

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 6, Número 1, Jan.-Jun. 2017

AS RELAÇÕES DE TENSÃO ENTRE NARRADOR E AUTOR EM “PIERRÔ DA CAVERNA”

THE RELATIONSHIPS OF TENSION BETWEEN NARRATOR AND AUTHOR IN “PIERRÔ DA CAVERNA”

FERNANDES, Juliana Pires

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITARESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 15/05/2017 • APROVADO EM 27/05/2017

Abstract

Starting from the concepts of implicit author and narrator, this article intends to analyze the short story "Pierrô da Caverna", present in the book *O Cobrador*, by Rubem Fonseca. Through the differentiation between author, narrator and character, it was possible to conduct an investigation of the way instances narratives relate, assimilating contradictions and tensions in this relationship. Having said that, we tried to find out what meanings are possible assign to this modus operandi present in the fictional construction.

Resumo

Partindo dos conceitos de autor implícito e narrador, esse artigo se propõe a analisar o conto “Pierrô da Caverna”, presente no livro *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca. Por meio da diferenciação entre autor, narrador e personagem, foi possível realizar uma

investigação do modo como se relacionam as instâncias narrativas, apreendendo contradições e tensões nessa relação. Posto isso, procurou-se descobrir quais significados são possíveis de serem atribuídos a esse *modus operandi* presente na construção ficcional.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Author. Narrator. Fiction. Civilization. Barbarism.

PALAVRAS-CHAVE: Autor. Narrador. Ficção. Civilização. Barbárie.

Texto integral

Introdução

A partir da concepção de narrador, tem-se como instrumento crítico a análise do foco narrativo para a construção de uma estratégia específica de *diegese*. O ponto de vista se relaciona com a história de forma que, na ficção, “o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela” (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Essa ideia constitui o problema do ponto de vista na ficção, pois o narrador é essa instância que oscila entre o mostrar e o contar, construindo significados através de uma relação existente entre autor, narrador e personagem. Sendo assim, o problema da técnica artística no que diz respeito ao modo de expressão promove determinados efeitos em um leitor possível, o qual dialoga com a matéria narrada.

A escolha do ponto de vista é uma forma do autor determinar as estratégias textuais para criar a história. A depender do que ele revela ou oculta, um efeito diferente emana da ficção. Por essa razão é tão importante perceber as diferenças que se instauram entre as instâncias narrativas, principalmente no que diz respeito a autor, narrador e personagem. Dito isso, pretendeu-se analisar de forma minuciosa o foco narrativo do conto “Pierrô da Caverna”, presente no livro *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca. Essa análise tem como intuito apontar as relações existentes entre as principais instâncias, mostrando como são materializadas por meio de escolhas textuais e, além disso, procurando compreender de que forma as relações entre essas instâncias se estabelecem e quais sentidos agregam para a história que está sendo contada.

Um conceito importante para realizar essa análise é a de “autor implícito”, sobre o qual Maria Dal Farra discorre em seu livro *O narrador ensimesmado* (1978) e que apresenta como base teórica Wayne Booth e Wolfgang Kayser. Tanto na concepção de Dal Farra quanto na de Booth, para além de um narrador, sempre existe um autor implícito, que rege toda a história e que mantém o controle sobre os mecanismos e os efeitos propostos por ela. Nas palavras de Booth, o autor implícito funciona como “o alter ego do autor”, que utiliza, dentre suas máscaras, a persona do narrador como mais um recurso utilizado dentro da obra: “Este autor implícito é sempre distinto do “homem a sério” – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra” (BOOTH, 1980, p. 167).

Tendo em vista a distinção entre narrador e autor implícito, Dal Farra questiona, também, a classificação didática dos tipos usuais de foco narrativo, na qual o narrador em primeira pessoa seria mais subjetivo e o em terceira pessoa, mais objetivo. Se o foco narrativo está relacionado a uma estratégia de persuasão do autor implícito para realizar um determinado efeito no leitor, essa dicotomia subjetivo/objetivo perde seu propósito, já que existe uma visão muito mais extensa e dominante dos recursos narrativos, pertencente ao autor implícito:

Na verdade, aquilo que tem-se considerado ser o ponto de vista do narrador e que, segundo se afirma, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas, nada mais é que uma postura visual regulada por uma ogiva maior: aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular (DAL FARRA, 1980, p. 23).

