

## Lições sobre narrativa no romance *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida, de Micheliny Verunschik

Andressa Lira Bernardino  
Emilly Ferreira Amaral\*

**Resumo:** Este trabalho pretende destacar alguns aspectos que circundam o universo narrativo da obra *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida, da escritora pernambucana Micheliny Verunschik. O romance, que marca a estreia da poeta na prosa, parece investigar os elementos da trama na medida em que os tece, materializando uma estrutura ensimesmada, repleta de rupturas, construindo, desse modo, diversas lições sobre a narrativa. Diante disso, nos chamou a atenção a forma como o romance é estruturado: de que modo dá corpo ao espaço, ao tempo e aos personagens dentro da narrativa; e o que podemos depreender das funções do narrador neste texto. A partir desse breve mapeamento, discutimos como a obra parece romper com uma tradição de base retórica, comum ao Realismo, e que já não mais se replica no romance moderno. Observamos, ainda, como a extensão dessa ruptura dialoga com uma época em que a representação literária divide espaço com a mediatização da dor alheia, dependendo de um público afeito a narrativas “baseadas em fatos reais”. Esse contexto, conseqüentemente, demanda outras propostas estéticas, outras formas de escrever romances, e nos parece que é esse o caminho investigativo e experimental trilhado pela autora. Para o trabalho, iremos utilizar alguns autores, dentre os principais: Yves Reuter (2002), Roman Jakobson (1976), Antonio Candido (1976) e Theodor Adorno (2003).

**Palavras-chave:** Romance moderno; Realismo; Morte do narrador; Literatura pernambucana.

**Abstract:** This paper aims to highlight some of the aspects that surround the narrative of the novel *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida, by the Pernambuco State writer Micheliny Verunschik. The novel, which marks the poet's debut in prose, seems to investigate the elements of the plot as it weaves them, materializing a self-absorbed structure, full of ruptures, thus building several lessons about narrative. In the view of this, the way in which the novel is structured caught our attention: how it embodies space, time and characters within the narrative; and what we can infer from the narrator's functions in this text. From this brief mapping, we discuss how the work seems to break with a rhetorical-based tradition, common to Realism, and which is no longer replicated in the modern novel. We also observe how the extension of this rupture dialogues with a time when literary representation shares space with the mediatization of the pain of others, depending on an audience accustomed to narratives “based on real-life events”. This context, consequently, demands other aesthetic proposals, other ways of writing novels, and it seems to us that this is the investigative and experimental path followed by the author. In this paper, we will use some authors, among the main ones: Yves Reuter (2002), Roman Jakobson (1976), Antonio Candido (1976) and Theodor Adorno (2003).

**Keywords:** Modern novel; Realism; Narrator's death; Literature of Pernambuco.

---

\* Graduandas em Letras Bacharelado e Letras Licenciatura, respectivamente. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira para obtenção de crédito na disciplina de Análise de Textos Literários, ministrada no semestre 2021.2, do curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

## 1. Introdução

O romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, da escritora pernambucana Micheliny Verunschik, publicado em 2014, recebeu aclamado valor crítico. Trata-se do primeiro romance da escritora, que já carrega consigo um longo percurso em terreno poético, tendo publicado alguns livros em verso. Diante dessa obra de destaque, propomos uma análise em duas perspectivas.

Ressaltamos que a escolha por começar o texto abordando os aspectos estruturais da obra deve-se à tentativa de contemplar as investigações suscitadas na disciplina em que desenvolvemos a análise. Isso justifica, portanto, a divisão que empreendemos neste trabalho: primeiro, mapear alguns aspectos com base em Yves Reuter (2002) e Antonio Candido (1964), exercitando um olhar analítico a partir dos teóricos, numa espécie de apresentação da obra; segundo, investigar e levantar hipótese a partir desse mapeamento. Com isso, de modo prático, apresentamos, como objetivo principal deste trabalho, o produto das lições sobre narrativa vivenciadas no eixo da disciplina e demonstramos como o próprio romance caminha na direção de dialogar com uma tradição narrativa, assim reforçando a importância de refletir sobre essas lições.

Nessa primeira parte da análise estrutural, devido ao número elevado de personagens presentes no romance, restringimos nossa análise aos três principais: Teresa, Simão e Severa, cujas histórias perpassam a maioria dos capítulos na obra, revelando o modo singular a partir do qual cada um deles contribui para o desenvolvimento total da narrativa. O espaço no qual a narrativa ocorre também é brevemente analisado, especificamente o modo como ele influencia diretamente a vida de seus habitantes, operando tal como um oráculo a definir cabalmente o destino dos indivíduos. Outro ponto é a temporalidade, aqui trabalhada de forma abstrata, visto que o romance não especifica as datas dos eventos, revelando uma estrutura não linear e sem compromisso com a cronologia dos fatos. Por último, retomamos algumas categorias de análise propostas por Reuter (2002) para descrever as funções do narrador.

