

**DO LARGO, DOS HOMENS E DAS SUAS LUTAS:  
COM MANUEL DA FONSECA E JOSÉ CARDOSO PIRES**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>

**RESUMO:** Análise de espaços de representação social importantes na geografia das cidades de interior portuguesas (especialmente o *largo*) em narrativas de autores ligados ao Neorealismo - Manuel da Fonseca e José Cardoso Pires - refletindo sobre como elas revelam a modificação desse espaço, seja pela chegada da modernização, seja como símbolo da ação revolucionária do homem. A estratégia utilizada, de focalização cinematográfica desse espaço, será um fio condutor da análise.

**Palavras-chave:** Narrativa cinematográfica; Escrita revolucionária; Espaços de representação social.

**ABSTRACT:** Analysis of important social representation spaces in the geography of cities in the Portuguese countryside (especially “*o largo*”) in the narratives of Neorealism authors - Manuel da Fonseca and José Cardoso Pires - reflecting on how they reveal the modification of this space, either by the arrival of modernization, or as a symbol of man’s revolutionary action. The strategy used, of cinematographic focusing of that space, will be a guiding thread of the analysis.

**Key-words:** Cinematic narrative; Revolutionary writing; Social representation spaces.

Nove casas,  
duas ruas,  
ao meio das ruas  
um largo,  
ao meio do largo  
um poço de água fria.

Tudo isto tão parado  
e o céu tão baixo  
que quando alguém grita para longe  
um nome familiar  
se assustam pombos bravos  
e acordam ecos no descampado.

Manuel da Fonseca  
“Aldeia”, de *Planície* (FONSECA, 1984, p. 111)

---

<sup>1</sup> Professora Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

O poema “Aldeia”, pertencente ao livro *Planície*, de Manuel da Fonseca, publicado em 1942, pinta cinematograficamente a paisagem de uma aldeia portuguesa, ao mesmo tempo que revela uma atmosfera de aprisionamento comum ao tempo correlato à sua escrita. Os elementos pertencentes ao espaço são pontuados um a um, através de uma estratégia enumerativa que se inicia com o enquadramento em *plano geral* (XAVIER, 1984, p. 19) ou em *plano de grande conjunto* (BARBARO, 1965, p. 152) - segundo a nomenclatura da cinematografia usada por Ismail Xavier e por Umberto Barbaro - focalizando as casas, e vai se fechando para visualizar em *plano de conjunto* as ruas, e, em *campo médio*, no meio delas um largo. A captação cinematográfica segue até um certo *plano de detalhe* para focalizar ao meio do largo um poço de água fria. Essa aproximação visual dá ao leitor a sensação de estar dentro do largo da aldeia, junto ao poço de água, para que sinta a atmosfera de letargia e abandono que as províncias portuguesas então experimentavam. Para tal, somam-se a estaticidade dos elementos da paisagem – todos eles impessoais, porque solitários -, e a sua descrição não acolhedora – assinalada na frieza da água e na bravura dos pombos que se assustam. A ausência de perspectiva ou visão em linha do horizonte, após o enquadramento em *plano de detalhe*, é definida ainda pela menção de um céu baixo e de uma realidade parada. Assinale-se também que a anáfora da expressão “ao meio de” conduz a visão para uma imagem circular, fechando-se em círculos concêntricos, o que contribui ainda mais para a sensação de cercamento. Quando finalmente o enquadramento experimenta a abertura para um novo *plano geral*, a sensação de vida ausente é mantida pela alusão aos “ecos do descampado”, um grande campo deserto que se visualiza.

O poema parece ser uma síntese de várias imagens que compõem a obra de Manuel da Fonseca, as quais denunciam o abandono a que estavam condenados os habitantes de províncias esquecidas pelo Estado português, nas quais reinava o sistema de exploração latifundiária da terra, situação agravada pelo tempo da Segunda Guerra Mundial e pelo Salazarismo. No entanto, há, mesmo ali, apesar da modorra aparente do espaço, e, conseqüentemente, dos homens, a referência a um grito que faria assustar pombos bravos e acordar ecos do descampado, imagem sonora que indicia uma outra constante na obra do autor alentejano, a saber: a necessidade ansiosa de rompimento do *status quo*, a intervenção consciente na realidade.

A estagnação em “Aldeia” pode ser posta em paralelo com a apresentação de um espaço, outrora símbolo de vitalidade, e que perde suas características originais com o advento da modernidade. Trata-se desse particularmente interessante elemento da paisagem das vilas e cidades portuguesas: o Largo. No conto “O largo”, que abre o livro *O Fogo e as Cinzas*, de 1951, lemos o deslocamento da centralidade do largo como espaço social fundamental daqueles povoados, e seu consequente esvaziamento:

Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da Vila. (FONSECA, 1983, p. 23)

Parece-nos interessante notar que dessa vez a captação visual do espaço é feita em processo contrário ao realizado no poema “Aldeia”, isto é, inicia-se com um enquadramento em *plano de detalhe* na paisagem – o Largo como centro do mundo – e aos poucos a objetiva vai se abrindo para o enquadramento do entorno ao largo – as estradas, as casas, a rua, as faias que circundam o largo deserto. Essa opção discursiva corresponde ao desejo de mostrar que o largo passa a ser agora “todo o mundo” – (FONSECA, 1983, p. 27). Ao final do conto, o narrador assinalará com a abertura máxima da captação visual: “Ele não pode ver que o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas.” (FONSECA, 1983, p. 30). O enquadramento final em *plano de grande conjunto* reitera a descentralização do espaço do Largo – outrora lugar de troca de experiências, de aprendizagem e ainda palco de representação social –, mudanças estas provocadas pela chegada do *comboio* (“O comboio matou o Largo.” – FONSECA, 1983, p. 23), símbolo metonímico da modernização e do desenvolvimento capitalista de uma sociedade sobretudo agrária.

Com efeito, a respeito do processo de modernização experimentado por Portugal, o geógrafo António Gama afirma:

O desenvolvimento das redes de transporte e industrialização dos finais dos oitocentos animou um surto de crescimento urbano que durou até os primeiros anos do século XX. Seguiu-se um período de estagnação da urbanização, até aos anos cinquenta, com predomínio das características da sociedade rural; somente após a Segunda Guerra a urbanização apresenta um

dinamismo novo, primeiro de uma forma mais lenta, para evidenciar em seguida uma maior dinâmica. (GAMA, 1993, p. 446)

Tal processo gera uma oposição entre o passado e o presente evidenciada na geografia local, que vem assinalada no conto de Manuel da Fonseca através da dissolução de figuras quase lendárias, porque carregadas de uma heroicidade *em desvio* pela prosa do narrador: “Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos.” (FONSECA, 1983, p. 23). A honra, o respeito, a valentia, a altivez e a constância de homens que não se dobravam a qualquer sorte são marcas características das figuras recuperadas pela memória do narrador no segundo parágrafo do texto, todos eles trazidos por uma prosa eminentemente visual, que torna tudo, como no gênero épico, um “acontecimento vivo” (STAIGER, 1997, p. 83)<sup>2</sup>. Lembremos, por exemplo, a expressão de firmeza heroica da imagem do lavrador de Alba Grande, “plantado ao meio do Largo com a sua serena valentia” (FONSECA, 1983, p. 23). Figuras como as recuperadas ali povoam as páginas das composições poéticas e narrativas de Manuel da Fonseca, cuja escrita parece fazer do Alentejo um universo mítico sem deixar, no entanto, de assinalar seus problemas e conflitos.

No conto, o Largo era o espaço de troca de novidades, de comunicação com o mundo, de instrução, e de criação de mitos e perpetuação deles: “Quem lá dominasse, dominava toda a Vila” (FONSECA, 1983, p. 24). Palco de representação do poder na sociedade, o largo era um espaço a ser conquistado pelos que desejavam reinar. Atente-se, por exemplo, no poema “Maltês”, também de *Planície*, em que o vagabundo cercado pela guarda é trazido ao *largo*, como espetáculo de aprendizagem da imposição do poder proporcionado ao público, este poder que o pune por ter se desviado dos caminhos (“Depois, tomei caminhos/ que havia e mais outros que/ depois desses eu sabia.”(FONSECA, 1984, p. 108)) que eram disponibilizados como norma: “Cercaram-me num montado;/ puseram joelho em terra;/ gritaram que me rendesse/ à lei dos caminhos feitos.” (FONSECA, 1984, p. 108). Atribuindo, no entanto, uma heroicidade singular ao marginalizado, na aparência vencido, a escrita poética transforma o *largo* em palco para a imposição da altivez do humilhado que aos poucos

---

<sup>2</sup> Emil Staiger, nos *Conceitos fundamentais da poética*, cita a expressão de Spitteler, ao dizer que o poeta épico tem o privilégio de “tornar tudo um acontecimento vivo” (STAIGER, 1997, p. 83).



se eleva com superioridade<sup>3</sup>, indiciando o desejo de uma arte neorrealista que se coloca como grito contra todas as formas de opressão e de interdição da vida:

Gente chegou às janelas,  
Saíram homens à rua:  
- as mães chamaram os filhos,  
bateram portas fechadas!

E eu, o desconhecido,  
o vagabundo rasgado,  
entrei o largo da vila  
entre dez guardas armados;  
- mais temido e mais amado  
que o deus a que todos rezam.

(FONSECA, 1984, p. 109)

No trecho citado, convém apontar primeiramente, a justaposição de *flashes* visuais simultâneos garantidos pelo uso do assíndeto, que imprimem agilidade à cena, compondo um quadro quase catastrófico. Essa agilidade é a seguir posta em oposição ao ralentar da cena, conseguido através do uso de apostos que cortam a oração principal, para, além de especificar a característica do herói, reiterar a desproporção de forças entre o prisioneiro e a guarda. A imagem do cerco, a entrada triunfal na vila e a referência ao “deus que a todos rezam” fazem associar a figura desse maltês com a imagem de Cristo martirizado, o que vem ampliar a atmosfera mítica e simbólica atribuída a esse desvalido, que ideologicamente vence, no entanto, a sua sorte. Lembremos ainda que ele é “senhor” (verso 23) e tem o “olhar de rei” (verso 38), e, como Cristo, vence uma “lei decorada” (verso 41), para impor uma nova, mesmo que com o necessário sacrifício.

Assim, o *Largo* na obra de Manuel da Fonseca é, muitas vezes, espaço de representação do exercício da ordem e ao mesmo tempo de perversão dela. A análise intratextual das suas obras permite-nos perceber ainda que o *largo* é também símbolo de vitalidade e de liberdade, porque é espaço da aprendizagem das crianças, do contar de histórias a meninos “de bibe e pão”, da descoberta da puberdade, do jogo, do lúdico e da festa. “Era um menino triste:/nunca brincou no largo” (FONSECA, 1984, p. 120), diz o eu-

---

<sup>3</sup> Note-se sua figura altiva ainda na estrofe anterior: “Mas eu olhei-os de longe,/ tão distante e tão de longe,/ o rosto apenas virado,/ que só vi em meu redor/ dez pobres ajoelhados/ perante mim, seu senhor”. (FONSECA, 1984, p. 109)

lírico do poema “Tragédia”, de *Planície*. Ou o narrador autodiegético do conto “O retrato”, de *O Fogo e as Cinzas*, desabafa ao final, marcando a oposição entre seu presente e seu passado – “não podia esquecer os meus amigos de infância, livres e felizes, lá no largo!” (FONSECA, 1983, p. 105). O largo era a síntese espacial do tempo da infância, época de descoberta e conhecimento (“Também era lá a melhor escola das crianças. (...) O Largo estava cheio de vida, de valentias, de tragédias. Estava cheio de grandes rasgos de inteligência” – FONSECA, 1983, p. 25). Era ainda lugar de descoberta da poesia das coisas simples e inolvidáveis da vida, indelevelmente marcadas no coração do escritor-narrador-poeta (“E era certo que a criança que aprendesse tudo isto vinha a ser poeta e entristecia por não ficar sempre criança a aprender a vida – a grande e misteriosa vida do Largo” – FONSECA, 1983, p. 25).

A industrialização das cidades e a chegada paulatina de suas produções trazidas ao campo pelo comboio geram o esvaziamento da produção manufaturada e a conseqüente ampliação do operariado, que se aliena de um trabalho em que outrora se reconhecia para vender apenas a sua mão-de-obra na nova fábrica. A leitura marxista do capitalismo e de suas conseqüências é sintetizada ao leitor novamente através do acúmulo de *flashs* visuais, que ampliam a sensação de mudança dos tempos:

Veio o comboio e mudou a Vila. As lojas encheram-se de utensílios que, antes, apenas se vendiam nos ferreiros e nos carpinteiros. O comércio desenvolveu-se, construiu-se uma fábrica. As oficinas faliram, os mestres-ferreiros desceram a operários, os alvanéis passaram a chamar-se pedreiros e também se transformaram em operários. Apareceu a Guarda, substituiu os pachorrentos cabos de paz, e prendeu os valentes. (...) (FONSECA, 1983, p. 26).

