

O jogo do texto em *O criado-mudo*, de Edgard Telles Ribeiro

El juego del texto en O criado-mudo, de Edgard Telles Ribeiro

Thaís Fernandes Velloso

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

thaisfveloso@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-1682-7450>

RESUMO

Este trabalho explora técnicas como a multiperspectivação e o dialogismo, utilizadas na composição da narrativa *O criado-mudo*, primeiro romance de Edgard Telles Ribeiro. O artigo aborda a temporalidade do romance, constituída por cortes e *flashbacks* que evidenciam uma ausência cronológica, e analisa a relevância de um estilo próprio e consciente de escrita literária. Com o objetivo de investigar como o texto literário pode ser concebido a partir dessas técnicas e da participação do leitor no “jogo do texto”, denominação proposta por Iser em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), recorreremos aos estudos de Mikhail Bakhtin, Ronaldes de Melo e Souza, Autran Dourado e Wolfgang Iser.

Palavras-chave: Literatura; Ficção; Técnica narrativa.

RESUMEN

Este trabajo explora técnicas, como la multiperspectiva y el dialogismo, utilizadas en la composición de la narrativa *O criado-mudo*, primera novela de Edgard Telles Ribeiro. La escritura aborda su temporalidad, desarrollada en cortes y *flashbacks* que resaltan una ausencia cronológica, y analiza la relevancia de un estilo de escritura literaria específico y consciente. Con el objetivo de investigar cómo se puede concebir el texto literario a partir de estas técnicas y de la participación del lector en el “juego del texto”, nombre propuesto por Iser en su libro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), recurrimos a los estudios de Mikhail Bakhtin, Ronaldes de Melo e Souza, Autran Dourado y Wolfgang Iser.

Palabras clave: Literatura; Ficción; Técnica narrativa.

INTRODUÇÃO

Edgard Telles Ribeiro escreve seu primeiro romance em 1991 e publica um total de onze obras – algumas de maior destaque, como *O punho e a renda*, de 2010, e *Damas da noite*, de 2014, ambas tendo a Ditadura Brasileira como tema e explorando jornalismo e diplomacia, áreas em que atuou profissionalmente. O escritor também já foi professor e cineasta, e o cinema aparece em outro livro de sua autoria, intitulado *O criado-mudo*. Essa relação travada entre ficção e biografia em nada prejudica a originalidade de sua escrita, que revela uma capacidade singular de combinar traços históricos e imaginários na composição da obra ficcional.

O criado-mudo é o romance de estreia de Edgard Telles Ribeiro. A narrativa, criada a partir de uma história real, trata do encontro entre passado e presente, o que pode ser percebido já pelo título referente à peça de um antiquário, lugar que de certa forma manifesta a presença do passado por meio de antiguidades. Em entrevista intitulada “A literatura da concórdia”, realizada por Paulo Gravina para o jornal *Plástico Bolha*, o autor afirma que considera o tema da memória importante para a criação literária:

Não se trata de opção muito consciente, nem creio que boa parte de meus livros trafegue por essa via; mas não resta dúvida que o filão do passado, como seus ecos de lembranças e associações, acaba representando terreno fértil para a criação literária. Não chegaria a afirmar que se trata de “reviver” o passado; mas que tal sugerir que pode se tratar de “namorá-lo”? (Ribeiro, 2008, p. 15)

A partir do “termo *criado-mudo*, com seu cheiro de passado e suas barbatanas de colarinho” (Ribeiro, 1991, p. 168), o texto revisita o passado, resgata memórias e conduz a uma retrospectiva que convida o leitor a atribuir-lhe sentido, munido de pistas e imerso em um simulacro constituído por múltiplas vozes que fazem parte da investigação de um crime.

No romance, Guilhermina é a protagonista, uma brasileira que, tendo casado muito cedo por decisão dos pais, planeja a morte do marido após ter sido estuprada por ele. Assim, livra-se do patriarcalismo a que sempre esteve submetida, deixa a fazenda em que mora e viaja à Europa, onde tem experiências muito diversas que envolvem relacionamentos com diferentes homens e com uma mulher. O segredo de sua vida é revelado apenas para a sobrinha Andréa, que, anos depois, comenta o ocorrido com seu ex-namorado Fernando. Fascinado com o que descobrira, ele decide planejar um filme sobre a história de vida de Guilhermina.

