
Uma trama dialógica

Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa
Professora / UFMA e doutoranda em Literatura Brasileira/UnB

Na novela *As confissões prematuras*, de Salim Miguel, o leitor inevitavelmente se verá às voltas, desde o início, com problemas de várias ordens dos quais não poderá escapar se antes não fechar sumariamente o livro. O primeiro deles pode ser entendido como proposto já na capa, pela relação entre o título e o gênero indicado. Tratar-se-ia de uma confissão em forma de novela? Não se pense, porém, que a solução do problema se dará no corpo do texto. Pelo contrário, o que se vê é o aprofundamento dessa indefinição, uma vez que novos problemas vêm somar-se a este. O próprio narrador refere-se ao texto como uma “não-trama” e várias vezes confessa suas dificuldades e “incapacidades” de dar-lhe um bom acabamento ou mantê-la sob seu controle. Além disso, numa atmosfera de tempo quase parado em que nada parece acontecer, não obstante o ritmo acelerado da narração, torna-se difícil delinear com segurança o desenrolar da história através de uma ação linear ou mesmo mais consistente.

“Fugir pela tangente” enquanto é tempo, esquivando-se de uma leitura mais aprofundada pode ser uma solução e tudo então se tornará fácil, afinal é possível perceber-se pelo menos o enigma representado pela suspeita de traição em relação a uma das personagens – o Gordo, por parte de sua mulher. Assim definida a questão, a conclusão poderia muito bem ser a de que haveria aí apenas uma história contada de uma forma talvez confusa, talvez diferente, quem sabe até com o objetivo de

acompanhar alguns dos modismos e “cacoetes” literários pós-modernos, cada vez mais freqüentes na literatura contemporânea.

Entretanto, um mínimo de atenção dispensada à forma pela qual o enigma se resolve, ou melhor, não se resolve, é o suficiente para que o leitor mergulhe no texto-caminho-sem-volta e dele participe não para solucioná-lo, mas, ao contrário, para tomar parte na sua elaboração mesma. Isto porque o enigma, na verdade, não se confunde simplesmente com a tal suspeita de traição pertinente apenas ao plano da história, mas vai desdobrar-se pelo processo que se dá no plano da narração, em questionamentos tanto *filosóficos* quanto *estéticos*.

Iniciando-se pelos *filosóficos*, mais precisamente existenciais, pode-se depreender a importância de uma pergunta que se impõe e que é reiterada tanto no nível da fábula, quanto no do enredo: “quem sou eu”. Esta é clara e exaustivamente explicitada na voz da personagem Magro pelo fato de, repentinamente, além dos documentos, ter perdido por completo a memória. No decorrer da narrativa, a voz do próprio narrador expressa a mesma pergunta e, embora implicitamente, é também colocada, no discurso das outras personagens. É o que demonstra esta fala do narrador sobre as personagens Gordo e Magro: “No fundo buscavam o mesmo: escavar, romper barreiras, descobrir, se descobrir, saber um do outro, saber-se. Por isso se mantinham juntos, ligados, ainda que em posições antagônicas” (CP, 39)¹.

E o que é visível no trecho abaixo sobre a dificuldade de se definir a si próprio: “Minha mão de escriba, anotador, adivinho, escrivão, vidente, simulador, inventor, fantasista, sonhador, tramador, sei lá o que mais, se recusa a prosseguir, obedecendo ao cérebro que se atrofia” (CP, 57).

Uma inquietação com essa idéia de *ser* aparece sutilmente também na voz da mulher do Gordo ao se dirigir ao narrador:

Quem sabe noutra dia, quem sabe possamos voltar a nos encontrar em circunstâncias menos dramáticas e dolorosas, e eu venha a me revelar mais, ser mais eu mesma, não a sombra fugidia a que te referes, quero que me conheças melhor, formar de mim uma impressão mais exata, que corresponda à minha realidade, sem deturpar o meu perfil psicológico e humano (*CP*, 69).