Outras conseqüências assinaladas são a ampliação da divisão de classes (“A Vila dividiu-se. Cada café tem a sua clientela própria, segundo a condição de vida.”; “Os homens separaram-se de acordo com os interesses e as necessidades.” – FONSECA, 1983, p. 27) e o esvaziamento da tradição do contar - veiculada outrora à ficcionalização da realidade – fato que é provocado pela disponibilização da informação (“Fosse antigamente, todos ouviriam calados” – FONSECA, 1983, p. 28) facilitada pela chegada da telefonia. Assim, o largo de outrora se torna vazio, habitado apenas por “aqueles que não querem acreditar que tudo mudou”(FONSECA, 1983, p. 27), e vai morrendo aos poucos, numa mudança que é

metonimicamente referida na paisagem que o circunda: as faias que, de “viçosas” (FONSECA, 1983, p. 24) passam a ter um “tronco carunchoso” (FONSECA, 1983, p. 29) e a estarem “silenciosas” (FONSECA, 1983, p. 29) para terminarem por ser “faias ressequidas” (FONSECA, 1983, p. 30).

O geógrafo francês Armand Frémont, na obra *A região, o espaço vivido*, assinala que ocorre o sentimento de inadaptação quando brutais transformações econômicas e sociais operam mutação dos espaços vividos. Os homens, deixando de reconhecer os seus lugares de vida e as suas regiões, são tomados de nostalgia, vertigens, obsessões, sob variadas formas:

A alienação do espaço deve ser considerada a causa profunda, mais exactamente o estado explicativo das patologias ou das inaptações. A loucura ou a delinqüência constituem respostas individuais à alienação, no desvario psíquico ou criminoso. O demente e o desviado (“aquele que saiu do recto caminho”) recriam na região o espaço que lhes é recusado pela ordem social.” (FRÉMONT, 1980, p. 235).

Assim, no conto de Manuel da Fonseca, o bêbado João Gadunha, “que ainda teima em continuar a tradição” contando histórias com gestos e um modo solene de falar que imita os “dos homens que ouviu quando novo” (FONSECA, 1983, p. 27), tenta recriar no Largo o espaço que lhe é recusado pela ordem social, mas recebe a troça dos outros que dele se afastam. Refugia-se na bebida e no choro, agarrando-se às faias e regando-as com suas lágrimas. Dialeticamente, no entanto, apesar da morte paulatina do Largo, as lágrimas do inadaptado João Gadunha garantem uma sobrevivência a elas, imagem que pode metaforizar a memória daqueles que quando crianças aprendiam a grande e misteriosa vida do Largo e viravam poetas querendo congelar o tempo da infância, da vida e da liberdade. Outro desviado de seu caminho é o velho Ranito, outrora mestre-artífice, e hoje desprovido de sua função social, tornando-se mais um bêbado a ranger os dentes e a desafiar os valentes, numa luta desigual com um passado, porque este já não existe. Por fim, cai vencido. “Uma nuvem de poeira ergue-se; depois, tomba vagarosa e triste. Tomba sobre o Ranito esfarrapado e tapa-o.” (FONSECA, 1983, p. 30). Se por um lado o choro de Gadunha e a morte de Ranito sugerem, juntamente com outras imagens disseminadas ao longo do conto, o elogio do tempo passado em detrimento do presente em que tudo mudou, por outro, elas podem ser lidas também como símbolos da impossibilidade de manutenção de uma postura de quem não

consegue se adaptar ao novo. Sem assumir um maniqueísmo confortável que poderia se resumir em “passado – bom”, “presente – ruim”, o conto reitera no período final uma expressão já anteriormente utilizada: “Ele já não pode ver que o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas. Esse *vasto mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada*, está acontecendo.” (FONSECA, 1983, p. 30, grifo nosso).

Apesar do tom rememorativo nostálgico do conto, a expressão de que o Largo é todo o mundo, fora daquele círculo de faias, indica que este passa a ser mais vasto do que aquele horizonte fechado da aldeia, deixando de existir na sua forma original, mas não desaparecendo completamente, porque se metamorfoseia abrindo-se a novos horizontes possíveis. A expressão “vasto mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada, está acontecendo”, indicia a incerteza da mudança e as ambiguidades do novo e do porvir, porém a morte de Ranito e a nuvem de poeira que cobre seu corpo parecem sugerir a necessidade de aprendizagem de readaptação ao tempo e ao espaço. Assim, o final do conto, com seu movimento de abertura do olhar, parece indicar que há sempre algo a mais a acontecer, do qual nunca se pode saber ao certo a natureza.

Com efeito, parece interessante indicar que o final do conto “Meio pão com recordações”, publicado na mesma coletânea *O Fogo e as Cinzas*, termina com semelhante imagem de expectativa e incerteza do que estava por vir: “as duas mulheres aguardavam numa grande incerteza. O próprio casebre parecia compartilhar da mesma expectativa. Estava meio em ruínas. (...) E os buracos mal desenhados das janelas sem vidros fitavam com espanto a agressiva desolação da planície.” (FONSECA, 1983, p. 172). Havia ali, de forma semelhante, uma expectativa aguardada no porvir, metaforizada pela postura das duas mulheres, e assinalada também por uma certa “coisa terrível e desejada que está acontecendo”. Como sabemos, o conto referido, publicado pela primeira vez em 1951, acaba por se tornar um capítulo do romance *Seara de Vento*, publicado em 1958. Na sua continuação, sabemos que as expectativas das duas mulheres, no que se refere ao homem da família conseguir comida, são goradas. No entanto, uma vez que analisamos o conto “O Largo”, de 1951, importa-nos mais contrapor ou lançar visões em paralelo entre as narrativas que compõem o mesmo volume. Convém então assinalar que, assim como em “O Largo” parece haver o elogio do passado anterior à chegada da modernização, em “Meio pão com recordações”, Amanda Carrusca

recorda a diferença entre os lavradores antigos e os daquele tempo, diferenças essas provocadas, ao menos pelo que dá a ver o discurso da personagem, pelo processo de modernização das vilas e cidades, a chegada do automóvel, o advento do cinema. No entanto, ela mesma diz que essas diferenças faziam com que os lavradores antigos dessem menos esmolos, o que significa que não era um tempo perfeito, pois permaneciam as dificuldades e a exploração. Mais uma vez percebemos que a obra de Manuel da Fonseca não faz uma leitura maniqueísta da realidade: nem uma ideologia laudatória absoluta de um passado mais feliz, nem o elogio cego do presente ou do porvir, apontando para as incertezas e ambiguidades de cada tempo. O que parece haver quase sempre é uma projeção para o futuro, mesmo em um final trágico como o de *Seara de Vento*.

O corpo de Ranito tombado sobre o largo transforma-se numa ruína de um tempo, fragmento do passado a compor uma história sempre em transformação. Como o anjo da história de Walter Benjamin, que tem o rosto voltado para o passado enquanto uma tempestade sopra, impelindo-o para o futuro, o narrador de Manuel da Fonseca parece sugerir com essa imagem final que o progresso histórico não deixa de levar em conta as marcas do passado, isto é, as ruínas – algo a que se volta no eterno movimento de projeção para o futuro. O corpo de Ranito sob as faias ressequidas, sugere talvez o entendimento dialético marxista de que a História se constitui não como uma marcha linear, mas como um amontoado de ruínas que são possíveis movimentos que a impulsionam, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Como o será também em outro sentido, mais revolucionário, o corpo de Palma tombado ao pé do forno, na imagem final do romance *Seara de Vento*.

Com a descentralização do *largo*, outros espaços de representação social são criados: “Vão todos para os cafés, para o cinema ou para o campo.” (FONSECA, 1983, p. 29), cita o narrador. “Cada café tem a sua clientela própria, segundo a condição de vida.” (FONSECA, 1983, p. 27). Assim, na trama das relações hierarquizadas do espaço e dos homens entre si, o indivíduo que deseja impor a sua lei é obrigado também a dominar estes outros espaços sociais. Com efeito, no conto “O ódio das vilas”, publicado em *Aldeia Nova* (1942), apresenta-se como protagonista o valente Antonio Vargas, que, sendo “novo e rico” (FONSECA, 1996, p. 43), nascido em uma alta classe social, ousa desafiar a “resistência

agressiva da gente rica de Cerromaior” (FONSECA, 1996, p. 42) por escolher como esposa a filha de um homem do povo, seu empregado. Dessa maneira, em seu périplo de desafio e imposição de sua escolha perante os poderosos do espaço em que reside, António Vargas terá de vencer – e a expressão é do próprio texto: “Se vencesse, lealmente, debaixo daquela crua luz do Sol(...)” (FONSECA, 1996, p. 41) – não apenas o largo, nessa altura ainda “cheio, na tarde de domingo” (FONSECA, 1996, p. 45), mas também os olhares admirados das ruas da vila e dos senhores à porta do *café*, outros dois espaços de representação social importantes na geografia das vilas de interior portuguesas. Note-se que a “luta em que punha a vida inteira” (FONSECA, 1996, p. 42) de Antonio Vargas ocorre em um domingo ensolarado, porque, “a atividade diurna visibiliza melhor as barreiras do *status* social” (FERNANDES, 1992, p. 76), e certamente proporciona a visibilidade desejada por Vargas para o enfrentamento dos olhares da vila. Do alto de seu cavalo, elemento também importante como identificação de classe, António Vargas vence pela sua postura eminente e a que manda que também Maria Jacinta tenha: “Ergue a cabeça e olha de frente quem olhar para nós.” (FONSECA, 1996, p. 45). Vence também pela palavra ao interpelar os homens à porta do *café*, com uma voz alta e agressiva que se coloca em oposição aos murmúrios dos homens, e vence ainda, nesse teatro das representações sociais, pelo gesto do olhar dirigido a cada rosto com lentidão. Observe-se a cena fortemente marcada pelo dramático:

Ouvindo o murmúrio das falas dos homens da porta do café, António Vargas obrigou o cavalo a voltar atrás. Olhou-os devagar. Uma ruga funda unia-lhe as sobrancelhas, de boca cerrada, os olhos iam lentamente de rosto em rosto:  
- Meus senhores, boa tarde.  
Nunca Maria Jacinta ouvira uma voz tão agressiva. (FONSECA, 1996, p. 45)

António Vargas incomoda porque ousa perverter o espaço do poder num tempo também propício à manifestação pública – um dia de domingo -, numa disputa pela libertação e imposição da própria vontade. É por isso que depois, Dr. Anselmo, um dos poderosos da vila, esbraveja: “Agora entrar na vila, num domingo, com a rapariga à garupa, isso é que era um escândalo, um desafio às pessoas honestas.” (FONSECA, 1996, p. 48). Mas a luta de António Vargas ainda não terminara. Era preciso ainda dominar mais um espaço de poder social, e é por isso que ele vai ao *cinema* levando sua esposa. É interessante que, tanto ele quanto a família de sua antiga noiva rica, demonstram a importância de estarem presentes no



cinema àquela noite, mesmo contra a sua vontade, a fim de exercerem a representação de seu papel social. Toda a cena é fortemente marcada pelo dramático e pela captação cinematográfica das cenas, mas os limites desse texto não nos permitem explorá-las em detalhes. Destaque-se apenas a postura novamente ativa, com seu olhar fulminante, que o personagem dirige a cada um dos presentes que ousa encará-lo, cena que o narrador descreve com um ralento das ações, permitido pelo uso do gerúndio e pela locução adverbial de modo: “Ao lado, António Vargas, de rosto duro, olhava de frente todas as caras. Ia obrigando, um por um, a desviar a vista. O peito abaulado parecia comprimir uma grande força prestes a saltar-se.” (FONSECA, 1996, p. 58). A sensação de suspensão do tempo é evidente.

Todo o conto é primoroso no que se refere às imagens de jogos do poder alcançados ou perpetuados através dos espaços sociais da geografia das aldeias e das vilas de interior. A conversa entre os homens do café, cada um disputando com o outro espaço para impor a própria voz, ou ainda distorcendo a realidade em benefício próprio – como, por exemplo, a tentativa de fazer crer que a insurreição de António Vargas seria causada por um estado de inadaptação, atribuindo-lhe grau de louco, é sintomática para a análise do jogo do poder. Semelhantes a essas cenas são as imagens do capítulo 8 do romance *Cerromaior*, no qual o café funciona como um palco para o teatro de interesses entre os indivíduos. Da mesma forma, ocorre nas cenas do interior da Sociedade Harmonia Cerromaior, espaço do qual Doninha é banido, uma vez que ele ousa instaurar na teia das relações sociais uma nota incômoda, com suas frases de revolta e de desvelamento das atitudes hipócritas dos habitantes locais e também com a situação asquerosa e corrosiva a que é levado seu corpo, sujo e doente.