Na segunda perspectiva, sob a luz das reflexões de Theodor Adorno (2003) acerca da posição do narrador no romance moderno, a análise desloca-se para o modo de representação da narrativa de Verunschik, observando especificamente como seu modo de escrita – que toma como base uma tradição de narrador onisciente de concepção realista – perverte essa lógica. Nisso, revisitamos algumas problemáticas na delimitação dos preceitos estéticos da arte realista, expondo ambiguidades destacadas em Roman Jakobson (1976) e ilustradas em Ernst Gombrich (2000). A partir disso, delimitamos os preceitos com os quais pretendemos trabalhar, destacando o que acreditamos ser um movimento de ruptura com o Realismo na construção da proposta do romance. Tais discussões desembocam na apreensão de que a narrativa em questão registra uma tendência na qual o narrador, resignado dentro dos limites do texto, cede espaço a novas formas de olhar o mundo, propondo uma parceria mais ativa com o leitor. Nessa segunda

perspectiva de análise, levantamos a hipótese de que, dentro dos limites do texto, o romance parece suscitar importante debate acerca de como a própria literatura moderna reafirma sua relevância enquanto elemento sensível, reconduzindo a forja do retrato fiel a um caminho múltiplo – e propositalmente disperso – na construção de experiências.

## 2. Personagens

A narrativa de *Nossa Teresa*: vida e morte de uma santa suicida gira em torno da história da morte de Teresa, uma adolescente extremamente religiosa, habitante da pequena cidade de V., que subitamente comete suicídio em sua casa. O fato choca tanto a família como a cidade, afinal, como pode uma menina tão nova, tão cheia de vida e tão religiosa morrer dessa forma? O que a levou a cometer tal ato? É partindo desse cenário inicial que decorrem todos os outros eventos da narrativa.

Apesar da narrativa de Verunschik ter vários personagens, a maior parte deles não é aprofundada, sua aparição na história se dá apenas por uma ligação direta ou indireta com Teresa. Felipe, Mirina e Samir são alguns exemplos de personagens que aparecem apenas em um capítulo ou em uma página. O foco maior das ações e do enredo recai apenas em Teresa, Simão e Severa. A primeira, protagonista da história; o segundo, padre (posteriormente, bispo e papa) e confessor de Teresa; a terceira, sua bisavó.

Tomando como base a classificação de personagens proposta por Yves Reuter (2002), no livro *A análise da narrativa*, podemos estabelecer Teresa como um verdadeiro decalque de uma pintura angelical, uma aura de pureza e inocência lhe envolvem: “O corpo branco e nu da menina se revela, ainda que um pouco sujo. Um cheiro indefinido, de jasmim ou rosas, toma conta do ambiente” (VERUNSCHK, 2014, p. 62). Ainda que Teresa seja a protagonista da narrativa, sempre são outros a falar em seu nome, a contar sua própria história, sua voz não é ouvida, pois, como diz o narrador, “Ela não responderá [...], está morta” (VERUNSCHK, 2014, p. 57).

Diferente de Teresa, Simão é o que se poderia chamar de vilão nesse romance. Como caracteriza Antonio Candido (1964), em seu texto *A personagem do romance*, ao contrário dos personagens planos – marca dos romances mais antigos – cuja maldade lhes parece quase essência do caráter, o padre é o retrato de um personagem redondo, pois é retratado de modo complexo, sendo capaz de nos surpreender. Essa característica fica evidente ao lermos a história do religioso. Ele traz consigo o desejo insaciável por galgar altas posições sociais na igreja, não importando o meio necessário para tal. “Simão, sempre, desde criança, deteve o poder da palavra e dele fez uso ou abuso ao sabor de suas predisposições” (VERUNSCHK, 2014, p. 51). É essa ambição incontrolável que guia suas ações ao longo da narrativa. Sua complexidade se dá na crença de que seus esforços o levam a níveis cada vez mais altos de santidade. Essa característica do personagem fica evidente quando, ao confessar sua coparticipação na morte da menina, ele diz:

Não, padre. Não posso ser considerado um assassino, embora, segundo as leis temporais me possa ser imputada alguma culpa. Estive lá para dar meu apoio espiritual. Para que a viagem de Tereza fosse abençoada, para que os desígnios de Deus se cumprissem para o bem da Santa Madre Igreja. Se em certo momento auxiliei sua mão e impus alguma força, assim foi para a glória de Deus (VERUNSCHK, 2014, p. 170).

Já Severa é uma personagem que, diferente de Teresa, está em segundo plano na narrativa. Todavia, ao mesmo tempo, assim como a protagonista, encontra-se morta. Sabemos, a princípio, que ela é a bisavó de Teresa. Sua aparição inicial se dá através das fotografias da família penduradas na parede da sala: “[...] os olhos apertados de Severa, quase orientais, o coque no alto da cabeça meticulosamente estudado, o cordão de ouro de duas voltas pendendo do pescoço, não disfarçam um jeito triste e, talvez, submisso” (VERUNSCHK, 2014, p. 15-16). Ainda que sua presença inicial não modifique a narrativa, os fatos de sua vida e a razão de sua morte, citados ao longo dos capítulos, capturam nossa atenção para a personagem. Tal como Teresa, a protagonista, Severa, comete suicídio. Ao conhecermos cada vez mais sua história, da mesma forma como a da protagonista, “É como se chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser” (CANDIDO, 1964, p. 64).