A preocupação com a constituição da subjetividade impregna fortemente a obra. Nesse ponto torna-se possível alcançar a dimensão do processo recorrendo-se a alguns elementos da teoria de Mikhail Bakhtin, de quem se vem afirmando, por seus estudos neste campo, a imagem não simplesmente de um teórico da linguagem, porém, mais amplamente, do criador de uma ética ou de uma antropologia filosófica. É necessário, no entanto, compreender que suas teorias estão assentadas sob uma categoria primordial a qual se confunde com sua visão de mundo: o dialogismo, que, por sua vez, decorre da visão interacionista da linguagem. Assim, a vida e o homem são concebidos através do princípio dialógico, pelo qual o homem é um ser de linguagem, constituindo-se pela interação na imensa e complexa rede de relações sociais. Neste sentido, falar de subjetividade é compreendê-la como alteridade. Isto porque, para Bakhtin, a noção de incompletude do eu é o alicerce sobre o qual se firma a constituição do sujeito. O dialogismo só é possível através da alteridade: uma identidade, para se formar, não pode prescindir do diálogo com o outro, mediado pela linguagem, carregada, por sua vez de “outridade”. Através dela, uma consciência encontra outra e, não se limitando a esta, retorna ao seu próprio horizonte. Significa dizer: o eu se produz a partir do outro, é somente a partir dele que se molda o eu.

Parece ser essa a natureza da interação representada n’*As confissões prematuras*. Esta obra traz pouquíssimas personagens, todas elas sem a marca de um nome que as individualize. Exceto o Magro que, no desespero de possuir uma identidade, inventa para si um nome

significativo no interior da narrativa – Renato (re-nato). Todas as outras, o Gordo, a Mulher e o Autor (narrador?), são fracassadas no projeto de sua própria constituição e autoconhecimento, tendo-se em mente um pressuposto de sujeito como unidade psíquica ou biológica. Por outro lado, abandonando a concepção de identidade como individualidade que dominou o pensamento ocidental na modernidade, é possível ler exatamente o oposto: a impossibilidade da constituição do eu ao se descartar a interação e a alteridade.

Por isso, a perda da memória do Magro é um símbolo da sua impossibilidade de se constituir sem o outro (o Gordo, o Autor); por isso o Gordo, que afirmava conhecer a verdade, precisava do Magro não apenas para confirmá-la, mas principalmente para legitimar a si próprio; por isso o Magro voltaria sempre ao encontro do Gordo; por isso o Gordo protegeu a vida do Magro, reteve-o em sua casa e em sua presença; por isso, obrigado pelo Gordo através dos interrogatórios e até da cena teatral forjada por este para reconstituir a suposta traição, o Magro é levado a criar uma versão da história e de si mesmo; por isso o Magro, ao perder no acidente até a imagem física de si próprio, busca ansiosamente alguém conhecido que lhe restitua essa imagem; por isso a Mulher precisa dar sua versão sobre o Gordo pela qual, falar dele é, na verdade, falar dela própria; por isso a tarefa do Gordo de desvendar a verdade é “superior às suas forças”. Por isso, enfim, são malogradas todas as tentativas de criação da identidade sem o outro.

Em breves linhas está delineado o problema *filosófico* apontado anteriormente. Mas a obra literária é, além de fábula, principalmente enredo, construção artística de linguagem. E somente através de uma leitura não compartimentalizada da obra quanto a esses elementos é possível atingir a profundidade das questões colocadas e ainda se dar conta da poética inscrita n’*As confissões prematuras*, buscando também

no nível da narração, além dessa constituição dos sujeitos, a sua própria construção.

E novamente em Bakhtin encontram-se instrumentos para essa leitura, pois, para ele, o sujeito, para sua constituição, não pode prescindir da linguagem. Sua realização é sempre discursiva e materializada no acontecimento que é a vida e a cultura, sendo sua origem, portanto, sociológica e dialógica. Estes princípios dão forma a uma epistemologia que fundamenta também sua estética, como se pode concluir facilmente da leitura de seu ensaio “O autor e o herói”, cujo tema central é a relação do autor com seus personagens e com o leitor. Logo, se a literatura é uma manifestação de linguagem, o que ocorre nesta, ocorre homologicamente na primeira.

Parte-se daí para afirmar, como uma das chaves para a compreensão d’*As confissões prematuras*, o processo de narração da obra que se apresenta de forma bastante peculiar.