Ao ler a descrição de um Largo que aos poucos morre com a chegada da modernidade, no conto de Fonseca, e ao mesmo tempo experimentar as diversas cenas em que esse espaço aparece como palco de representação social, não passa despercebida aos leitores de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, publicado em 1968, a longa descrição do largo experimentada por aquele narrador-autor que se instala em um quarto de pensão na Gafeira para participar na anual caçada na Lagoa. Após o preâmbulo de instalação do narrador e da escrita, com a apresentação do Autor e da sua proposta de escrita intimamente relacionada à morte de um tempo, à transição sócio-político-econômica vivida em uma aldeia rural cercada de um

insipiente processo de industrialização<sup>4</sup>, o romance se abre com a focalização cinematográfica do largo, em *plano de grande conjunto*, destacando a sua inutilidade e esvaziamento:

O LARGO. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo:  
Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, todo valas e pó. (...) Inútil, sem sentido, porque raramente alguém o procura apesar de estar onde está, à beira da estrada e em pleno coração da comunidade.” – (PIRES, 1983, p. 3).

A seguir, o largo é apresentado como um terreno agressivo e indomável, espaço de estagnação em que o único trânsito visível é o movimento da sombra do enorme paredão que se projeta no terreiro. A profusão de significantes ligados a movimento relacionados à sombra (*levanta, envia, arrastando, leva-a, viaja, cobre, arrefece, recolhe-se, expulsa, recomeça, invasão, crescendo*) contrasta com a ausência de povoamento do terreno.

Por outro lado, a muralha é vista “como lápide de uma vasta e destroçada campã com vinte séculos *de abandono*” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso), com a igreja crucificada nela, as “tabernas e o comércio *sonolento*” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso) e uma fila de casas, “muitas delas *vazias* e ainda com as argolas onde antigamente se prendiam as bestas” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso), e acrescenta: “Antigamente, em tempos mais felizes.” (PIRES, 1983, p. 4), confirmando, através da personificação dos espaços, o tempo de declínio que enfrenta aquela terra, microcosmo da pátria portuguesa.

Correlativamente ao espaço, também os camponeses são apresentados como corpos cansados, com a sua “fê ensonada” (PIRES, 1983, p. 7), na cena da aparição do casal Palma Bravo, reflexão sobre a própria condição dos portugueses. As imagens ligadas à decrepitude, alienação, morte, vazio e abandono da terra e dos homens são inúmeras. A referência à emigração é uma delas, através da menção às “*viúvas-de-vivos*, assim chamadas – sempre a rezarem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e uma vez mais agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...” (PIRES, 1983, p. 7,8).

---

<sup>4</sup> Pode-se assim dizer em virtude das várias imagens do tempo em transição, como a referência ao Engenheiro Agrônomo, ou ao criado Domingos tornado maneta na indústria, ou mesmo a indicação de que é a partir da lagoa “que uma comunidade de camponeses-operários mede o universo; não a partir da fábrica onde trabalha, nem da horta que cultiva nas horas livres.” (PIRES, 1983, p. 61, grifo nosso).

Palco geográfico de representação do poder, o *largo* é o espaço para a entrada em cena dos personagens principais, que é feita de forma teatral, e, assim, não apenas a do narrador-personagem, mas especialmente a do casal Palma Bravo. Movimento recuperado pela memória, o relato se desenvolve apresentando o desfile do casal como num palco, palco este que é o próprio romance: “Dois cães e um escudeiro, como uma tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço.”(PIRES, 1983, p. 7).

O caráter de representação se exacerba ainda na estratégia de comprometimento que o narrador estabelece com o seu leitor implícito usando um verbo no imperativo que o torna um cúmplice do seu olhar, ou um espectador que o seguirá de perto, de modo a poder ter com ele o mesmo ponto de vista: “Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo.” (PIRES, 1983, p. 9). A câmera que focaliza a cena é conduzida, ao mesmo tempo, pela memória do narrador e pelo olhar convidado a *continuar* com ele.

Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo. (...) E ele avançando de cabeça levantada, mão a mão, sem um cumprimento a quem quer que fosse; sem uma palavra entre ambos, e muito menos para o mestiço que esperava com os cães pela trela. (PIRES, 1983, p. 9, 10)

Após um desvio do ângulo de visão para lembrar o encontro que tivera com o Velho das Lotarias, o narrador retoma a aparição do casal Palma Bravo na “manhã do ano passado” (PIRES, 1983, p. 14). Ele segue o casal com a câmera, escolhendo o *movimento em linha* da captação cinematográfica, isto é, aquele que segue o movimento do sujeito sempre à mesma distância, usando para isso a estratégia parecida com o deslize sobre carris, sendo que este narrador-personagem parece caminhar à pé, e por isso é obrigado a desviar-se das pessoas que habitam com ele a cena:

Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas-de-Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está no volante do carro. (PIRES, 1983, p. 14)

A enumeração das pessoas das quais ele deverá se desviar é estratégia isomórfica que mostra graficamente os desvios feitos pela câmera, o seu esforço para acompanhar o foco principal, que é o casal. A expressão de desvio do olhar efetuado pelas digressões entra como um

comentário metalinguístico, levando à visualização do romance em construção. O pronome possessivo *nosso* na expressão “nosso homem” contribui ainda mais para a aproximação do leitor-espectador da matéria narrada.

Mas logo a memória do narrador lhe traz a cena recente do Velho das Lotarias a informar-lhe de que a realidade mudara na Gafeira: o Engenheiro Tomás da Palma Bravo desaparecera após as mortes de sua esposa e criado. É então que, no *largo*, o escritor-furão de *O Delfim* conhece o seu verdadeiro “furo de reportagem” que é a nova realidade a interpretar: “No largo temos o Regedor, que está à frente dos arrendatários da lagoa. Agora é dele que depende a licença de caça, não de Tomás Manuel.” (PIRES, 1983, p. 36) O *largo*, com a sua muralha do tempo, lá está para reiterar que a história está sempre em transformação:

Para lá da porta, a muralha continuava com a sua lenda e o seu orgulho na outra extremidade do largo. Como se dissesse: “Quod scripsi, scripsi” – e fosse um imponente eco romano. “O que está escrito em mim, está escrito há mais de vinte séculos e há-de perdurar. Quer os vossos delfins estejam vivos ou mortos”(PIRES, 1983, p. 36)

O professor e sociólogo português António Teixeira Fernandes afirma: “A vida humana desenrola-se no quadro de coordenadas espaço-temporais. Se não existe sociedade sem história, também não há espaços sem marcas do tempo.” (FERNANDES, 1992, p. 61). Assim, o espaço reflete as ações do homem no decorrer do tempo e suas relações de poder, tornando-se uma ruína, como esta muralha, ou este largo, palco de inúmeras sucessões dialéticas no *continuum* da história.

Como uma voz a anunciar que uma vida nova sempre pode se estabelecer sobre as ruínas da História, a voz da muralha indicia a presença em si de uma lagartixa “espalmada na inscrição imperial”(PIRES, 1983, p. 37): “Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente.”(PIRES, 1983, p. 37) Alegoria de um tempo em transformação, metáfora da vida que existe por trás de um “sono aparente”, espelho dos portugueses que, apesar de parecerem imóveis, mortos, poderiam um dia vir a serem capazes de questionar o poder totalitário que os constrangia então, metáfora dos excluídos da História, essencialmente escrita sob o ponto de vista dos vencedores, a lagartixa é “o tempo (português) da História” (PIRES, 1983, p. 129).

Alguma coisa de “terrível e desejada” (FONSECA, 1983, p. 30) estava para acontecer assim no tempo de enunciado de *O Delfim*, em que o “bom giro do tempo” dá a ver, na quietude de um *largo* também vazio, a certeza na transformação possível metaforizada na lagartixa que o narrador observa espalmada na muralha que margeia o largo, ela própria um “fragmento de pedra gerado na pedra”, uma nova ruína. Por isso ela vem aqui a encabeçar o novo portal: o dos 98 que se reuniram em “cooperativa à face da lei” (PIRES, 1983, p. 38) como arrendatários da lagoa.

Relação de sentido construída não a partir de símbolos previamente consagrados, mas a partir da própria construção narrativa, a lagartixa é neste romance a alegoria da História, a imagem que emerge do texto para representar o tempo. Por isso o escritor que face a ela se coloca, é capaz de observar seus pequenos sinais vitais, sua capacidade de mudança lenta mas tenaz, saída das “ruínas da História”, sua força de transmutação que lhe permite sair do silêncio, do isolamento, para introduzir-se no lugar deixado vago pelo poder. Nesse sentido a lagartixa é a imagem da revolução sinuosa e clandestinamente preparada contra o poder dominante. Ao deparar-se com ela, o escritor-furão questiona-se sobre o tempo, e conclui com a certeza de que o “bom sentido do tempo” está na prova de uma “licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro.”(PIRES, 1983, p. 37).

“A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra”(PIRES, 1983, p. 07), e assim o *largo* inicial, palco para o desfile do Engenheiro se transforma em espaço de festa, perversão do espaço do poder permitido pela certeza no giro do tempo. O “festim das enguias” aparece na narrativa como um verdadeiro tempo da *transgressão*, na expressão de George Bataille (BATAILLE, 1988, p.58), não só porque é a comemoração da ruptura com uma velha ordem, mas também porque aparece como tempo da libertação, da manifestação de um desejo reprimido por tanto tempo de cerceamento. Como aprendemos com Bataille, o homem pertence a dois mundos entre os quais, queira ou não, sua vida está repartida: o *mundo do trabalho e da razão*, que é a base da vida humana, e que se estrutura a partir da *proibição*, ou *interdito*; e o *mundo da violência*, o da própria natureza humana, viabilizado pela *transgressão*. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos

tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos.” (BATAILLE, 1988, p. 35,6), diz Bataille, e continua: “o trabalho introduz uma pausa, ou intervalo, graças aos quais o homem deixa de responder ao impulso imediato que comanda a violência do desejo.” (BATAILLE, 1988, p. 36). Na vida humana, “o excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão” (BATAILLE, 1988, p.35), por isso, para se viver no coletivo são necessários os interditos, ou as *proibições*.

Agora, ao quarto do narrador chegam os fumos de um festim comemorativo, tempo da transgressão e do desvio:

Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumar e, neste ponto, justiça seja feita ao profético Dom Abade, que, já em 1801, *Monografia*, cap. VI, fls. 87 vs., tinha prevenido o mundo contra a herança pagã que pesa sobre a Gafeira:

“Encontradas foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro (...), mais se nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviram aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco e cujos desmandos se acolhiam ...” (PIRES, 1983, p. 127,8)

Através da imagem de enguias a arder sobre as ruínas romanas, nota-se o paralelismo entre as imagens ligadas ao festim de enguias e às orgias realizadas pelos romanos no mesmo local, descobertas através de ruínas ali presentes. O paralelismo visual é sugerido pelo próprio narrador e se tornará mais evidente ainda por todo o erotismo verbal que permeará o texto neste capítulo dedicado ao festim.

Ampliando o paralelismo de imagens do festim das enguias com as orgias romanas, o narrador faz uma comparação das mulheres gafeirenses com as romanas, no que tange a seu porte físico: a mama pequena, o lábio carnudo e as pernas possantes, “de artelho largo” (PIRES, 1983, p. 128). Na sequência, os significantes sensoriais exaustivamente presentes ao longo de todo o capítulo, contribuem para a atmosfera erotizada da cena (“incenso de prazer”, “névoa excita”) caracterizando a consagração da vida que se espalha pela província, após o tempo de repressão anterior:

Assim como é também de admitir, perante a alegria que vai na aldeia, que um antigo e adormecido incenso de prazer se tenha levantado das relíquias e cegue, e queime, a alma dos gafeirenses. Mas esta névoa ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?, esta névoa excita, traz prenúncios felizes, e todos nós merecemos vinho para hoje, céus calmos para amanhã, conforme



está previsto pelos Serviços Meteorológicos. Uma vez na vida, acreditemos no Borda-d'Água oficial e nos Aristóteles que o fabricam. (PIRES, 1983, p. 128)

Assim, o romance cola a festa comemorativa do tempo da enunciação às festas pagãs realizadas pelos romanos. Aquilo que supostamente seria profano pela visão religiosa cristã se converte em sagrado porque marca o tempo da transgressão. A narrativa apresenta-se como espaço do revolucionário, da transgressão, paradoxalmente ousando consagrar o profano, ao mesmo tempo que relativiza os conceitos de *bem* e de *mal*. O narrador ousa também uma *excursão* do seu objetivo inicial ao vir à Gafeira e, seduzido, escolhe abandonar a caçada, mas comparecer à festa. Situemos seu texto pervertedor da ordem:

O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais. Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. (PIRES, 1983, p. 183)

Os significantes ligados à balbúrdia da rua – “Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira” – indicam que é um tempo do *falar* e não mais o tempo censurado de outrora, em que os camponeses *endomingados* assistiam ao desfile do Engenheiro em praça pública, ou repetiam uma já conhecida ladainha, “um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada” (PIRES, 1983, p. 80).

