

Entre ecos e espelhos: intertextualidade e descentramento do sujeito em “Trem do atlântico”, de David Oscar Vaz

Wilbett Oliveira

Desleitura

ISSN 2764-006X — Número 15 - jan. | fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI <https://doi.org/10.56372/desleitura.v15i15.239>

Wilbett Oliveira
Pós-Graduado em Literatura Brasileira (Universo,
RJ). Pós-Graduado em Ensino de Filosofia e
Sociologia (Faculdades Alfa, SP).
Ensaísta, poeta e editor.
E-mail: wilbett@gmail.com

Resumo Neste ensaio analisaremos o romance *Trem do atlântico*, de David Oscar Vaz, investigando a articulação entre intertextualidade e o descentramento do sujeito. Apoando-se em teóricos como Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Antonio Candido, o texto examina como a construção da personagem protagonista, analisada à luz dos estudos de Beth Brait, reflete a fragmentação da identidade moderna ao dissolver-se em ecos de figuras como Borges e Pessoa. Investigamos como a narrativa se afasta da linearidade para se consolidar como uma obra aberta, onde o sujeito não se constitui como unidade, mas como um arquivo instável de memórias. Conclui-se que a personagem Tiago opera como um espelho de alteridades, cuja incompletude formal espelha a própria impossibilidade de síntese do sujeito contemporâneo, configurando uma poética da não-conclusão que desafia o fechamento estrutural e semântico do gênero romanesco.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. *Trem do atlântico*. Intertextualidade. Descentramento do sujeito.

Abstract In this essay, we analyze David Oscar Vaz's novel *Trem do atlântico*, investigating the link between intertextuality and the decentering of the subject. Drawing on theorists such as Vítor Manuel de Aguiar e Silva and Antonio Candido, the text examines how the construction of the protagonist — analyzed in light of Beth Brait's studies — reflects the fragmentation of modern identity by dissolving into echoes of figures like Borges and Pessoa. We investigate how the narrative moves away from linearity to establish itself as an open work, where the subject is not a unitary entity but an unstable archive of memories. It concludes that the character Tiago operates as a mirror of alterities, whose formal incompleteness reflects the very impossibility of synthesizing the contemporary subject, establishing a poetics of non-conclusion that challenges the structural and semantic closure of the novelistic genre.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. *Trem do atlântico*. Intertextuality. Decentering of the Subject.

I Primeira estação ou introdução

Neste ensaio analisaremos o romance *Trem do atlântico: dezessete partes para um todo incompleto*, de David Oscar Vaz (2024), a partir da articulação entre intertextualidade, forma romanesca e descentramento do sujeito. Fundamentado na Teoria da Literatura — especialmente nas contribuições de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Antonio Candido, René Wellek e Austin Warren e Terry Eagleton —, pretendemos investigar como narrador, tempo e espaço operam como dispositivos formais que dissolvem a ideia de identidade unitária. Além disso, a intertextualidade no romance de Vaz é compreendida não como ornamento erudito, mas como estrutura ontológica da narrativa, na qual o sujeito se constitui como efeito de memória, linguagem e herança literária. Constatamos que a incompletude formal do romance corresponde à impossibilidade de síntese identitária, configurando uma poética da não-conclusão.

O romance de David Oscar Vaz (2024) insere-se na tradição do romance moderno e contemporâneo que problematiza simultaneamente a forma narrativa e a constituição do sujeito. Desde a sua organização fragmentária, o texto sinaliza uma recusa ao fechamento estrutural e semântico, aproximando-se da concepção de romance como forma aberta, conforme definida por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1967). Não se trata apenas de uma opção formal, mas de uma escolha estética e ontológica: a fragmentação do texto reflete a fragmentação da experiência subjetiva que ele encena.

Analisaremos, também, o personagem Tiago, à luz dos estudos de Beth Brait, para quem a personagem deve ser compreendida como efeito discursivo e instância enunciativa, articulando tal perspectiva a reflexões contemporâneas sobre protagonista, memória e dialogismo. Longe de uma análise tipológica ou classificatória, busca-se aqui acompanhar o movimento da personagem no interior da narrativa, observando como sua subjetividade se constrói no fluxo da viagem, na herança das vozes e na experiência da incompletude.

