

ME NINA: MÁSCARAS NARRATIVAS PERSCRUTADORAS DA MEMÓRIA EM PROSA POÉTICA EXPERIMENTAL

Beatriz de Jesus Santos Lanziero
(PPGLEV/UFRJ – Doutorado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Beatriz de Jesus Santos Lanziero possui mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Atualmente é professora I (mestrado) de Literatura Brasileira do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro e professora I (mestrado) de Língua Portuguesa da Escola Municipal Rotary. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Vernáculas e Língua Portuguesa. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, com previsão de término para o primeiro semestre de 2020. Compõe o quadro de associados da AFROLIC desde fevereiro de 2019. E-mail: bialanziero1972@yahoo.com.br</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Esta reflexão objetiva apresentar leitura crítica do romance experimental <i>Me nina</i>, de Gustavo Bernardo. O ensaio levantará algumas questões nascidas no jogo empreendido no ato de ler. Desde o título, a obra provoca estranhamento em decorrência de polissemia desencadeada por homonímia. Na dinâmica da língua oral, estabelece-se coincidência entre o substantivo feminino singular, “menina”, e o pronome oblíquo de primeira pessoa seguido do verbo “ninar” no imperativo, “me nina”. Na escrita, a identidade sonora é suspensa, dado o espaço em branco instaurador do silêncio. Assim, o título anuncia tecido perpassado pela falta, pela ruptura. Nele há investimento no lacunar, no não dito, movimento já desejante de um leitor dos interstícios. Nesse processo, perscrutamos a história dos irmãos Timo, Taman e Talia, em estado de desorientação e incertezas, por meio de narração estilizada e melancólica. Sendo assim, encaramos o romance como narrativa de memórias recuperadora da espessura dos instantes e de fragmentos do passado. Partindo dessa consideração, problematizaremos questões relativas à construção da instância narrativa que rememora, à rememoração e à linguagem em que este processo se consubstancia.</p>	<p>Esta reflexión tiene como objetivo presentar la lectura crítica de <i>Me nina</i>, novela experimental, por Gustavo Bernardo, escritor de la literatura brasileña contemporánea. El tema de este ensayo nace en el juego llevado a cabo en el acto de leer. Desde el título, la obra literaria provoca extrañeza debido a la polisemia por homónimos. En la dinámica de la lengua oral, hay coincidencia entre el substantivo femenino, “menina”, y el pronombre siguiendo por el verbo en el imperativo, “me nina”. En la escritura, se suspende la identidad sonora, dado el instaurador en blanco del silencio. El título anuncia tejido lleno de faltas y rupturas. En el hay reconocimiento por las brechas, convocando a un lector de los intersticios. En este proceso, observamos la historia de los hermanos Timo, Taman y Talia, en un estado de desorientación y de incertidumbres, a través de la narración destrozada y melancólica. Por lo tanto, consideramos la novela como narrativa de recuerdos que recupera el espesor de los momentos y fragmentos del pasado. Sobre la base de esta consideración, problematizaremos las cuestiones relativas a la construcción de la narración que recuerda, a el recuerdo y a el lenguaje en el que se materializa este proceso.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Romance contemporâneo experimental; Memória e Rememoração ficcional; Prosa poética; Leitura.	Novela experimental contemporánea; Memoria y recuerdo ficticio; Prosa poética; Lectura.

INTRODUÇÃO

Desde o título, *Me nina*, romance experimental de Gustavo Bernardo, provoca estranhamento em decorrência de polissemia desencadeada por homonímia. Na dinâmica da língua oral, estabelece-se coincidência entre o substantivo feminino singular, “menina”, e o pronome oblíquo de primeira pessoa seguido do verbo “ninar” no imperativo, “me nina”. Na escrita, a identidade sonora é suspensa, dado o espaço em branco instaurador do silêncio, “O silêncio, este: de algo sempre sabe” (BERNARDO, 2013, p. 39). Agenciamos, já pelo título, tecido perpassado pela falta, pela ruptura. Nele há investimento no lacunar, no não dito, movimento desejante de um leitor dos interstícios, como se explicita em um dos muitos comentários metalinguísticos do texto: “tudo se confessa no mínimo branco entre linhas, quer a pena queira quer não” (BERNARDO, 2013, p. 14). Em ritmo lento e contemplação atenta, empreendemos a tarefa da leitura, aproximamo-nos com cautela, embora não nos seja enunciada a pergunta “trouxeste a chave?”. A chave, há muito perdida, havemos de reinventar, lendo e reescrevendo o texto. Talvez, em edição de nova trilha, a chave se constitua no próprio ato da leitura, na desafiante dinâmica do jogar.

Desafio aceito, este ensaio levantará algumas questões nascidas no jogo empreendido no ato de ler. Vemos o romance em questão como narrativa de memórias recuperadora da espessura dos instantes e de fragmentos do passado. Partindo dessa consideração, vamos problematizar questões relativas à construção da instância narrativa que rememora, à rememoração e à linguagem em que este processo se consubstancia.

1 SOBRE AS MÚLTIPLAS MÁSCARAS DO NARRAR, ENTRE ESCONDER E REVELAR

Ao ler *Me nina*, confrontamos a experiência da dor de viver e rememorar reunindo fragmentos fornecidos por instância narrativa que se multiplica e mascara, em estratégia tomada como mote, de acordo com o autor em entrevista: “Precisava escrever um texto doce e, ao mesmo tempo, evitar travar a vida e a literatura. Daí o mote da história ter ficado: sendo e não sendo” (Bernardo, 2012, p. 197). “Sendo e não sendo”, identidade em processo indiscernível, o narrador se cria enquanto “eu” instável, em mudança constante e substantiva, de modo a metaforizar a vã e essencial busca desencadeada pelo “amar o perdido” discutindo, a todo o tempo, a suposta completude do sujeito cartesiano.

Essa fragmentação, de certa maneira, remete-nos a paradoxo notado por Adorno

em “A posição do narrador no romance contemporâneo”: “Não se pode mais narrar, embora a forma romance exija narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Pobre em “experiências comunicáveis”, esse narrador reedita o desencanto do mundo. “Em sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p. 58), o sujeito cinde-se e se *conforma* em linguagem estilhaçada e preponderantemente poética.