Desse modo, todas as narrativas seriam, de certa forma, objetivas, “pois o narrador nunca estará encerrado na visão estreita de uma determinada personagem” (DAL FARRA, 1980, p. 19). Um exemplo da falta de exatidão do paradigma que classifica as narrativas em primeira pessoa como subjetivas é justamente o conto analisado nesse trabalho. Antes de mais nada, “Pierrô da Caverna” é um conto escrito em primeira pessoa, mais precisamente, se nos ativermos à teoria narrativa de Gérard Genette, um conto narrado por um narrador autodiegético. De acordo com Genette, narradores personagens são aqueles que pertencem ao universo ficcional. Enquanto tais, podem ser homodiegéticos ou autodiegéticos. O primeiro corresponde àquele narrador que, na história, desempenha papel secundário, ou seja, um papel de observador e de testemunha. Já no que diz respeito ao autodiegético, o narrador é o personagem central de sua história (GENETTE, 1995, p. 244). Para a análise do conto, foi essencial realizar a distinção entre esses conceitos, principalmente os que definem as instâncias narrativas, para mostrar como eles se relacionam entre si e que efeitos essa dinâmica promove na narrativa.

Narrador x Autor implícito

“Pierrô da Caverna” é o conto que abre o livro *O cobrador* (1979) de Rubem Fonseca. O narrador é um escritor que, frustrado por conta de uma crise em seu processo de criação (procurando, ambiciosamente, temas grandiosos da natureza e da situação humana) acaba se concentrando, por intermédio de um gravador, em um relato intimista sobre sua vida amorosa, a qual envolve o relacionamento com uma menina de doze anos:

Carrego um gravador a tiracolo. Apenas quero falar, e o que eu disser não será passado jamais para o papel, e assim não tenho necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas

um trabalho paciente de ourivesaria. Não sabendo como as palavras se posicionam no papel perco a noção da sua velocidade e coesão, da sua compatibilidade (FONSECA, 1979, p. 15).

A relação de frustração que esse narrador apresenta com o próprio ato de escrever demonstra sua necessidade de quebrar as barreiras da intelectualidade e obter a fala livre de qualquer padrão estilístico: transgressão social e transgressão estilística equivalem-se. Desse modo, o narrador apresenta sua “justificativa” para uma narrativa, em uma primeira leitura, despreziosa, escrita em linguagem coloquial: “Veamos a minha vida, nos últimos três meses. Tento escrever uma novela sobre briga de galos, ou outras duas sobre as quais falarei em seguida, e procuro **comer** todas as mulheres que passam perto de mim” (FONSECA, 1979, p. 23, grifo meu).

Apesar de ser possível encontrar ao longo da narrativa essas incisivas informalidades, o conto apresenta recorrentes abordagens e referências teóricas e literárias de grande erudição, como a citação em grego “Alectrionon agones, alectriomachia” (FONSECA, 1979, p. 17), aludindo não só ao mito grego de Alectrio sobre o amor proibido de Ares com Afrodite, mas também à regulamentação das brigas de galo na Grécia. Há, ainda, referências à música clássica, como Corelli e Bela Bartok, entre outros nomes que denunciam a falha do narrador em se desvencilhar do “estilo requintado” que afirma evitar, e demonstram certa ironia nesse narrar.

Em vários outros momentos, ele confirma o cuidado com sua própria narrativa, denunciando um apurado modo de contar a história, que vai além da “vontade” desse narrador personagem, apontando para o fato de que essa é uma “imitação” da realidade: “Seu último livro me fez pensar muito, ela disse, modulando a voz como certas atrizes da televisão, uma tonalidade baixa desprovida de emoção; **vou tentar imitá-la**: está escrevendo alguma coisa? Ah, cansou de escrever sobre o amor?” (FONSECA, 1979, p. 21; grifo meu).

Em outro trecho:

Macacos me mordam. Eu jamais escreveria inconciliabilidade. Gosto de dizer macacos me mordam porque era assim que meu pai vociferava quando ficava perplexo. Por que macacos e não escorpiões, ou cobras, ou cães que estavam mais à mão para mordê-lo? (FONSECA, 1979, p. 22).