Veremos que a tentativa de reconstrução dessa história é feita por narradores diferentes, de modo que o leitor passa também a fazer parte desse processo que envolve uma narrativa dividida em três partes, cada uma com um determinado ponto de vista. Dessa forma, diversas pistas sobre o passado da personagem são fornecidas com o intuito de apontar traços que levem à descoberta de seu mistério, e os discursos de todos os personagens do romance estão condicionados à Guilhermina, personagem que funciona como principal elemento coesivo da obra.

Com a proposta de realizar uma análise preferencialmente literária, este trabalho tem o objetivo de explorar as técnicas utilizadas na composição da narrativa, como a multiperspectivação e o dialogismo, além de abordar a temporalidade do romance, constituída por cortes e *flashbacks* que evidenciam uma ausência cronológica. Buscaremos também entender a participação do leitor no “jogo do texto” de Edgard Telles Ribeiro com base no que Wolfgang Iser propõe em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013).

COMPOSIÇÃO E ESTRUTURA

Em entrevista ao *Fórum de Literatura Brasileira* em 2016, Edgard Telles Ribeiro afirma que o romance *O criado-mudo* nasceu de um episódio real, contado pela mãe de um amigo seu que havia cometido suicídio. A história acontecera com a tia-avó dessa mulher:

A mãe de meu amigo me deu de presente a história e mais não me disse. Então comecei a imaginar a vida que a tia-avó dela havia levado depois do assassinato.

Esse crime aparece apenas na página cinco do livro, como um incidente que desencadeia uma série de acontecimentos. A vida da personagem a leva à Europa e a mil outros lugares [...]. Eu me sentia correndo atrás de uma história. Era como brincar de trem elétrico. Eu havia escrito roteiros que nunca viravam filmes e ainda não publicara ficção, de modo que tinha alguma intimidade com a palavra escrita, sim, mas era a primeira vez que encarnava um escritor narrando uma história e vivia o prazer de tentar descobrir o que vai acontecer (Ribeiro, 2016, p. 200).

O livro é escrito com base em um episódio real, e este funciona como elemento que estimula a ficção. Na medida em que o traço da realidade não encerra a criação da obra – ao contrário, é o que inicia o processo de criação –, o autor recorre ao imaginário

para dar nova forma à ideia possibilitada pelo episódio. A referência, portanto, é reinventada pelo narrador da obra ficcional. Sobre isso, explica Iser:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido (Iser, 2013, p. 32).

Para Iser (2013), o ato de fingir disponibiliza aquilo que a realidade repetida não contém por ser produzido pelo imaginário que, por sua vez, não se dissocia totalmente da realidade captada. Nesse sentido, o episódio factualmente ocorrido que impulsiona a escrita de *O criado-mudo* se torna originalmente ficcional, pois à repetição dessa realidade soma-se o imaginário do autor. Assim, o crime cometido pela tia-avó da mãe do amigo de Edgard Telles Ribeiro, ficcionalmente representada por Guilhermina, torna-se o signo da obra, enquanto as reinterpretações atribuídas ao fato por meio do ato de fingir se transformam no efeito dessa realidade.

Um dos elementos que constituem a ficção é a perspectivação, proporcionada pelo imaginário do autor e pelo narrador despersonalizado. Conforme Souza (2006), a mediação narrativa do narrador personativo corresponde à sua despersonalização, a fim de personificar outros “eus”. Dessa maneira, afasta-se a possibilidade de um narrador doutrinário que impõe seu ponto de vista e trabalha-se com um narrador que apresenta pontos de vista distintos, uma vez que reflete o pensamento e as emoções dos personagens.

A narrativa é composta, então, por pontos de vista diferentes, sendo dividida em três partes: 1) a perspectiva de Fernando; 2) a perspectiva de Andréa; e 3) novamente a perspectiva de Fernando, mas, dessa vez, compartilhada com a de outros personagens. Essa pluralidade de perspectivas, além de enriquecer o olhar do leitor, contribui para o desenrolar da obra, permitindo que os próprios personagens lidem com a história de maneira mais aberta: “A entrada de Fernando em cena, porém, foi essencial para me fazer rever Guilhermina sob novos prismas, abrindo brechas para possibilidades até então inexploradas” (Ribeiro, 1991, p. 166).