Já foi aqui observada a reflexão operada sobre a indagação da própria identidade do narrador. E o que se encontra em lugar da resposta é o fato de que existe no texto mais de uma instância narrativa. Há, porém, uma “voz principal” que, com autoridade, inicia a narrativa em 3ª pessoa terminando a certa altura por apresentar-se como o Autor, narrando em 1ª pessoa, supostamente imiscuindo-se na obra. Brüggeman, na apresentação do livro, aponta que a novela “reaviva duas velhas questões da literatura: a forma como se conta uma história é a primeira; e a segunda é sobre a presença do escritor em sua narrativa”.

Na teoria da narrativa atual, a visão do autor como elemento exterior à obra é ainda amplamente aceita, sendo um legado dos formalistas russos, que aparentemente resolveu o problema da relação entre autor e obra pela criação da categoria do narrador, este sim, interno a ela, de acordo com o que ditava o princípio da imanência. Essa

compreensão da obra literária produziu o efeito de acentuar a dicotomia entre interior e exterior, texto e contexto, problemática essa sempre tão presente nos estudos literários.

Este pressuposto é abalado na obra de Salim Miguel pela inclusão do questionamento da autoria da obra bem como da narração realizada não por um narrador que seja a fonte de todo o sentido, mas por vários. De fato, ao final da leitura, compreende-se, todas as personagens tornam-se narradores, incluindo o leitor, que é admitido como participante da construção da obra, ao mesmo tempo em que uma voz que não se identifica, mas que o Gordo aponta posteriormente como sendo a do Autor, chega a se admitir como uma personagem secundária.

É possível, pois, vislumbrar na obra de Salim Miguel a representação do processo dialógico de construção estética da obra literária tal como Bakhtin o concebe. N'As *confissões prematuras*, o “autor-criador” aparece não como o próprio autor, mas como um componente da obra, diferente do homem Salim Miguel, mas, por outro lado, como alguém diferente do simples narrador. O autor-criador é um elemento da estética de Bakhtin que compõe o enunciado literário e que é definido como “a consciência de uma consciência”. É aquele que, por saber mais que seu personagem, por possuir um excedente de visão em relação aos personagens, dá-lhes acabamento. Assim como no acontecimento social, o sujeito não pode ver a si próprio de forma completa, a personagem precisa do autor para se completar. Ao princípio pelo qual esse processo se dá, Bakhtin chama exotopia, entendida como “os diferentes modos de relação (e distanciamento) de uma consciência para outra” (Faraco e Tezza, 1996: 282). Em outras palavras: “a personagem não se define por sua estrutura intrínseca, por suas características autônomas, mas fundamentalmente, pela relação que o autor-criador mantém com ele” (id., ib.). O próprio Bakhtin, tomando

como exemplo a vida “real”, explica porque isso ocorre:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto – o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem.

Isto implica, na obra estudada, a abordagem de outro aspecto desenvolvido por este teórico, ligado ao que se chamou anteriormente *problema estético*. Como no livro de Salim Miguel todos são a um só tempo narradores, personagens e até autores, o grau de incompletude e conseqüentemente de complexidade apresenta-se extremamente elevado e transcende as personagens para atingir o próprio enunciado literário, determinando sua abertura e indefinição. Ou seja, por não haver uma fonte de sentido única, não há também a definição do gênero da obra: esta não se resume apenas às confissões do Magro, à carta do Gordo, da Mulher e à organização do discurso pelo narrador, que se apresenta como autor. Mesmo sendo o resultado do confronto dessas vozes, a obra não se resume a isso, permanecendo indefinida. Daí porque o Autor insta o leitor (autor-contemplador, para Bakhtin) a também participar da obra:

exige-se uma participação mais ativa do leitor, que para além do saber ler (e não basta ser alfabetizado ou formado para saber ler), precisa saber se debruçar sobre um texto e penetrá-lo até o mais íntimo.(...).Eis a questão – e eu poderia adicionar outras, que deixo de propósito em aberto, num texto que também se pretende todo ele aberto, a fim de atçar a curiosidade do leitor, fazendo-o partícipe, instigando-o e intrigando-o e cujo final continua uma incógnita até para mim mesmo.