Cada um dos eventos que integram a vida desses personagens ao longo da narrativa vai se unindo, e ficamos como que diante de personagens diferentes daqueles com que nos deparamos no início. Essa escolha de Micheliney na construção de um romance com uma personagem central tão fragmentada lembra-nos, também, a forma fragmentada e incompleta que caracteriza o modo como conhecemos as outras pessoas. Ainda tomando Candido (1964) como base, é válido citar que: “O romance moderno procurou justamente aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 1964, p. 59).

### **3. Espaço**

Antes de entrarmos no espaço propriamente dito, precisamos nos deter rapidamente em algo que, sem dúvida, intriga o leitor desta obra: a omissão do nome da cidade. Chamada simplesmente de V., o nome deste espaço, elemento central na narrativa, não é revelado em momento algum da história. O narrador, ao nos ocultar essa informação, parece constantemente nos relembrar que esta é uma obra de ficção cuja “história e o mundo [são] construídos pelo texto e existentes apenas por meio de suas palavras, suas frases e sua organização” (REUTER, 2002, p. 17).

A cidade de V., onde nasce Teresa, é descrita pelo narrador como um local no qual a cultura religiosa permeia completamente a vida dos moradores, constituindo motivo de orgulho para todos, como mostra o trecho a seguir: “O senhor veja bem, essa cidade já nasceu com a vocação de ser um centro de difusão católica” (VERUNSCHK, 2014, p. 105). Destaca-se, ainda, a completa ausência de mudança no modo como seus habitantes vivem

suas vidas, sempre as mesmas, não importando o tempo ou a geração: “Nessa cidade [...], tudo segue num crescente que reza mais ou menos isso, mais ou menos nessa hierarquia de coisas: drogas, falta de esperança e perspectiva, autoestima baixa” (VERUNSCHK, 2014, p. 90-91).

A comparação não se esgota apenas no âmbito das características religiosas, há também a descrição do passado histórico de V. Em outros capítulos, vemos a presença constante de acontecimentos distantes que envolvem a construção do imaginário sobre a cidade – como o caso de Pedra Bonita, em Pernambuco, e de Waco, no Texas. Além disso, a presença, na narrativa, de figuras históricas de nosso mundo – Dom Sebastião, os três pastores de Fátima etc. – reforçam, num entrecruzamento com o curso dos fatos sobre Teresa, essa sensação de “realidade” que a cidade passa aos leitores. É possível destacar, também, o quanto a presença de eventos do mundo real na narrativa de Verunschck são dispostos de forma a misturar as referências do nosso mundo à construção da narrativa, modificando-as (REUTER, 2002). Nesse sentido, Dom Sebastião e o caso Pedra Bonita não são apenas fatos históricos inseridos na narrativa, eles corroboram a história contada e, assim, mostram as consequências causadas pelo fanatismo religioso: sofrimento, lágrimas, falsas esperanças e, acima de tudo, a morte.

#### **4. Tempo**

Se a pergunta para esse romance for “Em que ano estamos?”, é inútil esperar a resposta. Por ser composta por várias “subnarrativas”, tendo Teresa como fio unificador, o tempo na narrativa não segue uma linha cronológica de acontecimentos. O que temos, na maior parte da obra, são várias cenas de diferentes épocas e lugares sendo lançadas a cada novo capítulo. Inicialmente, nos dois primeiros capítulos, nos é apresentada a cena de Teresa, já morta, sendo encontrada por sua mãe na sala de casa, e a posterior comoção da cidade no velório da menina.

No capítulo três, somos conduzidos a uma viagem pelo tempo-espço, montados nas asas de um hipogrifo, que o narrador define como “objeto-metáfora, oscilante entre história e memória, invenção e recriação” (VERUNSCHK, 2014, p. 25). Sua essência é presa à temporalidade, o que nos leva a questionar se esse ser mitológico citado na narrativa não se constitui como metáfora do próprio tempo. Afinal, quem além do tempo poderia nos conduzir numa viagem através de si mesmo? Somente a literatura, por meio da linguagem, na figura de nosso narrador, pode torcê-lo e utilizá-lo da forma como lhe apraz. Não havendo compromisso com o tempo cronológico, as eras e os séculos de nossa realidade são aqui transpostos, passando como num piscar de olhos nas poucas palavras de uma narração que se faz descritiva, mas apenas para nos dar uma visão geral, pois a rapidez da viagem nos oculta certos detalhes.

