



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

AFETOS AQUECIDOS: O PROCESSO NARRATIVO EM *A TOUCA DE BOLINHA*



FORGOTTEN AFFECTION: THE NARRATIVE PROCESS OF *A TOUCA DE BOLINHA*

ROCHELE MOURA PRASS
UNIVERSIDADE FEEVALE, BRASIL

MÁRCIA ROHR WELTER
UNIVERSIDADE FEEVALE, BRASIL

MARINÊS ANDREA KUNZ
UNIVERSIDADE FEEVALE, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AS AUTORAS
RECEBIDO EM 27/07/2020 • APROVADO EM 06/09/2020

Abstract

The short story **A touca de bolinha**, by Sergio Faraco, narrates the story of a man who finds a girl in a threshold during a cold night, and decides to invite her in to his bungalow, where they share the cold weather and also the emotions that come to light by reading old motherly letters. The aim of this article is to analyze the narrative process of the short story and the signs that engendered from it. Moving towards contemplating

the composition of the short story from the narrative aspect, space, time, and from the narrative process, it is possible to understand in what way they weave and create an organic whole, the verbal signs, which will generate meanings to be constructed by the reader. As for the theoretical framework, this analysis follows the theoretical perspectives of Roland Barthes, Gerard Genette, Walter Benjamin, Ligia Chiappini Moraes Leite and Juracy Assmann Saraiva.

Resumo

O conto **A touca de bolinha**, de Sergio Faraco, apresenta a história de um senhor que encontra uma menina na soleira de uma porta, em uma noite fria, e decide convidá-la para o seu sobrado, onde compartilham o frio e dividem as sensações despertadas pela leitura de antigas cartas maternas. Busca-se, neste artigo, analisar o processo da referida narrativa e as significações que emanam da estrutura engendrada no texto. Procedendo-se ao vislumbre da composição do conto no que tange ao foco narrativo, espaço, tempo e processo enunciativo, é possível compreender de que modo se entrelaçam, para formar um todo orgânico, os signos verbais que geram sentidos a serem construídos pelo leitor. Como arcabouço teórico, a presente análise segue as perspectivas teóricas de Roland Barthes, Gerard Genette, Walter Benjamin, Ligia Chiappini Moraes Leite e Juracy Assmann Saraiva.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Sergio Faraco. *A touca de bolinha*. Narrative Process. Narrator.

PALAVRAS-CHAVE: Sergio Faraco. *A touca de bolinha*. Processo narrativo. Narrador.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

Em *A touca de bolinha*, conto de Sergio Faraco, um narrador já idoso conta um episódio que acontecera consigo “numa noite de névoa e frio” (FARACO, 2004)¹. Ao retornar para o seu sobrado, o homem vê na soleira da porta um vulto que “em dado momento se me afigurou como apenas uma mancha nas tábuas” (FARACO, 2004).

Todavia, essa mancha era uma menina e o narrador afirma que, no bairro em que residia, era comum ver crianças e adolescentes vagando e esmolando, mas que “há uma diferença entre ver crianças a vagar como sem destino e ouvir uma garotinha a chorar no teu caminho, sozinha na noite e como à tua espera” (FARACO, 2004). O enunciador, então, convida a criança a passar a noite em sua casa, descrita como um antigo sobrado em ruínas.

¹ As citações diretas do conto *A Touca de Bolinha* foram extraídas da versão e-book da obra. Portanto, não são paginadas.

Dentro da residência, o homem entrega o restante do seu jantar à menina e tenta tapar alguns buracos com papelão para impedir a entrada do frio, mas desiste e acaba se consolando com o fato de ela, pelo menos, ter uma coberta e estar sob um teto. Deitado em sua cama, no piso superior da velha casa, o narrador pensa na menina quando ouve barulhos e vê a hóspede parada na porta com a manta nos braços. O narrador, então, convida a criança a deitar consigo na cama com o seguinte pensamento: “[...] logo imaginei acomodá-la ao lado da cama, talvez deixar a luz acesa, e pensei depois que não, que aquela manta me fazia muita falta e não havia mal algum que ficássemos juntos, lutássemos juntos contra a noite terrível” (FARACO, 2004).

A menina, então, aceita a oferta e é estabelecido um diálogo entre as duas personagens, que culmina com a leitura de cartas antigas escritas pela mãe do narrador. A leitura das missivas emociona a criança e leva o homem a afirmar que não deveriam pensar em coisas tristes. No dia seguinte, ao acordar, o narrador percebe que sua convidada havia desaparecido e estranha o fato de ela não ter furtado nada nem mesmo ter levado um velho relógio que o narrador lhe dera de presente. Entretanto, a partir de uma investigação mais detalhada, ele nota a gaveta da cômoda aberta e descobre que a menina havia levado as cartas escritas por sua mãe e deixado a touca de bolinha que usava.

Nessa história, desde o início, destaca-se a presença de um narrador homodiegético. Assim, o objetivo deste artigo é analisar o processo narrativo do conto *A touca de bolinha* e as significações que emanam das escolhas do narrador para engendrar o episódio. Entende-se que, ao proceder ao vislumbre da composição do texto no que tange ao foco narrativo, espaço, tempo e processo enunciativo, é possível compreender, do ponto de vista estrutural, de que forma a narrativa organiza-se para gerar sentidos e códigos a serem decifrados pelo leitor. Dessa forma, esta investigação justifica-se também a partir do exposto por Roland Barthes (2013), no ponto em que afirma que as narrativas, em seus diversos gêneros, são perenes em todas as culturas e, através delas, os sujeitos podem se reconhecer.

Vale ressaltar que o gaúcho Sergio Faraco, nascido em 1940 no Alegrete, é considerado um contista por excelência, cuja estreia na Literatura se deu em 1974 (FARACO, 2020), e tem o hábito de atualizar edições da sua obra. *A touca de bolinha* foi publicado originalmente na obra **Contos Completos**, pela editora L&PM, em 1995. Neste ano, Faraco, que também é tradutor, anunciou que não iria mais escrever ficção. Em uma de suas mais recentes entrevistas, concedida ao Jornal Zero Hora e publicada em julho de 2020, o escritor esclarece que não acredita que seja possível escrever contos novos. A razão, alega, é o trabalho como tradutor, uma vez que, ao assumir o modo de narrar de outro autor, acabou perdendo os seus arquétipos. Todavia, reforça que não se trata, exatamente, de uma decisão irrevogável (FEIX, 2020). Na obra **Contos Completos**, por exemplo, as novas edições foram adicionados contos inéditos. Dessa forma, nesta análise, utiliza-se a versão *e-book* disponível na Amazon Kindle.

