne em Portugal e segue para o Brasil, levando consigo o corpo do pai embalsamado no baú.

No terceiro conto “Nem tudo que reluz é fogo”, expõe temática pobreza, da exploração de menores e das mazelas do ser humano bem como a falta de ação diante do desconhecido, mesmo que isso poderia transformar a sua vida, onde os três irmãos Josué, Rosa Maria e Dália, sentem na pele o lado mais sombrio da alma humana quando são negociados em troca de comida e roupas usadas.

Este conto é narrado em terceira pessoa, onisciente, heterodiegético, apresenta um cenário rural, caracterizado por uma extrema pobreza, com um casebre frágil e algumas crianças brincando do lado de fora. Dália e Rosa Maria, duas irmãs, modelam barro enquanto Josué, seu irmão, se balança em uma árvore próxima. Em um determinado momento, um homem chega em uma caminhonete, com atitudes autoritárias que sugerem que ele é dono do lugar. Ele chama por alguém dentro do casebre e, depois de receber uma resposta, traz comida, roupas e calçados usados para a família. Ele anuncia que levará Dália, Rosa Maria e Josué para serem criados por uma família com mais possibilidades e que possam estudar.

Os pais não protestam contra a decisão do homem e assistem impotentes à partida dos filhos. Durante o caminho, o homem demonstra sua brutalidade, gritando com as crianças e mandando-as ficarem em silêncio. Infelizmente, a caminhonete capota e as crianças são deixadas à mercê do frio e da noite.

Josué consegue chegar em casa no dia seguinte e pedir ajuda ao pai para resgatar as irmãs. Eles conseguem de pronto resgatar Dália, mas Rosa Maria não deu sinal de vida, situação que levou a pensar que ela teria sido picada por uma cobra. O pai fica desesperado e procura algo para descer e resgatar a filha, encontrando um rolo de arame que desceu mais depressa. No entanto, ao descer, o pai percebe que Rosa Maria estava apenas com arranhões causados pelas pedras. O matuto dá altas gargalhadas ao ver que a filha estava bem e que o fogo no abismo, eram rubis reluzentes.

O quarto conto “A culpa é do zodíaco” é narrado em terceira pessoa, onisciente, heterodiegético, Sarmiento aborda a questão do orgulho, do desejo irracional, e a psicopatia, onde ciumento Augusto desiste da vida diante de uma frustração ou decepção amorosa por sua amada Terezinha.

Em “A culpa é do zodíaco”, Augusto era um homem frágil, mas elegante em sua maneira de se vestir e de se portar. Naquela noite em meados de 1960, ele estava parado em frente ao espelho, se preparando para sair. Seu destino era o teatro onde sua namorada Terezinha se apresentaria como Julieta.

Gaspar, o motorista, chegou em seu carro e levou Augusto até o teatro. No caminho, eles pararam em um bar onde estavam seus amigos, André e Luís. Quando chegaram ao teatro, Augusto mostrou-se muito incomodado com o barulho da multidão e brigou com seus amigos, demonstrando um nervosismo excessivo. Quando o espetáculo começou, Augusto não conseguiu controlar seu ciúme do ator que interpretava Romeu. André e Luís perguntaram o que estava acontecendo, mas ele desconversou.

Então, durante a encenação, Augusto gritou e correu em direção ao palco, interrompendo a peça. Terezinha tentou impedi-lo, mas ele a insultou e ela o esbofeteou.

A plateia e os atores ficaram paralisados e perplexos. Augusto ateou fogo às cortinas e tentou salvar Terezinha das chamas. Ele foi contido pelos seguranças e golpeado nas costas, ficando inconsciente por 48 horas. Quando acordou, Augusto se tornou um mendigo que vivia pelas ruas, com uma garrafa de cachaça nas mãos. Ele foi perseguido por crianças que o chamavam de "Zé cachacinha" e gritavam provocativamente: "Terezinha é minha!".

Gaspar acreditava que a culpa era do zodíaco, pois ele havia avisado que aquela noite do teatro não seria auspiciosa para a relação de uma virginiana como Terezinha e um leonino como Augusto. E assim, explicava-se o título da história.

No quinto conto, “A Paris em cordões de luz,” narrado em terceira pessoa, onisciente, heterodiegético, trás, reflexões sobre sonhos e a sina que o destino tem para cada indivíduo, o conto relata o sonho de Henrique em conhecer Paris e o lugar onde seu pai morou. Ingressou no exército para realizar este sonho que foi interrompido com o fim da segunda guerra mundial e um fatídico acidente no caminho de volta para casa. Mas nada disso foi motivo para desistir, pois seu sonho foi realizado por seu espírito após a sua morte.

O texto “A Paris em cordões de luz” conta a história de Henrique, um jovem descendente de judeu-franceses, que tinha o sonho de conhecer Paris. No entanto, o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial tornava sua viagem um tanto perigosa. A mãe de Henrique alerta-o sobre as humilhações sofridas pelos judeus no bairro Marais, e desaprova sua ideia. Quando Henrique completa 18 anos, ele se alista no exército e é enviado para o Nordeste brasileiro, como parte do esforço de guerra. Ele fica frustrado ao saber que em breve será enviado para o Norte da África. A mãe de Henrique acompanhou-o até o último aceno antes de sua partida.

Pouco depois da partida, a tropa recebe a notícia de que a guerra acabou. Todos comemoram, menos Henrique, que está decepcionado por não poder realizar seu sonho de visitar Paris. Durante a viagem de volta a Belo Horizonte, o caminhão em que eles estão sofre um acidente e Henrique acaba morrendo. Em espírito, Henrique viaja para Paris e encontra o pai. Finalmente, ele consegue realizar seu sonho de conhecer a cidade.

No sexto conto, “O homem não cabe em uma palavra” Narrado em terceira pessoa, onisciente, heterodiegético, a narradora explora a fantasia e a mitologia ao relatar a tragédia de Gerard Rangel que, ao perder o navio o qual estava sua noiva, aventurou-se em uma jornada marinha de despertar os deuses. E esta confusão toda o condenou à morte e à eternidade distante de sua amada.

O conto “O homem não cabe em uma palavra” apresenta uma narrativa surreal, com elementos fantásticos e históricos misturados. O narrador parece ter conhecimento de todos os acontecimentos, como se estivesse em todos os lugares ao mesmo tempo. A história começa com a busca de Esperance por seu noivo, Gerard Rangel, em meio à agitação do porto. Rangel e seu amigo Tuffeau se encontram com Martim, um pirata que vive em um casebre nas proximidades, para tentar embarcar no mesmo veleiro de Esperance. No mar, eles são

perseguidos pela guarda costeira, mas consegue despistá-los com a habilidade de Martim. Rangel tenta escalar o veleiro de Esperance, mas acaba caindo no mar. Ele enfrenta o fantasma de Poseidon, que se transforma em Robespierre com um tridente na mão. Com a ajuda de Martim, Rangel finalmente sobe a bordo do veleiro de Esperance.

No final, Rangel acorda em uma cama imunda e descobre que está prestes a ser executado. O conto mistura elementos históricos, como a Revolução Francesa, com elementos fantásticos, como o fantasma de Poseidon e a transformação em Robespierre. A narrativa é confusa e surreal, deixando o leitor se questionando sobre o que é real ou imaginário.

Tendo por título “O Círio Negro”, o sétimo e último conto da obra trata sobre a vida escrava, a religiosidade e a covardia dos senhores donos de escravos. A construção da narrativa tem como protagonista o personagem Vitorino, suas lutas, sofrimentos e restrições causadas por um pai que se importava mais com o status e não o assumiu no momento em que mais precisava por puro preconceito e covardia.