Observamos reiterada alternância entre o foco narrativo em 1ª e 3ª pessoas. Por vezes, o narrador-personagem em 1ª pessoa irrompe da tessitura narrativa, quebrando o silêncio ao qual se devota, tomando a palavra:

Quanto a mim, não me calo aqui. Quem o pode prometer, não falo a primeira pedra? Meus pais, enfim, são muitos dois. Mamãe morta, mas puxa ainda a gaze de múmias conservadas ao redor. Talia nem foi. E eu, sou propriamente *uma vírgula antes do quer-ser* (BERNARDO, 2013, p. 40, grifo nosso).

A imagem “uma vírgula antes do quer-ser” proporciona vaga ideia do jogo de identificações do sujeito, burla desconcertante. A oscilação entre perspectivas constitui simultaneamente estratégia de desvelamento e revelação, dentro de já explicitado fingimento poético:

O primeiro sentimento de Timo ao ver o pai é inconfessável. Não deveria aparecer escrito e *you não poderia saber nem ler*. Escrever não iguala com revelar. A despeito disso tudo se confessa no mínimo branco entre linhas, quer a pena queira quer não (BERNARDO, 2013, p. 14, grifo nosso).

Machadianamente, está posta a tarefa do leitor: preencher lacunas de texto que fala nos interstícios, na limiaridade do silêncio e do esquecimento. Por força, aquilo que a escrita conscientemente planejada cala, a inconsciente torna legível. Nesse jogo, no excerto explicitado, quanto mais o texto economiza, mais o leitor dispende. Quanto mais vazios deixados no texto, mais o leitor deve preenchê-los.

Aquele movimento pendular entre o foco narrativo de 3ª e 1ª pessoas instaura complexa relação com a alteridade na construção da instância narrativa. Quem é esse “outro” cuja palavra se confronta com a de Timo? Confunde-se com este último vestindo a máscara de outro, acessando interiores? É Taman, irmão de Timo, em trajetória compartilhada voltando-se para si mesma? Essa suspeita não nos parece de todo má uma vez que a narrativa nos dá alguns indícios. Em parágrafo seguinte ao anteriormente citado, o narrador em terceira pessoa pondera:

Timo é meu bastante traidor: tem de me fazer escorregar o alívio que a agora sente na certeza de ao menos não ter sido o pai a deixá-lo em paz, se a mamãe nunca, ouviu bem, nunca:
: lhe boi-boi (BERNARDO, 2013, p. 40).

A ideia da traição nos orienta aqui. Mais à frente, o narrador dirá: “Timo não voltou a brincar com Taman. Taman se sentiu traído” (BERNARDO, 2013, p. 78). Seria a narrativa retorno à brincadeira suspensa ainda na infância dos irmãos? Resposta exata redundaria em quase inútil procura que só vale pelo exercício ao qual incita: a desconfiança em relação ao discurso monológico e de perspectiva única para narrar e rememorar o passado.

A narração construída a partir da referência à 2ª pessoa, criando atmosfera de diálogo constante, também desponta e se caracteriza por impelir à problematização da alteridade. Ora esse recurso parece apontar para a interlocução com o leitor, em prática metalinguística e autorreferencial, como podemos observar em excerto da página 14 antes citado. Ora remonta técnica narrativa usada por Marguerite Duras em *Doença da Morte*. Por meio de pista do autor¹, chegamos a essa curta história. Ela sintomaticamente aponta experiência de algumas noites em que um homem intenta “outrar-se”, ser mulher, em desejo e não desejo, em angustiante procura fadada ao fracasso. A segunda pessoa perpassa o texto integralmente. A busca do sujeito é narrada por “outro” em movimento de interlocução:

Você diz que você quer experimentar, tentar a coisa, tentar conhecer isso, habituar-se com isso, com esse corpo, com esses seios, com esse perfume, com a beleza, com esse perigo que esse corpo representa de colocar no mundo crianças, com essa forma imberbe sem acidentes musculares nem força, com esse rosto, com essa pele e a vida que ela encobre.

Você diz a ela que você quer experimentar, experimentar vários dias talvez (DURAS, 1984, pp. 8-9).

Experimentar e possuir, como vemos ao ler este último texto, não corresponde a galgar a condição de ser. A relação intransitiva encenada em quarto por alguns dias gera a impressão do outro (mulher nua em mar de lençóis). No entanto, aquele com quem se compartilha o quarto, diante do mar infinito, sofre de “doença da morte”, a condenação do *não-ser*.

Em *Me nina*, experimenta-se a alteridade na cessão da voz, no persistente alheamento de si. Gustavo Bernardo destaca o caráter experimental do romance também nesse sentido: “Ao mesmo tempo, cada personagem é experimental, o narrador é uma consciência experimental e, realmente, temos que experimentar o que estamos fazendo” (BERNARDO, 2012, p. 198). Causa-nos imenso estranhamento e desconforto essa estrutura em deslocamento da 3ª para a 2ª pessoa, como neste exemplo:

¹ Em entrevista, Gustavo Bernardo afirma: “Um livro que tem muito a ver com *Me nina* e que, de certo modo, me incentivou a encontrar essa linguagem foi *A doença da morte* (1982), de Marguerite Duras, que é curto, tenso e tremendamente sensual” (2012, p.197).

A noite oferece o princípio, o princípio oferece a história que não pertence. Carambolas despençam dos galhos finos. Você que não gosta da fruta, prefere de-conde ou morango. Neste quintal não tem para seu desprazer (BERNARDO, 2013, p. 15).

Assistimos à conversa entre sujeitos que compartilham a narrativa: Timo interlocutor dele mesmo? Taman mascarado em sujeito da narrativa? Deparamo-nos com o “indecidível” no texto no que se refere à enunciação, dada a impossibilidade de, amparados na lógica da *différence*, contentarmo-nos com relações opostas e complementares. Antes, buscamos a *différance*, outra maneira de ver as relações, a qual reclama liminaridade. Derrida nomeia interinamente esse processo de *hymen*, nome que suspende a lógica oposta/hierárquica e inaugura a ordem do suplemento, em que as coisas se confundem, produzindo o intervalo, “um efeito de meio, (...) o entre-dois do *hymen*”:

O que assim se suspende não é então a diferença, mas o diferente, os diferentes, a exterioridade decidível dos diferentes. Graças à confusão e à continuidade do *hymen*, não a despeito dele, inscreve-se uma diferença (pura e impura) sem polos decidíveis, sem termos independentes e irreversíveis (NASCIMENTO, 1999, p. 90-91).