Pensar a personagem no romance contemporâneo implica abandonar qualquer expectativa de totalidade psicológica ou de coerência identitária. A figura ficcional, sobretudo na narrativa moderna e contemporânea, já não se oferece como espelho do sujeito empírico, mas como espaço de tensão, atravessamento e linguagem. Em *Trem do atlântico*, romance de David Oscar Vaz, essa concepção manifesta-se de modo particularmente sensível na construção de Tiago, protagonista cuja identidade se delineia menos por atributos fixos do que por deslocamentos, escutas e reminiscências.

II Segunda estação ou entre viagem e memória de Tiago em *Trem do Atlântico*

Desde suas primeiras aparições, Tiago é apresentado como alguém em trânsito. A viagem não surge apenas como tema, mas como forma de existência narrativa. Ele parte movido por um impulso que antecede a reflexão, num gesto que já anuncia a instabilidade de sua identidade: “Com a chegada de julho, alegria nos olhos e cabelos ao vento, tchau mãe, tchau pessoal, Tiago meteu o pé na estrada, num tesão de viagem!” (Vaz, 2024, p. 19)¹. O entusiasmo do deslocamento não se traduz em direção clara; antes, inaugura um percurso marcado pela abertura ao inesperado. Essa condição errante permite aproximar Tiago do que Beth Brait descreve como personagem-processo: uma figura que não antecede o discurso, mas se constitui nele, sem alcançar uma forma definitiva (Brait, 2017). Tiago não se apresenta como sujeito que domina sua trajetória, mas como alguém que se deixa afetar pelo encontro, pelo outro e pela memória.

Ao longo do romance, a subjetividade de Tiago é continuamente atravessada por histórias que não viveu diretamente, mas que o constituem simbolicamente. A consciência de ser herdeiro de narrativas alheias emerge como elemento central

1 A partir daqui usaremos apenas o número de página do livro analisado nas próximas citações.

de sua formação: “Tinha poucas certezas, uma delas a de que sua vida era uma represa onde desaguavam as histórias dos que vieram antes” (p. 40). A metáfora da represa sugere acúmulo, contenção e circulação, afastando qualquer noção de identidade originária.

Neste ponto, a análise do personagem Tiago aproxima-se da noção de personagem como figuração semântica proposta por Carlos Reis (2017), segundo a qual a personagem funciona como núcleo de sentidos em movimento. Tiago não é apenas alguém que recorda; ele é constituído pela memória como campo de forças, em que passado e presente se interpenetram sem síntese.

A formação subjetiva de Tiago ocorre também no contato com livros, autores e tradições. A cena da biblioteca de José Maia explicita esse processo ao reunir vozes filosóficas e literárias diversas, compondo um espaço de escuta e atravessamento (p. 152–153). A leitura não aparece como erudição ornamental, mas como experiência constitutiva. Sob essa perspectiva, Tiago pode ser compreendido como personagem dialógica, nos termos de Bakhtin (2018): uma consciência que não se fecha em si mesma, mas se constrói na relação com outras vozes. Beth Brait retoma esse princípio ao afirmar que a personagem moderna é sempre atravessada por discursos alheios, impossibilitando qualquer identidade unívoca (Brait, 2016).

O percurso de Tiago não conduz a uma revelação final ou a uma síntese reconciliadora. Ao contrário, o romance parece insistir na ideia de que conhecer-se é aceitar a fragmentação: “Saber essas histórias era saber-se” (p. 41). O verbo saber não aponta para domínio, mas para reconhecimento da complexidade. Essa recusa da totalidade insere *Trem do atlântico* no horizonte do romance brasileiro contemporâneo, marcado por personagens em deslocamento identitário e por narrativas que privilegiam a experiência sobre a resolução (Dalcastagnè, 2006). Tiago encarna esse sujeito em trânsito, para quem a viagem não é metáfora de chegada, mas de permanente abertura.

Lido à luz de Beth Brait e da teoria contemporânea da personagem, Tiago configura-se como figura discursiva mar-

cada pela errância, pela memória e pelo diálogo. Sua identidade não se fixa em traços psicológicos estáveis, mas se constrói no movimento da narrativa, na escuta das vozes e na aceitação da incompletude.