O conto que fecha a coletânea é narrado em terceira pessoa, onisciente, heterodiegético, e relata a chegada do pequeno Vitorino à casa da fazenda do senhor Gusmão Barbosa, acompanhado pelo funcionário Zacarias. O menino, de rosto bonito e perfil altivo, parecia um pouco tímido em meio à grande casa. Ao chegar ao jardim, foram recebidos por Maria Rita, uma velha negra que trabalhava ali e serviu café e biscoitos aos dois. Ela foi chamar a dona da casa enquanto Vitorino aguardava, ainda um pouco intimidado com o ambiente desconhecido.

Essa cena ocorreu dois anos depois de um evento que envolveu Alonso, o filho do casal de senhores donos da fazenda. Ele testemunhou um ritual estranho durante suas férias na propriedade e ficou assustado com o que viu. Na manhã seguinte, ele contou à mãe e ela decidiu adotar o menino Vitorino como um escravo comum, submetendo-o a uma rotina de trabalho como qualquer outro. No entanto, Alonso trouxe um violino como presente para o menino, que se tornou um talentoso músico noturno, tocando para animar os outros escravos.

Apesar de sua força e habilidade de trabalho, Vitorino tinha um problema que o afligia periodicamente. Ele caía repentinamente, tremendo e com baba escorrendo da boca, sem explicação aparente. Um dia, enquanto fazia suas tarefas na casa grande, Vitorino ouviu um estrondo vindo do banheiro do senhor Gusmão. Ao chegar lá, encontrou o velho caído no chão. Gusmão Barbosa confessou que era seu pai, antes de morrer. Vitorino ficou chocado com a revelação e caiu em seu estado de tremor e baba, seguindo o mesmo destino de seu pai recém-descoberto.

As sete narrativas de *A emparedada* e outros contos, de Olívia Sarmiento, são curtas e estão ligadas por uma tendência comum ao fantástico e ao suspense. A autora criou textos em que o leitor seja enredado pela expectativa crescente de uma revelação ou descoberta, pela iminência de um acontecimento sinistro ou tragédia, ou por uma ação violenta.

A linguagem utilizada é culta e direta, porém de fácil compreensão. Em alguns textos ocorre a presença de algumas expressões em francês, que refletem a vivência acadêmica da autora com a língua e a literatura francesa, fornecendo requinte e polidez à insólita coletânea.

5.1 Estava a mãe dolorosa (*Stabat Mater Dolorosa*)

Trazendo a luz sobre a origem do nome do conto em estudo, faz-se necessário compreender a motivação por trás desse título do conto, “*Mater Dolorosa*”³ supõe-se que faz referência a um poema musical escrito no século XVI, atribuído a *Frei Jacopone de Todi* em louvor a Nossa Senhora, ícone da fé católica romana, o qual relata sobre a dor de Maria em prantos ao ver seu filho Jesus – inocente, padecendo tão grande sofrimento pela culpa dos outros. Como podemos observar neste trecho das seis estrofes iniciais do poema sacro:

Estava a Mãe dolorosa
Junto da Cruz, lacrimosa,
Da qual pendia o seu Filho.
Banhada em pranto amoroso,
Neste transe doloroso,
A dor lhe rasgava o peito.

Ó quão triste e quão aflita
Se encontrava a Mãe bendita,
Chorando o seu Unigênito.

Estava triste e sofria
É porque ela mesma via
As dores do Filho amado.

Quem não chora, vendo isto,
Contemplando a Mãe do Cristo
Em tão grande sofrimento?

Quem não se contristaria
Vendo a Mãe de Deus, Maria,
Padecendo com seu Filho?

Por culpa de sua gente
Viu a Jesus inocente
Cruelmente flagelado. (*Frei Jacopone de Todi. Séc. XVI*)

³ Um hino católico romano do século XVI, atribuído ao Papa Inocêncio III e, também, a Jacopone da Todi (1236-1306), uma meditação sobre o sofrimento de Maria, mãe de Jesus, durante Sua crucifixação. O título é uma abreviatura da primeira linha, *Stabat Mater Dolorosa* (Estava a Mãe Dolorosa).

Ao ler o poema é possível compreendermos a intenção da narradora ao citá-lo neste conto que a princípio parece ser apenas uma organização planejada de personagens, palavras, e cenários e um enredo que causasse repulsa, indignação, medo, e até mesmo comoção. No desenrolar da trama, começamos a perceber que cada elemento, cada palavra, tem seu sentido não só na ficção, mas na vida real da narradora.

A alusão ao sofrimento de Maria que é observado logo no primeiro verso das primeiras estrofes do poema, “Estava a Mãe dolorosa” “Ó quão triste e quão aflita”, “Estava triste e sofria”, “Quem não chora, vendo isto”, “Quem não se contristaria”; frases estas, que de forma pesada toca a alma humana, pois remete diretamente ao amor mais sublime deste mundo que é o amor de uma mãe por seus filhos.

Não deixando de lado o sofrimento do filho, no mesmo poema geralmente no final das estrofes, os versos remetem ao filho inocente padecendo a dor da crueldade humana como poderemos ver nos versos: “Chorando o seu Unigênito”, “As dores do Filho amado”, “Então grande sofrimento?”, “Padecendo com seu Filho” e “Cruelmente flagelado”.

Além de sensibilizar o leitor, a narradora ao empregar este poema mesmo que de forma passiva, apenas citando que Celeste tocava o piano na sala as belas tocatas de Nossa Senhora das Dores, traz um panorama do sofrimento que sucederá na sequência da narrativa, permitindo despertar no psicológico do leitor as sensações de uma trama que é mais profunda do que aparenta ser.

5.2 Resumo do conto “Mater dolorosa”

No conto “Mater dolorosa” escrito em primeira pessoa, homodiegético, a narradora relata um episódio marcante da sua juventude, ocorrido em um sobrado vizinho à casa onde ela morava, onde se dizia que uma jovem solteira havia sido emparedada com seu bebê. Anos depois, surgiram rumores de que um menino vivia aprisionado no porão. A narradora decide espionar e investigar. Depois de todos os preparativos, fica horrorizada com o que vê dentro do porão e de forma sobrenatural se encolhe e entra nele por uma fresta da grossa janela de madeira, e ao adentrar ao local inóspito e escuro, encontra uma criatura parecida com um animal, que repentinamente foi atacada por um morcego gigante, após perceber que se tratava de uma criança, comovida, a narradora tenta ajudar o pequeno monstinho branco como bicho de goiaba a encontrar alguém que ele apontava a direção com os olhos.

Ao verificar com atenção, constatou que a jovem trancafiada na parede do local era Celeste, a filha da dona da casa, que foi emparedada por ter se engravidado antes do casamento. A narradora consegue libertar a mãe e o filho prisioneiros, mas ao subir para

cozinha da casa, a Dona Maria João – mãe de Celeste, ataca a criança com uma machadinha, mas num revide heroico para salvar o filho Celeste toma a machadinha da mão da megera e corta a mão dela fora do braço e a interna em um hospício.

Neste conto, a voz da narradora é presente em todo o texto, contando a história de sua investigação no porão do sobrado vizinho e suas reações diante das descobertas que faz. A narradora descreve suas emoções e pensamentos, como sua curiosidade, medo, compaixão e terror, e compartilha suas reflexões sobre a crueldade da mãe que trancou sua filha em uma parede e a situação da criatura estranha que ela encontra no porão.

5.3 A voz da narradora no conto “Mater dolorosa”

O presente trabalho apresenta um estudo crítico literário no conto *Mater dolorosa* de Olivia Sarmiento, com a finalidade de analisar através do olhar da literatura comparada a voz da narradora e suas bagagens simbólicas no conto representado.

Nessa perspectiva, percebemos a pertinência deste estudo voltado à percepção dos elementos inerentes a voz da narradora na obra, principalmente, sobre as questões relativas às impressões pessoais sobre os fatos, personagens e espaços da narrativa, através de seu posicionamento descritivo e de sua construção psicológica por meio do uso de elementos fantásticos na obra, traduzindo de modo literário a tentativa de aproximação do desejo de escape do mundo real para o imaginário mesmo que por alguns instantes.