Ainda não sei, nem tenho como imaginar, onde me levará e o que com ele na verdade pretendo. Ou sei. Um exercício, conforme já deixei anotado? Um exercício com pretensões, a partir de insignificantes dados; um exercício que me permita ver até onde posso ir neste jogo que me foi proposto (ou nem isto), neste desafio, qual minha capacidade (ou incapacidade) de estruturar um texto, e através de uma recorrente repetitiva não-trama, ou de um invisível tênue fio de trama conduzir um texto, concluir um texto, domar as palavras sem lhes diminuir a carga de força, extrair delas o máximo possível num mínimo de história aventureira, quase nada ocorrendo e, no entanto, com a participação ativa do leitor, tudo acontecendo.

Também o Gordo recorre ao leitor para convencê-lo da legitimidade de sua versão:

será que tu, verdadeiro homem das letras, do saber, de reconhecida isenção na análise das estruturas textuais e dos conteúdos, tarimbado no penetrar no âmago dos estilos, conhecedor do comportamento humano e das perspectivas psico-sociológicas, vais te deixar contentar (e contaminar) com o que foi impingido como autêntico, como veraz, como criativo, como real? Por favor, nada quero que não seja a verdade; por isso duvida e suspeita da dúbia intenção e da falsa isenção que te vem sendo apresentada e imposta (*CP*, 85).

O que interessa sublinhar, portanto, é a representação feita na novela do modo como o leitor atualiza a obra, através do mesmo princípio da exotopia, desvendando-a como algo que é requisito não só desta, mas de qualquer obra, só que de uma forma não tão explícita.

Com base nisso, a novela inclui, explicitamente, o leitor com o seu excedente de visão para completá-la, e colaborar na sua própria definição (é confissão? é um “exercício”? possui sentido? é trama? não-trama? trama não-trama?), da mesma forma como leva o leitor a opinar sobre os outros elementos: quem é o autor, o narrador (é competente? conhece a verdade? está do lado certo? é justo?).

Cabe ressaltar, porém, que o diálogo instaurado no interior da narrativa não é sinônimo de simetria entre as posições. O Autor sabe que é maior do que as personagens, utiliza-se desse poder e esforça-se

para mantê-lo. Exemplo disso é que, embora esteja freqüentemente escondido nas confissões do Magro (no início até finge querer aparecer apenas como alguém que recebeu as confissões por acaso e as organizou), sempre encontra um meio de apresentá-las como truncadas. Tudo para demonstrar que só ele pode lhes dar legibilidade, sendo este, na realidade, um artifício para legitimá-lo e fazê-lo crescer no texto. Posteriormente, o próprio Autor não conseguirá manter-se escondido e se apresentará pessoalmente nos “Interregnos”. A assimetria das relações pode ser captada pelo leitor também na organização prévia – em verdade, um filtro – que ele imprime à carta do Gordo, na qual este expõe o seu ponto de vista. Enfim, é o Autor quem dirige a narrativa até o fim deixando inclusive ao Gordo a possibilidade de finalizá-la.

Paradoxalmente, o que contribui para reforçar a supremacia deste enorme Autor é a sua consciência de que o acontecimento estético não é possível de se realizar com uma só voz, no caso a sua. No entanto, se ele não pode deixar de admiti-lo é somente porque o *outro* lhe dá essa consciência. Este outro é representado, em primeiro lugar, pelo Gordo, mas também, em menor grau, pelo Magro e pela Mulher. Mas é o Gordo que lhe interpreta o texto, que dele duvida, que lhe devolve sua imagem modificada, que põe a nu até mesmo suas posturas previamente defensivas cuidadosamente construídas desde o início do livro e, finalmente, que revela sua estética. O Gordo é quase um crítico literário que explicita a construção da narrativa pelo Autor. Em outras palavras, a fala do Gordo funciona como uma evidência de que o princípio da exotopia possibilita a constituição das personagens pelo Autor.

Esta exotopia, para Bakhtin, se dá no tempo, no espaço e nos valores (sentido), de forma indissociável. Pode-se verificá-la nesta novela, por exemplo, na medida em que o Autor acentua a estaticidade do tempo, seja negando sua existência, seja tentando simular que o tempo

da narração se desenvolve concomitantemente com o da fábula. Como diz o narrador, na página 14: “o tempo inexistente, mera ficção”; ou ainda na página 26: “o tempo mera abstração”. Ora, o Gordo nunca se dá conta nem de sua necessidade do outro (o Magro, o Autor) para se constituir, nem do fato de estar também na posição do outro em relação ao Autor e às demais personagens; não consegue atinar com o seu papel constitutivo do evento narrativo. Isto se dá porque somente o autor é capaz de se distanciar em maior grau no tempo e no espaço, para lançar seu olhar à personagem, já que estas vivem sob o signo da urgência e do imediato. Isto quer dizer que como o autor conhece previamente as personagens (ele as cria) e seus atos, pode antecipar-se a elas.