#### **5. Funções do narrador**

Segundo Reuter (2002), podemos caracterizar o modo de narração desse personagem-narrador do romance de Verunschik como aquele que se fundamenta no *contar*. Aqui não há essa sensação de que a narrativa vai acontecendo diante de nossos olhos, a presença do narrador é sentida a cada capítulo, pois ele faz questão de se mostrar ao leitor através de trechos como este, no qual claramente dá uma “puxada de orelha” no leitor por sua curiosidade: “O leitor, irritadiço, vem se perguntando sobre as pessoas que, em vida, cercaram a santa, da mesma forma que, talvez, se pergunte sobre aqueles que se achegam na intimidade dos famosos” (VERUNSCHK, 2014, p. 87).

Ainda no mesmo trecho, também é possível deslocar nossa análise para as funções que o narrador executa nesta obra. A partir das funções elencadas por Reuter (2002), na narrativa de Micheline Verunschik, enxergamos minimamente a presença de três funções do narrador. Como primeiro exemplo, o trecho visto anteriormente revela a *função comunicativa* de um narrador que está a todo tempo conversando com seu leitor – algo que é marcante também na escrita machadiana, especificamente na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Já na *função testemunhal*, temos um impasse. Ao mesmo tempo em que esse narrador revela seu distanciamento em relação ao evento narrado – como é possível ver nesse exemplo: “Tão somente conto histórias das quais apenas ouvi falar ou que, quando muito, tive discreta, quase despercebida participação” (VERUNSCHK, 2014, p. 11); sua atitude é de alguém com domínio completo sobre a narrativa, que sabe onde, quando e de que forma todas as coisas aconteceram, algo que fica explícito no trecho: “Se nem tudo da cidade eu permito que o hipogrifo revele, não é porque me falte a mim onisciência, saiba bem” (VERUNSCHK, 2014, p. 163). Nesse sentido, nosso narrador é testemunha distante, mas age paradoxalmente como alguém que acompanhou toda a história de perto, tal como um participante presente em todos os eventos narrados, não importando a distância cronológica que eles estejam.

Na *função generalizante ou ideológica*, o narrador sempre se mostra com o dedo em riste, a fim de julgar tanto o leitor quanto a sociedade. Em um de seus julgamentos, há uma dura crítica à postura assumida por muitos indivíduos que, diante da dor alheia, permanecem apenas como meros espectadores: “O que quer que seja que possa se transformar em imagem, notícia e, conseqüentemente, em mercadoria, atíça o olhar curioso, vulnerável, voraz e tediosamente superficial dos homens de nosso tempo” (VERUNSCHK, 2014, p. 89).

Sob o olhar do narrador – ou, como veremos, sob o incômodo de sua cegueira e impotência –, personagens, espaço e tempo são distorcidos e moldados como forma de subverter uma lógica linear, com espaços demarcados e esquemas fixos. Isto é, em torno da figura do narrador, seja em sua presença, seja em sua ausência, encontramos as tensões que ditam o ritmo dos tópicos desenvolvidos anteriormente. Então, é a essa figura que nos dedicamos para o desenvolvimento da segunda perspectiva da análise, apresentada a

seguir, visando ao levantamento da hipótese do porquê/como o romance se estrutura de tal forma.

## 6. Esquema de representação e o romance moderno

O narrador de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* torna-se foco principal de nossa análise devido ao próprio local que o livro parece lhe reservar, pois é onde o narrador ruma a trama na medida em que a tece, trazendo diversas lições sobre a própria narrativa. Em entrevista sobre a obra ao programa *Arteletra*, a autora Micheline Verunschik, em referência ao narrador, destaca que o imagina como um senhor com a mesma feição carrancuda do escritor português José Saramago. Este olhar sisudo parece mesmo combinar com um narrador que se põe como sujeito em situação decrépita diante de uma narrativa que se realiza por fatos que passaram por seus ouvidos ao longo do tempo, mas sobre os quais, como já citado anteriormente, não exerce uma atuação clara.

Embora o narrador de Verunschik se fundamente no ato do contar (REUTER, 2002), percebemos que ele faz uma dupla referência a uma tradição oral e escrita quando se refere ao leitor como: “leitor e ouvinte”. Quem escreve, então, seria um outro sujeito? De início, esses aspectos já revelam a presença de um conjunto tumultuado de vozes que circulam a narrativa, trazendo assídua movimentação de olhares e murmúrios sobre os fatos narrados em torno da Santa Teresa e dos acontecimentos de sua vida e morte – que a todo momento se misturam à vida dos moradores e visitantes da cidade de V. É assim que o romance toma forma, revelando um conflito no trato da biografia da santa. Seria a literatura o local da verdade de uma vida?