Sendo assim, paradoxalmente esvazia-se possível relação entre os nomes Timo e timoneiro, aquele é responsável pela embarcação ou indivíduo que guia, dirige ou regula alguma coisa. Os centros apriorísticos implodem-se, sem forças centrípetas e lógico-organizativas. Timo se torna, na contramão do que seu nome possa sugerir, alguém que sente “o difuso orgulho de nem ser alguma coisa” (BERNARDO, 2013, p. 16) ou constata que “Desde que fui Timo e simplesmente não mais sou, nada” (BERNARDO, 2013, p. 52). No máximo, pode ser “timoneiro de um navio fantasma”, como a ele se refere Talia, a irmã natimorta, cuja presença cresce no romance a ponto ganhar voz e tornar a enunciação ainda mais complexa.

O nome deste último personagem já porta o sentido da permanência, a despeito da ausência. Talia tem origem no grego *Thalia*, significando “viço, exuberância da seiva” e, por extensão, “abundância, festa”. A cessão da voz a Talia configura-se como expressão de tal “exuberância”. O personagem fala e ganha corpo por meio de códigos e imagens eróticas e surreais. Embora não tenha nascido, livros, pessoas ao redor de Timo e a própria procura deste último, fragmentariamente, fabricam-na. Talia narra e “se eu falo sou eu” (BERNARDO, 2013, p. 88). Conquista a existência ficcional por meio da voz narrativa, toma corpo em seiva vegetal convertida em papel e tinta.

Para concluirmos essa primeira sessão cujo fim consiste em levantar as múltiplas vozes narrativas, resta mencionar o investimento no fluxo de consciência como recurso de imersão nas subjetividades presentes. A perspectivação objetiva do mundo é relegada.

Como aponta Adorno acerca da obra de Proust,

o mundo é puxado para esse espaço interior — (...) Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento de fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (ADORNO, 2003, p.59).

Por vezes, acessamos a matéria rememorada por meio de fluxo consciência em que tempos se interpenetram no ritmo dos odores da memória, como no capítulo “dentro do beijo”. Outras, ouvimos o silêncio do pai, revivendo as excruciantes dores do parto sentidas pela mulher:

Quem lhe desse queimar a memória na fogueira, se não estivessem tão úmidas. Se pelo menos o Sol saísse, se ao menos algum dia o dia. As noites se passam as noites em uma só, tão longa como esta surda ânsia (BERNARDO, 2013, p 38).

Sem marcas textuais a prevenir o leitor, caminhamos trôpegos sob efeito de embriaguez. E a interioridade do personagem ganha *status* narrativo, em jorro desarticulado e descontínuo. Encolhida a “distância estética”, “por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61), a recepção é chamada a se colocar. A enunciação estilhaçada e a linguagem fragmentada e intensamente poética quebram o fluxo de narrativa centrada em narrador-timoneiro. Sob o signo da experimentação, sem “resvalar em qualquer pedantismo”, a narração se exercita e agarra o leitor em texto de gozo e fruição.

2 A NARRATIVA DE MEMÓRIAS: DO ENCARCERAMENTO FRAGMENTÁRIO À LIBERDADE DA RUA

No processo de leitura do romance, dois poemas interdiscursivamente sussurram ao pé da memória do leitor: “A falta que ama”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Profundamente”, de Manuel Bandeira. *Me nina* corresponde à potente atualização da busca pelo que se esquivava, “enquanto falta que ama”. A memória desperta o passado, sem o qual o presente constituiria prisão torturante. Partindo de um agora, sempre implícito e ressignificado, a memória volta-se para o ontem, “o tempo, chaga sem pus” (DRUMMOND, 1992, p.349), cuja percepção é apropriação daquilo que “sabemos não nos pertencer mais”², mas que, no entanto, consubstancia-se em invocação de fragmentário e complexo vivo de significações. Expressando a consciência de que “ao lembrar de algo, não sei o que realmente aconteceu” (BERNARDO, 2012, p. 199), o texto *Me nina* não se

² P. Nora apud Bosi, 2003, p. 16.

ilude com integral e muito menos fiel recuperação do passado. Dá-se à leitura como procura de pequenos índices. Encara o passado como tempo de devir, aberto e inconcluso, repleto de contradições dinamizadoras de silêncios e vozes, lembranças e esquecimentos. Para acessá-lo, é preciso “aferrar a vista” para enxergar “dália que é toda cimento” (DRUMMOND, 1992, p.349). Acordar os mortos, despertar o feminino virtualmente tão presente. No tempo da duração, guiada pela intuição criadora, a enunciação convoca noite de São João, aniversário de Timo, Taman e Talia, como palco de imersão na dor. Mergulho em noite quase perene, a narrativa de memórias constitui-se, de certa maneira, como enrijecimento de experiência profunda que, ao mesmo tempo, corresponde à resposta à mudez petrificadora da lembrança, que paralisa e sedimenta-se no fundo da garganta, como sugere imagem de Ungaretti ao se referir à infância: “Preso ao fundo da garganta como rocha de gritos”³. Em inútil e necessária atenuação da dor, o eu lírico de “Profundamente”, de Manuel Bandeira, também revisita o passado em complexo jogo com o presente de ausências. Ao ontem, noite de São João povoada por vozes, cantigas e risos, alegria e rumor, ao pé de fogueiras acesas; é associado, em contraposição não excludente, o hoje de silêncio e ausências, em que “Apenas balões/Passavam errantes” (BANDEIRA, s.d., p. 139.). Entre o sono e a vigília, os tempos se cruzam, tornando imanentes a falta e o sono profundo, eufemismo para a morte, em outra noite de São João povoada por fantasmas. Encarceramento em fragmentária noite de festa, *Me nina*, gerando lapsos e lacunas promotoras de inserção produtiva do leitor, propicia adentrar agônico e consciente em universo de figurações oníricas. Constroem-se imagens transgressoras em relação ao mundo que nos acostumamos a olhar, promovendo indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado. Defrontamo-nos com o paradoxo da memória: passado e presente não designam dois momentos sucessivos, antes coexistem. Penetramos a espessura dos instantes e a contemporaneidade do passado.