Sergio Faraco, bacharel em Direito e funcionário público, é um contista reconhecido também pela abordagem da vida no campo do interior do Rio Grande do Sul. No entanto, do seu flerte com a História, resultou uma produção literária marcada pelo inconformismo, assumindo o tom de denúncia às mazelas sociais.

Desse modo, o conjunto de sua obra é dividido pela crítica entre o ambiente da fronteira e o urbano, cujas personagens refletem as deteriorações sociais. Nessas histórias, é possível observar as marcas da solidão e do desconforto, como se os sujeitos narrados fossem eternos deslocados, “buscando sobreviver à crueldade da vida nos grandes centros” (KAHMANN; ALÓS, 2014, p. 92).

Carlos Nejar, em sua **História da Literatura Brasileira**, atesta a qualidade estética da obra do escritor e afirma que Faraco

é um sucessor de João Simões Lopes Neto, guardião do Rio Grande do campo e da cidade, sem o paisagismo e o ornato de um Alcides Maya, mas com dicção peculiar e culta, estilizando a fala gauchesca. Seus diálogos são funcionais, diretos. Denso e preciso na linguagem como uma faca. Conta a fábula, não a moral. Os contos capturam o leitor nas malhas narrativas e findam de chofre. Porque tudo continua além da história. Com cinismo, ironia, palavrão, um beijo, ou nada. (2011, p. 904).

A despeito da importância da obra de Sergio Faraco no cenário da literatura brasileira, sobretudo no gênero conto, verifica-se uma lacuna investigativa no que tange ao texto ficcional em comento, cujo cenário narrativo é urbano. Isso porque, procedendo-se a buscas em repositórios científicos, tais como Periódicos Capes, Scielo, Google Acadêmico e, inclusive, buscas livres no Google, nota-se que as análises sobre *A touca de bolinha* restringem-se a poucos estudos. Nesse sentido, Oliveira (2012), em resumo publicado em anais do V Seminário Nacional de História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, destaca que o referido conto se diferencia no universo temático de Sergio Faraco. Já Cruvinel (2007), em artigo sobre narrativas curtas junto a jovens leitores, apenas indica que a leitura foi uma das realizadas por seus alunos e registra uma breve fala de integrante da pesquisa. Nesse mesmo sentido, tese de Fröhlich (2014), que aborda a temática do letramento, refere a leitura do conto em uma das atividades realizadas com professores, limitando-se a transcrever comentário de um dos sujeitos participantes. Por fim, artigo de Mügge e Saraiva (2013) debruça-se sobre a análise deste texto faraquiano sob o prisma da violência, especificamente no que tange à exclusão social e desumanização do sujeito.

É nesta seara que se dá a presente análise de *A touca de bolinha*, à qual se procede a seguir, revisando-se, para tanto, estudos canônicos da narratologia. A fim de analisar o referido objeto de investigação, adotam-se as perspectivas teóricas de Roland Barthes (2013), especialmente no que se refere aos conceitos de funções distribucionais e integrativas, alicerçando-se nos estudos de Juracy Assmann Saraiva (2000) acerca da narratologia. A caracterização do narrador parte dos postulados de Gerard Genette (1995), ancorando-se, ainda, na perspectiva de Walter Benjamin (2012) e de Ligia Chiappini Moraes Leite (2006).

2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA NARRATOLOGIA

2.1. O ATO DE NARRAR

“Histórias são narradas desde sempre”, afirma Leite (2006, p. 6) em **O Foco Narrativo**. Por conseguinte, isso implica que haja alguém que narre e “[...] quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (LEITE, 2006, p. 7).

Entretanto, segundo Benjamin (2012), a experiência da arte de narrar se encontra em extinção. Isso ocorre, conforme o autor, entre outros fatores, porque os narradores sábios, aqueles que se encontram na velhice e já tiveram diversas experiências, e os narradores viajantes, que conheceram diversas culturas e histórias, estão desaparecendo. A esse respeito, Ourique (2009) acrescenta que o próprio narrador interpreta o episódio narrado, conferindo-lhe sentidos.

Assim, a partir desses dois tipos de narradores, a arte de narrar configurar-se-ia como uma raridade na contemporaneidade, pois “[...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 2012, p. 221). E, nesse diálogo engendrado de forma “manual”, o narrador deveria mover-se com facilidade entre os “degraus da experiência”, pois

o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 2012, p. 240).

Nesse movimento de narração, “[...] quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 220) e mais facilmente o leitor esquecerá de si mesmo para adentrar no mundo ficcional. Isso acontece, pois, consoante Saraiva (2000), a narrativa literária se apresenta com uma essência paradoxal, ela pretende promover a crença na realidade ficcional e possibilitar a compreensão da natureza humana. Ademais, entende-se, o processo narrativo promove o que Ourique (2009, p. 6) chama de “um ato de transformação”.

Desse modo, as histórias ficcionais auxiliam os indivíduos a sanarem suas inquietações acerca da realidade “por apresentarem [...] situações humanas que a experiência cotidiana expõe de modo precário e confuso” (SARAIVA, 2000, p. 52). Assim, o texto literário, que apresenta como base a representação de ações vivenciadas por personagens em determinado tempo e espaço, é compreendido como unidade textual que institui um universo fictício como se fosse real.

2.2. A ESTRUTURA NARRATIVA

Para experimentar o universo ficcional, segundo Barthes (2013), o leitor é conduzido pelo caminho da narrativa por uma espécie de fio de Ariadne. Preso a esse fio, o leitor é livre para imaginar, ora atento ao engendramento do texto, ora projetando acontecimentos. Nesse sentido, diz o teórico estruturalista, não basta esvaziar a história nem seguir um plano meramente horizontal, é preciso passar de um estágio a outro, como quem sobe degraus, mantendo presente, na memória do ato da leitura, o estágio anterior. Assim, destaca três níveis: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. “Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí” (BARTHES, 2013, p. 29), até os detalhes que inicialmente demonstravam ser insignificantes.