Nesse caminhar de vozes que atravessam a história sem pedir licença, o artifício do velho narrador, “que muito já viu e viveu” (VERUNSCHK, 2014, p. 9), parece a todo momento querer expor mecanismos da própria narrativa:

Nunca, em outros tempos, se alardeara com tanta veemência a existência de santos suicidas, pois pela tradição daqueles que costumam ou julgam saber das ordens e mandos de Deus, ou como quer que ele seja nomeado pelas várias religiões que infestam o mundo como uma praga do próprio Criador, o jardim celestial fecha terminantemente seus portões com travas, ferrolhos, cadeados, grossas correntes a todo homem ou mulher que, em gesto de insana profanação, *atenta contra o que é de menos seu*, contra o que lhes é dado apenas por empréstimo, o bem mais precioso, a vida (VERUNSCHK, 2014, p. 9, grifo nosso).

Esse trecho funciona como abertura da história do suicídio da santa e dos outros tantos suicídios que aparecerão no livro, acontecimentos que marcam um misticismo em torno da cidade de V., e, sobretudo, aludem ao sacrifício dentro da narrativa, questionando o livre-arbítrio desses personagens. Todos são dádivas da produção de um Criador, religiosamente falando, mas também filhos de um outro tipo de criador que igualmente lhes dá a vida por empréstimo: o criador deste universo ficcional.

Mais adiante, o narrador diz: “Pensam os arautos do Senhor que num mundo em que reinasse o livre-arbítrio de fato, Deus não teria mais qualquer utilidade” (VERUNSCHK, 2014, p. 9). É isso que o livro, de forma experimental, parece querer testar. Ao colocar um narrador que se declara numa posição de Deus, ou seja, numa posição onisciente, cria-se um movimento curioso que questiona a utilidade desse mesmo narrador, pois coloca-o em suspensão a todo momento na medida em que capítulos aparecem, abruptamente, funcionando como anexos de documentos. Esses anexos – cartas, artigos de jornal, depoimentos, relatórios – interrompem um curso narrativo e um possível controle do narrador, promovendo uma quebra no ritmo da narrativa.

No conteúdo, tais documentos têm algum tipo de relação com a história narrada, mas a apresentam sob uma outra perspectiva, pois coletam outros objetos em torno da vida e morte de Teresa, não respondendo com exatidão a perguntas que poderiam oferecer alguma linearidade aos fatos, embora, a priori, com certo peso documental, pareçam ocupar um local de artifício factual, que distancia-se do literário: as cartas suicidas exibem um problema social que leva muitos da cidade de V. ao estreito caminho de opções diante das quais tirar a própria vida aparece sempre como a única escolha possível; o relatório sobre a exumação do corpo da santa fala do seu coração em dimensões físicas, coletando para a narrativa alguns detalhes biológicos da matéria, como o estado de preservação de unhas e fios de cabelo da santa; e os depoimentos para o artigo de jornal mostram, na voz dos vivos, como é viver diante do peso de uma cidade que carrega em sua história tantos mortos por suicídio.

O efeito da coleta desses pedacinhos de Teresa, dentro de um desenho biológico, gráfico, acuado nos limites de um retrato social crítico, nos traz algumas reminiscências do Realismo – dentro de sua ampliação Naturalista – tendência estética em que, segundo Proença Filho (2012, p. 210), há uma:

Preocupação com uma verdade não apenas verossímil, mas exata. A verdade é procurada através da observação e análise da realidade, no que esta tem de perene e universal. Não a realidade idealizada através da razão, ou imaginada através dos sentimentos, mas a realidade materialmente verdadeira.

Assim, temos que o romance realista, além de oferecer-se como local da verdade de uma vida, põe-se, antes de tudo, como um local de verdade em que o efeito representativo forja ao máximo a experiência da coisa em si. Para isso, molda um retrato que “pretende ser fiel, e se faz através de impressões sensoriais” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 217). Porém, essas e outras aproximações com o Realismo não se realizam plenamente, como veremos. Neste flerte estético aparente que o romance estabelece há outros aspectos a serem considerados, que nos levam inclusive a uma reflexão mais aprofundada e contemporânea sobre os meandros do texto ficcional.

Para isso, há de se considerar um caminho duplo estabelecido através do narrador: suas *intenções* de narrar não são plenamente realizadas no texto. Na apresentação da

cidade, por exemplo, o narrador empreende um *aparente* traço descritivo, pesado, que pende para uma exposição dos negativos da fotografia da cidade, possibilitando a discussão acerca das camadas que encobrem uma cidade como V., de perspectiva conservadora, velada por preceitos da igreja – como vimos. Severa, avó de Teresa, suicida-se por conta de um secreto caso extraconjugal, temendo o peso das más línguas, já Teresa morre como santa, coagida por ideais religiosos que desembocam convenientemente no coroamento do Bispo Simão, que por sua vez sonha tornar-se Papa a partir dos milagres da santa suicida, deixando, inclusive, uma margem sobre o que de fato envolveu a morte da menina, se suicídio ou assassinato.