Para Bergson, tomando-se como referência o texto *Matéria e memória*, a vida é ação sobre a matéria (ação e mobilidade). A matéria são imagens que se atravessam, movimento e luz. Os seres vivos, centros de indeterminação, agem movidos pelo impulso vital, na superação das resistências materiais por meio do instinto e da inteligência, visando à ação prática e utilitária. Mas estes últimos não proporcionam o conhecimento da vida de dentro. À intuição, impulso criador, cabe tal tarefa. Assim, há ações de conservação, respostas ao reconhecimento habitual das imagens, e ações criadoras, resultado do reconhecimento “desatento” das coisas, da contemplação: por desatenção as coisas são percebidas mais e mais profundamente.

A matéria pode existir sem ser percebida. Segundo Bergson, há um contínuo de imagens em movimento, formando um plano preliminar ao qual denomina de primeiro

³ Ungaretti apud Bosi, 2003, p. 35.

sistema de imagens, o plano da presença. O segundo plano, o da representação, implica na percepção, recorte interessado desse primeiro plano. Corresponde à subtração, à simplificação do plano da presença, a partir do interesse do ser vivo. Da percepção por uma consciência das imagens que a atravessam decorrem ações de conservação e criação. A percepção e seu registro são simultâneos. Este não se perde, não se destrói, preserva-se como memória, espírito. Matéria e espírito apresentam diferentes naturezas, mas não se opõem. A memória auxilia o ser vivo a agir sobre o mundo. A experiência vivida é enriquecida pela adquirida.

O conceito de memória, de natureza espiritual, na filosofia bergsoniana, está associado a tempo e duração. Passado e presente não se sucedem em um *continuum*. São contemporâneos, coexistentes, tal como a sombra ao lado do corpo. A lembrança pura, virtualidade, relaciona-se ao passado, cuja natureza é conservar. A atualidade, a imagem-lembrança, diz respeito ao presente, cuja natureza é passar. As ações conservadoras nascem da atualização de lembranças utilitárias; as criadoras, de não utilitárias.

A memória, abstração da ação presente, suspende o movimento sensório-motor da matéria. Acessando-a, a consciência toca o passado (inconsciente e virtual, lembrança pura). A pressão do virtual é contínua. Muitas vezes, há o recalque dessa virtualidade em nome da sobrevivência. Por vezes, do presente parte o apelo à memória, o passado transpõe o limiar da consciência. Sempre que nos desinteressamos da ação eficaz e utilitária (que visa à conservação por meio de mecanismos sensório-motores), colocamos na esfera do sonho, do devaneio, na ordem dos atos criadores. Dilatamos nossa zona de indeterminação, intervalo entre percepção e ação, ampliamos nossa percepção e intensificamos nossa ação sobre o mundo, tornando-a mais livre. O cultivo da intuição corresponde à dilatação da zona de indeterminação, proporcionada pela experiência do tempo: duração, mudança de modo contínuo e qualitativo, estimulada pela emoção criadora, impulso criador que leva a conhecer a vida de dentro, distante da lógica devoradora de *Cronos*. Duração: tempo do espírito, anterior às divisões de ordem pragmática. Texto memorialístico experimental, *Me nina* nos proporciona mergulho nessa experiência do tempo, “tempo que pesa”, repleto de indiscerníveis, ao longo de noite intensa e prolongada, mesclando festa e luto, espaço de dor intensa e silêncios que gritam, em que imagens pululam e se relacionam pela associação ilógica dos sonhos.

Para refletirmos sobre o romance de Gustavo Bernardo como narrativa de memórias, partiremos da metáfora do cruzamento, um dos referenciais espaciais inicialmente apresentados. A rua perspectivada se inicia em ladeira e termina em movimentada avenida. “Corta o meio do caminho um cruzamento perigoso onde todo dia acontece um acidente grave” (BERNARDO, 2013, p.9). “No meio do caminho”, a pedra: o cruzamento, lugar da tragédia e da colisão, acesso à avenida onde “Desenham-se

riscas de sangue nos paralelepípedos” (BERNARDO, 2013, p. 10). O narrador, procurando se apossar do espaço externo, remodela-o, ampliando-o por meio da imaginação:

Se esta rua fosse minha o cruzamento seria um beco arborizado com barraquinhas de frutas e legumes. Se esta rua fosse minha ela não terminaria na avenida, na verdade atravessaria a república da argentina de ponta a ponta e até o fim do mundo (BERNARDO, 2013, p. 9)

A imaginação utópica não estanca o fluxo de dor que afasta o sujeito do cruzamento e da avenida. O temor a este espaço de intersecções pode simbolizar o medo da transposição ao plano da memória, a experiência do tempo como duração, acesso a imagens latentes e latejantes. Àquela outra imagem pode se somar, em universo de inusitadas associações, a vitrola da festa, que já vemos irromper, “arranha-arranha o disco: vou lá tenho medo de, lá tenho medo de, tenho medo de, medo de, de...” (BERNARDO, 2013, p. 13). Neste trecho, deparamo-nos com sucessões de elipses a partir do advérbio “não” e do verbo “apanhar”, na recuperação de excerto de conhecida cantiga popular, constante eco interdiscursivo do texto. A despeito do medo ou movido pelo medo persistente do próprio medo, abre-se o portão e adentramos o quintal e, posteriormente, a casa.

Ao espaço interior conotado no par quintal/casa opõe-se o exterior: rua/cruzamento/avenida. O quintal protege, “embora encurralado” entre prédios, isolado por portão fechado cuja chave perde-se e cujo trancamento é posteriormente reforçado com cadeado. Para acentuar a ideia de isolamento e suposta proteção, o narrador destaca: “à sua frente (da casa) o muro imenso dá conta aos transeuntes de como nos situamos débeis” (BERNARDO, 2013, p. 10). O muro ironicamente coloca-se como obstáculo entre interioridade e exterioridade, mas, em vez de proteger, desguarnece. E, a despeito dele, ganhamos o quintal para acompanhar a rememoração. Esta consiste em atualização da memória, fazendo coexistir passado e presente, correspondendo à exposição da debilidade.