É interessante notar que também o *largo* como espaço de festa aparece na obra de Manuel da Fonseca, recriado em tom de rememoração que traz de volta a festa, a alegria e a vitalidade dos tempos em que a Tuna do Zé Jacinto enchia as ruas da vila. O poema “Mataram a Tuna!”, de *Planície*, cujo título já graficamente marca, através da exclamação, o grito de revolta na atmosfera de passividade e tédio da Vila, traz de volta o tempo feliz e saudável em que a Tuna do Zé Jacinto enchia os “domingos antigos de bibe e pião” (FONSECA, 1984, p. 129) tocando a marcha Almadanim, os domingos, portanto, da infância e do tempo de liberdade no *largo*.

A lembrança da Tuna do Zé Jacinto traz à tona um verdadeiro tempo da *transgressão* também, não só porque é, aos olhos da alta burguesia local, associada à desordem e à vagabundagem, mas também por referenciar uma atmosfera de subversão em vários níveis. No tempo em que a Tuna enchia as ruas tocando a marcha Almadanim, despertava o riso

(“Abriam janelas meninas sorrindo” (FONSECA, 1984, p. 129 – o sorriso das moças implica na libertação das sensações e na alegria, sendo assim elemento subversivo), e promovia o corte no tempo (“parava o comércio pelas portas” – FONSECA, 1984, p. 129) e no trabalho, o que é uma ruptura com o mundo da ordem.

No tempo que a Tuna do Zé Jacinto enchia os domingos, “Tudo mexia como acordado/ ao som da marcha Almadanim/ cantando a marcha Almadanim” (FONSECA, 1984, p. 129). A palavra “acordado” parece apresentar aí uma ambiguidade interessante entre a ideia referente aos acordes musicais – como se tudo se mexesse conforme os acordes – e a relação com o adjetivo, como se todos estivessem acordados, associação que é possível dada a contraposição apresentada ao final do poema: os antigos companheiros de infância do tempo da Tuna que se transformaram nos empregados letárgicos “dobrados nas secretárias de comércio” (FONSECA, 1984, p. 130), “na vila quieta/ sem vida/ sem nada” (FONSECA, 1984, p. 131). O estar acordado é também uma imagem da subversão, visto que implica na desalienação do homem. Outra imagem cara à ideia de ruptura é a coletividade promovida pela Tuna, ao unir os campaniços (“tolhendo os passos escutando em grupo”- FONSECA, 1984, p. 129) e ao encher a rua e as casas com cores, gritos e vida. O acúmulo de significantes sensoriais ligados principalmente à visão e à audição demonstra em linguagem o tempo da  *festa* e, portanto, da atmosfera de libertação de desejos. Por tudo isso, a Tuna do Zé Jacinto é tão perigosa aos senhores e senhoras burguesas, em cujo discurso transparece a ideologia da interdição e da moralidade da ordem:

Entanto as senhoras não gostavam  
faziam troça dizendo coisas  
e os senhores também não gostavam  
faziam má cara para a Tuna:  
- que era indecente aquela marcha  
parecia até coisa de doidos:  
não era música era raiva  
aquela marcha Almadanim.  
(FONSECA, 1984, p. 130)

A indicação de que aquilo “não era música era raiva”, associada à alta incidência de vocábulos ligados ao campo semântico de luta e de permanência nela (“marcha”, “não desistia”, “violentas”, “heroica”, “rasgava a Tuna o quebranto da vila”) e, ainda, somados à aliteração do fonema velar *r*, que, além de remeter ao som da música tocada, sugere ainda a

ideia da ruptura e até de ódio (a “raiva” insidiosa contra a ordem estabelecida em termos como “raiva”, “raspavam notas”, “rasgava a Tuna”), permitem-nos perceber que o tempo da Tuna pertencia ao *mundo da violência* da natureza humana, e, portanto, ao tempo da *transgressão*. Por isso, tão perigosa à lei e à ordem social. Ao opor passado e presente, o eu lírico do poema denuncia a obsedante condição do homem controlado pelo sistema e reclama a necessária loucura capaz de subverter essa ordem e trazer a vida de volta.

Por isso, ao findar o poema, vem o convite a “fazer qualquer coisa de louco e heróico/ como era a Tuna do Zé Jacinto” (FONSECA, 1984, p. 131). Respondendo metaforicamente ao desejo do eu-lírico de Manuel da Fonseca, de voltar a fazer qualquer coisa de louco e heroico, em *O Delfim* os habitantes da Gafeira celebram em uma festa a profanação da imagem do Engenheiro e a posse da lagoa, espaço representativo de poder no romance.

A oferta sacrificial simbólica, com gosto especial de vingança, seria justamente o Engenheiro Tomás Manuel, sacrificado através do corpo de seus cães, na cena grotesca em que o Velho cauteleiro arranca-lhes “tiras de carne a todo o comprimento dos lombos”(PIRES, 1983, p. 130). Quem não pode com o dono, vinga-se no cão, dissera uma vez o Engenheiro. Assim, o sadismo do Velho, retalhando os cães com suas unhas e “puxões ansiosos”, e, portanto, com evidente gozo erótico, aparece como a imposição da nova era. Vê-se que essa violência – em si absurda – é simbólica: é preciso sacrificar o mundo antigo para criar o novo. Num paralelo invertido da cena de abertura da narração, aqui, “os cachorros mal respondem, gemem”. “Esses latidos, embora fracos e sem convicção, prolongam-se pela noite. Vêm de algures, de dois cães em desespero, dois unicamente, que estão numa clareira (o largo, vê-se logo), cercados por gente e por neblina.” (PIRES, 1983, p. 129,130). Naquele tempo, não se via gente no largo, e de significantes ligados à vida, só havia a ladainha e os cães, ao passo que estes “gemiam, rancorosos, e arreganhavam os dentes para as vozes que passavam por eles a contrapelo” (PIRES, 1983, p. 7). Em oposição à cena inicial em que seus uivos “esfarrapavam a ladainha” (PIRES, 1983, p. 7), calando as parcas vozes dos camponeses, no tempo presente, “os curiosos insultam-nos” (PIRES, 1983, p. 130) e eles, com seus “olhos estúpidos” (PIRES, 1983, p. 130), debatem-se. Ao *largo* é devolvida a vida, ao menos nesse momento de festa, sendo aqui retomado como espaço de imposição de um novo poder: o dos arrendatários da Lagoa que ousaram perverter a história e comemoram a vitória.

Como vimos, Manuel da Fonseca e José Cardoso Pires pareceram acreditar que a arte deve ter uma função social, embora este engajamento não implique em um discurso ideológico pronto, mas em prática subversiva da linguagem. A utilização primorosa de recursos da linguagem cinematográfica no exercício narrativo e até no poético desses autores demonstra o valioso trabalho estético dos textos. Para a interpretação de sua prática do Neorrealismo, optamos por analisar principalmente a significação do espaço do *largo* como espaço geográfico importante das cidades de interior assinaladas na obra de Manuel da Fonseca, estabelecendo relações com a sua apropriação no romance de José Cardoso Pires. Entendemos com eles que o espaço reflete sempre as marcas do tempo, esse tempo que está sempre girando, e que, apesar da sua aparente letargia, ou das coisas, ou dos homens, poderá haver sempre uma lagartixa “rápida no despertar, e sagaz e ladina” pronta para se sacudir do seu sono de pedra, ou a possibilidade de um grito para longe acordando ecos no descampado, ou ainda, aquela “qualquer coisa, terrível e desejada” a acontecer, porque em *O Delfim*, o *largo* é o novo espaço para os “vibrantes tangidos bandolins fitas violas gritos/ da heróica marcha Almadanim” (FONSECA, 1984, p. 131) ou, para o caso, o fumo áspero de enguias a arder, anunciando uma nova história possível mesmo em tempos de censura em Portugal.

## Referências

- BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bernard da Costa. 3ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Volume 1 - Magia e Técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FERNANDES, António Teixeira. Espaço social e suas representações. In: *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. v. 2. 1992. pp. 61-99. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6661.pdf>>. Acesso em: 17 de maio de 2020.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da. *O Fogo e as Cinzas*. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983.

FRÉMONT, Armand. *A região, o espaço vivido*. Coimbra: Almedina, 1980.

GAMA, Antonio. Espaço e sociedade numa situação de crescimento urbano difuso. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (org). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Edições Afrontamento, 1993. pp. 439-473.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## EMERGÊNCIAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL: POLÍTICAS DECOLONIAIS E DE PERTENCIMENTO

Felippe Nildo Oliveira de Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho discute, na poesia contemporânea brasileira, as movimentações de inclusão política de vozes excluídas e silenciadas pela história colonial que são trazidas pela antologia poética da *Cult*, organizada por Alberto Pucheu, *Poemas para ler antes das notícias* (2019). Buscam-se em dois de seus poemas os sentidos elaborados pelos sujeitos que ali se enunciam sobre suas (não) pertencas a determinadas espacialidades físicas, simbólicas, afetivas e de poder.

**Palavras-chave:** Poesia Contemporânea; Decolonialidade; Silenciamento; Inclusão; Espaços.

**ABSTRACT:** Cet ouvrage examine, dans la poésie brésilienne contemporaine, les mouvements d'inclusion politique des voix exclus et réduits au silence par l'histoire coloniale qui sont provoqués par l'anthologie poétique de *Cult*, organisée par Alberto Pucheu, *Poemas para ler antes das notícias* (2019) ("Poèmes à lire avant les nouvelles"). Dans deux de ses poèmes, les significations élaborées par les sujets qui sont énoncés sur leur (non) appartenance à certaines spatialités physiques, symboliques, affectives et de pouvoir sont recherchées.

**Mots-clés:** Poésie Contemporaine; Décolonialité; Silence; Inclusion; Espaces.

### Introdução

A revista *Cult* é uma das mais duradouras publicações do jornalismo cultural brasileiro. Devido a seu amplo alcance nacional, por meio de entrevistas, dossiês e números especiais, a *Cult* figura como um importante veículo de crítica de produções literárias que vêm sendo feitas aqui e em outras partes do mundo e de saberes em torno da literatura colocada em diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a psicanálise e a sociologia. Mas, para além da presença de discursos teóricos e críticos levantados por pensadores das letras e de outras áreas e/ou por escritores renomeados, a *Cult*, mais recentemente, tem sido um suporte de difusão de nossa própria literatura. Em 2019, a

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB na área de concentração Literatura, teoria e crítica. Com auxílio de bolsa Capes, vem desenvolvendo pesquisa sobre as poéticas contemporâneas e seus desdobramentos políticos. E-mail: felippeletras@gmail.com.



revista pôs em circulação duas antologias dedicadas à poesia contemporânea, sendo seu acesso facilitado diretamente em bancas de jornal, livrarias ou no site da *Cult*. A antologia poética nº 1, *Poemas para ler antes das notícias*, sob curadoria de Alberto Pucheu, foi publicada em agosto. Em seguida, já em novembro, foi lançada a nº 2, com organização de Tarso de Melo, de título *Quando a delicadeza é uma afronta*.

Reunindo diversas vozes contemporâneas de nossa poesia, as antologias diferem das maneiras mais recorrentes a partir das quais estamos acostumados a receber e a conviver com o texto poético. E isso se dá desde o suporte de veiculação dos poemas até a própria organização gráfica de ambos os números. O formato 21,50 x 32 cm, pouco comum tanto para livros quanto para revistas, chama atenção em um contato inicial com as produções. No que tange ao interior dessas publicações, há a junção de textos de poetas contemporâneos com obras de artistas brasileiros das artes visuais também contemporâneas: poemas dividem espaço com imagens, figurando-se os textos verbais e não verbais das antologias como criações independentes umas das outras, mas que podem ser apreciadas de forma relacional, aprofundando possibilidades de leitura e sentido.

Assim, *Poemas para ler antes das notícias* é formada por produções de 32 poetas e de 7 artistas visuais e *Quando a delicadeza é uma afronta*, por sua vez, traz 31 poetas e 8 artistas visuais. Todos eles vivos e atuantes, o que é parte da proposta das antologias, que repercutem essa necessidade de atualidade desde a escolha de textos e imagens de produções bastante recentes, sendo sua maioria advinda dos anos finais da década passada. Privilegiando a multiplicidade de vozes autorais, que dá a tônica do terreno movediço e de difícil categorização da poesia contemporânea, a chegada dessas antologias a seu público consumidor é uma forma de aproximar os leitores do que tem sido feito e pensado em matéria de poesia na atualidade. Como os títulos das publicações deixam entrever, trata-se de poéticas voltadas para a efemeridade e a brutalidade de nossa relação com o tempo. “Uma poesia, poderia dizer, filosófica, histórica, sociológica, antropológica, pedagógica etc., que assume seu fazer como uma tentativa de desarmar os poderes constituídos de nosso tempo” (CULT, 2019a, p. 4), como salienta Alberto Pucheu, no editorial de *Poemas para ler antes das notícias*.