Mais do que protagonista de uma história de viagem, Tiago é a própria experiência narrativa do deslocamento. Em *Trem do Atlântico*, a personagem não responde à pergunta “quem sou?”, mas sustenta a pergunta como forma de existência. É nesse gesto — ensaístico, aberto e reflexivo — que o romance encontra sua força estética e sua relevância crítica.

Desde o subtítulo, já se evidencia a travessia do personagem protagonista Tiago indicada pelo termo numérico “dezesete”, que equivale às 17 estações ou travessias, pois simbolicamente 17 significa transição e equilíbrio, e em outras fontes clássicas, a exemplo da Tradição Islâmica, em que o alquimista Jabir ibn Hayyan considerava o 17 a base de todo o mundo manifestado (dividindo o mundo em 1, 3, 5 e 8, cuja soma é 17). É o número central da liturgia xiita e das orações diárias. Na Antiguidade Grega (Pitagóricos) era visto com certa reserva por estar entre o 16 e o 18 (que representam quadrados e retângulos perfeitos), simbolizando uma “ruptura” ou obstáculo. No Tarot, corresponde ao Arcano 17, “A Estrela”, que simboliza esperança, renovação e a conexão entre o céu e a terra (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 338; p. 410).

III Terceira estação ou a intertextualidade e o descentramento do sujeito em *Trem do atlântico*

Em *Trem do atlântico*, o narrador do romance não assume a posição de instância soberana do relato. Ao contrário, reconhece reiteradamente a precariedade de sua memória e de sua capacidade de reconstrução do passado. Quando afirma ser necessário “destapar o carcomido baú do tempo, um tanto corrompido pelas traças do esquecimento e pelos vermes do equívoco” (p. 39), o texto inscreve a narração no campo da fa-

lha e da deterioração. Essa ação/declaração do narrador carrega uma densidade melancólica e filosófica notável.

Ao tratar a memória não como um arquivo limpo, mas como um objeto biológico em decomposição, o texto toca em feridas centrais da condição humana, em que o “baú” sugere que o passado é algo estanque e encerrado, uma tentativa humana de organizar o fluxo caótico da vida em compartimentos. O ato de “destapar” indica um movimento de coragem ou desespero. Existencialmente, confrontar o passado é um risco, pois raramente encontramos o que esperávamos. O que foi guardado mudou de forma. Como seres lacunares, somos feitos tanto do que lembramos quanto do que esquecemos. O “esquecimento” aqui não é passivo; ele é um agente que consome a integridade do “eu”. Se a nossa identidade depende da memória, uma memória “corrompida pelas traças” resulta em um sujeito incompleto, cheio de vazios.

O “equivoco” sugere que nem tudo o que lembramos aconteceu daquela forma. Nossas defesas psicológicas e o passar dos anos agem como parasitas que digerem os fatos e expõem interpretações distorcidas. Existencialmente, isso aponta para a impossibilidade de uma verdade absoluta sobre a própria vida. Estamos condenados a olhar para trás através de uma lente que já foi mastigada pelo erro. Nesse sentido, o tempo não preserva; ele degrada. A busca pela “essência” ou pelo “passado real” é uma tarefa inglória, pois o objeto de busca já está “carcomido”. O ser humano é um historiador de ruínas de si mesmo. Ainda na declaração/afirmação do autor há um eco de pessimismo que lembra correntes como as de Schopenhauer ou a poesia de Augusto dos Anjos, em que o biológico (vermes, traças) devora o metafísico (tempo, memória).

O passado não se oferece como sequência ordenável de fatos, mas como matéria instável, contaminada e parcial. Essa postura confirma o deslocamento do narrador moderno descrito por Antonio Candido (1967), em que a narração passa a incorporar a própria precariedade do sujeito histórico que a produz. Essa instabilidade narrativa intensifica-se no reconhe-

cimento do espelhamento entre eu (personagem) e outro: “viu algo de si no medo do outro” (p. 39). Essa declaração dissolve a fronteira entre observador e objeto observado, comprometendo qualquer ilusão de exterioridade e descreve o momento em que a distância entre o observador e o observado colapsa. Ela sugere que “não somos ilhas”: o que nos assombra individualmente é o que nos une coletivamente. Ver-se no medo do outro é despir-se das pretensões de ego e aceitar a precariedade comum a todos os seres vivos.