O conto “Mater dolorosa”, objeto desta análise, consiste em uma narrativa contada predominantemente em primeira pessoa, onde o narrador além de ser uma personagem ocular dos eventos, é também uma espécie de narrador com um saber limitado sobre as outras personagens, uma vez que a mesma se limita em narrar os fatos e dar impressões sobre os recintos e as personagens.

A análise que aqui foi empreendida recai sob três aspectos na obra “Mater dolorosa” de Olívia Sarmiento, a saber: a religiosidade, a fantasia e o horror psicológico, a análise que se segue, são destes aspectos na voz da narradora ao longo de todo o conto, onde o foco é estado psicológico da narradora diante dos fatos, sempre correlacionando com teoria de (TACCA, 1983).

A categoria do espaço narrativo na obra, a qual é o alvo de nossa análise, possui alguns aspectos que nos chamam a atenção: primeiramente na forma como se constituem os elementos e, em segundo, como eles influenciam nas decisões da personagem até de forma inconsciente e inconsequente.

O desejo de mergulhar no mundo da fantasia e da imaginação do leitor, leva Sarmento a entrelaçar a narrativa onde o fantástico e o real em alguns momentos parecem fazer parte do mesmo plano, produzindo sensações de envolvimento pessoal do leitor com o enredo da trama, sensações estas, que estão em primeiro lugar como meio de satisfação pessoal da narradora ao se preocupar de como o leitor compreenderá a narrativa, considerando o posicionamento da sua voz.

Esta voz permitiu identificar muitas informações da narradora-personagem, que neste estudo pode ser identificada ora por *narradora* ora por *narradora-personagem* ou por sinônimos compatíveis no contexto dos trechos em estudo. Isso porque este estudo foi fundamentado com fragmentos do próprio texto bem como referenciado por citações de teóricos analisados no estudo da voz do narrador. Para isso se faz necessário em primeiro lugar a apresentação de um breve resumo do conto objeto deste estudo, para em seguida iniciar a análise da voz da narradora e suas nuances ao longo da narrativa.

O conto "Mater Dolorosa" é o único da coletânea de Sarmento narrado em primeira pessoa. A narradora protagonista é uma senhora que lembra a história do emparedamento de mulheres que tinham filhos fora do casamento. Após ouvir rumores da vizinhança, ela começa a suspeitar que há um menino aprisionado no porão da casa de Dona Maria João, onde vive Celeste, uma jovem prometida em casamento a um velho coronel rico. A narradora decide usar o irmão para investigar e acaba vendo um ser estranho no porão. Ela encontra o corpo de Celeste e sua criança, que havia sido criado como um animal.

O conto apresenta elementos de intertextualidade com "O Barril de Amontillado" de Edgar Allan Poe e A Emparedada da Rua Nova de Carneiro Vilela. A história é bem escrita, com uma atmosfera de suspense que é transmitida de uma forma sutil, mas que causa angústia e medo no leitor.

Partindo da premissa que o narrador é um contador de história tem como função encetar um diálogo com o leitor, sabemos da necessidade de discernimento de qual a voz está fazendo parte deste diálogo, se do autor, do escritor ou do narrador. Neste pensamento, a análise do conto "Mater dolorosa" é uma busca da voz do narrador, tendo como base teórica a proposta de Tacca (1983).

No desenrolar desta análise, percebe-se, que se trata de um caso de estilização da narração em primeira pessoa que a obra é narrada de uma forma bem pessoal, pois a narradora ao expor os fatos o faz como se estivesse vivenciando cada ato sequência da narrativa, mesmo

havendo sutil falha de sequenciação, a narradora, continua íntegra no seu papel protagônico por toda obra conforme Tacca (1983).

No trecho a seguir, a narradora fez questão de citar o nome do poema que de certa forma suponho que tenha tem correlação com esta obra, não pelo fato simples de ser uma peça musical que Celeste costumava tocar, mas pelo peso do significado “*Stabat Mater Dolorosa*” “Estava a mãe dolorosa” Quem lê o conto sem saber do que se trata a tocata, pode não perceber que há alguma relação entre o sofrimento de Celeste e o da Virgem Maria, pois Celeste a nova “Mater dolorosa” foi silenciada, enclausurada em uma parede do porão de sua própria casa, vendo sofrimento do filho e nada podendo fazer para ajuda-lo.

Algun tempo após a morte do pai, médico austero e respeitado, Celeste desapareceu, pois nunca mais se viu o seu vulto atrás das cortinas ou se ouviram, através das janelas do sobrado, as tocatas; nem o *Stabat Mater Dolorosa* tocado nas últimas festas de Nossa Senhora das Dores. E já era véspera de outra novena. A velha fez a população saber, através de seus fieis criados, que a filha tinha ido morar com o irmão em Portugal (SARMENTO, 2015, p. 10-11).

Nesta narrativa percebe-se que assim como Maria sofreu a dor de ter seu filho retirado de forma cruel e dolorosa, em sua voz de denúncia e ao mesmo tempo de não aceitação a este tipo de tradição, a narradora, deixa evidente nesta narrativa que repetição deste flagelo na vida de Celeste e de muitas outras jovens, é nada menos que a continuação da crueldade humana em sempre encontrar culpados para padecerem como bodes expiatórios para suas falhas.

No conto, uma criança inocente é severamente punida pelo ato inconsequente dos pais e crueldade da avó, pela pena severa de emparedamento, pena esta remete aos primórdios da literatura grega em uma das obras que fazia parte da tríade tebana - *Antígona* (442 a.C), do escritor Sófocles, onde a personagem de mesmo nome teve esta mesma pena capital de celeste, também por seguir uma tradição religiosa de não deixar o corpo do morto exposto ao tempo para que sua alma não vagasse sem descanso eterno e ao enterrar o corpo do irmão infringindo a nova lei criada por seu tio Creonte, que proibia o enterro do “traidor” Antígona passa ser um dos primeiros registros de pena por emparedamento da história da literatura.

A narradora continua imprimindo outros tons de religiosidade que também são percebidos na sequência da narrativa, como no trecho:

E depois, ouviram-se através das janelas da sala daquela casa os sons do piano em homenagem a Nossa Senhora das Dores. Movendo-se no teclado, as mãos sem carne de um gracioso espectro, com o crânio à mostra, órbitas vazias e os dentes à mostra, num sorriso vitorioso. (SARMENTO, 2015, p. 25).

Expondo suas impressões, relativa à punição executada por dona Maria João a sua filha celeste, a narradora mesmo deixando implícito sua bagagem religiosa, deixa claro que se posiciona contra a crueldade da pena por emparedamento, bem como podemos observar expressa no seguinte trecho:

Nessa noite, eu custei muito a dormir. - Miserável pensei, em relação à velha. Ela tinha uma única filha! E, mesmo que tivesse muitas, isso não justificava tamanha crueldade. (SARMENTO, 2015, p. 25).

Ao dar a sua opinião no trecho anterior, a narradora mais uma vez, deixa implícito sua bagagem religiosa ao empregar o pronome demonstrativo “isto” que remete ao ato sexual antes do casamento. Motivo de tanta dor e sofrimento de um inocente que não pediu para nascer, tampouco compreende a situação miserável a qual foi submetido forçadamente e viveu até os oito anos de idade, e que graças à intervenção da curiosa narradora – libertadora, teve a oportunidade de sair da “caverna” e ver a luz e as cores que enfeitam o mundo real. Mundo este que foi cruelmente negado por uma avó que vivia sua religiosidade ao extremo, onde a vida de uma filha única ou mesmo de uma criança que era sangue do seu sangue, não poderiam manchar a religiosidade cega da maldita avó.

As notáveis nuances de religiosidade da narradora que mesmo em forma de denúncia, quis deixar sua impressão sobre o castigo cruel imposto por uma avó que ao contrário de Maria mãe de Jesus, a “Mater dolorosa” que sofreu e chorou dolorosamente por seu filho, a dona Maria João, ao contrário disso fez foi causar a dor na própria filha emparedando e impedindo-a de cuidar do próprio neto, tudo isso em nome da “tradição e religiosidade” para ela, era um forma de zelar pela “honra” da família. e evitar as falácias das más línguas.