O caráter político dos poemas, vinculado a consciências poéticas e políticas diversas imbuídas em nomear nossa realidade, desmascarando seus semblantes (BADIOU, 2017), perpassa necessariamente as óticas e as vivências de poetas fortemente ligados às causas coletivas dos grupos sociais dos quais fazem parte. Nesse sentido, as enunciações dessas vozes poéticas não se dissociam de um contexto social mais amplo que inclui identidades e alteridades imersas em espaços de disputas materiais e simbólicas. Lugares estes que são consequências de nossa história de desigualdades e conflitos entre sujeitos de grupos subalternos (em sua necessidade de falar e ser ouvido) e os poderes vigentes. A inclusão de vozes poéticas a contrapelo foi justamente o movimento empreendido por Alberto Pucheu em *Poemas para ler antes das notícias*, antologia poética que escolhemos para discutir mais detidamente neste trabalho. Esse movimento de inclusão busca subverter as exclusões empreendidas por grande parte de nossa tradição literária calcada no privilégio de narrativas discursivas colonialistas, brancas, heterocentradas e burguesas que instituíram o silenciamento e o apagamento de sujeitos e vozes dissonantes nos espaços de criação, circulação e representação literárias.

Pretendemos conduzir nossa leitura na busca dos sentidos da emergência política do poético de identidades e vozes historicamente silenciadas que fazem da poesia contemporânea uma possibilidade de denúncia e resistência. Com isso, objetivamos compreender como os processos de exclusão e, mais recentemente, de inclusão dessas vozes poéticas contemporâneas significam, por sua vez, um estar “dentro-fora” de determinados espaços territoriais, físicos, simbólicos, afetivos e de poder. Espaços estes que remontam nosso passado colonial e que se refletem no presente através de choques sutis e/ou violentos entre essas vozes poéticas e o suposto engessamento de hierarquias e castas sociais que delimita quem e quais corpos conduzem e podem (ou não) estar neles. Neste sentido, a via política da poesia insurge no trânsito que parte do não lugar social rumo à afirmação mediante a palavra de lugares de fala, ao empoderamento da voz e ao apoderamento do direito de narrar (poetizar) a própria história individual e coletiva.

Deste modo, as sessões seguintes deste trabalho trarão: uma breve discussão sobre a presença manifestadamente política de identidades e vozes subalternizadas no interior de nossa poesia contemporânea, que relacionamos aos critérios de escolha dos poetas e dos

textos que compõem a antologia; as leituras de dois *Poemas para ler antes das notícias* (um de André Luiz Pinto e outro de Lubi Prates), que buscam discutir como os elementos espaciais presentes nesses textos desvelam movimentos de não pertencimento, migração e criação de espaços afetivos pela poesia; e, por fim, alguns encaminhamentos que podem nortear questionamentos e reflexões para se pensar a poesia contemporânea como manifestação política de nosso tempo. No decorrer do trabalho, optamos por relacionar em todo momento a leitura poética a discussões advindas do pensamento decolonial, da crítica feminista, da filosofia contemporânea e da teoria literária em contato com a postura política da arte.

### **1. *Poemas para ler antes das notícias*: diferentes vozes sobre o nosso tempo**

No último capítulo de *Teoria da literatura: uma introdução*, intitulado “Conclusão: Crítica política”, Terry Eagleton (2006) chama atenção para o fato de que todas as teorias literárias, declaradamente ou disfarçadamente, possuem um viés político. Até mesmo o pensamento da literatura voltado intrinsecamente à materialidade textual, secundarizando a importância dos reflexos e condicionamentos da vida em sociedade na criação literária, é interpretado pelo autor como uma tomada de posição política. Nesse sentido, por não estarem desconectadas das ideologias e do sistema político e econômico dominantes de seu tempo, as teorias e o trabalho crítico com a literatura se dariam mediante um estatuto duplo de incompatibilidade: “O problema da teoria literária é que ela não é capaz de vencer as ideologias dominantes do capitalismo industrial de nossos dias nem de se unir a elas.” (EAGLETON, 2006, p. 301).

Logo, a guinada política que o norte-americano confere às teorias literárias, reconhecendo suas limitações e a importância de que sejam postas em prática seguindo uma direção contrária (e contestadora) à empreendida pelas engrenagens da vida em sociedade, faz a defesa da autoconsciência das escolhas políticas empreendidas pelo trabalho crítico. Para Eagleton, independentemente das afinidades estabelecidas pelo estudioso da literatura entre objeto e aportes teóricos, há de se conferir um uso estratégico da teoria conforme uma prática comprometida com um projeto outro de sociedade:

Tudo depende do que estamos tentando fazer, e em que circunstâncias. [...] Qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica da emancipação humana, para a produção de “homens melhores” por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável. [...] O que escolhemos e rejeitamos na teoria, portanto, depende daquilo que estamos tentando fazer na prática. (EAGLETON, 2006, p. 318).

Essa discussão presente no pensamento de Terry Eagleton contribui para que possamos não só conduzir nossos estudos percebendo as afetações das ideologias dominantes e das relações de poder comuns a todo ofício crítico como também para que passemos a recepionar os discursos que envolvem as manifestações literárias com base em uma leitura que busque também seus elementos políticos ditos e não ditos. Em *Poemas para ler antes das notícias*, esse perfil estratégico e autoconsciente que guia a aproximação com o texto literário é encontrado desde as bases do trabalho empreendido por Alberto Pucheu na seleção dos textos poéticos. Compreendendo a elaboração da antologia como uma espécie de “chamado da poesia” (CULT, 2019a, p. 4), Pucheu, em concordância com o caráter de “contramão” ressaltado por Eagleton dos estudos literários vistos em relação ao *status quo*, contextualiza o nascimento da antologia a partir da necessidade de ir de encontro ao que está estabelecido pela mídia convencional e pela política:

Já se disse que os telejornais e a grande mídia nos querem indignados, mas impotentes. O projeto que me foi proposto coloca-se como um antídoto a tal situação. Se a grande mídia e a política que hoje nos governam nos querem destituídos de qualquer capacidade de transformação, a poesia nos abre outras possibilidades. (CULT, 2019a, p. 4)

Fortemente vinculados à atuação política da poesia na contemporaneidade, em seu intuito de se posicionar perante o tempo presente, demarcando espaços de contestação ao que está posto e de criação de outras possibilidades de estar e (re)existir no mundo, os textos da antologia relacionam-se aos interesses do trabalho crítico de Pucheu, descritos pelo poeta e professor, na sessão editorial da publicação, da seguinte maneira:

optar por poemas que, dialogando de maneira explícita com nosso tempo, desejam, declaradamente, intervir nele, como uma contrapolítica ao imperante ou como uma política que todos deveriam escutar, pois há muito o que a política tem a aprender com a poesia. Assume-se aqui um posicionamento que se quer claro. Parafaseando uma das poetas, trata-se de

poemas-denúncias; parafraseando outra, trata-se, certamente, de assumir um posicionamento do lado dos matáveis, para que sejam amáveis e não matáveis. (CULT, 2019a, p. 4-5).

O viés contrapolítico das poéticas integrantes da antologia – espécie de elo temático e de sentido compartilhado pelos *Poemas para ler antes das notícias* –, entendido por Pucheu como a frente mais atuante de nossa poesia contemporânea, retoma a postura impulsionada pela poesia moderna de se constituir como “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2004, p. 167). Diversos pensadores da literatura reconhecem esse lugar contradizente a partir do qual (sobre)vive a poesia como fazendo parte de sua própria razão de ser no mundo. E ele é enunciado seja mediante o discurso da crise, sintomático da inadequação do poeta aos avanços da modernidade (SISCAR, 2010), ou através da necessidade de a imaginação criadora da poesia viver utopicamente fora do tempo vislumbrando novas verdades (BOSI, 2004).

Entretanto, para além do tracejar das performances contraditórias e críticas dos poetas desde a modernidade, em desajuste com o real e suas opressões, na contemporaneidade, os discursos de denúncia social e engajamento são atualizados na poesia – afirmando a tese defendida por Bosi (2004, p. 177) sobre a “resistência da poesia como uma possibilidade histórica” – a partir da presença de vozes poéticas subalternizadas que ganha força em nossa literatura como sendo reflexo de avanços sociais e de políticas públicas nos processos democráticos recentes. Neste sentido, o caráter contrapolítico da poesia contemporânea brasileira é potencializado justamente por incluir em seus discursos subjetivações e vivências de sujeitos e grupos sociais que no passado estavam de fora da normatividade dos valores éticos, estéticos e morais de nossa tradição literária. Mediante o exercício político do poder da fala e da escrita, bem como a necessidade de representatividade e de difusão dessas vozes poéticas em meio às manifestações artísticas, as movimentações da poesia contemporânea incluem vozes anteriormente excluídas, e são repercutidas por Alberto Pucheu no trabalho de seleção dos *Poemas para ler antes das notícias*:

Há uma denúncia contra a epidemia das exclusões violentas de que sofre nosso país. Há uma inclusão incisiva dos excluídos, que, em muitos casos, ocupam o lugar de enunciação, no repertório do que me parece ser o mais intenso da poesia contemporânea. Nestas páginas, há uma história do Brasil a contrapelo lida poeticamente desde hoje. (CULT, 2019a, p. 5).

Desenvolver um trabalho com a literatura que inclua as manifestações dos Outros historicamente silenciados, dando destaque às suas percepções de mundo e criando espaços de escuta, de leitura e de circulação de suas poéticas e significações de vida no nosso tempo, passa necessariamente pelo aspecto intrínseco na nossa história do colonialismo e das marcas deixadas por este tipo de dominação do início da invasão europeia até a atualidade pós-colonial. Nesta linhagem de pensamento, segundo Boaventura de Sousa Santos (2019), quando se lança mão da reflexão crítica de realidades como a nossa, se faz necessário um trabalho decolonial comprometido em aprender com as “experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas da injustiça, da opressão e da destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado” (SANTOS, 2019, p. 17).

A sociologia das ausências, defendida por Boaventura, é justificada pelo autor através da importância de se dar visibilidade a saberes e a práticas de grupos sociais em processos de afirmação de identidades e de luta por direitos em contextos que remontam resistências à metrópole colonial e que ressoam no contemporâneo diante de novos matizes para opressões que possuem raízes profundas na história da exploração expansionista. Pois, por mais que o domínio colonialista aparentemente tenha acabado pós-independência, para o pensador português, houve, na verdade, “a substituição de um tipo de colonialismo por outros (colonialismo interno, neocolonialismo, imperialismo, racismo, xenofobia, etc.)” (SANTOS, 2019, p. 27). Mediante os engendramentos desses conflitos, valorizar vozes poéticas marginalizadas, silenciadas e suprimidas é uma estratégia política. E a poesia contemporânea, relacionada a este intuito epistemológico e crítico, se torna uma “semente de insurgência e rebelião” (SANTOS, 2019, p. 224) que induz os estudos literários a colocarem seu fazer em diálogo com as discussões bastante pertinentes trazidas pela decolonialidade.

Ao refletir sobre a literatura contemporânea, mais especificamente a prosa ficcional brasileira pós século XXI, Beatriz Resende (2008) identifica o viés político como sendo uma importante tendência compartilhada por produções literárias dos países da América Latina. A literatura nesses países passou a atuar, então – refletindo a recente inclusão de todas as camadas da população em espaços de poder que antes lhes eram distantes (RESENDE, 2008,



p. 24) –, na criação de aberturas a partir de brechas ou de arrombamentos de portas das quais até então só poucos tinham as chaves. Pela via dessas aberturas, o cruzamento da multiplicidade de vozes poéticas na contemporaneidade garante a enunciação do que a autora denomina como sendo “novas identidades” que “se afirmam como sujeitos de seus destinos, de sua história e de sua vida privada” (RESENDE, 2008, p. 34). O manejo estético com a linguagem torna-se subversivo e contrapolítico, já que, ao invés de perpetuar poderes e desigualdades, faz da escrita uma tentativa de, pensando o presente, possibilitar o domínio da nomeação da própria existência, pois, como diz Gloria Anzaldúa, “Quero poder escolher o que vai me nomear” (ANZALDÚA, 2017, p. 409).