No primeiro trecho fica clara a incapacidade do narrador em mostrar os fatos tais como ocorreram em sua descrição, ao mesmo tempo que ele evidencia as artimanhas e estratégias de um autor implícito em construir a narrativa: “Temos assim uma narrativa que se propõe ser real e é simultaneamente (des) mascarada como ilusão” (PEDROSA, 1977, p. 11). Já no segundo trecho citado, a construção se desvela pelo questionamento levantado da linguagem utilizada. Ao indagar um porquê do uso da expressão “macacos me mordam”, o narrador trai a si mesmo e explicita o caráter discursivo da narrativa. Ou seja, a preocupação exacerbada que o

narrador demonstra com a linguagem revela o autor implícito, ou melhor, o *alter ego* do autor por trás de todo *modus operandi* da narrativa:

Ao mesmo tempo em que se propõe a um máximo de fidelidade ou transparência à “realidade”, ela desmascara esse realismo como ilusão. Também a partir de uma tentativa de valorização de seu aspecto referencial, ou seja, de total adequação a uma realidade apriorística, a própria narrativa se desvelará como construção, em todos os níveis, e não como imitação. Ao lado da crítica à linguagem, teremos então a recriação de seu mecanismo de produção de significado, a criação de linguagem com os mecanismos ambivalentes que lhe caracterizam o modo de ser (PEDROSA, 1977, p. 31).

A tensão que se instaura nesse discurso pretende ser analisada, desse modo, tendo em vista o conceito de autor-implícito, pois esse narrador se coloca, também, como artífice da narrativa, evidenciando-a como construção linguística, ou melhor, como literatura: “(...) abaixo do narrador ou no seu próprio esforço, uma mente mais ampla detém os poderes da teleologia” (DAL FARRA, 1978, p. 21). E é justamente essa tensão entre o que o narrador pretende realizar e o fracasso na concretização que expõe essa “mente mais ampla”, aquela que vai além dos poderes do narrador. Não se trata do autor empírico Rubem Fonseca, mas de um autor implicado na obra, o qual, através dessa tensão, denuncia a teatralidade da narrativa, expondo suas ferramentas e estratégias de retórica e ficção, fazendo-a diferente do que esse narrador propôs. Ademais, essa diferença agrega significados que vão além da singularidade da história, possibilitando uma interpretação não apenas realista da narrativa, mas também simbólica.

A autorreferencialidade

De acordo com Wayne Booth, o autor não pode evitar o uso da retórica, embora, por outro lado, possa escolher o tipo de retórica que irá utilizar (BOOTH, 1980). Sendo assim, a forma de narrar e as estratégias textuais são parte integrante da construção do sentido do texto ficcional, pois “(...) algumas partes da ação prestam-se melhor a ser representadas, outras a ser relatadas” (BOOTH, 1980, p. 165). No caso do conto “Pierrô da Caverna”, essas estratégias são expostas a contragosto do narrador, evidenciando o *alter ego* do autor por trás da construção da diegese, a qual se configura como um autor implícito.

Contudo, a exposição do caráter discursivo e retórico do texto não se dá apenas através do cuidado excessivo com a linguagem que esse narrador revela. A contradição aparece também na história, que trata de um escritor frustrado, contando suas experiências amorosas para um gravador e que apenas o faz como um desabafo, descrente da possibilidade de que esse relato se transforme em ficção:

Vejamos a minha vida, nos últimos três meses. Tento escrever uma novela sobre briga de galos, ou outras duas sobre as quais falarei em seguida, e procuro comer todas as mulheres que passam perto de mim. Evidentemente isso não basta para compor uma boa peça de ficção (FONSECA, 1979, p. 23).

A grande ironia presente nesse trecho é que o foco central da narrativa é justamente a situação descrita pelo narrador: sua tentativa fracassada de escrever uma ficção grandiosa, as relações amorosas vazias e o abuso sexual de uma menina de 12 anos. Ao mesmo tempo que o narrador personagem afirma serem esses assuntos banais e de pouca importância, eles preenchem toda a narrativa, entrecortados por trechos rascunhados na máquina de escrever sobre a briga de galos, uma novela em construção que ele deseja criar como “(...) uma alegoria sobre a ambição, a soberba e a impiedade” (FONSECA, 1979, p. 24).