Seguindo esse raciocínio, Barthes (2013) postula a existência de dois tipos de funções: as integracionais e as distribucionais. Saraiva (2000) amplia esse entendimento nos seguintes termos:

As unidades mínimas narrativas integram-se através de funções distribucionais – os núcleos e as catálises – e funções integrativas – os índices e os informantes –. Os núcleos são os momentos de risco da narrativa e constituem sua armadura lógico-causal; as catálises preenchem os vazios que separam duas funções nucleares, introduzindo notações de teor temporal. Os índices e os informantes atuam na caracterização das personagens, das coordenadas espaço temporais e da própria narração. Os significados dos primeiros são implícitos e exigem uma atitude de deciframento por parte do leitor; os dos informantes são referenciais e convergem para a instalação de efeitos de realidade. (SARAIVA, 2000, p. 53).

Assim, estruturada em núcleos e catálises, a narrativa se serve das funções distribucionais para pressupor uma complementação à ação. São as grandes amarras que permitem o sequenciamento da história, já que uma ação irá gerar, no fio narrativo e na atuação das personagens, a relação de causa e efeito. Essas funções, por assim dizer, mantêm a continuidade da narrativa, evidentemente, calçadas nas escolhas do mestre que conduz o fio, o narrador. Por sua vez, as funções integrativas, índices e informantes, atuam como conceitos difusos. Aparentemente dispensáveis, uma vez que não é necessária uma descrição do ambiente físico ou o clima atmosférico para que a ação aconteça, têm a importante missão de emanar sentidos, que, ao fim e ao cabo, levarão ao leitor sensações acerca da trama, via processo de deciframento (SARAIVA, 2000).

Todavia, a compreensão da utilidade de uma função indicial exige que o leitor passe do nível das ações ou da narração. Isso porque, sendo unidades semânticas, remetem a um significado que não aparece em um sintagma explícito; pelo contrário, é elaborado no percurso da narrativa. Nesse sentido, o imbricamento das funções, ora sequenciando a trama, ora criando efeitos de sentido, traduzem-se num relacionamento estreito entre ambos os tipos, levando, conseqüentemente, ao nível

das ações. E estas só podem ocorrer a partir da experiência das personagens narradas. Para o teórico, as personagens são definidas conforme seu grau de envolvimento com a ação: “[...] personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação (sua inteligibilidade) se são integrados ao terceiro nível da descrição, que chamamos aqui nível da narração [...]” (BARTHES, 2013, p. 48).

Vale ressaltar que Barthes (2013) considera a narrativa como um ato comunicativo, que se estabelece na medida em que há um sujeito que narra e um sujeito a quem é endereçado o ato narrativo, o leitor. Ambos são “seres de papel”, narrador e narratário, criaturas engendradas no próprio universo do texto, como se observa: “[...] quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e *quem escreve não é quem é*” (BARTHES, 2013, p. 50, grifos do autor). Cumpre-se, dessa forma, no presente artigo, a importante tarefa de distinguir o narrador do autor, sendo o primeiro uma criação cujo *habitat* natural é o próprio texto, por conseguinte, fisicamente incapaz de atravessar a fronteira imposta pelas páginas do livro.

Isso posto, e tendo em vista a abundância de gêneros narrativos em diversas culturas, em diversos momentos da História, há que se ponderar que também são vastos os modos de narrar e, por extensão, as configurações do sujeito que narra. Para Barthes (2013), as escolhas pelo modo de começar a narrativa, intervenções, bem como suas consequentes codificações, estilos de representação e ponto de vista em que se coloca o sujeito que conta a história fazem parte do nível da narração. Nesse sentido, observa-se: “O nível narracional é, pois, ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário” (BARTHES, 2013, p. 53).

Não se trata, evidentemente, de tipos imutáveis, uma vez que o próprio curso da cultura modifica as relações que o sujeito criador e o sujeito leitor estabelecem com o texto. Todavia, observar o modo como se compõem, ainda que pela lógica do estruturalismo barthiniano, permite, via análise das partes, entender como os mecanismos do texto gestam os sentidos que serão, em maior ou menor grau, decifrados pelo leitor.

Os vínculos entre narrador e narratário podem ser reconhecidos não só pelas interrogações diretas, pela inclusão de suas reações ao enunciado do narrador, mas também pelo registro linguístico, pelos elementos selecionados para conceber comparações e analogias, por esclarecimentos relativos a episódios, a lugares, a notações de tempo físico, por reflexões sobre o processo de enunciação. (SARAIVA, 2000, p. 57).

A questão do tempo da narrativa em Genette (1995), outro grande expoente da escola estruturalista, auxilia nesta compreensão na medida em que o teórico estabelece que o ponto de vista de quem narra está situado, *a priori* e mais comumente, sobre fatos passados. Trata-se de uma questão de lógica, uma vez que o ato de narrar pressupõe que o sujeito saiba sobre o que versar, ainda que a narrativa seja do tipo preditivo – que se concentra em fatos que estão por acontecer. Há a narrativa simultânea, na qual quem narra conta sobre algo que acontece no

presente, “contemporânea da ação” (p. 216) e entre os momentos da ação. Todavia, pondera:

A narração ulterior (primeiro tipo) é aquela que preside à imensa maioria das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo pretérito basta para designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história. (GENETTE, 1995, p. 219).

Diante disso, entende-se que os sentidos do texto literário são emanados pelos seus aspectos composicionais. Sendo o narrador o sujeito que escolhe o que escamotear e as pistas que deixará ao leitor, faz-se necessário revisar conceitos sobre este ser que não apenas habita o universo ficcional, mas também o cria.

2.3. O NARRADOR

As categorias elencadas por Genette (1995) dizem respeito à participação do sujeito que conta uma história nas ações em comento. Desse modo, assim refere: “Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...] a outra de narrador presente como personagem na história que conta” (p. 244). Ao primeiro, dá-se o nome de heterodiegético; ao segundo, homodiegético.