Embora este seja um conto de terror psicológico, é perceptível certa carga moralista religiosa como pano de fundo. A narradora, hoje uma senhora sexagenária, moradora de uma cidade interiorana, carrega consigo certa bagagem ideológica da tradição católica romana, que prega a necessidade do casamento na formação de uma nova célula familiar, sendo a quebra deste, uma séria violação as prática de fé deste sistema religioso, que ao longo da narrativa a narradora deixa implícito seu posicionamento quanto a esta tradição. No a citação que se segue é perceptível no tom da voz da narradora certa carga de religiosidade e moralidade causada pela forma de punição das donzelas que quebrasse esta regra: “Quando eu era jovem, a minha mãe dizia que as moças que tinham filhos antes do casamento eram emparedadas nos porões das suas casas, e os bebês trancafiados nesses porões, e lá viviam, como animais, abandonados”. (SARMENTO, 2015, p. 9).

Ao empregar o pronome em primeira pessoa, além de situar narradora como protagonista, se envolvendo na narrativa como uma narradora-personagem; tanto descrevendo o passo a passo da narrativa, como vivenciando todos os fatos narrados, bem como deixa claro seu contexto religioso e familiar, como podemos perceber no trecho a seguir que relata o pontapé inicial da investigação do sumiço de Celeste, mas que ao descrever o local onde a família está e a descrição da figura paterna vigilante a narradora deixa a sua impressão sobre o papel da família, que na tradição cristã é a principal célula de constituição da sociedade.

“Naquele fim de tarde, véspera da festa de Nossa Senhora das Dores, eu e meus irmãos brincávamos na praça da igreja, vigiados ao longe por papai. Eu senti uma vontade enorme de ir averiguar o porão, ali tão pertinho”... (SARMENTO, 2015, p. 11).

No trecho citado anterior, a narradora dá uma pista da sua fé e religiosidade, como algo de tradição familiar, pois geralmente nestas cidades do interior, observa-se fortes tradições católicas, ligadas a igreja matriz sempre em um lugar de destaque na cidade e está a esta igreja está vinculado a um santo padroeiro, que naquela cidade estava às vésperas da “festa de Nossa Senhora das Dores” e eles estavam na “praça da igreja”. O que remete a proteção divina e a devoção da narradora.

A narradora-personagem, curiosa, não conteve a curiosidade e continuou a descrição do passo seguinte da ida ao porão. Neste instante, é perceptível o quanto ela já estava envolvida e determinada a encontrar respostas sobre a veracidade da tradicional punição às moças envolvidas em casos amorosos proibidos e conseqüentemente a descoberta do paradeiro da donzela desaparecida do sobrado vizinho, descrevendo os fatos, de forma subsequente e encadeada, deixando o leitor o mais próximo e mais envolvido com o desencadear de cada sinistro.

Atravessei a rua, esgueirei-me pelo beco escuro que levava ao sobrado e parei no portão. Corri tanto, e com o pensamento tão voltado para a excitante aventura que eu ia presenciar, que nem perceberá que o meu irmão ficará pelo caminho.

Pé ante pé, esgueirei-me sob a sombra dos arbustos, com cuidado para não me encostar às folhagens de comigo-ninguém-pode, que me reportavam a dolorosas lembranças. (SARMENTO, 2015, p. 12).

Para dar um tom ainda maior de personalidade e aproximar leitor ainda mais do enredo, a narradora, ao longo de toda narrativa deixa suas impressões pessoais sobre os fatos, bem como sobre as personagens, como no trecho do início do texto que a narradora-personagem relata:

O que mais impressiona é a naturalidade com que as pessoas lidavam com aquele horror. Isso era aterrorizante, ainda mais porque, na minha casa, havia um porão. E eu, na minha inocência, pensava como seria possível uma jovem solteira engravidar, já que a minha mãe afirmava que para ter filhos era preciso se casar (SARMENTO, 2015, p. 9).

Essas impressões continuam, mostrando que a narradora “deficiente”, conforme (TACCA, 1983, p. 80) onde as personagens são apenas porta-vozes da narradora, uma vez que esta desconhece os pensamentos das outras personagens. Neste caso, a narradora se limita apenas em descrever e dar suas impressões, como no seguinte trecho:

Devia haver anos que ninguém limpava aquele lugar. No centro da parede, ao fundo, uma enorme caranguejeira repousava. Ela estava tão quietinha, que, provavelmente, estava de barriga cheia, saciada pela farta ceia, pois multiplicavam-se insetos pelo ar. (SARMENTO, 2015, p. 14).

Essas impressões e deduções continuam no final da narrativa, pois a narradora está totalmente envolvida nos fatos, e são por meio dessas impressões que passamos a conhecer a sua voz interna e sua forma de pensar sobre as personagens e sobre os espaços onde se desenvolve a trama, como no trecho:

O monstrinho olhou-a, virou levemente a cabeça e grunhiu. O som que ele emitiu foi muito mais que os seus roncões de felicidade. Foi sublime, manhoso, de criança pedindo colo, aconchego. Ela abaixou-se, estendeu os braços, com ternura e com naturalidade, para acolhê-lo. Ela era uma deusa - judiada, é verdade, que emergia de torturas físicas e psicológicas inenarráveis. E ela viu o menino ali, também torturado, vivendo entre seres rastejantes, voadores, e até roedores, inferiores e silenciosos. Os dois pareciam fantasmas de um circo de horror. Para mim, era tudo ainda muito estranho, mas, sem demonstrar horror, com ternura, consegui murmurar: (SARMENTO, 2015, p. 21).

É também importante frisar a atuação da narradora na criação dos efeitos pretendidos. Mesmo sendo uma narradora-personagem, e não conhecer o que está no íntimo dos personagens, ela usa das impressões pessoais em vários trechos, na tentativa de envolver o leitor o mais perto possível da trama:

Ele inclinou a cabeça e me olhou com um olhar triste de quem humildemente pede socorro, e eu não resisti a esse apelo. Decidi continuar, não pensar em medo e concentrei-me no trabalho, apesar do quase descontrole dos nervos e da imaginação. (SARMENTO, 2015, p. 20).

Na sentença “um olhar triste de quem humildemente pede socorro e eu não resisti a esse apelo” (p. 20). A narradora arrebatou o sentimento de compaixão e zelo do leitor de tal forma, que o leva o leitor a deduzir o quanto ela é bondosa e afável. E, felizmente, ela consegue, pois

a partir disso aumenta significativamente a torcida para que ela consiga tirá-los daquela aterrorizante situação.

O seu instinto materno dizia que aquela criatura era o seu filho, mas o que via era tão cruel que ela precisava de uma confirmação. Devo dizer que eu não saberia descrever o turbilhão de sentimentos que me assaltaram naquele momento, (SARMENTO, 2015, p. 20).

Neste excerto podemos observar tamanha carga de sentimentos da narradora que convencida em causar no leitor uma forte carga emocional de afeto e empatia à mãe emparedada, mas principalmente a ela própria que demonstra elevado envolvimento sentimental naquele momento de reencontro entre mãe e filho como descrito no trecho: “Devo dizer que eu não saberia descrever o turbilhão de sentimentos que me assaltaram naquele momento” (p. 20).

Em resumo, a partir dos estudos da narratologia, das cinco vozes do narrador por Carmo Gomes (2014), O conceito de voz por Tacca (1983) e Genette (1979) podemos observar a grande importância de conhecer esta base teórica, que ilumina e esclarece muitas nuances do texto que geralmente não são percebidas em uma leitura amistosa, por mais que possamos contemplar momentos excitantes e volúpias no insólito conto, não é possível perceber com profundidade as camadas de informações que se pode extrair da voz narradora, como foi feito neste minucioso estudo, que deixa ainda mais claro que a narratologia é uma grande porta que se abre para estudos mais aprofundados das vozes que compõem a narrativa.