“Ver algo de si” no medo alheio é um ato de *anagnorise* (reconhecimento). O sujeito percebe que o medo não é uma fraqueza externa, mas uma característica universal. O medo do outro é o espelho que revela a fragilidade que o “eu” tentava esconder sob uma máscara de invulnerabilidade. No entanto, esta declaração sugere um movimento de volta para si: “viu algo de si”, aproximamo-nos do pensamento sartreano em que o outro é o mediador entre eu e eu mesmo (Sarte, 1943). O olhar do outro me petrifica e me revela como um objeto. Ao ver o medo alheio, o sujeito percebe que ele também é capaz de causar medo ou que compartilha da mesma substância finita e “finitizável”. É o reconhecimento de que a separação entre “eu” e “outro” é porosa (Sarte, 1943).

O narrador não domina a história que conta; ele se vê implicado nela. Tal procedimento corresponde ao que Wellek e Warren (1971) identificam como narrador autoconsciente, cuja voz inclui reflexão crítica sobre os limites da representação.

A organização do tempo narrativo reforça esse descentramento. Em lugar de uma progressão cronológica, o romance estrutura-se a partir de um tempo acumulativo, governado pela memória. A metáfora segundo a qual a vida é “uma represa onde desaguavam as histórias dos que vieram antes” (p. 39) formula uma concepção temporal em que o passado não se encerra, mas insiste no presente. Trata-se de um tempo psicológico, nos termos de Aguiar e Silva (1971), em que as camadas temporais se sobrepõem e impedem qualquer narrativa linear de formação. O romance não narra um percurso de amadure-

cimento, mas a intensificação da consciência da fragmentação. Nesse contexto, diferente de um rio, que flui e se renova, a represa retém.

Nesse sentido, a memória não é apenas um registro do passado, mas algo que sobrevive e pressiona o presente (Bergson, 2010). Se as histórias “desaguam” ali, a represa funciona como um reservatório da experiência humana. Há uma tensão entre tradição e estagnação, pois uma represa é uma construção que interrompe o fluxo natural para gerar algo (energia, sobrevivência) ou para conter o caos. filosoficamente, isso aponta para a tradição: o lado positivo: é o manancial que preserva a cultura e a sabedoria dos antepassados, o lado crítico: uma represa pode representar o peso do passado que impede o “vir-a-ser”, quando as histórias deságuam e ficam retidas, elas podem se tornar águas paradas, pesadas, simbolizando o peso de traumas ou dogmas herdados que sufocam a novidade.

O espaço narrativo opera de modo análogo. A recorrência da viagem não configura um deslocamento orientado para a chegada, mas uma travessia contínua, sem promessa de síntese. Quando o narrador afirma que “saber essas histórias era saber-se” (p. 39), o texto associa explicitamente identidade e deslocamento, dissolvendo a ideia de um eu anterior à experiência.

Neste sentido, a existência, tal como sugerida pelas imagens do “baú carcomido” e do “saber-se através das histórias”, revela-se como um exercício paradoxal de arqueologia identitária. Se, por um lado, o sujeito está condenado a uma herança de fragmentos — uma matéria narrativa já processada pelas “traças do esquecimento” e deformada pelos “vermes do equívoco” —, por outro, é apenas nesse inventário de ruínas que ele consegue consolidar uma autoconsciência. Não existe um “eu” puro, isolado do tempo; o “saber-se” é um ato de apropriação do que restou, uma tentativa de conferir dignidade ao que foi corrompido. Assim, a identidade não se manifesta como uma verdade intacta guardada no passado, mas como a própria coragem de “destapar” o que é falho, reconhecendo que a essência

humana é, simultaneamente, o registro da perda e a reconstrução narrativa do que sobreviveu à corrosão dos anos.