Versando sobre o estatuto do narrador, o teórico destaca ainda outros níveis de participação. Dessa forma, observa-se a existência de um sujeito que conta os fatos pelo olhar interno à narrativa, chamado intradiegético, assim como o externo, extradiegético. Há, nesses conceitos, um cruzamento importante para a presente abordagem, uma vez que “[...] pode figurar-se por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais do estatuto do narrador” (p. 247), assim denominados e autoexplicativos: extradiegético-heterodiegético, extradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético, intradiegético-homodiegético.

Compreender estes últimos é preponderante nesta análise e, por essa razão, vale observar que Leite (2006), baseando-se em Friedman, explica que se trata de um sujeito que narra usando os verbos da primeira pessoa do singular ao mesmo tempo em que vive os acontecimentos da trama. Essa vivência pode se dar na condição de testemunha, em que,

[...] o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. (LEITE, 2006, p. 38-39).

Ainda, segue Leite (2006), o narrador pode ser um protagonista da história que narra. Assim como o que testemunha, sua visão não pode ser onisciente por uma simples questão de lógica. Se esse sujeito está contracenando com outras personagens, sua visão fatalmente será comprometida pela impossibilidade de ter acesso ao estado mental dos demais sujeitos que vivem as ações da trama. Do contrário, quebrar-se-ia a verossimilhança, a impressão de realidade (SARAIVA, 2000). Afinal, que humano poderia ter alcance às minúcias do que se passa no íntimo de outrem?

Esses tipos de narradores podem recolher pistas do discurso direto das personagens para reagir, conjecturar sobre o que pensaram e discorrer sobre suas próprias ações. No entanto, suas maiores contribuições ao efeito de sentido estão nas suposições que fazem, dissimulando, via recortes da narrativa, pelos quais determinam exatamente o que o leitor irá conhecer, as suas próprias impressões sobre atores e atos da trama. Como afirma Genette (1995):

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o um tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (GENETTE, 1995, p. 214).

Isso posto, procede-se, então, à análise do conto *A Touca de Bolinha*, de Sergio Faraco.

3. UMA TOUCA POR UMA LEMBRANÇA: A ESTRUTURA NARRATIVA DO CONTO

3.3. FOCO NARRATIVO: A CONDUÇÃO DO OLHAR DO LEITOR

Como visto, para que haja uma história, é preciso que exista um narrador que a conte a outrem. No conto *A touca de bolinha*, embora Benjamin (2012) afirme que os narradores por excelência estejam desaparecendo, tem-se um narrador daqueles citados pelo teórico, que tratam a narração como uma arte. Os verbos escolhidos para iniciar a trama, conjugados em primeira pessoa do singular, tornam fácil a verificação de que se trata de um narrador homodiegético, que passa a relatar a noite em que, voltando para casa, acolhe uma menina. De nome desconhecido, essa personagem tem em suas vestes um acessório peculiar: uma touca de bolinha, que enseja o título do conto por um motivo que o leitor só decifrárá completamente ao final da narrativa.

Ao enunciar uma sequência de acontecimentos que se inicia por “Certa vez eu voltava para casa”, seguido por “Atravessei” e, então, “Me aproximei” (FARACO, 2004), verbos de ação intercalados por uma série de outras informações até que se dê o contato com a menina, o leitor começa a compreender que se trata de um sujeito que narra, a partir de um foco interno, fatos por ele vivenciados. Esse narrador, com

um ângulo de visão limitado pelo percurso da diegese (LEITE, 2006; GENETTE, 1995), acaba compartilhando com o leitor a estranheza de um acontecimento que foge à sua rotina, na medida em que os fatos se descortinam tanto a ele quanto ao leitor. Ainda, esses núcleos iniciais da ação vão estruturando a sequência da trama (BARTHES, 2013).

O narrador desse conto de Sergio Faraco se enquadra no seletivo grupo daqueles indivíduos que têm direito à narração, conforme Benjamin (2012), pois ele é uma pessoa com experiência de vida. Inicialmente, são fornecidos indícios que permitem decifrar a idade avançada do narrador, como quando ele menciona que precisa de uma bengala para se locomover “[...] trazia na mão, a picar nas pedras, minha bengala de rengo [...]” (FARACO, 2004). Trata-se de índices, dentro do conceito de funções integrativas proposto por Barthes (2013), que levam o leitor a considerar que se trata de um homem cujo corpo necessita de apoios mais comumente dispensáveis aos jovens.

Importante notar que essa noção indicial se consolida no decorrer da narrativa, reforçada quando, mais adiante no texto, o narrador passa a rememorar episódios passados. Nesse sentido, ao tomar a palavra, o enunciador narra algo que viveu (LEITE, 2006) cotejado com nuances de sua trajetória, o que permite demonstrar a sua experiência. Há um contraste claro com uma outra função indicial, porém de cunho informativo. O narrador conta: “Atravessei. Na soleira, encolhida, estava uma criança” (FARACO, 2004). Nesse sentido, não há margem para dúvidas: trata-se de um homem adulto que encontra, na rua, uma menina sem lar.

No processo narrativo que cria, o narrador abre mão de sutilezas psicológicas (BENJAMIN, 2012), como evidencia o trecho a seguir, em que convida a menina a passar a noite no sobrado.

Me aproximei, toquei no seu braço e ela recuou no degrau, triste e desengonçada figurinha: sapatos sem meias, rotos, perninhas juntas, vestidinho fino, cabelos escorrendo da touca de bolinha e olhos muito abertos que tinham medo e faziam perguntas.

- Não - eu disse, mansamente -, não precisas ter medo, não vou te fazer mal.

E disse-lhe ainda que gostaria de ajudá-la. Por que chorava? Por que estava sozinha numa noite como aquela? E acaso pretendia dormir ali, num degrau de porta? Fitava-me, e quando respondeu o fez timidamente, quase a sussurrar. Sim, ia passar a noite ali e estava bem, a porta era funda.

- Não podes fazer isso - tornei -, vais adoecer e é perigoso. Por que não vens comigo? Eu moro naquele sobrado, é grande e tem lugar bastante.

Ela olhou para o sobrado, adiante, no outro lado da rua, e sem querer olhei também. (FARACO, 2004).