Não há, no livro, o ponto de vista direto do marido assassinado, mas a carta do primo de Guilhermina, Flávio Eduardo, parece evidenciar ao menos parcialmente a perspectiva do comendador, já que se refere à sua mulher de modo acusatório:

O que tínhamos em mãos era, por um lado, a versão de Guilhermina, vibrante e colorida, com o marido iluminado pela luz do sol ou envolto em sombras sugestivas – e, por outro, pela boca de Flávio Eduardo, a do comendador, em preto-e-branco, com a mulher alçada a um primeiro plano de tons mais sóbrios. Restava-nos, assim, o privilégio, tentador mas arriscado, de fundir cores, planos e interpretações em uma cena conclusiva (Ribeiro, 1991, p. 73-74).

Diante desse misto de informações, opiniões e conjecturas, *O criado-mudo* se revela uma obra difusa e quase confusa, necessitando de um leitor atento para associar imagens, relacionar tempos distintos que se cruzam e perceber a simultaneidade de épocas, línguas e locais.

Esse dialogismo presente na obra corresponde, por sua vez, à própria vida de Guilhermina: a vida em locais distintos, na fazenda e na Europa; o contato com línguas diferentes, o português e o francês; e as épocas ligadas ao passado em que era casada e a um passado mais recente, em que percorrera outras partes do mundo com novas descobertas. Da mesma maneira, a narrativa se ambienta nacional e internacionalmente, apresenta passagens também na língua francesa e mantém um diálogo constante do passado com o presente.

Esse processo permite que o tempo dos dois – Guilhermina, referente ao passado, e Fernando, relativo ao presente – se manifeste de uma só vez, *como se* fosse possível fundir a temporalidade de cada um, *como se* a busca incessante pelo passado de Guilhermina implicasse sua presença: “Dois anos já se haviam passado na vida de Guilhermina sem que eu conseguisse achar um abridor de latas que me permitisse oferecer pêssegos de sobremesa à sua sobrinha” (Ribeiro, 1991, p. 25).

De acordo com Iser,

o *como se* é uma ficção e precisa permanecer como tal: o que realmente existe não pode ser organizado por si mesmo, mas apenas por um modo que não pode ser encontrado na realidade. Isso, porém, é mais do que mera oposição à realidade; em vez de confrontar a realidade, a ficção se relaciona com ela visando pô-la a serviço de uma adequabilidade que, reitera-se, não faz parte da realidade (Iser, 2013, p. 12).

Sendo assim, o *como se* na obra de Edgard Telles Ribeiro é um fenômeno que, apesar de se relacionar à realidade de Guilhermina, não se restringe a essa realidade; mais

que isso, leva essa realidade ao plano da ficção, uma vez que não esgota os fatos, mas lhes proporciona diferentes perspectivas por meio do imaginário. Isso explica, por exemplo, o término da obra, que não acaba com um desfecho da história, mas remete, mais uma vez, ao passado da personagem, reiterando o diálogo entre passado e presente que permeia toda a narrativa:

Guilhermina, quando se sentava em sua janela, na velha fazenda, também adivinhava as paisagens que desfilavam frente a seus olhos [...].
E, antes de guiar seu velho marido escadas abaixo rumo ao infinito, antes de provar de tudo um pouco pela vida afora – com a pressa sempre culpada de quem roubou tempo à vida alheia –, terá, quem sabe, percebido a revoada dos pássaros que passam velozes sobre a copa das árvores, sobem em flecha rumo aos céus e cercam um balão de cores vivas que flutua entre as nuvens. Do alto desse balão, pequeno mas visível na luz do fim do túnel, um homem acena com seu chapéu vermelho e branco para o grupo que, lá embaixo, ainda se despede na calçada. É uma pequena homenagem da paisagem a Guilhermina que, de sua janela, tudo observa. Como se a paisagem pudesse desejar-lhe boa sorte (Ribeiro, 1991, p. 267-268).

Nesse trecho final do romance, há uma síntese de muitos pontos da narrativa, mesclando o passado e o futuro que Guilhermina teve. A janela, nesse sentido, é um elemento característico dessa fusão temporal, como se o lado de dentro representasse seu passado e o lado de fora, o futuro. Para Guilhermina, a janela era então uma espécie de imaginário: era onde a personagem sonhava e imaginava uma vida que, de acordo com o narrador, conseguiu viver.

Como os acontecimentos referentes à sua vida aparecem espalhados no texto, sendo revelados de modo fragmentado e desordenado, não existe uma ordem cronológica na narrativa. A fragmentação – característica da memória, que é fragmentada – indica um texto/roteiro inacabado, que se constrói pouco a pouco, com interferências temporais que precisam ser conectadas para fazer sentido. Essa conexão é feita pelo leitor ativo, participante do jogo do texto, que se envolve no jogo devido à estrutura fragmentada e ao excesso de hipóteses e suposições, que acabam provocando curiosidade e reflexão.