Entretanto, a história sobre a briga de galos é eclipsada pelo ímpeto de falar para o gravador e essa narrativa despreziosa e que não é assunto “para compor uma boa ficção” não só é materializada como tal na obra de Rubem Fonseca, como também permeia um dos grandes romances do século XX: *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que é diretamente citado no conto ‘Pierrô da Caverna’, além de ser de temática bastante semelhante do conto: “A arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros, a de Malle, a de Nabokov, a de Kierkegaard, a de Dostoiévski” (FONSECA, 1979, p. 21).

Os vestígios de *Lolita* aparecem no relato do narrador de diversas formas, não só no relacionamento com a menina de 12 anos com um homem (intelectual) de meia idade, mas também na construção de um narrador que confessa sua história para um gravador, tal qual Humbert, narrador de *Lolita*, o faz no diário. Essa semelhança também se revela através da perspectiva desses dois narradores. Em *Lolita*, o narrador Humbert teoriza sobre seu ímpeto pedofílico, tentando se desvencilhar da culpa de uma relação condenada pela civilização ocidental:

Agora quero apresentar a seguinte ideia. Entre os nove e os catorze anos de idade, ocorrem donzelas que, a certos viajantes enfeitiçados, duas ou muitas vezes mais velhos do que elas, revelam sua verdadeira natureza que não é humana, mas nínfica (isto é, demoníaca); e essas criaturas predestinadas proponho designar como “ninfetas (NABOKOV, 1955/2016, p. 21).

O narrador de Nabokov desumaniza *Lolita* ao referir-se a ela como “ninfeta”, dando-lhe uma característica demoníaca e sugerindo que é a menina de 12 anos quem manipula o narrador, e não o contrário. Da mesma forma, o pierrô de Fonseca procura se desvencilhar da culpa, demonizando características banais de Sofia: “Eu pensava em Sofia e não me saía da cabeça a pulseirinha de ouro no tornozelo dela, que coisa mais diabólica” (FONSECA, 1979, p. 17). Em ambos os casos, a retórica utilizada funciona como uma forma do narrador suavizar a culpa para si mesmo, ainda que não seja uma argumentação convincente para o leitor.

Outra semelhança possível entre as duas narrativas é a alusão incessante a teóricos ou a referências artísticas de ordens diversas, voltadas para o abrandamento da transgressão cometida. Segue o trecho presente em *Lolita*:

O casamento e a coabitação anteriores à puberdade continuam a não ser incomuns em certas províncias das Índias Orientais. Velhos de oitenta anos do povo lepcha copulam com meninas de oito, e ninguém se importa. Afinal, Dante apaixonou-se loucamente por sua Beatriz quando ela tinha nove anos, uma menininha exuberante, pintada, adorável e coberta de joias, num vestido carmesim, e isso ocorreu em 1274, em Florença, num festim particular no ditoso mês de maio (NABOKOV, 1955/2016, p. 25).

Através desses exemplos, que não se encerram em Dante Alighieri, mas que passam outros muitos escritores, como Petrarca e Virgílio, Humbert tenta ressaltar que a arte, em seu mais alto grau cultural e característica significativa do que se constitui como civilizado, representa essas relações consideradas tabus, ou de barbárie, como a relação pedofílica. “Pierrô na Caverna” segue um caminho semelhante:

A arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros, a de Malle, a de Nabokov, a de Kierkegaard, a de Dostoievski. Dostoievski seduziu uma menina de menos de doze anos e contou para Turgueniev, que não lhe deu importância. Sua culpa está projetada no Svidrigailov, de Crime e Castigo, e em Stavrogin, de Os Possessos, ambos pedófilos violadores. Cena do Diário de um Sedutor: a menina desce da carruagem e deixa aparecer um pedaço da perna e eu, Kierkegaard, me apaixono avassaladoramente (FONSECA, 1979, p. 21).

Fica claro, portanto, que o relato desprezioso, que não apresenta a “necessidade de buscar o estilo requintado que os críticos tanto elogiam e que é apenas um trabalho paciente de ourivesaria” (FONSECA, 1979, p. 15), aponta, o tempo todo, para uma relação com a literatura, ou seja, é autorreferencial. Sendo assim, por mais que o narrador afirme que a história que ele está contando apresenta “coisas que não interessam a ninguém” (FONSECA, 1979, p. 24), ou que “não basta para compor uma boa peça de ficção” (FONSECA, 1979, p. 23), há diversas evidências para o leitor que dizem o contrário. Seja através do fato concreto de que a história aparece em nossas mãos como o conto “Pierrô da Caverna”, seja através da alusão e citação de *Lolita*, que se configura justamente como a prova estética de que esse é um enredo que já foi escrito, afinal, a “arte está cheia de meninas virando a cabeça de homens maduros (...)” (FONSECA, 1979, p. 21) e, um dos exemplos mais representativos é o romance de Vladimir Nabokov.