O espaço no romance *Trem do atlântico* deixa de ser cenário para tornar-se força constitutiva da subjetividade, conforme a concepção de Antonio Candido (1965). O texto se assume como atravessado por vozes anteriores, o que implica uma concepção de sujeito não originário, mas derivado. A identidade narrativa constitui-se como arquivo, efeito de leituras e heranças simbólicas. A referência ao texto de Borges — “os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens” (p. 151) — condensa simbolicamente essa lógica. O espelho não confirma uma identidade; ele a multiplica. Em *Trem do Atlântico*, o sujeito existe como proliferação de versões de si, jamais como unidade estável. O espelho, em Borges, não confirma a identidade; ele a duplica, a fragmenta, a torna potencialmente infinita. Em *Trem do atlântico*, o sujeito narrativo existe precisamente nessa lógica de multiplicação: ele não se reconhece como unidade, mas como proliferação de versões de si. Essa multiplicação impede qualquer leitura essencialista da identidade. O narrador não busca descobrir quem é, mas confrontar-se com aquilo em que se fragmentou. Cada memória, cada leitura, cada encontro funciona como espelho que devolve uma imagem parcial e instável. Essa concepção dialoga com a leitura de Eagleton (1983) sobre a crise do sujeito humanista na literatura moderna, em que o eu se revela como efeito de discursos e não como origem de sentido.

O diálogo com Fernando Pessoa aprofunda essa fragmentação ao introduzir a dimensão do irrealizado. Ao retomar os versos deste poeta, a afirmação de que “na vida não há ‘se’. Se...se houvesse se, eu seria outro e você nem existiria” (p. 19) incorpora a negatividade pessoana: o sujeito define-se tanto pelo que viveu quanto pelo que poderia ter sido e não foi. A identidade constrói-se como resto, como resultado de escolhas que suprimiram outras existências possíveis. Não há reconciliação entre essas versões do eu, apenas convivência tensa entre o vivido e o abandonado. Ao dizer que “na vida não há ‘se’”. (p. 19), o narrador afirma que o ser humano se define pelas suas

ações concretas, e não pelas suas intenções não realizadas. O “eu” que não fez, não é. O “se” é o fantasma de uma identidade que nunca existiu. Ao eliminar o “se”, a vida ganha um peso trágico e belo. Cada escolha é definitiva. Isso nos obriga a olhar para o “baú carcomido” não como um erro, mas como a única matéria-prima real da nossa história.

Revisitar o passado não equivale a esclarecê-lo, mas a confrontar zonas de sombra. A imagem do tempo como “baú carcomido” (p. 41) e o reconhecimento do “eu no medo do outro” (p. 39) aproximam o romance de uma estética da investigação falhada, em que a verdade não pacifica, mas desestabiliza. A memória surge como espaço de inquietação, não de ordenação. Esse conjunto de procedimentos culmina na metalinguagem. Como se observa na fala de José Maia:

— Sabe o que nós buscamos quando abrimos um romance? É um sentido, pois a vida está cheia de lacunas, de incoerências, de ações incompatíveis com o que parece ser o caráter das pessoas. Sabe quando percebemos que estamos lendo um bom romance? É quando o narrador nos convence, ainda que não se perceba logo, que aquilo que estamos lendo não podia deixar de ser escrito (p. 152).

Notamos nesse trecho que o romance pela ótica do narrador surge como uma ferramenta de totalização. Ao escrever (ou ler) uma história, nós preenchemos as lacunas da existência. O trecho destaca o papel do narrador em convencer o leitor. No cotidiano, não temos um narrador para explicar por que alguém agiu “fora do caráter”. No romance, o narrador é quem faz a ponte entre a ação e a psicologia. Ele cura as “feridas” da incompreensão humana. Ele transforma o caráter das pessoas (que na vida real é fluido e contraditório) em algo compreensível, ainda que complexo.

O romance impõe uma ordem onde antes havia apenas sucessão de fatos. Ele transforma o acaso em destino. Essa passagem nos permite inferir que a escrita aparece como gesto vital diante da fragmentação subjetiva.

O texto de David Oscar Vaz explicita sua recusa ao fechamento, como se observa na constatação feita pelo narrador no último capítulo (17) — propositalmente intitulado **O todo incompleto** — de que “assim poderia terminar este romance se não fosse a necessidade de esclarecer ainda o destino de seus personagens” (p. 161). A incompletude formal corresponde à impossibilidade de síntese identitária: o romance não se encerra porque o sujeito não se resolve. Dessa forma, *Trem do Atlântico* constrói uma poética da não-conclusão, em que forma, narrador, tempo, espaço e intertextualidade convergem para afirmar a identidade como processo instável e irreduzível a totalizações.