Quando o pianista Paul Nat se aproxima de Guilhermina pela primeira vez, o leitor reflete junto do narrador que narra por meio de indagações:

A ardente mensagem havia seguido dobrada no interior de uma caixinha de bombons. A que distância teria sentado um do outro? Ele um pouco atrás, em diagonal, o olhar preso ao perfil de fogo da jovem desconhecida? Ela acompanhada por alguma amiga? Teria sorrido diante do atrevimento do estranho? Ou permaneceria séria, sem se voltar na direção que a vendedora lhe indicava com um bocejo? Comera seus bombons? (Ribeiro, 991, p. 56).

Percebemos que esse recurso narrativo correspondente a um adensamento de perguntas em um mesmo trecho tem a finalidade de envolver o leitor naquilo que está sendo narrado, de maneira que a reflexão proporcionada pelo narrador passa a ser também a preocupação reflexiva do leitor. Essa inserção do leitor no texto é feita em diversos outros momentos do romance, indicando seu papel de participante do “jogo do texto”.

O LEITOR PARTICIPANTE DO “JOGO DO TEXTO”

De acordo com Iser, o “jogo do texto” possibilita a coexistência do fictício e do imaginário e, para isso, é preciso que o leitor participe desse jogo. Para entendê-lo, recorremos inicialmente à afirmação de Bateson de que “a leitura ‘é como a vida, um jogo, cujo propósito consiste em descobrir as regras que se modificam continuamente e permanecem não reveláveis’” (Bateson, 2013, p. 370). Iser reitera que “isso é válido para a estrutura de jogo do texto, à medida que as regras de sua legibilidade não são dadas, muito menos reveladas” (Iser, 2013, p. 370-371).

Em *O fictício e o imaginário*, o autor recorre a Searle para indicar a diferença existente entre regras reguladoras e constitutivas e explica que estas, em vez de apenas regularem, criam combinações que possibilitam o reconhecimento de um código. Nesse sentido, a regra constitutiva é inventiva porque pode criar jogos ou novas condições de jogo. O autor suscita que as regras de um jogo de futebol, por exemplo, não só regulam esse jogo como também estabelecem um código que permite o ato de jogar.

Em se tratando do jogo do texto, entretanto, não é possível estabelecer um código específico, uma vez que a orientação de leitura não é única e a interpretação pode variar, evidentemente sem extrapolar as regras do jogo, conforme a perspectiva do leitor:

Essas regras, com relação aos jogos do texto, apenas indicam que nem tudo é possível; a restrição da escolha entre possibilidades não estabelece as condições da combinação, nem orienta a decisão a ser tomada em cada caso. Como essas regras fixam a limitação do jogo mas não o produzem, são elas reguladoras mas não prescritivas. Pois não oferecem mais do que o impulso para o aleatório; a regra aleatória se distingue da regra constitutiva por não possuir um determinado código. Isso significa que a leitura deve “descobrir” a regra aleatória do jogo do texto; uma regra que, no sentido da passagem citada de Bateson, se caracteriza por se modificar continuamente. O leitor reage adequadamente ao jogo do texto somente se jogar o texto de acordo com a regra aleatória, descobrindo-a simultaneamente (Iser, 2013, p. 371).

Nesse caso, a regra aleatória do texto não se confunde com a aleatoriedade da interpretação. Enquanto cada texto possui sua regra aleatória, que precisa ser descoberta pelo leitor, o caráter aleatório emana do próprio texto e não do olhar que o leitor lhe atribui. Assim, é necessário que a regra seja respeitada no jogo do texto à medida que estiver sendo descoberta. Mesmo que ela se modifique, o jogo do texto demanda um leitor-jogador que perceba essa mudança e mude, quando houver necessidade, seu modo de ler/jogar.

Em *O criado-mudo*, aspectos como a fragmentação, a mudança de perspectiva e a simultaneidade temporal, por exemplo, submetem o leitor a esse jogo do texto e o desafia a descobrir sua(s) regra(s) aleatória(s). Este “elemento aleatório do jogo do texto permite que a disposição do leitor se torne o código da regra aleatória” (Iser, 2013, p. 371).