Percebe-se, a partir do excerto, que o narrador opta por não fornecer muitas descrições psicológicas a respeito da menina ou de seu estado emocional. Ele se restringe basicamente a narrar as condições físicas e os atos realizados. Esse movimento narrativo, despido de grande quantidade adjetiva, permite ao leitor

formular hipóteses, criar significados e envolver-se de modo mais íntimo com o mundo ficcional a que tem acesso. Importante observar que o olhar do leitor é dirigido pelo próprio olhar do narrador. E, nesse sentido, via discurso indireto livre, gera perguntas que só poderão ser respondidas pela imaginação de quem lê o conto.

O engendramento composicional da trama, no qual o narrador participa da ação, coloca as duas personagens em um plano paralelo, entendem Mügge e Saraiva (2013). Desse modo, questões de cunho prático são elucidadas pelo narrador. A menina pretendia, sim, passar a noite na rua, mas isso só se dá a conhecer via discurso indireto livre, contrastando com as falas transcritas do sujeito que a interpela – diga-se de passagem, discurso acompanhado de ponderações de um adulto que justifica a decisão de levar uma menina para casa, pois a rua e o frio, sabem os leitores, são insalubres para uma criança. Um dos sentidos que se podem extrair diz respeito à situação de abandono da menina, o que aponta para a denúncia de uma conjuntura social violenta (MÜGGE; SARAIVA, 2013). Como resposta ao convite, a menina, segundo o narrador, dirige seu olhar para o sobrado. A essa ação, segue-se uma reação do narrador-personagem. Ele também dirige o seu olhar para a casa e, ao fazê-lo, direciona a atenção do leitor para o espaço em que se desenrolará a próxima etapa da história.

3.1. ESPAÇO E TEMPO DA NARRATIVA: CONVERGÊNCIA DE SENTIDOS

As funções distribucionais abordadas por Barthes (2013) balizam também análises acerca da noção de tempo da narrativa, que tem seu início em uma datação imprecisa: “Certa vez eu voltava para casa” (FARACO, 2004), o que inviabiliza, por si só, qualquer tentativa de situar a narração em um tempo histórico, apesar de configurarem um núcleo narrativo – o *start*. Todavia, segue o narrador “numa noite de névoa e frio”, erigindo uma catálise que, além de inserir a noção de que a história se inicia em uma noite (acabará na manhã seguinte), funciona também como um informante que irá transportar o leitor para a realidade daquele momento da narrativa (SARAIVA, 2000).

Assim, não se trata de uma noite qualquer, de primavera ou verão, por exemplo, em que a rotina do narrador poderia seguir incólume, do lugar onde bebera o vinho até a sua casa. Numa circunstância climática diferente, a trama, tal como narrada, correria o risco de enfraquecer-se, pois é justamente o frio que faz o homem compadecer-se da situação da menina. O acontecimento extraordinário é atravessado não apenas pelo “vulto na soleira da porta” (FARACO, 2004), mas também pelo espaço que se desenha no seu entorno. A névoa recobre a visão do narrador, mas também envolve a narrativa em uma atmosfera de mistério. Esta é reforçada por outra composição da trama, num jogo entre a escuridão da noite fria e a parca iluminação, através da qual parte de um pequeno mistério começa a ser revelado:

Atravessei. Na soleira, encolhida, estava uma criança. Com as picadas da bengala ela ergueu apressadamente o rosto, descobrindo-o para a tênue claridade da luminária distante. Era

uma menina. Daquelas meninas que às vezes você vê na rua e que te abordam, te tocam no braço, “dá um trocadinho, tio” e aparecem e desaparecem misteriosamente, como os cães vadios. (FARACO, 2004).

Interessante notar que o narrador, ao divagar sobre os tipos de crianças que “aparecem e desaparecem”, introduz uma importante noção de tempo. A personagem com quem passa a contracenar é efêmera. O vulto que avistara, afinal, não era uma simples criança que se perdera em uma traquinagem infantil; era como um “cão vadio”, alguém que pede um trocado, aproxima-se, com a intimidade do toque, do pedido de auxílio, mas com o desprendimento de quem, depois, segue o seu caminho.

No desenrolar da narrativa, a velhice é novamente insinuada na descrição do casarão em que o narrador reside, que permite o estabelecimento de uma relação de contiguidade da decrepitude entre a casa e o sujeito que abriga a criança: “A parede já guardava poucos sinais do antigo reboco, e se as janelas do segundo piso ainda tinham alguns vidros, as do térreo eram apenas esqueletos com buracos negros. Ao lado, o portão quebrado, o macegal, um monte de calça, um tonel virado” (FARACO, 2004).

Desse modo, ao passo em que estabelece as diferenças entre si e a menina, o narrador descreve o espaço da narrativa. Não há nada de nobre ou aconchegante no entorno desse homem, indica o narrador e decifra o leitor. A casa é esburacada; a noite, fria; o lugar, úmido; a refeição, insuficiente; seu único catre é a velha cama de seu avô; as cobertas são escassas e rotas. Assim como a casa em que vive, sua companhia é uma “[...] triste e desengonçada figurinha: *sapatos sem meias*, rotos, perninhas juntas, *vestidinho fino*, cabelo escorrendo da touca de bolinha” que “aceitou partilhar comigo *uma noite de destroços*” (FARACO, 2004, grifos nossos).

Ao analisar a produção de Sergio Faraco sob o viés das teorias da cultura e identidade, Kahmann e Alós (2014) distinguem lugar e espaço. Nesse sentido, o primeiro refere-se ao ponto geográfico onde se estabelecem práticas culturais. Já o espaço, entende-se, é consubstanciado pela identidade dos sujeitos que abarca. Desse modo, a decrepitude do espaço narrativo compõe um cenário que simboliza o devir das personagens, ambientadas em uma região urbana. Assim, via escrutínio dessa descrição, acredita-se, a análise estrutural coaduna-se com o entendimento de Mügge e Saraiva (2013) acerca das condições precárias que pautam a existência de ambas as personagens. Ao serem descobertas pelo leitor, a pobreza e o abandono desses sujeitos assumem, então, contornos de denúncia.