Temos, portanto, uma gama de questões que, vistas de cima, é preciso resolver. E o narrador até se pretende a tal, principalmente quando decide nos guiar, convidando-nos para montar no hipogrifo:

Com um quê de navio e muito de hipogrifo, ele é o único em sua capacidade de atravessar o feixe tênue e sólido do tempo. Seu arcabouço de madeira tem o feitio de cavalo de carrossel e, gasta pelo uso, sua pintura deixa à mostra nervos, veias muito finas, a rama da carne pulsante como a de qualquer ser vivente. A cabeça de águia e as garras lhe dão um ar muito imponente, nobre até, mas possui unhas frágeis, embora não pareçam. Se essas unhas se quebram podem levar o dirigível ao encontro da destruição caso ele não fosse o que é, um objeto-metáfora, oscilante entre história e memória, invenção e recriação. E é do alto de seu dorso que insisto, por favor, olhe para baixo (VERUNSCHK, 2014, p. 25).

Essa criatura lendária, híbrida, atravessa o tempo narrativo, oferecendo-nos a pretensão de um panorama. Enquanto leitores, queremos respostas sobre as imagens lançadas, sobre os personagens, as tragédias. Queremos sentar do alto e assistir ao perfeito encadeamento de um mundo que se revela voluntariamente. Então é para baixo que olhamos, ansiosos, confiantes, conduzidos pelo narrador, e vemos a cidade de V. duma perspectiva privilegiada, que nos revela os acontecimentos daquela região desde o início dos tempos. Mas há sempre um muro metafórico atravancando a passagem do nosso objeto-metáfora: “Se nem tudo do futuro da cidade eu permito que o hipogrifo revele, não é porque me falte a mim onisciência, saiba bem” (VERUNSCHK, 2014, p. 163).

Tais quebras impedem qualquer princípio que esteticamente pudesse remeter à fidelidade. Seria, então, o narrador onisciente, mas a narrativa não? As *pretensões* narrativas de linearidade, concisão, exatidão – reveladas pelo narrador – não passam de armadilhas. Não há, no romance de Micheliny, “sequência lógica na apresentação do ambiente” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 217) e muito menos uma preocupação descritiva minuciosa que tornaria “lenta a descrição” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 219). Ou seja, a *tentativa* realista empreendida pelo narrador desfaz-se na impossibilidade dos fragmentos de Teresa dispersos nos capítulos do livro, como se a ficção tivesse algum tipo de força independente, tornando jocosa sua relação com este narrador que insiste na própria oratória.

A fotografia panorâmica da cidade de V. e o tom denotativo dos documentos inseridos ao longo dos capítulos não são, portanto, capazes de oferecer uma sequência explícita de acontecimentos sobre a vida e a morte de Teresa. Fica, então, somente uma série de fragmentos sobre os quais cabe ao leitor se aprofundar e resolver a montagem dos pedaços na composição de um todo. “Cada fragmento contém Teresa total, mas o ajuntamento de todos os pedaços nunca poderia dizer de fato quem ela é ou foi” (VERUNSCHK, 2014, p. 81).

A onisciência do narrador, em determinado momento, é posta à prova de forma ainda mais evidente. Em um dos capítulos, o narrador como que se torna personagem diante de uma consulta médica. O motivo: está prestes a perder a visão e não se sabe exatamente os motivos que levaram à tal fatalidade, sabe-se apenas que a perda desta visão há de inaugurar uma nova forma de olhar o mundo.

Curioso, porém, é que, além da cegueira, neste trecho há uma série de elementos que simbolicamente apontam para a quebra gestada na forma em que o romance é estruturado. O médico, diante do caso, tenta tranquilizar o narrador-paciente: “Sou seu médico, confie em mim. [...] Sei bem que cegueira não é uma metáfora” (VERUNSCHK, 2014, p. 45). Logo adiante, em uma troca de cenários, narra-se a história bíblica sobre a cegueira de Saulo de Tarso. Esse, distraído “com as exuberâncias do real” (VERUNSCHK, 2014, p. 46), é cegado por Deus, o grande Criador, que “sempre tão estapafúrdio em seus métodos, quis [cegá-lo] naquela hora, retórica da força de quem pode mais” (VERUNSCHK, 2014, p. 46).

Ao projetar o nosso narrador na figura de Saulo de Tarso, temos que Deus opera o mesmo poder que a linguagem: os limites da representação estão no texto e há de sempre esbarrar nele, nunca realizando-se como objeto, apesar de qualquer artifício da onisciência e da narrativa que se propõe como verdade. Ou seja, há um comentário crítico na cegueira do narrador onisciente: a exposição de que entre leitor e texto ficcional há sempre uma mediação.

Nesse contexto, observamos que a nova forma de ver o mundo, referida no trecho, dá-se, principalmente, contra um romance de aspecto realista, pois revisa as possibilidades de inserção de um narrador que dá conta de tudo, relegando ao leitor uma postura mais passiva diante do texto. Isso, porém, como bem nos chama a atenção Jakobson (1976), caracterizaria uma tendência retórica, e não um conceito plano que envolve pacificamente toda e qualquer produção literária da segunda metade do século XIX, pois o Realismo, em termos de designação em arte, também apresentaria traços de ambiguidade e contradição.