Nos *Poemas para ler antes das notícias*, esse apoderamento das próprias narrativas de vida, que preferimos denominar de emergências poéticas, ocorre por meio da necessidade urgente porque vital de autoafirmação por parte de negros, mulheres, indígenas, travestis, gays, lésbicas, periféricos e corpos em diásporas contemporâneas, sendo algumas dessas existências muitas vezes encontradas de forma sobreposta nos perfis das vozes poéticas dos textos da antologia. Por mais que sejam recentes ou “novos” os processos de inclusão e de visibilização de sujeitos e grupos marginalizados em nossa literatura, a elaboração de espaços de resistência e de significação do tempo presente não é uma enunciação que deve ser recebida literalmente como sendo proveniente de “novas identidades”. Pelo contrário, essas emergências poéticas remontam uma multidão de vozes outras: as vozes dos antepassados que também criaram linguagens e que fizeram delas formas de resistência; as vozes ocas dos mortos ou “matáveis” que, apartados da existência e da fala, são lembrados e ressurgem na palavra, por conta da necessidade de que se mantenha acesa a memória; e as vozes do próprio grupo representado em cada poema, visto que cada texto pode ser lido como estando vinculado a instâncias coletivas e a subjetividades de formação compartilhada.

Neste sentido, as tentativas de compreensão de nosso tempo passam necessariamente pelos espaços de luta e disputa contra-hegemônica por meio de narrativas que se propõem a enunciar a(s) história(s) de diferentes perspectivas. Narrativas fronteiriças que se cruzam e/ou se chocam, sendo este choque ou embate o catalisador da resistência e dos questionamentos dos poderes, marcas inerentes da relação da poesia contemporânea com a política. É com esse olhar que nos voltamos a dois *Poemas para ler antes das notícias* direcionando-nos para as

formas pelas quais as vozes poéticas desses textos se incluem na contemporaneidade a partir da denúncia de um passado excludente e de um presente que ainda insiste nessas exclusões. Essas relações, que movimentam um “estar fora” e um “estar dentro” de espaços físicos, simbólicos, afetivos e de poder, instigam a crítica da poesia contemporânea a partir dos trânsitos e fluxos empreendidos por vozes poéticas de sujeitos e corpos que buscam fazer da literatura lugar onde possam existir, falar e se fazer ouvir.

## 2. Um corpo que busca pertencer à/na poesia contemporânea brasileira

Prazer, esse sou eu  
filho de doméstica  
numa época em que  
patrões cismavam  
em chamar de filhas  
as mucamas. Eu  
criado numa mansão  
da Barra, obrigado a amar  
patrões como avós  
sem direito de herança.  
Uma coisa aprendi:  
a ler livros e a me irritar  
com facilidade – lá, onde  
o sinal está vermelho  
e sempre acabo errando  
a baliza – onde ninguém  
divide nada, quando  
até quem te chamou de sobrinho  
diz um dia: a casa é nossa  
deves partir. Tá bom, disse.  
Só me dá duas semanas.

(CULT, 2019a, p. 6).

O poema sem título acima, de autoria de André Luiz Pinto, poeta e professor de filosofia, dá abertura aos textos de *Poemas para ler antes das notícias*. Oriundo do subúrbio do Rio de Janeiro, como Alberto Pucheu (2019) indica em estudo sobre o poeta, sua produção é representativa, dentre diversos outros nomes da atualidade, da emergência de poetas nascidos nas favelas e nos morros cariocas na literatura recente, na contramão de uma cena anteriormente formada em sua maioria por poetas da Zona Sul. Seus livros publicados são

*Flor à margem* (1999), *Primeiro de abril* (2004), *ISTO* (2005), *Ao léu* (2007), *Terno novo* (2012), *Nós, os dinossauros* (2015), *Mas valia* (2016) – onde se encontra o poema presente na antologia – e *Migalha* (2019).

A presença do discurso autobiográfico em alguns de seus poemas recorre à temática da instituição familiar e da realidade vivenciada por corpos e vivências periféricas que escancara desigualdades socioeconômicas e demarca alguns não pertencimentos resultantes das exclusões de classe. Entretanto, seguindo o panorama mais geral das vozes poéticas contemporâneas em seu caráter de legitimação dos grupos sociais dos quais são integrantes, os poemas de André Luiz Pinto vão além do âmbito pessoal e ressoam em uma coletividade de partilha das mesmas experiências,

fazendo com que uma micropolítica se indiscernibilize de uma macropolítica através de fraturas tensas que nos fazem perceber e pensar feridas, a um só tempo, familiares e comunitárias, íntimas e públicas, atuais e históricas, entre, a cada momento, a “parte dos sem parcela” (ou a “parte ou o partido dos pobres”) e as partes poderosamente hegemônicas (PUCHEU, 2019, p. 132).

No poema aqui estudado, logo em seu primeiro verso, a palavra “Prazer” indica uma apresentação comunicativa direcionada ao destinatário do sujeito poético, que vai se caracterizando a partir de uma história de vida que retoma a de sua mãe empregada doméstica. Vinculando, como numa espécie de testemunho, sua infância ao ambiente e ao cotidiano da mansão onde sua mãe trabalhava, no bairro nobre da Barra, Rio de Janeiro, o eu do poema elabora esse espaço físico como sendo um lugar de conflitos materiais e simbólicos. Trazidos à realidade, esses contrastes são reflexos de nosso passado colonial escravista que atualizou o lugar social ocupado por mucamas e amas de leite no de empregadas domésticas e diaristas, majoritariamente mulheres negras. Assim como em nossa realidade, no poema, as relações de filho e mãe com seus patrões oscilam entre a intimidade do espaço privado (como se fizessem parte da família) e a marca indelével em seus corpos da servidão e da subordinação que traça limites bem definidos de até que ponto vai um suposto “pé de igualdade” com os donos da casa.

Estas contradições denunciadas a partir da ótica do filho da empregada se apresentam no texto em momentos como o do uso ambíguo da palavra “criado” (“Eu / criado numa

mansão / da Barra”), que tanto pode ser lida com o sentido de o sujeito do poema ter crescido e sido criado na casa dos patrões ricos quanto é um termo que nomeia o seu lugar de criado e serviçal não mais que filho da empregada. Essa dubiedade relacional faz com que o sujeito do poema veja com outros olhos, que não os de gratidão e reconhecimento, a afetividade dos patrões direcionada à sua mãe (“patrões cismavam / em chamar de filhas / as mucamas”) e a si (“obrigado a amar / patrões como avós / sem direito de herança.”). Desmascara-se, assim, o suposto vínculo que integraria discursivamente mãe e filho à instituição familiar da mansão através da denúncia da apropriação da força de trabalho de corpos pobres para a geração de riquezas que subsistem nas mãos soberanas da elite e que, ao mesmo tempo, são tributárias da exploração colonial racista e classista no Brasil.

O poema de André Luiz Pinto, neste sentido, emerge de um espaço de enunciação contrapolítico que, em um contexto individual, quebra a linearidade da reprodução ainda presente na contemporaneidade de estruturas de mando, violação e subordinação oriundas desde a escravização. Essa interrupção vem do acesso ao saber, à leitura e à escrita juntamente à indignação e à revolta (“Uma coisa aprendi: / a ler livros e a me irritar / com facilidade”), em acordo com a observação de Grada Kilomba de que “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2019, p. 68). Os livros propiciam ao eu do poema uma tomada desobediente de consciência que se choca com as construções imagéticas do espaço de proibição e interdição da mansão (“lá, onde / o sinal está vermelho / e sempre acabo errando a baliza / ninguém divide nada”), como bem indica Alberto Pucheu (2019, p. 139):

Nesse contexto, estando em sua gênese (e em sua ruína), contrariando proibições, restrições e deveres, ler, escrever e pensar, como um modo de garantir sua parcela pelo adentramento na linguagem e no discurso a se fazer ouvido, se coloca inevitavelmente de maneira política. Eis o nascimento do poeta, sua história biográfica, familiar, econômica e cultural, sua gênese, sua luta – de uma vida política pela escrita, pela leitura, pelo pensamento. (PUCHEU, 2019, p. 139).

Todavia, o eu do poema paga um preço alto pela subversão de querer entrar em contato com o que o pensamento crítico e os livros poderiam lhe oferecer, a começar pela indignação que mudaria para sempre o tom de sua relação com os donos da casa em que crescera. Há o acirramento das contradições presentes em todo o poema entre as diferenças de

classe e o discurso afetivo convencionado pela instituição familiar que culmina na expulsão do sujeito poético do espaço da mansão (“até quem te chamou de sobrinho / diz um dia: a casa é nossa / deves partir.”). Diante da ordem recebida e sem outra escolha, já não há mais possibilidade de o poeta pertencer ao esteio da mansão, se é que um dia de fato pertencera, e o corte desse elo, provavelmente devido à dependência econômica gerada pela relação patrão/empregado, não pode ocorrer no exato instante do ato da expulsão, mas ainda demanda um tempo (“Tá bom, disse. / Só me dá duas semanas.”). Tempo que também é o da revolta.

Perante o peso das opressões exercido nos corpos que servem à elite, a quem historicamente foram conferidos os poderes de objetificar e de selecionar os (não) sujeitos que podem ou não fazer parte de seus espaços de privilégio, já que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135), o poema de André Luiz Pinto que aqui trouxemos ilustra as vias de mão dupla dos conflitos entre pobres e ricos no Brasil. No tocante à luta pela expressão e pela autonomia por parte dos explorados, esses embates materiais e simbólicos ganham maiores proporções quanto mais se acessa o direito político aos letramentos, mas também recrudescem quando as limitações individuais de se contrapor ao poderio hegemônico acabam exaurindo as forças motoras de modificação de suas próprias realidades, como se a transgressão fosse um erro. “Esse é o motivo pelo qual o poeta sempre acaba ‘errando’ e, como o fim do poema, impelido a uma errância, aquiescida, nesse poema que poderia dizer tratar de uma poética do erro aquiescido, de uma poética da errância aquiescida derivada de uma poética do desabrigo” (PUCHEU, 2019, p. 143).

Esse estado de errância, que é não ter para onde ir, e que evidencia a relação de não pertencimento denunciada resignadamente na linguagem direta e sem floreios do poema, fundando uma “poética do desamparo” ou “do desabrigo”, como denomina Alberto Pucheu (2019, p. 136), representa os processos difíceis de inserção de sujeitos periféricos no campo das relações de poder que envolvem a busca do saber e a construção de um lugar de sujeito dono de sua própria enunciação. A poesia contemporânea, neste sentido, tem se mostrado como um importante espaço em que, por meio da linguagem e seu caráter ideológico, a fala, a escrita e a leitura se mostram como formas de busca por esse pertencimento negado. Retornando ao início do poema de André Luiz Pinto, em que o sujeito poético inicia uma

apresentação direcionada a um possível interlocutor (“Prazer, esse sou eu”), o uso da linguagem adquire também a função de construir um espaço poético e político de pertencimento em busca da comunicação e suas trocas, visto que

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “*não* pertencem”.” (KILOMBA, 2019, p. 42-43, grifos da autora).

Trazendo para a leitura do poema, por fim, o questionamento que dá título a *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak, observamos que sim, os subalternos têm falado, e prova disso é a extensa produção da poesia contemporânea de autoria de sujeitos que representam vivências, traumas e percepções compartilhadas por tantos outros filhos de empregadas domésticas brasileiras. Entretanto, o poema vai além e subsidia outras perguntas, que são, a nosso ver, ainda mais importantes para o debate: embora saibamos que o subalterno fala, quem o escuta? O que tem sido feito com o que tem se escutado? A quem o eu do poema se dirige em sua apresentação senão a nós, seus leitores e interlocutores? Como a escuta e a maior visibilidade dessas vozes contemporâneas se comunicam com o nosso tempo e podem somar forças em espaços reais de pertença?

### **3. O corpo poético e político da mulher negra situado entre um país real e um mundo afetivo**

Lubi Prates é poeta, tradutora, editora e curadora nascida em São Paulo. Seus livros publicados são *coração na boca* (2012), *triz* (2016), *um corpo negro* (2018) – no qual está presente o poema “Para este país” – e *sin país* (2018). Como consta na apresentação de Lubi na antologia (vale salientar que cada poema figura na publicação acompanhado de uma pequena biografia, no canto inferior direito da página, do/da poeta de sua autoria), “Dedica-se a ações que combatem a invisibilidade de mulheres e negros” e “Organizou os festivais literários para visibilidade de poetas [eu sou poeta] (São Paulo, 2016) e Outro modo de ser



(Barcelona, 2018)”. Logo, seu trabalho com a literatura assume um caráter de militância poética na criação de espaços de visibilidade e circulação de vozes mais especificamente de poetisas negras, conforme foi direcionada a proposta de um dos festivais literários citados acima, [eu sou poeta], ocorrido em São Paulo, nos dias 19 e 20 de março de 2016. No site de Lubi Prates, encontram-se algumas informações sobre o evento organizado por ela e outras poetisas das regiões Sudeste, Sul, Centro-Oeste e Nordeste:

#### **Sobre o festival**

A produção poética feita por mulheres é esquecida com insistência por boa parte da crítica literária, pela curadoria de festivais e antologias e, até mesmo, por poetisas. Pensando nessa discrepância de tratamento, 11 poetisas de 7 cidades do país se uniram para fazer um festival literário que lance uma lupa sobre a questão.