Outra ação nuclear é introduzida por uma catálise (BARTHES, 2013). Ao referir que “Passava das onze” (FARACO, 2004), o narrador deixa entrever o período de tempo entre as ações pretéritas e o que vem a seguir:

[...] quando ouvi um estalido de madeira, depois outro, suaves barulhinhos cada vez mais próximos e muito delicados naquele lugar onde o silêncio, não raro, era rompido por desastradas correrias de ratos. Eram passinhos na escadaria, pezinhos descalços e receosos galgando os mesmos degraus que meu avô

costumava golpear com suas botas de taco ferrado. Esperei, e como nada mais ouvisse, liguei a luz. Minha hóspede estava parada na porta do quarto, com a manta nos braços. (FARACO, 2004).

Os fatos que sucedem, analisados na próxima seção deste escrito, são entrecortados pela memória do narrador, que passa, então, a ler antigas cartas de sua mãe à pequena. A noite inóspita foi suficiente para que o enunciador alimentasse uma “ternura imensa por aquela companheirinha” (FARACO, 2004). O período exato transcorrido entre o encontro de ambas as personagens, o momento em que a criança sobe as escadas, o diálogo entre eles e as reminiscências do narrador, é impreciso. Todavia, sabe-se que as ações se dão, cronologicamente, em algumas horas, pois “Na manhã seguinte, ao despertar, não a encontrei” (FARACO, 2004). Desse modo, como prenunciado no início do conto, a personagem que dialoga com o narrador surge em uma noite fria, aquece lembranças maternas e insufla afetos paternais, porém, efêmera como a noite, o tempo da narrativa e a própria vida, desaparece ao amanhecer.

3.2. O PROCESSO ENUNCIATIVO: DITOS E NÃO DITOS

Costurando unidades de ação (BARTHES, 2013), o narrador deixa entrever, pelo fio que se utiliza nesta tarefa, uma vida rota, carente de afetos tal qual a pequena hóspede que abriga. Enevoada em mistérios, a criança desvenda a existência desse narrador. Desse modo, pode-se compreender, pelo foco narrativo engendrado no texto, que a menina é uma imagem invertida do protagonista. Sua aparição o confronta e o faz pensar sobre sua própria existência, processo pelo qual se verifica a desumanização que os atinge igualmente (MÜGGE; SARAIVA, 2013). Observa-se isso no momento em que a menina sobe as escadas, interrompendo, novamente, a rotina do narrador:

[...] sentia tanto frio que não podia dormir. Devia ter tomado mais vinho, pensava, e me encolhia e tiritava debaixo da colcha, quase arrependido de ter cedido a manta. E pensava na menina e num resto de aguardente que havia na cozinha, e pensava noutras coisas e pensava só por pensar, para enganar o frio [...] (FARACO, 2004).

O narrador conta, então, que a pequena poderia tornar-se uma aliada na luta contra a noite gelada e, não vendo mal algum que ficassem juntos na cama, propõe: “- Vem deitar comigo, assim dividimos a manta. Tu não sentes medo e eu não sinto frio” (FARACO, 2004). É neste ponto da narrativa que a criança ganha voz, via discurso direto, respondendo: “- Não tenho medo”. Não há, contudo, um complemento que explique o porquê de ela não temer a companhia de um estranho, a noite fria ou a aspereza da vida. Mügge e Saraiva (2013) interpretam que a menina, na contramão da sua idade, identifica-se como uma mulher adulta, naturalizando e banalizando a perda precoce da infância. Ainda, a personagem limita-se a fazer

perguntas, via discurso direto, que desencadeiam, no discurso indireto livre do narrador, respostas que servem muito mais às reminiscências desse sujeito. Por meio delas, dá-se a conhecer:

Sentou-se sem erguer a coberta, olhava para o mobiliário escasso e algumas roupas que estavam espalhadas.
 - O senhor não tem mulher?
 Não, eu não tinha mulher.
 - Nem filho?
 Também não tinha. (FARACO, 2004).

A enunciação assume o diálogo direto em uma aparente conversa banal. A criança, observando os pertences de seu anfitrião, encontra um relógio que acha bonito e acredita ser de ouro. O narrador, então, afirma que se trata de apenas um relógio qualquer e diz que ela pode ficar com o objeto (sem valor material ou sentimental), mas que ela gostara. Feliz com o presente, enuncia o narrador, a criança o coloca no pulso e, em seguida, continua escrutinando o espaço.

A gaveta estava aberta e ela pegou um livro, folheou, largou na mesinha.
 - Por que tu guarda essa papelama na gaveta?
 - São cartas.
 - Cartas? Tem gente que te escreve?
 - Não, ninguém me escreve. São cartas velhas, quase todas da minha mãe.
 - Tu tem mãe?
 - E tu, tens?
 Não respondeu. Tinha apanhado algumas cartas e as olhava. (FARACO, 2004).

Importante notar que o não dito e a não resposta estabelecem significados. Na mesma medida em que mantém o mistério sobre a origem da peculiar criaturinha, o diálogo direto força o narrador a responder, a si próprio e ao leitor, sobre sua amargurada existência, reforçada na descrição do espaço que habita. Assim, enquanto ele deseja apenas dormir e se aquecer, a criança o convoca a relembrar, pedindo-lhe que leia uma das cartas de sua mãe. O narrador conta o que pensou. Sentia frio, fome, sono e cansaço “que diabo ela estava pensando?” (FARACO, 2004). No entanto, sua resposta é: “- Está bem”.

O que se passa a seguir tem muito mais relação com o íntimo do narrador-personagem do que com a menina. Na narrativa, não há uma transcrição fiel, na íntegra, das cartas maternas. Assim, alguns trechos surgem, no conto, intercalados com uma espécie de resumo do conteúdo, reflexões do narrador acerca da sua existência e outros em que é dada voz à autora da carta. Observa-se isso no excerto: “minha mãe pedia notícias e perguntava se eu deixara de fumar, ‘o cigarro vai acabar com a tua saúde’” (FARACO, 2004). A mesma estratégia é retomada em seguida,

quando o narrador relata que a mãe recomendava que procurasse um certo Dr. Álvaro, que poderia fornecer um emprego melhor.