O desencontro acerca do Realismo ilustra-se, por exemplo, na produção e recepção do quadro do pintor francês do séc. XIX Théodore Géricault, *The Derby*, obra à época considerada um retrato realista do movimento executado pelos cavalos no ato da corrida. No entanto, esta perspectiva é alterada com o advento da fotografia, que, ao registrar o movimento dos cavalos, revela a impossibilidade da caricatura de Géricault (GOMBRICH,

2000). Os cavalos, no impulso do galope, jamais seriam capazes de arquear, ao mesmo tempo, ambas patas dianteiras e traseiras. “Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente fazem, choveram as reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas” (GOMBRICH, 2000, p. 14).

Este fato nos mostra, portanto, como o Realismo também pode ser uma terminologia arbitrária. É o que questiona Jakobson (1976) ao propor esclarecimentos diante do que de fato caracterizaria uma obra realista:

O que é realista para o teórico de arte? É uma corrente artística que propõe como seu objeto reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambiguidade: 1 - trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2 - Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B) (JAKOBSON, 1976, p. 120).

O caso dos cavalos, como visto, representa um desencontro entre significação A e B, visto que os pintores adotam a “perspectiva real”, de acordo com o artifício fotográfico, e são recebidos por um público que, impactado pela reprodução daquilo que seus olhos não conseguem capturar, a desconsideram, afirmando inclusive tratar-se, na verdade, de uma “deformidade do real”. De acordo com Gombrich (2000, p. 14), “Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas”, e é isso que torna tão complexo o julgamento que caracteriza como realista as obras que consideramos retrato do real ou que consideramos ser a intenção de um autor que a representa como tal. Estas relações explicitam, portanto, um aspecto relativo do termo Realismo (JAKOBSON, 1976).

No entanto, ainda é possível encontrarmos um “fator comum” dentro da palavra “realismo”, pois “[...] ninguém classificará de ‘realista’ os contos fantásticos de Hoffmann” (JAKOBSON, 1976, p. 127). É em busca deste fator comum que, no presente texto, para ampliarmos a dimensão da discussão quanto ao narrador do romance *Nossa Teresa*, pondo-o com um narrador moderno que macaqueia manejos do narrador realista, delimitamos alguns traços possíveis.

Assim, o Realismo a que nos referimos está circunscrito numa tradição de base retórica, por exemplo, de utilização da figura retórica *enargeia*: “Enargeia é a pintura feita com tal viveza, que parece estar-se vendo o objeto representado por ela” (HONORATO, 1870, p. 63 apud SOUZA, 2015, p. 138). Este traço estaria inscrito nas intenções de caráter lógico do escritor em escolher um tipo específico de narrador para o romance. Institui-se um traço sequencial de fatos, encerrando a descrição dos objetos, por meio de um narrador astuto, vivaz, tomado de fôlego, que dá cabo de todos os elementos que traz para dentro da narrativa, encerrando-os em uma perspectiva de pintura do real, ainda que dentro do

universo representativo. Esse ordenamento, por sua vez, é sentido pelo leitor, que nessa dinâmica adota uma posição passiva. No romance *Nossa Teresa*, tudo parece estar “pronto” para representar a verdade por meio dos artifícios retóricos realistas citados até então, mas logo vemos que a realização de tal projeto é impossível após a cegueira do narrador, as quebras narrativas promovidas por documentos e tantos outros meios combinados para exposição da maquinaria do romance. É como se, de alguma forma, o romance criasse um projeto retórico para se autossabotar e, desse modo, provar sua impossibilidade de ser mais do que linguagem.

É importante observarmos, ainda, que a quebra com uma tradição retórica tem como produto uma nova experiência narrativa. Esta seria “a nova forma de ver”, que não encerra o controle da imagem pelo olhar, já perdido, e nem pelo narrador, já impossibilitado de guiar-nos. No romance, por exemplo, o esquema de sobreposição de gêneros textuais, que caminha entre intenções conotativas e denotativas dentro da ficção, parece dialogar com um tipo de narrador moderno já apresentado por Theodor Adorno (2003, p. 55). De acordo com o filósofo alemão, o romance, “como forma literária específica da era burguesa”, segue caminhos distintos da sua tradicional linhagem realista, apresentando um movimento de distanciamento a partir da modificação da postura e função do narrador. Surge, desse modo, um novo tipo de narrador, que inaugura novas distâncias na narrativa: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 81).

Para Adorno, opera-se uma desintegração no interior do romance em face à desintegração do mundo:

O momento antirealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Existe, portanto, uma nova forma de narrar nessa passagem para o século XX, que se intensifica no pós-guerra (e sobre a qual Walter Benjamin também se debruça),<sup>1</sup> e esse movimento de desintegração preenche o universo do romance moderno.