Neste estudo foi possível compreender que a voz narradora não apenas narra o conto, mas que muito além disso, carrega consigo camadas de informações que só podem ser acessadas com entendimento teórico necessário, como o estudo pormenorizado das vozes que neste trabalho em especial nos limitamos em analisar apenas a voz do narrador.

5.4 O insólito na voz da narradora

A narrativa adentra o território do medo com a introdução de uma cena inquietante no porão, onde ocorre um emparedamento meticulosamente descrito, criando uma atmosfera carregada de um terror psicológico sutil.

Conforme Nestarez (2017) expõe no artigo "Horror psicológico: a psicanálise explica nosso fascínio pelo medo", publicado na revista Galileu em junho daquele ano, existe uma distinção fundamental entre o terror palpável e o psicológico. O primeiro é diretamente percebido pelos cinco sentidos, evocando medo através da visão de sangue, da violência, do nojo e dos sons aterradores. Por outro lado, o terror psicológico emerge de um desequilíbrio

mental induzido por elementos que perturbam o ser, frequentemente ligados ao que é ouvido ou lido. Essa forma de terror é habilmente orquestrada por contadores de histórias proficientes ou manifesta-se em obras literárias especializadas no gênero, podendo também ser evocado por relatos de experiências pessoais aterrorizantes.

Desde o início do conto, a narradora estabelece um ambiente propício ao terror psicológico, imprimindo um tom dramático que permeia a narrativa. Essa intenção fica evidente já no primeiro parágrafo, quando ela utiliza uma sequência particular de palavras: “Isso era aterrorizante, ainda mais porque, na minha casa, havia um porão” (SARMENTO, 2015, p. 9). O uso do termo “aterrorizante” imediatamente ativa um gatilho psicológico no leitor, ampliado pela expressão “ainda mais” e reforçado pelo conceito de “porão” — frequentemente associado a locais de mistério e medo nas narrativas de terror. Ainda que estejamos apenas no começo da história, o cenário está preparado para uma experiência envolvente.

Para uma compreensão mais aprofundada desses recursos empregados por Sarmento, recorreremos à explicação de Freud, que:

[...] um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. (FREUD, 1969, p. 252).

Freud frequentemente explorava temas como estranheza, inconsciente e ambiguidade em suas obras. Nesse trecho específico, ele parece estar discutindo a técnica de criar uma sensação de estranheza na narrativa, mantendo o leitor incerto sobre se uma figura na história é humana ou uma máquina. Essa técnica pode ser eficaz para gerar um senso de ambiguidade e desconforto no leitor, pois cria uma tensão entre o familiar e o desconhecido. Ao deixar essa questão em aberto e não fornecer uma resposta imediata, o autor consegue manter o interesse do leitor enquanto estimula reflexões sobre os temas abordados na narrativa.

Na sequência da obra, na tentativa de manter o clima tenso, a narradora descreve com detalhes a parte externa do porão, gerando uma forte expectativa pelo oculto que poderia ser revelado somente se entrasse naquela local rigorosamente lacrado, como poderemos perceber no seguinte trecho: “Seu sobrado ficava ao lado da igreja, com um porão na frente, ao rés do chão, com janelas profundas de madeira maciça, protegidas por grossas grades de ferro” (SARMENTO, 2015, p. 10).

Para adicionar uma pitada a mais de curiosidade e medo a narradora continua sua macabra descrição da criatura que possivelmente estava encarcerada no interior daquele desconhecido, que tanto lhe causava espanto e ao mesmo tempo o desejo desenfreado de entrar naquele obscuro lugar. No trecho a seguir, podemos perceber a voz da narradora relatando de forma descritiva, porém imprimindo seu tom de personalidade os rumores que ela ouvia falar, como exposto abaixo.

Alguns anos se passaram, e surgiram insistentes rumores de que havia um menino vivendo aprisionado no porão daquele sobrado. Dizia-se que ele era ainda pequeno, branco como bicho de goiaba, pois não tomava sol, e mais parecia um bicho, agia como bichos, e nem sequer aprendera a falar. (SARMENTO, 2015, p. 11).

Seguindo a atmosfera sombria em que se insere, a narradora continua a utilizar termos que, para o senso comum, evocam certa tensão, como "aprisionado" e "bicho". Esses termos também ecoam as tradicionais canções de ninar, onde o "bicho" vilão é retratado como aquele que vem pegar a criança que não obedece aos pais, resultando em um terror psicológico para o infante. Esses traumas internalizados podem persistir na mente da criança à medida que ela cresce, e ao deparar-se com um conto que faz uso dessas palavras, que desde a infância são fontes de insegurança e medo, o efeito desejado pela narradora pode ser alcançado. Ela emprega esses termos de forma gradual, tornando a narrativa cada vez mais intrigante e, ao mesmo tempo, mais aterrorizante.

Entretanto, conforme evidenciado pela descrição da narradora, é perceptível que ela própria experimentava as mesmas sensações que pretendia evocar no leitor, como evidenciado no trecho: "A curiosidade fervia meu sangue e meus instintos me desafiavam a sair pelas beiradas" (SARMENTO, 2015, p. 12). Prosseguindo com seus relatos, em um trecho subsequente, a narradora-personagem descreve com minúcia e utilizando palavras carregadas de simbolismo, uma experiência que causa um terror psicológico sem precedentes: a sua batalha para enfiar a cabeça na grossa grade de ferro e, através da fresta da janela, vislumbrar o que se passava dentro daquele ambiente sombrio.

A minha bochecha precisou ficar amassada na grade para que meu olho direito chegasse até a fresta e pudesse ver alguma coisa. E eu vi; e ouvi. Era algo que eu não pude identificar direito e o ruído que ouvi foi assustador. O mau cheiro que impregnava lá dentro escapava pelas gretas como um hálito fétido e quente. Era um cheiro forte de fezes, de urina e de mofo e o meu estômago, enjoado, fez o meu corpo sacudir, como um safanão. A minha cabeça foi para trás, mas voltou, pois eu queria ver que barulho era aquele que vinha lá de dentro. Era um rosar abafado, que parecia vir de dentro da garganta. Aquilo me amedrontou, mas aticava a minha curiosidade. Eu espiei novamente, tentando tapar o nariz, mas não deu. Soltei o nariz e enfiei a cara na grade, com vontade. Demoraram alguns segundos até o meu olhar

habituar-se à escuridão. Era um ambiente sombrio, cheio de trastes de toda espécie e de madeiras apodrecidas. Admirei-me com a quantidade de insetos e aracnídeos que infestavam o local. (SARMENTO, 2015, p. 13).

Prosseguindo com a técnica de utilizar palavras que evocam repulsa e medo, a narradora não hesitou em empregar uma variedade delas ao longo do parágrafo anterior, com o objetivo de estimular os sentidos do leitor. Termos como "assustador", "escuridão", "sombrio", "insetos" e "aracnídeos" são utilizados para envolver a visão do leitor, provocando uma sensação de assombro quando são imaginados pela mente. Para despertar a memória olfativa do leitor, a narradora posteriormente emprega expressões como "mau cheiro" e "hálito fétido", que naturalmente provocam repugnância e náusea apenas ao serem consideradas.

Seguindo a mesma linha, o uso das palavras "barulho" e "rosnar" remetem à audição, que durante momentos de tensão e medo tende a ficar particularmente sensível. Por fim, não menos importante, a narradora também aborda o sentido do tato ao mencionar "madeiras apodrecidas", destacando que, embora seja uma condição visualmente observável, somente através do toque se pode confirmar tal estado da madeira.