Em abismo, no “quintal campeão”, vivenciamos a festa e a grande noite. “De repente”, na recuperação de predileto referencial de tempo, dada a imersão na lógica descontínua e não linear do tempo psicológico, anos irrompem em um átimo ou instante, é junho e a noite traz a festa de São João. Em tensão com o medo, a escrita, o narrar, constitui ingresso em noite que se prolonga: “Não há dia: à noite sucede apenas a noite” (BERNARDO, 2013, p. 21). Ou, em comentário autorreferencial: “A noite oferece o princípio, o princípio oferece a história que não pertence” (BERNARDO, 2013, p. 15). Desse modo, a noite se associa à festa, em dinâmica contínua, situando vida e história como descontínuas: “A festa continua. Sem festa toda história impossível” (BERNARDO, 2013, p. 13). Contrariando qualquer expectativa de recuperação orgânica do passado, “(...)

esta noite afinal tão fora do quadro. Esta noite, no entanto, cresce” (BERNARDO, 2013, p. 13).

Festa e luto se conjugam. Escondendo-se atrás do muro, e “atrás da história”, o narrador convoca o transeunte/leitor a espiar a festa e, de certo modo, a encurralar-se e se trancar em angustiante intimidade com o texto, em jogo constante de sentidos. Na iminência da festa, aguardando a notícia para comemorar — termo aqui concebido em seu duplo sentido, atando festa e luto, festejar e comunhão do lembrar —, o narrador previne o interlocutor/narratário: “A festa vai explodir assim que anoitecer, cheiro de pólvora rala a embebedar você” (BERNARDO, 2013, p. 10). No tecer que rememora expondo debilidades, é preciso considerar o atordoamento, o engodo, a burla. A narrativa consiste em conjugação de indiscerníveis, virtual/atual, real/ficcional, consubstanciados no texto na construção da instância narrativa, como já apontamos, ou na recuperação dos fatos e personagens neles envolvidos. O padre celebra o casamento na roça e velório/enterro de mãe e filha no quintal. No fundo do quintal, são enterradas mãe e filha e o corpo de rolinha morta acidentalmente quando Timo e Taman brincavam com um alçapão. A consciência de que a recuperação do passado (e o próprio passado) “é uma ilusão de ótica (sempre)” (BERNARDO, 2013, p.76-77) perpassa o romance.

O capítulo “a fotografia” é exemplar para apreciarmos a questão antes levantada. A narração “começa a meio de uma fotografia”. Taman veste anos e enxerga bem no escuro, adaptando-se a noite que segue intensa. Está ao lado de Timo, pousam para a foto de mãos dadas. Há prenúncio de chuva, o que pode comprometer a imagem cristalizadora, o gesto de aproximação dos irmãos registrado para contemplação e comprovação futuras, “ao menos até quando o papel não se desfizer, sépia, e os negativos irremediavelmente se perderem”. Projeta-se a foto como possibilidade de cristalização do momento, sujeitando-a, desde já, ao esgotamento e aniquilação. A partir daí, o narrador aprofunda a reflexão sobre esse registro do passado, em novo diálogo com o leitor/narratário, questionando o que a foto pode de fato revelar, senão ficções, ilusões de ótica. Em seguida, compara a rememoração pela palavra com aquela agenciada pela fotografia, ironicamente relacionando esta última à semântica da certeza e da precisão, para, no final, revelar o registro que não houve:

Se isto apenas for escrito aqui, nenhuma certeza. Apenas névoa. Depois de tanto à noite, na certa não aceitamos névoas, dependemos de certezas e fotos. Como esta aqui, que não é tirada.

Não havia filme. Não havia flash. Não havia pilha no flash. Sequer alguém ouviu o clic. E o tempo perde o tempo, revelando somente água (BERNARDO, 2013, p. 26).

A palavra é fluída como a água. Aliás, “tudo o que é sólido desmancha no ar”,

principalmente fotos inexistentes. Lidar com a rememoração, com a rememoração verbal do passado, corresponde a exercitar a fluidez e aprender a deambular no escuro sob densa névoa. “O passado é uma ilusão de ótica”, reiteramos.

No entanto, devemos notar que a dinâmica da escrita que rememora se opõe à “mecânica” da oferta de doces e guloseimas promovida pelas tias, outra constante referência textual. Aplacar a fome com açúcar traz a ilusão de quietude e harmonia, recalca os conflitos e ressentimentos, remontando-se ao sono sem descanso. Essa “trapaça melada” contrasta com a “trapaça salutar” promovida pela narrativa, que, em plural abertura, expõe as feridas, relativamente apaziguando a dor: “De vera, escrevo para adormecer” (BERNARDO, 2013, p. 40). Escreve-se para que sobrevenha o acalento (ou acalanto) em falta ou, mesmo que malogrado, o descanso de “anos que passam acordados e escuros” (BERNARDO, 2013, p. 41).

Portanto, há urgência de se falar o passado. A memória, depositária do “tempo que pesa” (BERNARDO, 2013, p. 35), pressiona, força as amarras da consciência. O passado atualiza-se como imagens-lembranças, enquanto malsucedida busca do perdido, de relações que não houve ou impossíveis de reaver. A dor é o que há de mais substancial, a única coisa que flui: “(...) — as dores passam, outras dores vêm. Assim há o que flui, finalmente. Cotidianamente, agora sim, te achar de novo para te perder de novo: como de praxe.” (BERNARDO, 2013, p. 85). Sob o signo da dor, na densidade da névoa ou da chuva, o passado lateja e surge como fragmentos de memória, estilhaços do tempo da infância e da adolescência: o silêncio do pai, a proteção açucarada e controladora das tias, as perdas advindas das mortes e das escolhas incompreensíveis. O nascimento e morte das relações, a miniaturização do outro, a autodiluição. Constata-se a passagem do tempo como coexistência incômoda entre passado e presente, a vida e seu apêndice, em comentário entre parênteses, projetando-se ironia à secundaridade comumente atribuída à “vida de dentro”, que não deixa de dar sinais: “(já tem muito tempo tudo isso, mas a memória não estourou, ela continua crescendo, doendo – se a memória uma bolha de pus em processo de crescimento)” (BERNARDO, 2013, p. 67).

Encurralados no quintal, interessa-nos ainda perspectivar a rememoração do amor. O capítulo “a esguelha” flagra a obliquidade do olhar do jovem Timo, à luz de fogueira desperta por tochas quadradas, retratos de esposa morta em chamas, ato/expurgação da memória do pai silencioso e angustiado. E inaugura, em desejo do nada, a experiência lírico-amorosa e erótico-sensual. Caminhemos também por “dentro do beijo” e “a chuva”. Nesses capítulos, o narrador se constrói em primeira pessoa. Os “odores da memória” trazem Maria de Cristo, “solta no quintal sem mãe, sem pai e sem tia. Igualmente sem irmão mais velho. Maria de Cristo perdida de noite. Ela espalha seu perfume ativo de manga-rosa e pecado venial” (BERNARDO, 2013, p. 48). Em atropelo, tais odores

remetem a dúvidas e indecisões próprias da juventude ou de quem tenta atar as pontas da vida, em fluxo de consciência:

Eu te amo.