[eu sou poeta] é um festival literário pensado para **combater a invisibilidade da produção poética de mulheres**. Entretanto, acaba por ser também um momento de análise e balanço sobre esta produção. (PRATES, 2016, grifos da autora).

É importante salientar como os encontros literários promovidos por escritoras, editoras e críticas literárias têm se espalhado pelo país como sendo uma das principais frentes de atuação da literatura contemporânea. Associando-se às narrativas contra-hegemônicas dos movimentos de mulheres, com ênfase no feminismo negro, esses fluxos vêm acontecendo, por exemplo, por meio do *Leia mulheres*, que promove leituras e discussões presenciais e virtuais de obras de diferentes autoras, e através das batalhas de poesia ou *Slams* espalhados pelo país, ocupando espaços públicos com a poesia falada, a performance e a cultura *Hip Hop* das periferias urbanas. Como marco em nossa época dessa necessidade feminina/feminista de encontro e organização, citamos também o *Mulherio das Letras*, coletivo de mais de 7 mil mulheres envolvidas pela/com a palavra e sua inserção no mercado editorial brasileiro, que promoveu, de 12 a 15 de outubro de 2017, na cidade de João Pessoa, descentralizando-se portanto do eixo Rio-São Paulo, seu primeiro evento presencial.

No tocante à presença da poesia nessas movimentações recentes, a necessidade política de materializar encontros que discutam e transformem coletivamente os lugares ocupados pelas mulheres na literatura contemporânea e na própria tradição literária se dá em grande parte a partir de vozes que também compartilham da necessidade de se estar presente – de ocupar com a voz, no sentido mais literal: uma voz que possui um corpo –, visto que são

fortemente vinculadas aos corpos que as enunciam e, logo, às suas trajetórias no mundo. Corpos políticos de mulheres e signos sobre saídas e atravessamentos, dilaceramentos e feitura, pertencimentos e faltas, memórias e presente, gozo e silêncio... Corpos que se buscam e que se nomeiam. Chama atenção, neste sentido, os títulos de dois dos livros de Lubi, *coração na boca* e *um corpo negro*, que dão alguns sentidos da presença marcante da corporalidade em sua poética.

“Para este país” demarca o lugar da voz de uma mulher negra e a presença de seu corpo político em seu país. No poema, não é dado nome a esse território/nação que é representado somente como “este país”. Pelo tamanho considerável do texto, o apresentaremos divididos em duas partes, sendo a primeira formada pelas estrofes a seguir:

para este país  
eu traria

os documentos que me tornam gente  
os documentos que comprovam: eu existo  
parece bobagem, mas aqui  
eu ainda não tenho esta certeza: existo.

para este país  
eu traria

meu diploma os livros que eu li  
minha caixa de fotografias  
meus aparelhos eletrônicos  
minhas melhores calcinhas

para este país  
eu traria  
meu corpo

para este país  
eu traria todas essas coisas  
& mais, mas

não me permitiram malas

: o espaço era pequeno demais

aquele navio poderia afundar  
aquele avião poderia partir-se

com o peso que tem uma vida.

(CULT, 2019a, p. 34).

A presença constante do sentido de direcionamento a uma espacialidade na construção “para este país” seguida da oração “eu traria” encabeça a maioria das estrofes do poema, sendo os seus sucessivos versos sequências de *enjambements*. Nomeando a memória ancestral de seu corpo quando esteve fora do país em que agora se encontra, a voz do poema fala sobre seu fluxo de inserção nesse lugar. Através do uso da forma verbal “trazer” no futuro do pretérito do indicativo, com o sentido de uma ação que poderia ser consumada no passado, mas que foi abortada, o eu da poesia cita tudo o que lhe pertencera, e que poderia ter trazido consigo “para este país”, mas que, por fim, não pôde (“os documentos que me tornam gente”, “meu diploma os livros que li / minha caixa de fotografias / meus aparelhos eletrônicos / minhas melhores calcinhas”). Cada uma dessas coisas (“eu traria todas essas coisas & mais”) adquire os sentidos de adversidade, negação e corte sofridos pelo corpo que se enuncia na perda de seus pertencimentos de vida no ato de sua vinda “Para este país” (“mas // não me permitiram malas // : o espaço era pequeno demais”).

Saberes, conhecimentos, registros mnemônicos importantes, pertencimentos afetivos e principalmente o direito de possuir coisas para além da coisalidade, na posse negada de uma identidade, formam um não lugar de interdição denunciado pelo eu do poema – “os documentos que comprovam: eu existo / parece bobagem, mas aqui / eu ainda não tenho esta certeza: existo.”. Marca essa separação do sujeito poético em relação às suas posses a ocorrência de um ser em trânsito ou migração (“aquele navio poderia afundar / aquele avião poderia partir-se” // com o peso que tem uma vida.). Reforça-se na poesia com a representação do navio a temática da diáspora negra materializada em espoliações, desde o tráfico escravagista, de pertencimentos identitários, narrativos, poéticos e de existência simbólica de corpos africanos.

A história de dominação eurocêntrica amparada no controle e na servidão escravistas, como ressalta Mbembe (2016), elaborou negras e negros de acordo com a perspectiva colonizadora de posse de forma intrinsecamente utilitarista, sendo o corpo escravo “Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção” (MBEMBE, 2016, p. 132). Relegada ao lugar material e discursivo de domínio do explorador branco,

ainda conforme o intelectual camaronês, “no contexto da colonização, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político.” (MBEMBE, 2016, p. 131).

Revisitando essa história de perdas e expropriações, como indicam as emergências teóricas decoloniais e sua forte ligação com as vivências dos corpos negros na história colonial e pós-colonial, a necessidade política de retraçar/refazer epistemologias, conhecimentos e lugares de fala dentro e fora da literatura atua para destruir toda uma hegemonia moderna de pensamento que fincou esses corpos na zona fronteira entre ser objeto e (não) ser sujeito (MBEMBE, 2016, p. 135). Neste sentido, a ação política da escrita, como reflete Grada Kilomba (2019) em sua experiência de autoria, muda a posição do corpo negro no mundo o afirmando como sujeito e o inserindo nos espaços de poder:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. (KILOMBA, 2019, p. 27-28).

Voltando-se para o poema de Lubi Prates, seu sujeito poético se apresenta, então, ante as reverberações de uma ancestralidade em diáspora que sofreu com a perda e o desterritório, na busca de afirmar-se naquilo de mais importante que pôde trazer “Para este país”: seu corpo de mulher negra. Há uma mudança no tempo verbal que conduz as estrofes do poema que agora se voltam para o corpo que foi trazido, o mesmo que fala e que busca reconhecer em sua materialidade os fios invisíveis que o conectam à sua ancestralidade roubada, sendo esse acesso fundamental para que esse corpo consiga ser dono de sua própria história. É o que vamos encontrar a seguir, na segunda parte do texto:

para este país  
eu trouxe

a cor da minha pele  
meu cabelo crespo  
meu idioma       materno  
minhas comidas preferidas

na memória da minha língua  
  
para este país  
eu trouxe  
  
meus orixás  
sobre a minha cabeça  
toda minha árvore genealógica  
antepassados, as raízes  
  
para este país  
eu trouxe todas essas coisas  
& mais  
  
: ninguém notou,  
mas minha bagagem pesa tanto.

(CULT, 2019a, p. 34).

Reconhecer-se como corpo político com raízes fincadas em um tempo outro, pois imaterial e atuante na memória revisitada, faz com que o sujeito poético encontre a partir de seu corpo de mulher negra (“a cor da minha pele / meu cabelo crespo”) os caminhos para uma escrita que situe um lugar para seu corpo e seus afetos neste “país”. Afetos estes que resistiram à diáspora e que fazem parte dos pertencimentos subversivos do eu do poema que se inscreve, à contrapelo e de modo autônomo, com o código do colonizador (“meu idioma materno / minhas comidas preferidas / na memória da minha língua”). Cumpre destacar que “língua” figura no poema tanto como sendo o órgão pelo qual esse seu corpo recorre a uma memória anatômica, gustativa e sensível – ou a um “conhecimento corpóreo” no dizer de Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 135) – como também se revela o meio que sistematiza a expressão da linguagem de um corpo de mulher negra que busca, revisitando sua história, fincar sua existência corporal em nosso tempo.

“Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente.” (KILOMBA, 2019, p. 223). Na poesia, revisita-se o passado para por meio dele se encontrar os signos capazes de representar a denúncia urgente da ausência de reparação histórica de uma “dívida impagável” que ainda marca na atualidade os corpos das mulheres negras. Como ressalta Denise Ferreira da Silva (2019),

A poética negra feminista vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível. (SILVA, 2019, p. 37).

A valorização dada a uma espécie de bagagem afetiva, cultural, simbólica e identitária (“meus orixás / sobre a minha cabeça / toda minha árvore genealógica / antepassados, as raízes”) que resistiu aos apagamentos da diáspora negra e que atravessa Lubi Prates enquanto corpo e sujeito poeta se choca, no final do poema, com a falta de visibilidade desses pertencimentos perante o mundo e seus interesses. Justamente o mundo em que a violência e o apagamento raciais, como indica Silva (2019), ainda são realidades que não chegaram ao fim. Todavia, o eu do poema faz da potência e da representatividade política de sua bagagem um lugar em que seu corpo desenvolve um papel de contraponto ou contrapeso (“: ninguém notou, / mas minha bagagem pesa tanto”). Neste aspecto, o redirecionamento da conjunção adversativa “mas”, em relação à sua presença na primeira parte do poema, traz consigo no último verso uma mudança de sentido: ao invés da contrariedade sentida pelo corpo do poema na negação histórica de seus pertencimentos, agora este corpo se utiliza desses pertencimentos como contramolas que resistem ao apagamento.

Voltando-nos à imagem do navio e da diáspora africana no poema de Lubi Prates, é interessante ressaltar como as manifestações artísticas contemporâneas de mulheres negras no Brasil têm concebido suas diásporas na atualidade mediante a afirmação das bagagens históricas e imateriais que lhes constituem e lhes acompanham e que sustentam e nutrem de vida seus próprios corpos. Neste sentido, trazemos, para encerrar nossa leitura, o início da letra de “Um corpo no mundo”, de autoria da cantora e compositora baiana Luedji Luna, mulher negra e artista da geração atual, presente em álbum homônimo lançado em 2017 e com clipe no *Youtube* com mais de 2.000.000 de *views*:

ATRAVESSEI O MAR  
UM SOL DA AMÉRICA DO SUL ME GUIA

TRAGO UMA MALA DE MÃO  
DENTRO UMA ORAÇÃO  
UM ADEUS...



EU SOU UM CORPO  
UM SER  
UM CORPO SÓ

TEM COR, TEM CORTE  
E A HISTÓRIA DO MEU LUGAR

EU SOU A MINHA PRÓPRIA EMBARCAÇÃO

SOU MINHA PRÓPRIA SORTE

(LUNA, 2017).

### **Considerações finais e direcionamentos futuros**

Os embates e a resistência no domínio do poético demonstram que a poesia contemporânea também se propõe a estas disputas por mais que não seja contemplada, a uma primeira vista, na maioria dos espaços convencionais de luta. A partir disso, por persistir na produção incansável e múltipla de poetas das cenas contemporâneas do país, por si só, a poesia tem como ponto de partida ser uma instância de enfrentamento a um tempo diferente do das suas emergências. Entretanto, é justamente mediante este tempo e seus espaços geográficos, afetivos e imaginários que a poesia contemporânea é gerida e compartilhada. Ao falar do presente de forma contrapolítica e das existências de sujeitos que só recentemente passaram a deter o poder de ter a voz ouvida e presentificada na literatura, a poesia antevê e toma para si a função de construção de espaços de inclusão.

Potência revolucionária, mas no nível do indivíduo, aí talvez resida uma das maiores importâncias das poéticas aqui estudadas visibilizada em *Poemas para ler antes das notícias*: ao agir politicamente no eu que as recebe, falando também de um eu que se apropria da poesia como forma de (re)existência, essas poéticas têm feito o que movimentos, frentes sindicais, partidos políticos, escolas e governos não têm conseguido com a mesma efervescência: transformar (ou transtornar) os sujeitos. Assim, torna-se perceptível que é a própria política que tem a aprender com a poesia e os poetas. Na aproximação dessas duas formas humanas de ser (poesia e política), a poesia constrói pela linguagem os pertencimentos políticos buscados por seus corpos poéticos.

Os *Poemas para ler antes das notícias* somam-se, portanto, aos discursos da decolonização, pois dizem muito de uma postura poética e política que “descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (KILOMBA, 2019, p. 224). E é justamente essa busca da independência e da autonomia por parte dos corpos que se enunciam nos dois poemas aqui estudados que motiva e direciona suas buscas primeiras por lugares de pertencimento em um país no qual os enraizamentos coloniais precisam ser denunciados, combatidos e destruídos pela palavra para que suas existências poéticas possam melhor se firmar na realidade.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. Queer(izar) a escritora: Loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, Izabel. et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 408-425.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUNA, Luedji. *Um corpo no mundo*, 2017. Acesso em: <https://luedjiluna.com.br/umcorponomundo/>. Acesso em: 18 de mai. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <[revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169](https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169)>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

PRATES, Lubi. [eu sou poeta]. *Lubi Prates: vamos falar sobre poesia?*, 2016. Disponível em: <<https://lubiprates.wordpress.com/2016/03/16/eu-sou-poeta/>>. Acesso em: 17 de mai. 2020.