Entretanto, existe uma sutil diferença entre as duas relações amorosas que é fundamental para a análise de “Pierrô na Caverna”. Enquanto no discurso de Humbert não é possível identificar um “sentimento de culpa” por sua relação com Lolita (pelo contrário, o próprio narrador se coloca como uma vítima do “poder diabólico” da menina), o narrador de “Pierrô da Caverna” se vê em um impasse entre inquisidor e vítima, visto que acusa de “pedófilos violadores” os exemplos dados em *Crime e Castigo*. Outro exemplo se dá na

ambiguidade existente no trecho: “Eu pensava em Sofia e não me saía da cabeça a pulseirinha de ouro no tornozelo dela, que coisa mais diabólica” (FONSECA, 1979, p. 17), no qual permite a interpretação dúbia de que ele afirma ser diabólica a pulseira de ouro (posicionando-se como vítima), tal qual foi anteriormente analisado, mas também possibilita a ideia de que diabólico seria o fato dele pensar incessantemente na menina (dispondo-se como inquisidor de si mesmo).

A contradição presente no discurso do narrador de “Pierrô da Caverna” desmascara a existência do autor implícito por trás da ficção que, de certa maneira, parece propositalmente discordar do narrador. Através dessa estratégia, a narrativa evidencia a estreita perspectiva do narrador-máscara, enquanto hiberboliza a existência de uma visão maior, além desse pierrô (que nada mais é do que o falseamento desse dramático personagem teatral), visão essa que aponta para a natureza simbólica do conto.

Civilização x Barbárie

Seja através das técnicas retóricas do conto, seja por meio da trama da narrativa de “Pierrô da Caverna”, a construção do discurso do narrador apresenta contradições. No sentido estilístico, a transgressão sugere um falseamento da linguagem que evidencia seu caráter discursivo. No âmbito social, a transgressão aponta para a literariedade da obra e sua autorreferencialidade. Desse modo, é possível pensar que a tensão dual existente nesses dois aspectos possibilita uma análise simbólica do texto. Segue o trecho que inicia o conto:

Existem pessoas que não se entregam à paixão, sua apatia as leva a escolher uma vida de rotina, onde vegetam como “abacaxis numa estufa de d’ananases”, como dizia meu pai. Quanto a mim, o que me mantém vivo é o risco iminente da paixão e seus coadjuvantes, **amor, ódio, gozo, misericórdia** (FONSECA, 1979, p. 15, grifo meu).

Existem, nesse trecho, dois pares ambivalentes: amor/ódio, gozo/misericórdia. Esses pares, de certa forma, anunciam o movimento de dualidade presente na narrativa e, apesar de conflitantes, são indissociáveis. Essa contradição se materializa através do próprio movimento ficcional, visto que o narrador fica na tensão existente entre inquisidor e vítima ou, mais precisamente, entre a inocência e a culpa.

Essas dicotomias se aproximam da relação entre barbárie e civilização que ocupam um mesmo lugar e, apesar de opostas, não podem ser dissociadas. Bem

como as expressões características do narrador que, à primeira leitura, não parecem apresentar um significado em si, configurando-se apenas como uma profusão de pensamentos confusos, mas que, em concordância com essa ambivalência, tornam-se exemplar para análise: “Macacos me mordam. Ordem e Progresso” (FONSECA, 1979, p. 20).