Quer dizer, eu não te amo, embora você já mais importante que tanto a completar o puzzle: o cheiro, a luz, o mosaico preenchido.

(...)

Não, eu não te amo.

Posso sequer te ouvir a vontade. Mas minha vida depende de sorver suas sombras pelos meus olhos e você tem de me ouvir. Muito. Tudo. Não te mostrarei aos outros por alguns anos.

Amor, eu te proclamo meu segredo.

(...)

Se já te sei tanto em tão pouco, mas sinto que pretendo te perder quando maiores firmam-se os pavores de encontrar. O odor da memória não me deixa (BERNARDO, 2013, pp. 48-9).

Mesmo perdida, Maria persiste. Essa persistência devolve o encontro. A ligação com a moça corresponde à relação com o feminino: “gesto de amor em segredo”, à distância dos doces, símbolo de entorpecimento, controle e obediência. A memória restitui Maria como projeto de futuro em parceria logo penetrada pela efemeridade das coisas:

Te verei de repente esfuziante depois de todo sono e sonho, depois de todo colo e estudo, depois de falar de si e sins, Maria a ofuscar-se antes mesmo de cobrir despida o parco brilho do sol encostado na aurora antiga e no corpo desse homem que com muito esforço lembra (BERNARDO, 2013, p. 39).

O esforço faz retornar o beijo. E dentro do beijo a noite fica por um fio. Amar verbo transitivo? A noite é o tempo do narrar em que o vivido e o imaginado confundem-se. Na passagem do tempo, a noite ainda persiste. Em instante benigno, “os beijos transformam-se em memória úmida e informam os gestos que seguem”, os líquidos lubrificam o lembrar. A chuva dilui o controle e reorganiza as relações sob a égide de novos vínculos. A varanda da casa funciona como *locus eroticus* para cerimônia e gesto sagrados: dá-se a relação sexual, o encontro com o feminino, descoberta do outro e de si, no despír da própria pele:

Ela me abraça maternalmente entre as pernas, com o que me esquenta, alimenta e prende. Sua mão esquerda, tímida, me toca. Só assim me pode crescer, é o que descobre. É o que descubro.

Com pudor, Maria me despe novamente agora da própria pele, descendo-a entre seus polegar e fura-bolos e nos deixando um pouco mais nus do que Deus (BERNARDO, 2013, p. 52).

Na conclusão do encontro erótico, a linguagem poética que o resgata se intensifica.

Empreende-se a aceleração da palavra, substantivamente denotando a explosão a que o erotismo incita, no adensamento do verbo, da chuva (dos líquidos), do desejo, em caos sintático e afetivo:

Água, torrentes caudalosas e barrentas, barco de papel ofício dobrado quase a naufragar (...), menina: meu, o corpo, que ao lado adiante por esta varanda encharcada explode de não e de emoção, somos tantos a paixão, doença e dispersão, o universo inteiro escurecendo tudo o que não pode para que de repente o dia irrompa no meio da noite e dentro da gente (BERNARDO, 2013, p. 53).

Passada a explosão, o casal troca carícias e palavras em torno do amanhecer, já que a noite não se afasta. O desejo amoroso se configura como possibilidade de escape da persistência da noite. Projeta-se o futuro no reaparecimento das chaves do portão, sobrevivendo a aurora, e, por conseguinte, o galgar a rua, o chegar “à ladeira, à avenida, à insinuação das pontes”. Pontes insinuadas, o discurso utópico, gestado no ato amoroso, parece capaz de “atar as pontas do tempo no presente esgarçadas”, “calafetar a fenda sob cada crepúsculo”, “viver sem escravos”, em paráfrase à linguagem poética romanesca.

Mas o amor sucumbe à revelação do segredo, ao desequilíbrio da ingestão do açúcar, à exposição e ao controle social. Em “os doces da tia”, a luz se apaga escurecendo ainda mais a noite. A semântica preponderante é de desorientação, ruptura e perda. Timo e Maria se debatem como “vagalumes em um vidro de maionese”, “vagalumes que não dormem”. E “Os sonhos escorrem pelas fraturas do piso para minar a casa de vez. O peito estufa, respira fundo e suspira, levando a mão aos seios completamente sozinhos” (BERNARDO, 2013, p. 58). O casal se separa e Maria diminui até caber em um pequeno poema, depois de ser amada no largo leito da prosa poética de *Me nina*. Dela o eu lírico traça angustiante retrato em miniatura, Maria convertida em bibelô gracioso enterrado pelas pernas dentro de um vaso de samambaias. Mais uma burla da memória? Maria se identifica com os bibelôs da mãe morta que excitavam os sentidos de Taman. Maria inalcançável ao toque de Timo. O amor não proporcionou a completa saída da noite, em sua desconstrutora intensidade, redundou em mais um frustrado encontro com o feminino.

Todavia, a longa noite se vai. Primeiro, é atenuada por tocha quadrada e catártica, ato de pai silencioso e atormentado pela perda. Depois, é expulsa por ação de Timo, reacendendo com veemência e energia a fogueira ressurgida por ação do pai, de tal modo que a casa pega fogo. As cinzas pairam no ar. “Os meninos se fazem homens e recalcam os meninos” (BERNARDO, 2013, p. 69). As tias varrem, falam e, por fim, recolhem-se acalentadas por uma canção de ninar. O incêndio instaura o amanhecer. Timo, “timoneiro de um navio fantasma”, no plano do presente, “Tem um caminho” (BERNARDO, 2013, p.