Neste livro, a intertextualidade não se apresenta como jogo alusivo ocasional nem como estratégia de legitimação cultural, mas como princípio constitutivo da própria existência narrativa. O romance explicita desde cedo essa condição, como acentuado no prefácio do livro por Luiz Eduardo de Carvalho:

não faltam citações explícitas, como a Jorge Luis Borges ou a Fernando Pessoa, nem escamoteadas como a Guimarães Rosa ou Edgar Allan Poe e a uma miríade de outros escritores ou a suas obras, num exercício metalinguístico tão afeito ao que, por aqui, chamamos de pós-modernidade e, lá na Europa, chamam de neobarroco (2024, p. 12-13).

Nesse sentido, no interior da diegese, o texto impede qualquer leitura ingênua da intertextualidade como ornamento: o romance assume-se como atravessado por outras vozes e, mais radicalmente, como incapaz de existir fora delas. Essa postura corresponde à compreensão contemporânea da intertextualidade não como relação externa entre textos, mas como condição ontológica da linguagem literária, pois, a literatura moderna frequentemente tematiza a impossibilidade de um discurso originário, expondo o sujeito como efeito de discursos anteriores (Eagleton, 1983). Em *Trem do Atlântico*, essa lógica manifesta-se no modo como a identidade do narrador se constrói como arquivo: o eu não fala a partir de um ponto inaugural, mas a partir de um campo saturado de leituras, memórias e heranças simbólicas.

A intertextualidade, nesse sentido, não apenas atravessa o romance; ela produz o sujeito narrativo como entidade descon-tínua e irreduzível a uma síntese. Essa negatividade não aparece como lamento episódico, mas como estrutura da consciência narrativa. O narrador vive sob o peso do que poderia ter sido, reconhecendo-se como resto de escolhas irreversíveis. Tal concepção dissolve qualquer noção de identidade plena ou reconciliada. O sujeito não se completa; ele se acumula como perda. Nesse ponto, a intertextualidade com Pessoa não é temática, mas ontológica: o romance herda a ideia de um eu que só existe plenamente na consciência de sua própria fragmentação.

Nesse contexto, a memória assume caráter perturbador. O narrador investiga, mas não resolve; aproxima-se, mas não domina. O eu se descobre justamente naquilo que lhe causa estranhamento, dissolvendo a fronteira entre identidade e alteridade. A intertextualidade com Poe, portanto, reforça a ideia de que o sujeito narrativo não se constitui pela clareza, mas pela exposição ao obscuro.

Por fim, o diálogo com Guimarães Rosa manifesta-se sobretudo na concepção da travessia como experiência existencial. A linguagem metafórica que funde corpo, espaço e mundo — “sua mão era um pássaro com alimento no bico” (p. 45) — remete à tradição rosiana da linguagem como forma de conhecimento limite. Em *Trem do Atlântico*, atravessar não significa chegar, mas transformar-se sem jamais alcançar estabilidade. A intertextualidade, assim, converte-se em modo de existir: o sujeito é travessia de textos, vozes e memórias. Essa relação entre a mão que nutre e a transfiguração do real parece ser o elo que une o seu interesse pelo minimalismo poético à densidade de Guimarães Rosa, visto que a mão que oferece alimento não é apenas anatomia; é uma epifania do cuidado. O detalhe do “alimento no bico” traz uma precisão quase sagrada ao gesto, transformando o cotidiano em algo mítico.

A convergência entre narrador falho, temporalidade fragmentada e intertextualidade culmina na dimensão metalinguística do romance. Em *Trem do atlântico*, a escrita não

aparece como atividade estética autônoma, mas como gesto de necessidade diante da instabilidade do sujeito. Essa concepção insere o romance na tradição moderna da autorreflexividade, em que a literatura passa a tematizar seus próprios limites, pois a metalinguagem no romance moderno não visa explicar a obra, mas expor sua condição problemática (Aguiar e Silva, 1967). No livro *Trem do atlântico*, essa problemática manifesta-se na recusa explícita ao fechamento narrativo.

A recusa ao fechamento implica uma ética da não-conclusão. O romance não oferece síntese porque o sujeito que ele encena não alcança unidade. Qualquer final fechado seria uma violência contra a experiência narrada. Assim, a incompletude estrutural do texto corresponde à incompletude ontológica do eu. Forma e conteúdo convergem para afirmar que a identidade não se resolve, apenas se escreve.