Enquanto “macacos me mordam” é uma expressão comumente utilizada para designar espanto, ao mesmo tempo que sugere um certo descontrole selvagem, “ordem e progresso” indica um caminho contrário, o das convenções sociais, o da racionalização das condutas. E é nessa tensão que se vê esse narrador que sabe o que é socialmente aceito, mas não consegue fugir de sua pulsão. Ou seja, apesar da polidez de suas atitudes e de sua altíssima cultura, quer dizer, civilizado nas boas maneiras e no âmbito do saber elevado, o narrador não deixa de abusar sexualmente de Sofia nem de induzi-la à realização do aborto. Dessa forma, parece que essa realidade teatralizada por meio da linguagem confirma a relação da civilização com seu duplo, a barbárie: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

A matéria ficcional partilha de situações de contradição e de dualidade, gerando falseamentos na voz narrativa, traindo o narrador e revelando o autor implícito. A relação incômoda e insistente entre erudição e violência, ordem e transgressão, sugere que essas, apesar de contraditórias, são indissociáveis, e parte do processo civilizatório. Nesse sentido, o conto de Rubem Fonseca parece ilustração eloquente do que Antônio Cândido observa:

“(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem substância do ato criador” (CÂNDIDO, 1989, p. 163).

Considerações finais

A narrativa pode ser pensada como a “representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita” (GENETTE, 1981/2013, p. 265). Entretanto, designá-la simplesmente como a representação por meio da linguagem sugere que ela se dê de forma natural e evidente, o que pode ser facilmente desmentido tendo em vista que um enunciado pode ser escrito de diversas maneiras, a partir de múltiplos elementos. Isso mostra que contar uma história não é um procedimento natural, mas sim uma construção retórica que tem como base a linguagem e que apresenta uma estrutura argumentativa imbuída de convencer o leitor. O ponto de vista pelo qual uma história pode ser contada, por exemplo, atribui significados a

narrativa e é um recurso que possibilita a análise literária. Dessa forma, esse artigo se propôs a analisar o conto “Pierrô da Caverna”, de Rubem Fonseca, partindo da interpretação do foco narrativo, ou seja, por meio da análise do narrador autodiegético.

Através da distinção dos conceitos narrador e autor implícito, foi possível perceber a tensão existente entre as instâncias narrativas no conto. Tanto no padrão estilístico quanto na construção da história existem contradições que podem ser explicitadas através da elucidação desses conceitos, os quais apresentam movimentos conflitantes agregando significados outros à ficção. Desse modo, a partir das estratégias mapeadas ao longo do conto, foi possível perceber o falseamento do discurso narrativo e mostrar como esse possibilita uma interpretação alegórica da construção ficcional. As relações conflitantes entre narrador e autor implícito podem ser percebidas como movimento estilístico, acrescentando sentidos além da mera relação direta com a realidade.

Portanto, pode-se pensar, por um lado, em um tipo de influência promovida pelo espírito da época, ou seja, que os contos de Rubem Fonseca representariam uma “literatura livre da realidade, mas prisioneira da história (...)” (NESTROVSKI, 2009, p. 36), ou, por outro, que os procedimentos estéticos do escritor contribuem para a expressão da violência e das relações entre a barbárie e a civilização, materializadas na voz narrativa, como se afirmasse que essa relação dúbia e autodestrutiva é parte de uma violência ainda maior, aquela relacionada não apenas ao sistema político ou de sociedade em questão, mas a um subtexto, ou, ainda, uma pulsão que subjaz às relações humanas como um todo.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Lisboa: Acádia, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo, Ática, 1978.
- FONSECA, Rubem. O Cobrador. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista da Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. Nº 3, 2002.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. Lisboa: Vega, 1995.
- GINZBURG, Jaime. Violência e literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. In: Crítica em tempos de Violência. São Paulo: Edusp, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: A dimensão da noite. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- NABOKOV, Vladimir. Lolita. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2016.
- PEDROSA, Célia de Moraes Rego. O discurso hiperrealista. Rubem Fonseca e André Gide. 1977. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC, Rio de Janeiro, 1977.

NESTROVSKI, Arthur. Rubem Fonseca: O Buraco na Parede e Pequenas Criaturas. In: Palavra e Sombra/ Ensaio de Crítica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl. Erik. O Caso Fonseca - a procura do real. In: ROCH, João Cezar de Castro. (Org.). Nenhum Brasil Existe - pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: TOP Books, 2003.

VIDAL, Ariovaldo José. Roteiro para um Narrador/ Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca. Ateliê Editorial, 2000.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro?. In: NOVAES, Adauto (Org) Civilização e Barbárie. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Para citar este artigo

FERNANDES, Juliana Pires. As relações de tensão entre narrador e autor em “Pierrô da caverna”. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 128-138, jan.-jun. 2017.

A autora

Juliana Pires Fernandes Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de São Paulo e bolsista pela CAPES