Uma vez que a competência de interpretação do leitor seja o código do jogo, é ele o responsável por revelar algum sentido no texto e obter um resultado de leitura. Dessa forma,

depende em grande parte do leitor quais dos componentes de jogo ele prefere para, a seu modo, realizar o jogo do texto. Pois, em face da regra aleatória, o jogo do texto nunca prescreve rigorosamente como o jogo deve ser jogado, de modo que o resultado que interessa ao leitor é alcançado de diferentes maneiras (Iser, 2013, p. 373).

Nesse jogo, portanto, não existem regras pré-estabelecidas. Diferentemente disso, as regras aleatórias se estabelecem aos poucos, à medida que o leitor se envolve com o texto e descobre uma maneira de jogar que possibilite encontrar um sentido por meio do critério semântico. Ainda nas palavras de Iser, “jogar o jogo semântico implica um tipo dominante de jogo e significa terminar o jogo quando o sentido é encontrado” (Iser, 2013, p. 374).

Se analisarmos literalmente uma das passagens que conectam o tempo presente ao passado, vemos que racionalmente ela não possui sentido, mas, em se tratando de ficção, esse sentido é semanticamente reconhecido pelo leitor:

[Guilhermina] forçara-o a falar de seus amores antigos, de suas grandes proezas e pequenas safadezas, do que fizera, com quem, quantas vezes e com que resultados. E tantos detalhes pedira ao pobre homem que eu próprio cortara o dedo na lata de pêssegos finalmente aberta, deixando cair um pouco da calda sobre Andréa (Ribeiro, 1991, p. 31).

A interação do tempo passado com o tempo atual – algo inconcebível pelo real, mas possibilitado pelo ficcional – se justifica pelo próprio texto, no momento em que o narrador, tão imerso na história de Guilhermina, sente como se ela estivesse mesmo presente: “senti a presença de Guilhermina, sentada bem a meu lado, lendo um jornal” (Ribeiro, 1991, p. 176). A conexão existente entre os personagens é tão intensa que são metaforicamente quebradas as barreiras impostas pelo tempo, promovendo uma coexistência que ratifica a ausência cronológica da narrativa.

Ao leitor, cabe a capacidade de relacionar épocas e, assim como o narrador, estar disposto a entrar na vida de Guilhermina para participar do jogo do texto. Essa disposição do leitor revela o código capaz de descobrir, a partir de sua própria perspectiva, um sentido para a narrativa. Desse modo, o código pode ser modificado de acordo com a mudança de consciência do leitor na recepção do texto. Segundo Lotman, “cada novo código de consciência do leitor gera novas camadas semânticas no texto” (Lotman *apud* Iser, 2013, p. 371).

Na medida em que o leitor decide participar do jogo do texto, portanto, ele também se permite ser jogado, porque passa conscientemente a fazer parte desse processo. Isso explica a sensação de pertencimento que nós, leitores, sentimos em relação à vida de Guilhermina. É como se também fôssemos, por extensão, personagens dessa história ou do roteiro elaborado por Fernando.

A IMPORTÂNCIA DO ESTILO

Diante da releitura da história de vida de Guilhermina, Edgard Telles Ribeiro constrói uma narrativa que, apesar de ser baseada em uma circunstância real, não se limita a ela. De acordo com as técnicas que vimos ser exploradas no romance, como a pluralidade de perspectivas e o recurso da fusão temporal, por exemplo, o autor se distancia da composição de romances restritos a um modelo previamente concebido, como é o caso do desenvolvimento do enredo lógico, e apresenta uma forma particular de escrita.

Ao diferenciar o poeta do romancista, Mikhail Bakhtin explica que

o prosador romancista [...] acolhe em sua obra o heterodiscurso e a diversidade de linguagens da língua literária e não literária, sem enfraquecê-las e até contribuindo para o seu aprofundamento (pois contribui para a consciência isoladora das linguagens). Com base nessa estratificação da língua, em suas

potencialidades heterodiscursivas e até em suas múltiplas linguagens ele constrói o seu estilo, mantendo aí a unidade de sua personalidade criadora e a unidade (é verdade que de outra ordem) do seu estilo (Bakhtin, 2015, p. 75).

Considerando a análise de Bakhtin, percebemos que essa unidade de personalidade criadora auxilia o leitor na descoberta das regras do “jogo do texto” – proposto por Iser (2013) – enquanto realiza a leitura de *O criado-mudo*, obra que comporta múltiplas vozes que exploram e também aprofundam as diferentes linguagens, valendo-se sobretudo do discurso literário e do discurso ficcional para criar um romance revelador de estilo próprio. Ao trabalhar a ficção por meio da ideia de roteiro cinematográfico, o autor desenvolve sua produção literária com originalidade.