No entanto, esta distância pode ser maior ou menor, havendo casos em que o *autor* quase se confunde com a personagem. Parece ser isto o que ocorre entre o Autor e o Magro, em função do ponto de vista estar próximo deste último. Neste caso, a assimetria continua a existir só que atenuada. De qualquer forma, não por acaso o Magro aceita o jogo no qual se constituirá enquanto personagem e pelo qual dará sua parcela na constituição da própria narrativa. Tal como o Autor, ele faz da impossibilidade (de ser e se conhecer) a sua única via para ser alguém. Não pode ser, conclui-se, inocente a mistura dos discursos verificada em várias passagens. Por exemplo: o título da parte 2 – “Jogo” – é escolhido pelo Autor-narrador. Só que no desenvolvimento do tópico ocorre quase que um amálgama das vozes do Autor-narrador e da personagem. Esta última, por ser a única a falar no trecho, preenche o sentido da palavra jogo. É como se dissesse que este não se trata de um jogo qualquer, um simples divertimento. Este recurso deixa claro que se trata, na verdade, de um “jogo de imagens” no qual se busca saber “quem sou eu”, mas também “quem é ele” e que tipo de relação pode se estabelecer entre as personagens. Conseqüentemente, é evidenciada a

primeira forma que o jogo toma: o caráter de negociação assumido pelos discursos nos e pelos quais se constituirão as personagens e a própria obra. No trecho abaixo tal fato é claro:

o mais correto é que ambos devíamos fingir nos ignorar e ignorar as complicações, ambos? Sim, ambos! Ou não?, eu duvidava: por que ambos?, alertas, um querendo antever as reações do outro, antecipar-se a elas, eu lutava por descartar situações que me pareciam dúbias (ou não) primárias (ou não), rejeitar a ambigüidade existente naquele conluio, que conluio? (*CP*, 10)

Na seqüência da narrativa, o jogo que havia se engendrado desde o início deve continuar. E já neste mesmo ponto do texto, o Magro vai construindo uma imagem física e psíquica negativa do Gordo: é autoritário, sua fala é descrita como uma cantilena, possui som cavo, ou um som arranhante, era corpulento etc.

Na realidade, o Magro, como “denuncia” o Gordo, é um duplo do Autor, uma projeção deste em sua busca do eu e de sua escritura e, mais ainda, obriga, em conjunto com o Autor, que o Gordo se torne autor e aceite também seu inacabamento. Ambos (Autor e Magro) são conscientes de sua indeterminação. Desse ponto de vista, seria também ele, Magro, o segundo maior “autor” da obra, cuja contribuição consistiria em fornecer a matéria-prima da novela (suas confissões).

Tudo isso reafirma um grau considerável de proximidade entre o Autor e esta personagem, apontando para um certo monologismo da obra. Provavelmente isso se verificaria caso o Gordo aceitasse o curso natural das coisas. Todavia, como este atinge um distanciamento maior do que o Magro em relação ao Autor, a falha é evitada com maestria. De fato, o Gordo não compartilha das visões do Autor, é uma voz dissonante, ao se colocar de fora e ao exigir – com sucesso – que sua versão seja levada em conta. Mesmo que filtrada anteriormente pelo Autor, e, por isso, mais uma vez sua legitimidade seja posta em dúvida, acaba impondo-se como uma voz que relativiza as outras vozes,

multiplicando assim as possibilidades de leitura do texto. Chega-se, portanto, por essa via à segunda forma que assume o jogo: a construção do sentido do todo da obra. Destaque-se que na estrutura da obra há uma reduplicação desse processo, observada na relação de todas as personagens com o Autor e das personagens entre si, como já foi observado anteriormente no tópico relativo à questão filosófica da novela.