Já fazia muitos anos que não lia aquela ou qualquer outra das cartas que guardava, e enquanto lia considerava que não era bom ler velhas cartas de pessoas queridas. Era quase como reencontrá-las, mas dava uma saudade... Ai, mãe... Quando lavares tua camisa branca, não esfrega demais o colarinho, que está desgastado e acaba se rasgando. Deixa de molho à noite, no outro dia é só esfregar de leve e enxaguar. E não te esquece do meu conselho, quando saíres à noite põe o cachecol que te dei, por causa da garganta. Ai, mãe. (FARACO, 2004).

Observa-se que o homem, apoiando-se no texto escrito há décadas por sua mãe, narra e, ao mesmo tempo, reflete sobre o conteúdo. É importante notar que, no trecho supracitado, o narrador não se utiliza de aspas ou outra marca gráfica para caracterizar o que é o discurso de sua mãe, diferenciando-o da sua própria expressão no presente, representada na interjeição “Ai, mãe”. Ainda, não há clareza textual suficiente para que o leitor faça distinção entre o que foi verbalizado oralmente à sua hóspede-interlocutora e seus pensamentos. No entanto, é facilmente reconhecível, pelas circunstâncias do texto, que as frases “quando lavares tua camisa [...]” e “quando saíres à noite põe o cachecol” são típicas de uma mãe amorosa e preocupada com o bem estar de seu filho.

Tais artifícios enunciativos, misturando discurso direto com indireto livre e transcrições da carta de fato grafadas com aspas, não parecem meros descuidos do autor. Isso porque causam um efeito de sentido importante, uma vez que, usando dos recursos já explanados, o texto funde destinatários. Quem pede a leitura é a menina, personagem explicitada no texto e que provoca a ação, além de ouvir a narrativa engendrada pela leitura da carta. No entanto, quem absorve o conteúdo e reflete sobre ele é o leitor do conto e o próprio narrador, agora alçado à condição de ouvinte da voz de sua mãe, como se reconhecesse a narrativa da sua própria vida. Com isso, reforça-se a senilidade do narrador ao rememorar recomendações maternas:

Passados tantos anos eu já não sabia se tinha deixado a camisa de molho, que cachecol era aquele, e pela vida afora vinha pegando vento na garganta e fumando e sempre com minha tosse seca, meus pigarros, minha falta de ar. E o Dr. Álvaro, que fim tinha levado o Dr. Álvaro? Só queria ver a cara da minha mãe se soubesse do estado dessa perna, se me visse com o bordão, já feito um velho e sem ninguém, um fantasma da casa que a vira crescer e agora me via desmoronar, tão maltratado quanto suas paredes, suas janelas, sua escadaria. (FARACO, 2004).

A partir do excerto, que evidencia as lacunas da memória do narrador, são reiteradas as décadas de vida do enunciador. Essa condição, segundo Benjamin (2012), permite que o narrador exerça a sua função com maestria, pois proporciona que ele se mova pelos “degraus da experiência” e recorra ao acervo de sua memória. Nesse sentido, reforça-se também o papel que a hóspede exerce na trama: desencadear a rememoração de sensações afetuosas.

Ao encerrar a sessão de leitura, novamente são retomados os diálogos diretos, nos quais a menina é bastante econômica, mantendo o mistério que a envolve. O narrador conta, então, que ambos se prepararam para dormir. Entretanto, mesmo que não sentisse mais frio, ele não conseguia adormecer, pois “[...] viajava naquele mundo caricioso e bom que a carta me trouxera de volta” (FARACO, 2004), enquanto ela roncava. Assim, a menina, que provoca a leitura, reaviva também a sensação de acolhimento. A experiência é uma espécie de resgate, do qual ambos emergem modificados, como se fossem novas personagens da trama (MÜGGE; SARAIVA, 2013).

Como já mencionado, ao despertar, o homem nota que a criança havia desaparecido. O relógio com o qual a presenteara não havia sido levado. “Por que não levava?” (FARACO, 2004), pergunta o narrador sem conjecturar qualquer resposta. Além disso, percebe que diversos outros objetos com algum valor monetário estavam intocados: uma caneta prateada, um rádio de pilha e a sua carteira. Todavia, surpreende-se e finaliza a narrativa: “Mas quando olhei para a mesinha, quando vi a gaveta aberta... Ela deixara na gaveta, dobrada, a touca de bolinha, e levava todas as cartas da minha mãe.” (FARACO, 2004).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa é capaz de inquietar o leitor que espera conhecer, via texto, o real motivo de a menina furto as cartas. Todavia, com as renúncias de descrições psicológicas (BENJAMIN, 2012) na narração, é possível apenas construir significados a partir das curtas respostas da menina e de seus silêncios. Atitude típica de uma narrativa literária, o conto exime-se de entregar minúcias subjacentes às peças que o compõem. Trata-se do flagrante de um contexto, como pontuam Kahmann e Alós (2014), no qual o narrador de Faraco recria uma história afetuosas em meio a uma conjuntura precária e violenta, analisam Mügge e Saraiva (2013). Assim, ao seguir pistas textuais que se combinam na estrutura criada pelo narrador, o leitor poderá inferir sobre o motivo pelo qual a menina aparece e desaparece, levando consigo as cartas, registro da memória da mãe do seu anfitrião e deixando a única veste, a touca de bolinha, que seria quente o suficiente para uma próxima noite de frio.

Nesse sentido, a partir do explícito, o implícito materializa-se via inferências do leitor. Entre elas, cita-se a ausência materna na vida da criança e uma situação de abandono. Isso é suscitado no processo enunciativo, sobretudo no início do texto, quando o narrador a compara com “cão vadio” e refere que no seu bairro são comuns “adolescentes extraviados” e “crianças que vinham esmolar na porta do cinema” (FARACO, 2004). Assim, o motivo do furto, que emerge via interpretação, é que as cartas suprem uma lacuna, uma ausência na vida da criança. Através das missivas, a

menina pode acalentar, na sua imaginação, a existência de uma mãe preocupada consigo.

Da mesma forma, é importante frisar que o narrador inquirir a menina se ela sabe ler, e esta é mais uma pergunta sem resposta. “Sabes ler? Largou o maço de cartas sobre o livro, arredou a coberta, deitou-se tão longe quanto a cama permitia. (FARACO, 2004)”. Junto a isso, há o fato, este explícito, de a criança pedir que o narrador leia. Assim, pode-se acreditar que a criança não saiba ler, como entendem Mügge e Saraiva (2013), mas também que apenas preferisse ouvir ou, ainda, que se trata de um recurso da estrutura narrativa que fará desencadear as reminiscências do narrador.