No mesmo sentido a narradora subsequentemente nos trechos seguintes continuou a empregar termos que remetesse ao obscuro e causasse medo, como no trecho que se segue:

Aquele ser estranho, emitindo um ruído de incansável agonia, raspava o centro da parede com as unhas, na persistente tentativa, talvez, de libertar a mãe emparedada, ou de protegê-la da caranguejeira gigante. Eu suava de excitação e pavor. O meu sangue estava fervendo nas veias, quase entrando em combustão. Num repente, os olhinhos redondos e brilhantes, que piscavam ameaçadores, desceram do teto sobre a criatura. E, em resposta, tive um sobressalto. (SARMENTO, 2015, p. 15).

Ao empregar o vocábulo "agonia", a narradora já eleva a tensão além dos sentidos do corpo, irradiando para um estado psicológico bastante alterado, dando ênfase ao sentimento de sofrimento e dor, que culmina ao utilizar o termo "agonia", a narradora intensifica a tensão para além dos sentidos físicos, adentrando um estado psicológico profundamente alterado, enfatizando os sentimentos de sofrimento e dor. Isso é acentuado com o uso da palavra "emparedada", que aumenta ainda mais a sensação de claustrofobia, podendo até mesmo causar falta de ar nos leitores mais imersos na leitura.

Posteriormente, ao mencionar a "caranguejeira gigante", percebe-se a intenção criativa da narradora em incutir no leitor um sentimento de inferioridade ou incapacidade diante do tamanho monumental desses insetos, que tanto na ficção quanto na vida real são fonte de grande temor para muitas pessoas.

Sem abrir mão de um enredo enigmático e sombrio, a narradora continua a utilizar palavras de efeito que evocam o terror psicológico, prendendo ainda mais o leitor na trama, como evidenciado no trecho a seguir:

Oh, céus! Jamais vira algo semelhante. De boca aberta, com os olhos que pareciam saltar das órbitas, vi um bicho alado, mais negro que as trevas, guinchando horridamente, alvoroçou-se no ar, adejando na escuridão, por alguns segundos, antes de dar uma rasante na criatura, que se defendeu com um sacolejo. Era um morcego gigantesco. - Que é isso, bicho amaldiçoado? Perguntei a mim mesma, cheia de indignação. Procurei distrair o olhar, mas o morcego guinchou novamente chamando-me a atenção, e, em uma nova investida, a criatura se debateu, até a rendição, e o animal alimentou-se de seu sangue, numa cruel constatação de que a lei natural das coisas às vezes choca e nos causa essa indignação. As minhas pernas fraquejavam, e as minhas mãos comprimiam minha boca, contendo o grito. Presentindo uma presença estranha do lado de fora, rosnando, a criatura voltou a cabeça para me fitar. E, não obstante tomada de pavor, fiquei penalizada e quis muito ajudar. (SARMENTO, 2015, p. 16).

O uso da expressão "mais negro que as trevas" carrega um peso simbólico significativo no campo da literatura, especialmente em contos de suspense e terror. Da mesma forma, os termos "morcego gigantesco" e "bicho amaldiçoado" também transmitem um significado contundente de algo extremamente negativo, provocando nos leitores uma sensação de limitação ou incapacidade diante de tal criatura. Neste conto, adjetivado como "gigante e amaldiçoado", essas descrições alimentam ainda mais o medo no leitor.

Na sentença seguinte, "Os pés eram de um cadáver, que, por alguma razão divina, ou não, estavam em perfeito estado de conservação. Não havia mau cheiro naquele corpo" (SARMENTO, 2015, p. 19), o jogo de palavras de efeito pavoroso continua, destacando o termo "cadáver", que remete diretamente à morte e à interrupção da vida de alguém, neste caso específico, da jovem procurada.

A narradora muito criativa na disposição das palavras que causam efeitos repulsivos ou medo no psicológico do leitor foi feliz na sua criatividade literária, pois conseguiu emplacar durante significativa parte do conto, uma sequência de terror psicológico que enleva o leitor a uma dimensão sobrenatural, mesmo que temporária por um curto espaço de tempo, mas o suficiente para fixá-lo e levar o viver uma experiência fantástica de medo e terror em uma história tão comovente e repulsiva ao mesmo tempo, mas que cumpre com o título do livro e o tema do conto que é o emparedamento.

O fantástico é um elemento recorrente na obra de Sarmento na obra de Sarmento, para melhor compreensão deste gênero, Todorov diz:

O fantástico se caracteriza pela hesitação. [...] A incerteza, a hesitação chegam ao auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A

fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. (1975, p. 35-36-38).

Analisando o trecho abaixo com um pouco mais de atenção percebe-se que a narradora, assim como *Alice nos país das maravilhas*, muda perspectiva da narração para uma nova dimensão espaço-temporal, levando o leitor a mergulhar em uma viagem fantástica e sobrenatural, e assim como a narradora, vivenciar os mesmos medos e sensações que este novo mundo fantasioso provoca.

De repente, parecia que tudo havia aumentado de tamanho. Ou fui eu que encolhi, equiparando às formigas? Eu me vi atravessando a fresta da janela, caí e sei que gritei! Mas eu era tão pequena que só os insetos devem ter ouvido o meu grito. (SARMENTO, 2015, p. 16).

No mesmo viés fantástico da citação supracitada, na obra de CARROLL (2002) é possível vivenciar este mesmo efeito provocado na mudança de espaço e tempo da narrativa, diferindo apenas na classificação dramática de que este seja uma grande aventura psicológica sem provocação de sensações de terror, enquanto nesta obra em análise, esse terror já é provocado intencionalmente, fazendo jus ao título, “*a emparedada*” que remete a algo mais tenso e que causa medo. Fazendo um paralelo com a narrativa de aventura de Carroll (2002), podemos observar no trecho abaixo a similaridade com o trecho do conto da escritora tocantinense:

“Que sensação estranha!” disse Alice; “devo estar encolhendo como um telescópio!”. E estava mesmo: agora só tinha vinte e cinco centímetros de altura e seu rosto se iluminou à ideia de que chegará ao tamanho certo para passar pela portinha e chegar àquele jardim encantador.” (CARROLL, 2002, p. 20).

Diferente de *Alice nos país das maravilhas*, a porção que a narradora tomou foi de curiosidade e determinação em desvendar o mistério do desaparecimento da donzela pianista que a fez reduzir de tamanho. “O caráter efêmero do momento fantástico se explica devido ao fato que o ser humano é capaz de conseguir abandonar a realidade e a lógica por pouco tempo” (PENZOLDT apud TROJAN⁴, 2014, p. 21).

⁴ TROJAN, Letícia Cristina. **Ficção fantástica**: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2014.

Para entender o desejo da narradora em desvendar o caso e ao mesmo tempo levar o leitor junto com ela nesta jornada ao desconhecido, ela usa recursos da narratologia como a perspectiva, onde ao mesmo tempo em que os fatos são narrados de forma cronológica e no mundo real, ao mesmo instante muda a perspectiva e o que era natural em um lapso temporal, se transforma em algo sobrenatural em um mundo imaginário gerado pelo medo e ao mesmo tempo o desejo insaciável de desvendar o caso misterioso conforme e isso a faz enfrentar implicações anormais, como é perceptível no seguinte trecho:

Olhei mais uma vez em direção ao cavalo das bruxas, que oscilava como um pêndulo. De repente, parecia que tudo havia aumentado de tamanho. Ou fui eu que encolhi, equiparando às formigas? Eu me vi atravessando a fresta da janela, caí e sei que gritei! Mas eu era tão pequena que só os insetos devem ter ouvido o meu grito. (SARMENTO, 2015, p. 16).

Nesse sentido, ao se submeter e se envolver totalmente no enredo da trama, a narradora, muitas vezes age, ora de forma prudente ora de forma irracional, deixando-se levar pela curiosidade em desvendar o misterioso caso instigado por burburinhos de que havia uma criança e uma moça trancafiada naquele inóspito local.