Nesse sentido, *Trem do Atlântico* radicaliza a concepção do romance como forma aberta. Não se trata de um texto inacabado por insuficiência, mas de um texto que assume o inacabamento como princípio. A escrita torna-se espaço de convivência com a fragmentação, não de superação dela. O romance termina — mas não se fecha.

IV Quarta estação ou considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste ensaio permite compreender *Trem do atlântico* como um romance que articula forma e pensamento de modo indissociável. A fragmentação estrutural, a instabilidade do narrador, a configuração não linear do tempo, a intertextualidade constitutiva e a recorrência da metalinguagem não operam como elementos isolados, mas como manifestações convergentes de um mesmo problema central: a impossibilidade de um sujeito unitário e transparente no interior da experiência moderna e contemporânea.

Ao recusar a autoridade narrativa plena, o romance inscreve-se na tradição do romance crítico, tal como descrita por

Antonio Candido, em que a narração incorpora os limites históricos e subjetivos de quem narra. O narrador falho de *Trem do Atlântico* não apenas conta uma história: ele expõe o processo precário de tentar narrar a si mesmo. Essa precariedade, longe de configurar deficiência estética, constitui o próprio núcleo ético do texto, que se recusa a oferecer certezas onde a experiência só permite hesitação.

A organização temporal baseada na memória e na acumulação reforça esse descentramento. O passado não é superado nem ordenado; ele persiste como arquivo instável, atravessando o presente e impedindo qualquer narrativa formativa clássica. Nesse regime temporal, o sujeito não se desenvolve: ele se expõe. A identidade surge como coexistência conflitiva de fragmentos temporais, e não como síntese reconciliadora.

É nesse ponto que a intertextualidade assume papel decisivo. O diálogo com Borges, Pessoa, Guimarães Rosa e Edgar Allan Poe não se limita à esfera da referência cultural, mas estrutura a própria ontologia do romance. O sujeito narrativo constitui-se como efeito de espelhamentos, negatividades, inquietações e travessias herdadas da tradição literária. A identidade não precede a linguagem; ela emerge dela. O romance afirma, assim, uma concepção de sujeito radicalmente não originário, constituído na e pela relação com outros textos.

A dimensão metalinguística, por sua vez, impede que essa experiência seja resolvida no plano da forma. Ao tematizar a escrita como necessidade e ao recusar explicitamente o fechamento narrativo, *Trem do Atlântico* afirma uma ética da não-conclusão. O romance não se encerra porque o sujeito que ele encena não se resolve. A incompletude formal não é falha composicional, mas coerência estética: escrever torna-se o único modo possível de habitar a fragmentação sem negá-la.

Dessa forma, *Trem do atlântico* pode ser compreendido como um romance que pensa a literatura a partir de seus próprios limites. Ao integrar intertextualidade, metalinguagem e descentramento do sujeito, o texto não apenas representa uma

crise, mas a transforma em princípio estruturante. O resultado é uma obra que se inscreve de maneira consistente no campo do romance contemporâneo, afirmando a literatura como espaço privilegiado de reflexão sobre a identidade, a memória e a impossibilidade de totalização do sentido.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BORTOLOTTI, Gary R.; DIXON, Peter. Character mediation of plot structure: Toward an embodied model of narrative. *Narrative*, Columbus, v. 21, n. 3, p. 305–325, 2013.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2017.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1967.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990–2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 13–40, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

KUZMICZ, Katarzyna. The concept of the protagonist in literary studies: The evolution of the image from classical to narratological approaches. *European Journal of Literary Studies*, v. 3, n. 2, p. 45–56, 2020.

MARGOLIN, Uri. Fictional characters in literary theory: A short history. *e-REA – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, Montpellier, v. 19, n. 1, 2021.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

POE, Edgar Allan. *Contos do grotesco e do arabesco*. Trad. Oscar Mendes. Barueri, SP: Amarilys, 2018. 480 p.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração: sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letra Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 3, p. 318–332, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

VAZ, David Oscar. *Trem do atlântico: dezessete partes para um todo incompleto*. São Paulo: Editora Calêndula: 2024.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. In.: _____. *Teoria da literatura*. 2.ed. Traduzido por José Palla e Carmo. s.l.: Publicações Europa-América, 1971. p.157 – 170.