Em *Nossa Teresa*, o diálogo combativo e pouco amistoso do narrador com um “leitor inquieto” (VERUNSCHK, 2014, p. 51) e “voyeur da dor alheia” (p. 182) aponta para essa desintegração de um mundo em que a literatura se assenta, estranhamente, ao lado da midiaticização de tragédias, do encerramento de vidas em matérias de telejornais, do artifício das biografias e do excesso de informação que faz da vida e da dor alheia grandes espetáculos.

---

<sup>1</sup> “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Diante disso, levantamos a hipótese de que, em um contexto distinto e posterior ao do século XX, em que se localiza o texto de Adorno, o presente romance, inscrito no século XXI, de modo sofisticado, parece utilizar-se do narrador moderno, mas colocando-o diante de novos desafios à narrativa: como fazer literatura, declaradamente ficção, para um público leitor afeito a narrativas “baseadas em fatos reais”? Para além de pensar em uma literatura contemporânea aos filmes, é pensar uma narrativa contemporânea a notícias de tons novelescos, que fingem não ser representação, mas a coisa em si, a vida em si, a dor em si, dando pouca ou nenhuma margem para a fecundidade criativa e, principalmente, fechando as portas para o olhar crítico e sensível.

A vida, supostamente em seu aspecto bruto, chega mastigada pelos telejornais e é cuspidada nas salas de jantar. Em oposição a esse cenário, o romance cria, dentro do universo do texto, labirintos para o percurso de uma narrativa realista da tragédia que canoniza a Santa Teresa, remodelando a curiosidade do leitor, fazendo-o repensar seu desejo pelos fatos: “A vida não é uma novela. Seria, antes, como tenho dito, um novelo” (VERUNSCHK, 2014, p. 81).

Diante disso, pode-se dizer que existe, no romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, um diálogo com uma tradição narrativa de tendência retórica; uma quebra que retém um trato mais direto, característico do romance contemporâneo, em que: “a abolição da distância é um mandamento da própria forma” (ADORNO, 2003, p. 61). O narrador refere-se ao leitor/ouvinte no imperativo, delimitando o alcance representativo do texto ficcional, explicitando a sua dependência – enquanto narrador – do texto para existir: “Mate-me, então, leitor. Feche já este livro” (VERUNSCHK, 2014, p. 183).

## 7. Esperança na representação

Na análise do romance *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, percebemos que os impasses vivenciados na apresentação dos personagens, do espaço e do tempo são atravessados pelo narrador, que se interpõe no universo da narrativa, explicitando uma perda gradual de poder enquanto mediador ou mesmo condutor do nosso olhar. Isso nos leva à perspectiva de que estaríamos diante de um romance moderno, revelador de uma estrutura interna, em que o universo ficcional defronta-se com a dinâmica de exposição de seus próprios limites.

Porém, apesar das limitações do texto reveladas no descortinar da maquinaria que sustenta a ficção, é dentro da própria ficção que mora algum tipo de esperança na representação: “agrada-me a ideia de uma pequena borboleta a sair do fundo de uma tragédia a anunciar esperança. Por mais incrédulo que eu seja e sou” (VERUNSCHK, 2014, p. 163). Todo movimento de sobreposição, *enganação*, proposição de uma nova narrativa e armadilha plantada (em partes) pelo narrador nos leva a vivenciar algo novo que sublinha novamente uma experiência estética aportada na esperança de que a literatura permaneça literatura dentro de um quadro supostamente informativo sobre a história de Teresa. O

suicídio de Teresa, então, não é mais somente o suicídio de Teresa, mas também o sacrifício do narrador na relação leitor-texto, dentro do processo de composição das imagens.

A perda que se tem ao perceber que a literatura não é um veículo de informação recupera, na verdade, outros efeitos do ato de narrar e da própria capacidade da literatura em desdobrar-se em algo que supera a informação, fincando raízes mais profundas culturalmente, na produção de seus efeitos enquanto arte etc. De forma inesperada, no sacrifício da perspectiva de uma narrativa complacente com o leitor na formação de um universo perfeito, pré-pronto, há a recuperação de algo novo que desnuda-se cada vez mais como específico do literário, pois, apesar do aspecto limitante da linguagem, “narrando nem tudo estará para sempre perdido” (VERUNSCHK, 2014, p. 137).

## Referências

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da arte*. 16. ed. São Paulo: LTC, 2000.
- JAKOBSON, Roman. Do Realismo artístico. *In*: OLIVEIRA, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 119-131.
- PROENÇA FILHO, Domício. O Realismo. *In*: PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 20. ed. São Paulo: Prumo, 2012. p. 209-219.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. A retórica no Brasil do século XIX: dos anos de glória à perdição. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Variações sobre o mesmo tema: ensaios de crítica, história e teoria literária*. Chapecó, SC: Argos, 2015. p. 125-147.
- VERUNSCHK, Micheliny. *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*. São Paulo: Patuá, 2014.

Recebido em 17 de novembro de 2022  
Aceito em 2 de fevereiro de 2023