Caí de joelhos, felizmente, sobre uma coisa macia, um monte de capim dentro de um caixote, onde dormia a criatura. Percebi que eu havia encolhido, devido à altura da queda e à proporção que tomaram a criatura, as aranhas, e todas as coisas à minha volta. Estavam todos enormes, como gigantes, Encaminhei-me à parede e percebi que já não estava mais tão pequena assim; eu devia medir quase um palmo de altura, e minha presença logo foi notada pelo moleque. (SARMENTO, 2015, p. 17).

A narradora dotada do poder da curiosidade, de uma forma sobrenatural se encolhe ao minúsculo tamanho de uma aranha, e em instantes vai tomando proporções cada vez maiores, até retomar a quase seu tamanho normal.

À medida que eu ia raspando, percebi que eu ia crescendo. Eu não tinha conseguido ainda raspar quase nada do barro daquela parede, mas eu já estava um pouco maior que a lata onde o moleque comia. Percebi, então, que o dente já estava ficando pequeno na minha mão, que conseguiria pegar algo maior. Larguei o dente no cantinho da parede e fui procurar outra coisa. Olhei em volta e achei um osso de frango, que a minha mão o quase não dava conta de segurar. Cresci mais um pouco e logo procurei algo maior. Finalmente, fui à lata de goiabada, onde estava a comida, despejei o seu conteúdo ao chão e retomei a tarefa. Eu crescia mais e mais. Cheguei quase ao meu tamanho normal e pude pegar uma picareta jogada a um canto. Eu senti um misto de pavor e júbilo ao deparar-me com um pé. (SARMENTO, 2015, p. 18).

Essa mudança proposital de plano do plano real para o mundo fantástico foi instantaneamente desconstituído eliminado, o efeito fantástico que foi de curto tempo, dando

um ar de falha de continuação, deixando o leitor meio confuso por alguns instantes, pois deduzia ser no porão o clímax da narrativa, porém abruptamente o sobrenatural voltar para o plano natural, retoma imediatamente aos fatos como se o momento.

Eu olhei tudo ao redor, com os pensamentos pirando a minha cabeça, e me vi novamente fixando aquele cavalo-das-bruxas oscilando na ponta do fio da aranha. Ele rodava, rodava, rodava... E eu me senti novamente tão pequena, até retornar ao tamanho das formigas. Então, pulei de volta pela fresta e caí do lado de fora, em cima de uma viçosa folha de comigo-ninguém-pode, que me amorteceu a queda. Neste trabalho gastei quase uma hora, pois, nesse momento, assustei-me com as badaladas do sino. Foram oito badaladas. (SARMENTO, 2015, p. 23).

Após desvendar com sucesso o caso misterioso, agora era tempo de voltar à praça da igreja onde deixou o pai a contemplar a fonte luminosa e os irmãos a brincarem, e este lapso de tempo no mundo sobrenatural que permeou grande parte da narrativa, se passou em certa de uma hora, tempo marcado pelas horas dada pelas badaladas do sino da igreja. Neste instante em que a fuga do fantástico se fez necessária, uma vez que a encarcerada tinha sido liberta e todo aquele mundo tenebroso descrito pela narradora que enclausurava a mente do leitor, foi desfeito trazendo à tona a vida real e as consequências daquela libertação.

No final do conto a narradora emprega a sentença: “Miserável pensei, em relação à velha. Ela tinha uma única filha! E, mesmo que tivesse muitas, isso não justificava tamanha crueldade” (SARMENTO, 2015, p. 25), deixando transparecer seu estado de indignação e sua impressão sobre o fatídico episódio envolvendo a Celeste e seu filho inocente, que padeceram as dores de uma mãe/avó perversa e insensível.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs investigar a voz da narradora-personagem do conto “Mater dolorosa” por Sarmiento (2015), para isso foi analisada de forma superficial toda a obra intitulada a *Emparedada e outros contos* em busca de suas principais marcas textuais a fim de encontrar um trajeto que norteasse a investigação da voz da narradora no conto estudado.

Para fundamentar, foi feito um minucioso estudo sobre a teoria do conto tendo como referencia Lucas (1989) e Galvão (1976) e Carmo Gomes (2014), sobre as vozes do narrador, para a partir daí, ter a habilidade necessária para identificar os traços que constitui o enredo por diversos sentidos potenciais que cria as imagens juntamente com a estrutura estética do texto, instigando um apelo visual com os olhos da mente, que possibilita o leitor a vivenciar as experiências da leitura de uma forma mais próxima possível do real.

Para esta análise foi necessário também sondar fontes teóricas como Freud (1919) e Todorov (1975) que definisse o significado de temas que envolvem o insólito como; o fantástico, o sobrenatural, o terror psicológico, e horror, para melhor compreensão da temática do emparedamento que há séculos causa repulsa e desconforto desde a punição de Antígona na obra de Sófocles por volta de 442 a.C, permeando nas obras de Edgar Allan Poe, até chegar a obras brasileiras que tratam deste assunto que foi revisitado recentemente por Sarmiento (2015).

Somando a isso a realização de buscas sobre as origens da literatura tocantinense para melhor compreender o estilo de escrita de Sarmiento na Coletânea *A Emparedada e outros Contos* a qual o conto “Mater dolorosa” faz parte.

Assim, conclui-se primeiramente que foi possível perceber significativas diferenças entre a escrita de Sarmiento em relação outros renomados escritores do Estado do Tocantins, uma vez que a grande maioria destes escritores escrevem sobre temáticas carregadas de peculiaridades locais e assuntos relacionados ao território como: Temas linguísticos, culinários, sociais e culturais, Sarmiento enveredou-se para um estilo de escrita menos localista, com temáticas que dizem respeito não apenas aos tocantinenses, mas para uma literatura voltada para assuntos “urbanos”, com muitas minúcias psicológicas e atuais, evidenciando diversas mazelas sociais, as quais todo ser humano é capaz de provocar na vida do outro como: Exploração infantil, o antissemitismo, a vida após a morte, escravidão negra no Brasil, não deixando de fora uma pitada de mitologia grega que é o berço da literatura mundial.

Esta pesquisa permitiu compreender que por meio da voz da narradora, um conto pode transmitir uma variedade de informações e insights que podem enriquecer a experiência do leitor de várias maneiras, onde a voz narradora pode nos fornecer uma visão única dos eventos da história, conforme a sua própria perspectiva e ponto de vista. Quando o narrador é um personagem na história, como no conto estudado, sua visão pode ser limitada ou tendenciosa, o que pode nos ensinar sobre suas próprias inclinações, preconceitos ou visão de mundo.

Permitiu também chegar ao entendimento que através da voz narradora, seu tom e estilo, que é o que revela, estado de espírito de quem narra, se descontraída, informal, ou uma mais séria ou reflexiva, estado de espírito que foi observado na voz narradora do conto “Mater dolorosa”. Além disso, a voz narradora do conto estudado, demonstrou credibilidade e confiabilidade nos guiando através dos eventos com segurança, criando uma atmosfera fantasiosa e ambientação inóspita na descrição dos cenários, dos personagens e dos eventos, nos transportando para o mundo insólito fictício da história.

Além disso, este estudo expôs muitas informações capazes de compreender melhor as características da identidade da narradora, como sua própria personalidade ou contexto social, isso foi perceptível por meio de detalhes sutis na linguagem, na escolha de certas palavras na maneira como a narradora se relacionava com os personagens e os eventos da história.

Desta forma é compreensível o quanto foi rico buscar compreender as nuances da narratologia e seus desdobramentos nas muitas vozes que compõem uma narrativa e dentre elas a voz do narrador, que foi o objeto deste estudo, e que para isso foi percorrido um longo percurso em busca de significados e conceitos que ajudassem a realizar esta análise com maior precisão e com respaldo de dezenas de teóricos que muito engrandeceram este trabalho.

Estudar a voz da narradora em “Mater dolorosa” com conhecimento teórico de narratologia e da voz do narrador, foi como se estivesse penetrado no enredo e visualizado cada espaço, cada objeto, cada ser ali descrito de uma forma quase palpável ou sentidas por todos os cinco sentidos do corpo. Uma verdadeira viagem ao submundo insólito e fantástico, guiado tão somente pela voz que dá vida à narrativa, a voz da narradora.