75). Enquanto Taman encontra o pai com quem mora, Timo “tenta se encontrar com a história” (BERNARDO, 2013, p. 81). Atará as pontas do tempo? Essas há muito se esgarçaram e se confundem. Narrando-se festa às avessas, esboça-se a procura do outro: a menina, a mãe, a irmã, a amada. Busca das meninas “prudentemente negadas da festa” (BERNARDO, 2013, p. 19) por decisão coletiva, hegemonicamente masculina. A despeito das negações e frustrações, resta ao sujeito um aprendizado: perdeu “o pavor de morrer feio”, enfrentou, de modo desafiador (fios e dores enredados), a imersão no plano da memória. No âmbito do “se fosse”, o narrador realiza o inventário da invenção. O que resta do processo de rememoração consiste em risco, diluição e máscaras: “a vida não é minha e eu me escondo ratinho atrás da história”. Sobretudo, prepondera a semântica da distopia na certeza de que amanhã “há de ser outra noite” e “a vida pertence à morte”. O legado ao leitor, na liberdade da rua que as cinzas possibilitaram, é o retorno ao jogo. Desfaz-se o caminho, perde-se a história. “De vera”, mais um indiscernível a enumerar, no exaustivo e enriquecedor ato de leitura, processo aberto à pluralidade de sentidos. Consolo não há, no entanto, insistimos na tarefa de ler textos “escrevíveis”⁴, invocadores de desejos, mal rompe a manhã.

3 NO CAMINHO DA EXPERIMENTAÇÃO LITERÁRIA: PROSA POÉTICA E DIALOGISMO

Inaugurando leitura crítica do romance em questão, Dau Bastos (2013) aponta o viés da experimentação como profícuo caminho da literatura brasileira contemporânea também percorrido por *Me nina*.

A narrativa enforma a atualização da memória por meio de discurso fragmentado, elíptico e poético. Texto de gozo, segundo Barthes, exige leitura aplicada. A trama e a ação são inexpressivas. O trabalho com a linguagem se destaca: apresenta-se como romance de experimentação em prosa poética. *Me nina* constrói-se como obra aberta a um plural ilimitado de sentidos solicitante de radical produtividade do leitor, dado que o texto não oferece balizas estáveis. A escrita elíptica e seus significantes condensados promovem dilatação da leitura. O caráter “ilegível” permite maior liberdade associativa por parte do leitor e mais livre produção de sentidos. Ligado à linhagem dos textos “escrevíveis”, o romance considera o papel ativo de quem lê. Ler é experimentar o desassossego: estado de perda, desconforto, desestabilidade. O processo de leitura “faz

⁴ No que concerne ao conceito de texto “escrevível”, foi-nos relevante a leitura do artigo “Roland Barthes, entre o clássico e a vanguarda”, de onde extraímos o seguinte trecho: “Barthes acena com um caminho fecundo nessa formulação de seu *Sur Racine*: ‘a literatura é, a um só tempo, sentido posto e sentido retirado’. Dessa diferença pode-se então derivar a outra, tornando-a mais precisa: o texto legível, polissêmico, intensifica a parte do sentido posto, enquanto o texto ‘escrevível’, indecível, radicaliza a parte do sentido retirado” (BOSCO, 2004).

entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21). Texto de fruição, o romance porta a palavra erótica, o novo “avesso à repetição da linguagem” (BARTHES, 1987, p.54), que se mostra “inesperada, succulenta por sua novidade” (BARTHES, 1987, p.55) e capaz de produzir significância: “o sentido na medida em que é produzido sensualmente” (BARTHES, 1987, p. 78). Mais uma vez lançando mão das palavras de Barthes, em *Me nina*, opera-se o “Jogo – o sujeito do texto”. Ao leitor cabe, no interstício da fruição, “não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores *aristocráticos*” (BARTHES, 1987, p.21).

Do “prólogo” ao “epílogo”, o leitor vive o desconcerto, seu horizonte de expectativas é constantemente traído. O romance se dá como “gênero em devir”, espaço de dialogismo e experimentação. Para exemplificar tal caráter de experimentação, podemos citar a construção não sucessiva das partes (prólogo, epílogo; parágrafos, capítulos), distante da lógica da causalidade; a ausência de conectividade, o agenciar das “palavras em liberdade”; a imprevisibilidade em relação à sucessão de capítulos e sua articulação; o desenho surpreendente dos personagens e das relações entre eles estabelecidas; a assunção de máscaras narrativas, tornando a enunciação extremamente complexa, como apontamos na primeira parte deste ensaio. O inventário seria longo e a obra, em sua integralidade, exige do leitor descentramento. A fim de exemplificar tal dinâmica, podemos fazer referência ao “epílogo”. Tradicionalmente, esta instância, em um romance, é a parte em que se descreve o desfecho da trama, o encerramento da narrativa. Na obra perspectivada, consiste em contrariedade ao horizonte de expectativa do leitor no que concerne à estrutura romanesca. Em grau elevado de abertura, paradoxalmente o texto se encerra, evocando seu procedimento rotineiro de mascaramento e recuperando a frase final do último capítulo. De modo surpreendente, desviando-se de procedimentos usuais, conclui-se: “: aliás, como de praxe” (BERNARDO, 2013, p, 91). Atônito e paciente, o leitor recomeça a leitura.

À construção literária experimental, alia-se o investimento em linguagem extremamente poética, a prosa poética. Notamos a construção de um olhar lírico sobre a realidade, embora a ênfase recaia sobre o impulso “prosa”. “As frases e parágrafos acabam por supor dinâmica extensiva para o texto e imagens evocadas” (PAIXÃO, 2013, p.152). A prosa poética lança mão de recursos típicos da poesia, a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases. No entanto, tal emprego subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso. A integração entre aspectos formais, musicais e imagéticos da prosa poética provoca deslocamento em relação a modelos habituais: consegue devolver em prosa criação dotada de carga poética, “mas sem abrir mão do plano narrativo – ou extensivo”. Por outras palavras, investe-se em dinâmica concisa e elíptica da linguagem

poética, contendo-a em prosa intensa que se recusa ao previsível.

Diversas passagens do texto podem exemplificar a prosa poética. A cada página a lapidação da linguagem. Logo nas primeiras, para projetar diferentes olhares sobre o balão que ganha o céu, talha-se a linguagem em ritmo de poesia:

(...) e acompanha o sonho de fogo e papel fino. Uns na verdade amam a chama. Outros de verdade amam sua forma frágil e aconchegante. Aqueles, à beira da roda, amam o vento (BERNARDO, 2013, p. 11).

As repetições criam ecos verbais que poetizam a prosa:

A cada balão que sobe ele sente o pavor necessário de chegar. A cada balão que lambe ele pressente o alívio frio de já estar. A cada balão que apaga e praticamente some dentro de uma bolsa escura, ele se apaga junto por instante fundo, como se fosse a última vela do derradeiro alento (BERNARDO, 2013, p. 42).