O gesto da personagem em deixar a touca de bolinha que usava em um período de frio é igualmente intrigante. A partir dessa ação, o texto abre-se para que o leitor levante hipóteses sobre a significação da touca e da atitude. Para a menina, por exemplo, a touca poderia representar o único vestígio concreto da existência de uma figura materna. Entretanto, pela sensibilização que a leitura das cartas pode ter despertado, uma vez que elas expressam zelo e preocupação de uma mãe, a criança passa a ter um desejo de uma manifestação diferente de afeto, que se consolidasse de um modo mais expressivo.

Necessário lembrar que, ao descrever os trajes da criança, o narrador mostra que todos são incondizentes com o ambiente desenhado: “sapatos sem meias” e “vestido fino”. Assim, tais elementos levam a ponderar sobre as significações que emanam no ato de deixar a touca de bolinha, peça importante que caracteriza a personagem e dá título ao conto, levando consigo a lembrança de uma mãe calorosa. Trata-se de um deciframento que o leitor do conto deverá fazer com base no que o texto explicita, mas, sobretudo, no que deixa de esclarecer.

Uma conclusão possível é que a personagem infantil entra na narrativa para lembrar ao velho narrador que, ao recordar, poderá encontrar o calor necessário para enfrentar o gélido de sua alma. A touca de bolinha, signo do aconchego e marca da hóspede inesperada, fica para lembrá-lo dos sentimentos calorosos emanados em uma noite fria. Já as cartas, signo e marcas de uma mãe amável, são levadas como forma de suprir o amor que a menina, ao menos naquela noite, não conhecia.

Por esse viés interpretativo, pode-se pensar que a menina deixa a touca e pega as cartas em uma espécie de troca, deixa o vestígio do passado e passa a ter uma materialidade de recordação materna. Nessa perspectiva, ela deixa o signo que pode representar o abandono para o narrador e leva consigo o símbolo que pode criar a ilusão do cuidado e do afeto.

A partir desse universo, que é instituído como real (SARAIVA, 2000) e que é enunciado por um narrador que percorre os “degraus da experiência” e, por isso, tem o direito à fala (BENJAMIN, 2012), o leitor tem acesso a um mundo ficcional que apresenta situações humanas que a experiência cotidiana desconhece ou percebe de modo escuso (SARAIVA, 2000). Nesse sentido, o texto pode auxiliar o leitor a sanar inquietações a respeito da realidade e gerar novas impressões sobre o mundo concreto.

Referências

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. *In: _____. **Análise Estrutural da Narrativa***. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 19-62.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. *In: _____. **Obras escolhidas***. Vol I: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet e Márcio Seligmann-Silva. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

CRUVINEL, Maria de Fátima. Conto: Travessia e Liberdade. **Polifonia**, Cuiabá, v. 14, p. 175-189, 2007. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1053/827>. Acesso em: 05 jul. 2020.

FARACO, Sergio. A Touca de Bolinha. 3. ed. *In: _____. **Contos Completos***. Porto Alegre: L&PM, 2004. *E-book*.

FARACO, Sergio. **Sergio Faraco**: 80 anos [site do escritor]. Disponível em: <https://sergiofaraco.com.br>. Acesso em: 05 jul. 2020.

FEIX, Daniel. "Escrevo para descobrir", diz Sergio Faraco, que está completando 80 anos. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, ano 57, 17 jul. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/07/escrevo-para-descobrir-diz-sergio-faraco-que-esta-completando-80-anos-ckcqajarm00050147fkdf5d2k.html>. Acesso em: 7 set. 2020.

FRÖHLICH, Cláudia Bechara. **Seis Propostas para este Milênio**: uma Trama entre Tempo e Letramento. 2014. 194 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Faculdade de Educação, Porto Alegre, 2014.

GENETTE, Gérard. Voz. *In: _____. **Discurso da Narrativa***. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. p. 211-260.

KAHMANN, Andrea Cristiane; ALÓS, Anselmo Peres. Fronteiras Transplatinas nos Contos de Sergio Faraco. **Ilha Desterro**, Florianópolis, n. 67, p. 87-102, dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262014000200087&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 set. 2020.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo (ou A Polêmica em Torno da Ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MÜGGE, Ernani; SARAIVA, Juracy Assmann. "A Touca de Bolinha": Representação de Violência e Amor. **Revista Literatura em Debate**, [S.l.], v. 7, n. 12, p. 61-75, jul. 2013. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/824/1527>. Acesso em: 05 jul. 2020.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: Da Carta de Caminha aos Contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Karine Brião. Uma Leitura do Conto A Touca de Bolinha, de Sergio Faraco. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 5., 2012, Rio Grande. **Anais [...]**. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2012, p. 71. Disponível em: https://senalit.furg.br/images/mesas_de_comunicacoes.pdf. Acesso em: 05 jul. 2020.

OURIQUE, João Luis Pereira. O "contar histórias" da formação: o narrador na perspectiva de Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], n. 1, p. 111-122, dez. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5305/4713>. Acesso em: 10 set. 2020.

SARAIVA, Juracy. Narrativa Literária: aspectos composicionais e significação. In: _____. **Literatura e Alfabetização**. Porto Alegre: Artmed, 2000. p. 51-62.

Para citar este artigo

PRASS, R. M.; WELTER, M. R.; KUNZ, M. A. Afetos aquecidos: o processo narrativo em A Touca de Bolinha. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v. 9, n. 4, 2020, p. 585-603.

As Autoras

ROCHELE MOURA PRASS é mestranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale, com previsão de defesa de dissertação para fevereiro de 2021. Bolsista PROSUC/CAPES e graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa.

MÁRCIA ROHR WELTER é mestranda em Processos e Manifestações culturais, Universidade Feevale, com previsão de defesa de dissertação em fevereiro de 2021. Bolsista PROSUC/CAPES e graduada em Letras Licenciatura - Habilitação Português, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

MARINÊS ANDREA KUNZ é graduada em Letras Português-Alemão pela UNISINOS (1994), mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (1998) e doutora em Linguística e Letras pela PUC-RS (2004).