Ao final da narrativa, poder-se-ia afirmar que o Autor vence o jogo proposto. Mas se isto ocorre por meio de expedientes duvidosos (segundo o Gordo), manipulações das personagens, estratagemas vários, ao fim e ao cabo, a narrativa não resulta numa obra monológica. Se, no final das contas, e apesar dos alertas do Gordo, o Autor não parece ser um dominador, um ser autoritário, isto ocorre não porque o Autor seja “generoso”, nem por uma opção particular, mas por uma imposição do princípio dialógico, cuja substância impede que, na relação autor-personagem, origem das vozes da narrativa, a voz do outro, da personagem, isto é, a voz representada, seja eliminada totalmente. Assim, as vozes do Autor, da Mulher, do Gordo, do Magro estão plenas dos discursos uns dos outros e é dessa forma que se tornam essenciais para a construção do sentido, uma vez que nenhum enunciado pode ser atribuído a apenas um locutor, mesmo que este detenha eventualmente a supremacia sobre os demais.

Por isso, a não-trama se transforma em trama: o Autor não faz justiça à “pobre vítima” – o Magro; o Autor não faz concessões ao pouco digno de crédito Gordo. O que ele faz é se render à evidência da impossibilidade de ser um deus, que, na sua onipotência, cria sozinho as personagens ou a sua narrativa. Seu mérito é descobrir e fazer ver que ser autor, narrador, sujeito, é um processo transitivo, essencialmente dialógico, apoiado não em um *eu* senão em *nós*: é em face do outro que

o homem se torna sujeito.

Neste ponto da análise, pode-se retornar à questão inicial quanto ao gênero da obra. Por tudo o que foi visto, o livro pode ser definido sob qualquer denominação – novela, confissão, ensaio – desde que esteja pressuposta uma trama constituída não pela organização de um autor ou narrador, mas pelo confronto entre diferentes pontos de vista, representados pelas personagens no interior da narrativa, e no exterior, pelo leitor.

São estes, pois – a relação autor-herói na narrativa e, decorrente desta, o “gênero” e o próprio sentido da obra – os principais *problemas estéticos* em que se desdobra o que poderia ser um simples enigma que a fábula d’*As confissões prematuras* apresenta. Para além da aventura narrada, a própria novela constrói, de maneira surpreendente, uma poética narrativa própria que, sem dúvida, também pode ser melhor compreendida, no nível específico da linguagem ficcional romanesca e em sua arquitetura literária, a partir dos aspectos aqui evocados da arquetônica estética de Mikhail Bakhtin.

Para terminar, talvez não seja demais lembrar que o tema da constituição do sujeito, bem como o da constituição da narrativa, não podem ser vistos isoladamente na obra, sob pena de se negar o caráter dialógico do texto, centro de onde parte a tentativa de reflexão sobre os dois campos de problemas destacados. Fábula e trama, constituição do sujeito e da narrativa estão de tal forma imbricados que, falando de um aspecto, fala-se do outro. O que, porém, vai definitivamente unificar esses elementos é a noção de que a obra literária faz parte do acontecimento do mundo pela sua gramática estética, mas também axiológica. Finalizando com Bakhtin,

o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e, para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um *Autor* com esse mundo. A

escrita (a relação do *Autor* com a língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação da vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida.

No caso de *As confissões prematuras*, basta observar a frequência com que nos debates teóricos recentes os temas da identidade (cultural, nacional, individual) têm surgido; como cada vez mais no campo da Teoria Literária se discutem os processos narrativos literários ou os da história – principalmente após a transformações que os paradigmas teóricos e artísticos vêm sofrendo – para, em face da obra, compreendê-los.

Notas

¹ Todas as referências ao livro *As confissões prematuras*, de Salim Miguel, serão dadas no texto com a sigla *CP* seguida do número da página.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. “O autor e o herói”, em *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CASTRO e COSTA. Deane M. F. *Dissertação de mestrado*. S. Luiz: UFMA, 1999.
- FARACO, C. Alberto e TEZZA, Cristovão (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.
- FREITAS, Maria Teresa. *Vygotsky e Bakhtin*. São Paulo: Ática, 1995.
- HOLQUIST, Michael e CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986.
- MIGUEL, Salim. *As confissões prematuras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- TYNIANOV, J. “Da evolução literária”, em TOLEDO, Dionísio de O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa - “Uma trama dialógica”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 9. Brasília, setembro/outubro de 2000, pp. 3-16.