Curiosamente, o escritor tem o cuidado de não transpor para a ficção o enredo lógico do cinema, em que muitas vezes se obedece a uma ordem de concatenação de fatos que precisa de evolução temporal para ser facilmente compreendida. Apesar de nunca ter produzido um romance antes, Edgard Telles Ribeiro se lança à escrita com a consciência de que interessam à ficção a inovação e um sentido apreendido não pela lógica dos fatos apresentados, mas, sim, pela capacidade do leitor de interpretar e relacionar as partes do texto.

Mesmo se tratando de seu romance de estreia, *O criado-mudo* permitiu que o autor recebesse a visibilidade de Antonio Candido. Candido (1994) reconheceu em Edgard Telles Ribeiro, conforme escreve o crítico no prefácio da primeira edição de *O livro das pequenas infidelidades*, um domínio da expressão e uma originalidade de visão que só os bons escritores possuem. Com a autonomia que demonstra no desenvolvimento de sua narrativa, o escritor de fato revela ter criado um estilo seu e, mais do que isso, mostra ter consciência dele.

A consciência do escritor sobre seu fazer literário, embora não seja tão comum à prosa como é na poesia, é fundamental. Sobre isso, Autran Dourado ressalta, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o pioneirismo de José de Alencar em relação a essa tomada de consciência ao preocupar-se em dissertar sobre sua própria arte em *Como e por que sou romancista*. Para o autor, “as coisas mais importantes, para os criadores, sobre romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas” (Dourado, 2000, p. 23).

A forma rasa como muitos escritos lidam com a criação e a teorização do romance prejudica a própria autonomia da prosa ficcional. Nas palavras de Autran Dourado (2000, p. 20),

falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de *ars poética*, de depoimento mesmo – não de entrevista tipo “quais os autores que mais o influenciaram”, de que tenho verdadeira ojeriza – para uso didático ou não, a respeito de sua obra criadora. Os professores e críticos estão no seu papel, os romancistas é que fogem ao deles. Perdoem-me a ousadia.

Após a leitura de *O criado-mudo*, percebe-se que este não é o caso de Edgard Telles Ribeiro, que não foge ao papel de romancista. Ao contrário, o escritor, como demonstramos, revela maturidade ao trabalhar com a ficção e indica, já no início de sua carreira como ficcionista, que sua obra demanda um leitor atento e competente, capaz de descobrir as regras aleatórias do jogo de seu texto.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: RIBEIRO, Edgard Telles. *O livro das pequenas infidelidades*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013 [1996].

RIBEIRO, Edgard Telles. *O criado-mudo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIBEIRO, Edgard Telles. A literatura da concórdia. *Plástico Bolha*, ano 3, n. 22, jun.-jul. 2008. Entrevista concedida a Paulo Gravina. Disponível em <https://issuu.com/plasticobolha/docs/pb22http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb22/entrevista.htm>. Acesso em: 14 abr. 2019.

RIBEIRO, Edgard Telles. A literatura está intimamente ligada à existência, e é isso que a torna potente. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 14, dez. 2016. Entrevista concedida a Godofredo de Oliveira Neto. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17384/14250>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 11/11/2024

Thaís Fernandes Velloso: doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira e Graduada em Licenciatura em Letras (Português-Literaturas) pela mesma instituição. Premiada pela Academia Carioca de Letras no Concurso de Ensaio Machadianos promovido em 2016. Bolsista da CAPES, atualmente pesquisa autoria feminina e questões de gênero na literatura, com foco nas crônicas da escritora paraense Eneida de Moraes, e a relação da literatura com a urbanidade e com as culturas populares, em especial o Carnaval carioca. É professora com experiência nos Ensinos Fundamental e Médio, em âmbito federal e privado, com destaque para a atuação no Colégio Pedro II, onde desenvolveu projeto sobre Personalidades Negras no Samba-Enredo. Foi revisora e posteriormente editora-assistente da revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UFRJ durante seis anos e revisa com regularidade textos acadêmicos, publicitários e literários desde 2014. Ministrou cursos livres online a respeito da obra machadiana ao longo de 2020 e 2021. Mantém um blog pessoal com textos autorais e tem crônicas e contos publicados em antologia, coletâneas e revistas literárias.