Para metaforizar a chegada das notícias à família, o nascimento de Taman e as mortes da mãe e Talia, o texto diz: “Servem-se as notícias. As três. Elas chegam dependuradas na boca de vizinhos, elas percorrem as laterais cimentadas da casa e se espalham no quintal como rastilho sem artifício” (BERNARDO, 2013, p. 12). No trecho, observamos a riqueza da expressão na seleção e associação das palavras. As notícias são servidas como alimento, por intermédio de estranhos, ganham força e vigor e conseguem incendiar, “como rastilho sem artifício”. Nesta última imagem, temos a comparação e a metonímia (artifício no lugar de fogos de artifício) que conduzem à ambiguidade: as notícias são dadas sem rodeios, sem eufemismos. Os jogos de palavras, de sentido, o aproveitamento do material sonoro, são extremamente frequentes. Fiquemos com alguns exemplos:

Não chora meu sobrinho não chora, diz logo para Timo de olhos secos: vá, coma uma mãe-benta.

Timo desvia por um momento os olhos do escuro para o buraco dos olhos escuros da tia solícita e preocupada. *Quando responde: mas logo benta, titia?* (BERNARDO, 2013, p. 14)

Rosto de criança, pernas de mulher, assim, feito isso: feitiço (BERNARDO, 2013, p. 46).

Os ecos interdiscursivos e os diálogos intertextuais acentuam aquele caráter poético da prosa literária de *Me nina*. Os conceitos de interdiscursividade e intertextualidade se relacionam ao de dialogismo proposto por Bakhtin. Também se articulam à ideia antes levantada de papel produtivo da recepção, ao acionar repertório e memória cultural do leitor. Além disso, tais processos implicam em compartilhamento de

imagens literárias que problematizam a memória e evocam o passado. Nesse ponto, referimo-nos, especificamente, à interdiscursividade estabelecida entre o romance e a poesia de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, sobre a qual refletimos quando dissertamos acerca da obra como narrativa de memórias. E ainda, pelas trilhas interdiscursivas e intertextuais, o texto apresenta-se como ficção, coloca-se no mesmo plano dos interlocutores eleitos, tanto no que se refere a pertencer à tradição cultural e literária, quanto por explicitar seu caráter de resultado laborioso de arquitetura verbal, construção, por meio de palavras, de universos ficcionais.

Os poemas “A falta que ama” e “Profundamente” aparecem em *Me nina* como ecos interdiscursivos. Não se corporificam como “materialidades linguísticas”. Qualquer enunciado apresenta natureza interdiscursiva. Denomina-se interdiscursividade a relação dialógica não manifesta por outro texto. Além dessa forma de dialogismo, o romance se tece por meio da intertextualidade, outro efeito de leitura, processo de relação dialógica não somente entre “duas posturas de sentido”, mas também entre duas “materialidades linguísticas” (FIORIN, 2006, p.185). Por meio do diálogo intertextual, ressoam no romance estudado: cantigas populares, canções de ninar, a poesia de Carlos Drummond, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, por exemplo. Entretecendo palavras próprias e alheias, o narrador afirma “Um fala, o outro nos cala. Silêncio nesse quintal nem se escuta” (BERNARDO, 2013, p.34), evocando “Cálice”, de Chico Buarque. Convoca “José”, de Drummond, transpondo a falta de alternativas para o sujeito que experiencia a perda amorosa: “Quer fugir mas não pode, quer salvar mas não pode, quer saber mas já sabe” (BERNARDO, 2013, p. 58). Dialoga com “Ou isto ou aquilo”, poema de Cecília Meireles, a fim de problematizar questão crucial ao romance. O poema fala sobre escolhas e exclusões e ressalta a incompreensão do sujeito poético diante da necessidade, imposta pela existência social, de escolher. Esta referência se coloca em produtivo diálogo com o capítulo “Menina”, no qual se insere. O capítulo problematiza a predileção por meninas, a questão da escolha de um elemento que redundava em exclusão de outro. Processo doloroso e que diz muito sobre o ressentimento expresso no seguinte excerto: “A Morte é uma mulher que já foi menina” (BERNARDO, 2013, p. 9).

Retalhos poéticos a outros alinhavados, o texto revela as suas malhas. “Um galo sozinho não tece uma manhã”, a noite também se faz pela multiplicidade de vozes em diálogo, em processos interdiscursivos e intertextuais.

Por fim, enquanto romance experimental tecido dialogicamente em prosa poética, *Me nina* desafia o leitor a arriscar-se na livre produção sentidos e, em ritmo lento, minucioso e concentrado, a ler/escrever a obra em parceria para atenuar, sem dissolver, a dor que “cotidianamente” a todos aflige. Recupera fragmentariamente imagens do

passado, acessadas por múltiplas vozes em processo de mascaramento, multiplicação e dispersão. Estas costumam poeticamente, em prosa elíptica, indecíveis e incongruências, criando o espaço da palavra romanesca como seara avessa à lógica cartesiana e à perspectiva pragmática inibidora da criação. Ao leitor a sua demanda: o desafio em vã e incansável luta e labuta com as palavras.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- BANDEIRA, Manuel Bandeira. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BASTOS, Dau. Me nina. Orelha da 2ª edição. In: BERNARDO, Gustavo. **Me nina**. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- _____. Viva a vanguarda: literatura brasileira contemporânea à luz da ruptura. In: **Fórum de Literatura Brasileira I**. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Letras: Torre, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDO, Gustavo. **Me nina**. São Paulo: Annablume, 2013.
- _____. O risco da experimentação é resvalar no pedantismo. Entrevista. In: **Fórum de Literatura Brasileira 8**. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Letras: Baluarte, 2012.
- BOSCO, Francisco. Roland Barthes, entre o clássico e a vanguarda. **Alea**. V.6, n. 1. Rio de Janeiro, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100004>>. Acesso em: jul. 2017.



BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios sobre Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

DURAS, Margueritte. **A doença da morte**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e memória**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, abril-maio-junho 2013. Ano II, n. 75. Disponível em: <www.academia.org.br/revistabrasileira>. Acesso em: 19 de jun. 2017.

Título em inglês:

**ME NINA: NARRATIVE MASKS THAT PEER AT MEMORY IN
POETIC AND EXPERIMENTAL PROSE**



INVENTÁRIO