A voz narradora é uma ferramenta poderosa que pode nos ensinar muito sobre a história, os personagens e os temas que estão sendo explorados. É através dessa voz que somos guiados pela narrativa e convidados a mergulhar no mundo imaginativo criado pelo autor.

REFERÊNCIAS

ALVES, Jorge. Narratologia. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratologia/>>. Acesso em 16 jan. 2024.

BARRY, Jackson G. *Narratology's Centrifugal Force: A Literary Perspective on the Extensions of Narrative Theory*. *Poetics Today*, n. 11, p. 295–307, 1990.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3ª.ed. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F., *Literatura comparada: textos fundadores I* organização de 1.755 Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARMO GOMES, Antônio Egno do, “*Há um autor neste romance?*” – A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional [manuscrito] / Antônio Egno do Carmo Gomes. – xi, 310 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. “*Contos tradicionais do Brasil*” Apud: LIMA, Hermann, in: *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, Serviço de documentação do Ministério da Educação e Saúde, Imprensa Nacional, 1952.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: “*Valise de Cronopio*”. São Paulo: Perspectiva, 2006, 2ª edição, . 142-163.

FLUDERNIK, Monika; MARGOLIN, Uri. “*Introduction*”. *Special Issue German Narratology I of Style*, n. 38, p. 148–87, 2004.

FREUD, Sigmund. “*Volume XVII*” Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.

FURTADO, Felipe. *A construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto, in: O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1976.

GENETTE, Gerard. *Discurso na narrativa*. Editora Arcádia. Lisboa-Portugal. 1979

GOMES Davi Pereira, e SANTOS Josefa Rodrigues dos, *Por uma literatura no Tocantins: o lugar social da mulher na obra "A vida é a margem", de Josué Luz*. Literatura Tocantinense em foco: ensaios e reflexões (livro eletrônico)/ Organizado por: Clarissa de Sousa Oliveira McCoy; Janaína Senem, Rubens Martins da Silva – Palmas TO: Unitins, 2023 Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/editoraunitins/issue/archive>

JEUNE, Simon. *Genèse de la littérature comparée*. In: _____. *Littérature générale et littérature comparée*. Paris: Lettres Modernes, 1968, p. 29-57.

JOLLES, André. “*O conto*”. In: JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-20.

KINDT, T.; MÜLLER, H.-H. (Eds.). *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: de Gruyter, 2003, p. 333–64.

LOBATO, José Bento Monteiro. In: Fábio. *O conto no Brasil Moderno, O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

LOBATO, Manoel. In: Fábio. *O conto no Brasil Moderno, O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LUCAS, Fábio. *O conto no Brasil Moderno*. In: LUCAS, Fábio. *O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1989.

MARTINS, Rubens, da Silva. *Por uma definição de literatura tocantinense*, - Artigo de Opinião - Jornal Opção Tocantins. Edição 09 de Dezembro de 2023 - Disponível em: <https://tocantins.jornalopcao.com.br/artigo-de-opinioao/por-uma-definicao-de-literatura-tocantinense-533795/> Acesso em: 4 de abril de 2024

MEISTER, Jan Christoph. “*Introduction: Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*”. In: MEISTER, J. C. (Ed.). *Narratology beyond Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005, p. ix–xvi

NESTAREZ, Oscar. *Horror psicológico: a psicanálise explica nosso fascínio pelo medo*. Revista Eletrônica Galileu, 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/06/horror-psicologico-psicanalise-explica-nosso-fascinio-pelo-medo.html>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André M. *Vers une définition*. In: _____. *La littérature Comparée*. Paris: Colin, 1967, p. 173-85.

POE, Edgar Allan, Biografia de – Disponível em <<https://www.biography.com/writer/edgar-allan-poe>> Data de Acesso em 29 de março de 2021 Última atualização 3 de setembro de 2020 Data de Publicação Original 2 de abril de 2014.

POE Edgar Allan, *O Barril de Amontillado* - Histórias extraordinárias (Português). Seleção apresentação e tradução de José Paulo Paes Ed. Companhia das Letras; 2017.

PRINCE, Gerald. “*Surveying Narratology*”. KINDT, T.; MÜLLER, H.-H. (Eds.). *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: de Gruyter, 2003, p. 1–16.

REMAK, Henry H. H. *Comparative Literature, its Definition an Function*. In: STALK NECHT, N. & FRENZ, H. eds. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961, p. 3-19.

RIBEIRO, José Manoel Sanches da Cruz. *O processo de formação da literatura no Tocantins*. *Revista Querubim* – Revista Eletrônica de trabalhos científicos nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais. Ano 17 – Coletânea – março – 2021.

SARMENTO, Olivia. *A emparedada e outros contos*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2015.

SÓFOCLES; 496 a.C. – 406 a.C. *Antígona* / Sófocles; tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L & PM. 2006. 102 p

TACCA, Oscar. "O narrador". In: TACCA, Oscar. . *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983. p. 61-81.

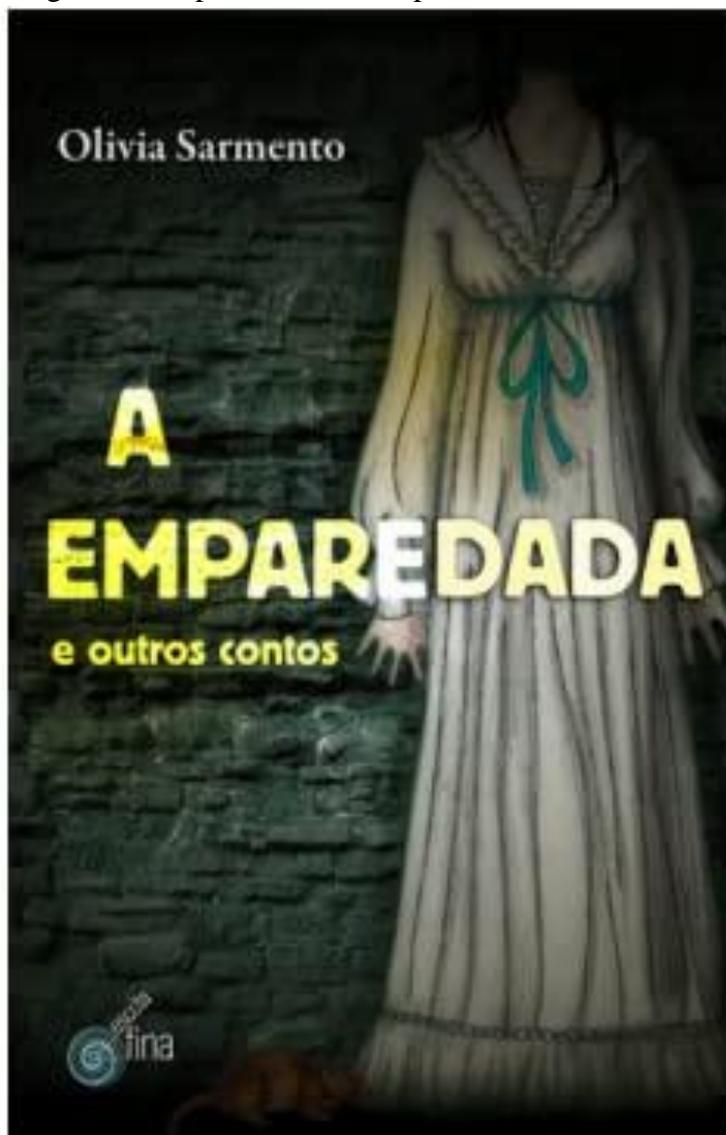
TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde: contos*. 1 Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TROJAN, Letícia Cristina. *Ficção fantástica: um breve olhar pelos caminhos de um objeto mutante*. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2014.

ANEXOS

Figura 1 – Capa do livro A emparedada e outros Contos



Fonte: Editora Escrita Fina (2015),