PUCHEU, Alberto. Prazer, esse sou ele (a autobiografia poético-política de André Luiz Pinto) *Alea*: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 21/3, n. 3, p.131-148, set-dez. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v21n3/1807-0299-alea-21-03-131.pdf>>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo*: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de imaginação política; Living Commons, 2019. Disponível em: <<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>>. Acesso em: 16 de mai. 2020.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

### **Antologias poéticas**

*CULT*. Antologia poética, Poemas para ler antes das notícias. Curadoria e edição: Alberto Pucheu. São Paulo: Editora Bregantini, n. 1, 2019a. 72 p. [Edição especial].

*CULT*. Antologia poética, Quando a delicadeza é uma afronta. Curadoria e edição: Tarso de Melo. São Paulo: Editora Bregantini, n. 2, 2019b. 68 p. [Edição especial].

## IDENTIDADE, NARRAÇÃO E ESPAÇO SOCIAL: AS TRAJETÓRIAS DE CIRO E NETO, EM *FIM*, DE FERNANDA TORRES

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva<sup>1</sup>

Danielle Abrantes de Menezes Carvalho<sup>2</sup>

Maria de Lourdes Pereira de Lima<sup>3</sup>

Marta Célia Feitosa Bezerra<sup>4</sup>

**RESUMO:** Este artigo traz uma análise comparativa das vivências e relações sociais dos personagens Ciro e Neto, dois dos cinco amigos que protagonizam a obra *Fim* (2013), de Fernanda Torres. Investiga-se de que modo as categorias narrador e espaço social são estruturadas para produção de sentido, apoiando-se também no conceito de identidade. Fundamentam o trabalho autores como Hall (2006), Bosi (2003), Friedman (2002), Bachelard (1978), Borges Filho (2008) e Fernandes (1992).

**Palavras-chave:** *Fim*; Narrador; Identidade; Espaço social; Memória.

**ABSTRACT:** This article presents a comparative analysis of the experiences and social relationships of the characters Ciro and Neto, two out of five friends who are the protagonists in the novel *Fim* (2013), by Fernanda Torres. We investigate how the categories narrator and social space are structured in order to produce meaning, which is also based on the concept of identity. Authors such as Hall (2006), Bosi (2003), Friedman (2002), Bachelard (1978), Borges Filho (2008) and Fernandes (1992) provide the theoretical framework to the work.

**Keywords:** *Fim*; Narrator; Identity; Social space; Memory.

### INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo (UFPB). Graduanda em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

<sup>2</sup> Especialista em Gestão Pública Municipal pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Turismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduanda em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

<sup>3</sup> Especialista em Psicopedagogia Institucional, pelo Instituto Superior de Cajazeiras (ISEC). Licenciada em Pedagogia, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Graduanda em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Professora pedagoga efetiva da Prefeitura Municipal de Mamanguape.

<sup>4</sup> Doutora e Mestra em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba. Licenciada em Letras pela Universidade Regional do Cariri (1988). Professora titular do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba. (Orientadora).

Neste trabalho, desenvolvemos uma análise comparativa de vivências e relações sociais dos personagens Neto e Ciro, dois dos protagonistas do livro *Fim* (2013), da escritora Fernanda Torres. O enredo do romance centra-se nas histórias de cinco amigos, Sílvio, Ribeiro, Ciro, Álvaro e Neto, que se conheceram durante a juventude e continuam a amizade ao longo da vida.

Em suas trajetórias, tomam rumos distintos, mas sem esquecerem a amizade que consolidaram no passado, havendo certo saudosismo e a busca por vivenciarem, já na idade madura e na velhice, momentos semelhantes aos da juventude, como uma espécie de despedida, considerando as mortes de cada um deles, que nos serão relatadas.

Cada personagem viveu conforme suas próprias crenças e escolhas, mas os diferentes caminhos levam, inexoravelmente, a um mesmo fim, a morte, algo a que o título da própria obra nos remete, apesar de, decididamente, também tratar muito sobre viver.

Dentre os cinco personagens que protagonizam a obra *Fim*, considerando sua riqueza e complexidade, optamos por um recorte e definimos a realização de estudo a partir dos personagens Ciro e Neto. Adotamos como critério pontos de semelhança ao atentarmos para o fato de seus percursos de vida serem os mais curtos, sendo os primeiros do grupo de amigos a falecer, e por terem suas trajetórias abreviadas. Para Neto, o fim da vida chega aos 63 anos, por suicídio, e, para Ciro, aos 50 anos, após enfrentar um câncer e morrer por meio de eutanásia, depois de um pedido de ajuda para partir por não mais suportar a situação que enfrentava.

Nesse contexto, o conceito de identidade, relacionado ao de memória, mostra-se produtivo, considerando sua relevância na narrativa em estudo. Tratamos ainda de características da narração e do espaço social, categorias privilegiadas em nosso trabalho.

## **1. Memória, identidade e ressignificação de vivências**

A memória é base para que possamos nos desenvolver durante a vida. A rememoração apresenta-se como um olhar lançado sobre a própria trajetória, capaz de ressignificar os acontecimentos. Conforme Ecléa:

Existe, dentro da história cronológica, outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo. Aparece com clareza nas biografias; tal como nas paisagens, há marcos no espaço onde os valores se adensam. O tempo biográfico tem andamento como na música, desde o allegro da infância, que aparece na lembrança luminoso e doce, até o adagio da velhice. (BOSI, 2003, p. 23-24).

A obra *Fim*, de Fernanda Torres, a partir da narração de viés memorialista, o relato dos personagens a respeito de suas histórias, quando se aproximam do fim de suas vidas, faz pensar sobre as faces da identidade de um grupo de sujeitos que vivenciaram uma amizade desde a juventude. Isso se revela tanto no modo como olham para si mesmos quanto na forma como lançam o olhar sobre outros, sejam desse ciclo de amizade ou de outras relações interpessoais, como as de viés amoroso.

A identidade pessoal e social, aos poucos, vai sendo construída, adquirida, no decorrer da vida do indivíduo, por meio de passos, muitas vezes, imperceptíveis, mas fundamentais em sua formação. Para tanto, o meio em que vivemos tem papel preponderante, visto que somos influenciados constantemente, dentre outros fatores, pela cultura e as relações em sociedade, que interferem na estruturação de nossa identidade. A relação do homem com a cultura e a formação de sua identidade faz com que se revele a sua maneira de estar no mundo, seu estilo de vida e as suas relações de pertencimento.

Para Stuart Hall (2006, p. 13), na pós-modernidade, há uma “celebração móvel” da identidade em constante transformação diante das influências dos sistemas que nos rodeiam. Ainda nesse sentido, de acordo com Bosi (2003, p. 26): “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade.”

Essas transformações, bem como aquilo que se torna perene, podem ser pensadas tanto a partir das relações de amizade presentes no romance, que se prolongam no decorrer da vida dos protagonistas, quanto das relações amorosas, ficando evidentes quando observamos especificamente as vivências de cada personagem, como é o caso de Neto. Depois de perder sua esposa Célia, de forma repentina, pois ela morre dormindo, Neto tem a sensação, em vários momentos, de que lhe falta parte de sua identidade. Findo um de seus papéis, o de marido, e não conseguindo encontrar sentido nos demais campos da vida para seguir em frente, acha que não saberá prosseguir sem ela. Após a morte de Célia, as memórias dos



longos anos ao lado da esposa, agora falecida, passam a acompanhá-lo de forma intensa e, antes de morrer, a imagem vívida dela se faz presente, a partir de sua imaginação.

Em depressão pela perda, Neto isola-se em casa, protege-se em seu espaço de maior aconchego, imerso em suas memórias e com dificuldade de enfrentar o mundo externo, do qual Célia já não faz parte. Tal situação encontra respaldo em outra reflexão de Bosi, quando afirma que:

Criamos ao nosso redor espaços expressivos sendo o processo de valorização dos interiores crescente na medida em que a cidade exibe uma face estranha e adversa para seus moradores. São tentativas de criar um mundo acolhedor entre as paredes que o isolam do mundo alienado e hostil de fora. (BOSI, 2006, p. 25).

Se a identidade em que Neto se reconhecia começa a ruir com a morte da esposa, na vida de Ciro isso ocorre a partir do diagnóstico de câncer, que o fará definhando gradativamente. Bonito, charmoso e bem-sucedido, Ciro se diferenciava dos demais e causava inveja aos amigos, sentimento que os afligia até mesmo depois de sua morte, como se percebe na descrição do cortejo de mulheres consideradas exuberantes que estiveram presentes em seu velório.

Cabe salientar que, apesar da vida de conquistador, Ciro, por vezes, até pouco tempo antes de morrer, rememora os momentos com sua ex-esposa, Ruth: quando e como se conheceram, a vida de casados, o nascimento do filho, bem como suas traições, o abandono da família, e, principalmente, todo o mal que causou a ela.

## **2. Dinamicidade, personalidade e alternância: aspectos da narração**

Em relação à narração, o livro *Fim* apresenta-se como uma obra bastante rica, ao analisarmos as escolhas de sua autora na condução do leitor. Estruturada em cinco capítulos, voltados a cada um dos cinco personagens principais, com a inclusão de pontos que abrangem personagens secundários, diretamente vinculados aos protagonistas, observamos, numa leitura mais detida, que o universo ficcional que circunda a obra revela uma amplitude narrativa, evidenciada ao apresentar diversas perspectivas, utilizando focos narrativos distintos.

A velhice, como já posto, além de ser um dos grandes temas do livro, é um momento propício da vida para a narrativa memorialista, para contarmos nossos feitos. Na obra, a narrativa é realizada no tempo presente, mas contando e remetendo o leitor à memória do passado, com o personagem refletindo sobre a vida, sobre suas experiências ao alcançar certa idade ou, por outras circunstâncias, vislumbrar seu fim.

Essa alternância entre presente e passado permanece como se sentíssemos o valor das experiências vividas pelo personagem, servindo como ensinamento aos que os escutam. Conforme Walter Benjamin (1994, p. 201), “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.”

Pode-se considerar que o ato de narrar é uma arte e o autor, ao escrever a obra literária, opta por um ou vários pontos de vista, sendo esse um dos meios que possui para transmitir o significado desejado com sua produção. Quando observamos os personagens Ciro e Neto, podemos identificar a presença do narrador-protagonista.

Com a transferência da *responsabilidade narrativa* da testemunha para *um dos personagens principais*, que conta a estória na *primeira pessoa*, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos [...]. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente *limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções*. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo. (FRIEDMAN, 2002, p. 176-177, *grifos nossos*).

Ao narrar, Neto se impõe como narrador-protagonista e, a seu modo, transforma o leitor em cúmplice e confidente. O capítulo destinado a esse personagem tem início com uma narração memorialista e descritiva, mencionando as circunstâncias da morte de Célia, momento no qual o protagonista relembra o que vivenciou e sentiu quando se deu conta da perda inesperada de sua mulher:

A Célia morreu de madrugada, do meu lado; um aneurisma a levou sem que eu notasse. No mesmo instante, todos os momentos ruins desapareceram, os maus humores dela, o pavor dos amigos, a implicância com a nora, a ranhetice com o genro, a infelicidade crônica, os rachas, os tabefes. Fui invadido por um amor incondicional por nós dois, pelos nossos anos juntos. Fiquei paralisado, sentado na cama, passando o tempo em revista, sem ter coragem de ser prático. [...] Vociferei, gritei, blasfemei, não aliviou, até hoje não botei os pés no chão. Sóbrio, nunca mais. Me recuso a começar tudo de

novo, perdi a ilusão necessária para reinventar os dias. (TORRES, 2013, p. 133-134).

Também cabe salientar que há momentos em que se observa a narração descritiva. À medida que o narrador apresenta os ambientes e explora os espaços, descreve seus sentimentos com riqueza de detalhes, como se percebe no seguinte trecho: “Fecho as janelas, checo se deixei a porta aberta, a geladeira, o gás, sou metódico. Apago as luzes e me tranco no quarto; tento ler, não consigo. Sempre gostei de ler, mas não consigo mais. Me tornei alheio ao drama de terceiros.” (TORRES, 2013, p. 134).

Sendo um narrador-protagonista, Neto traz a lume questões íntimas, posicionamentos e pensamentos que, na convivência com outros personagens, permanecem ocultos, como ao falar de seu médico: “O Júlio finge otimismo e eu faço de conta que confio nele.” (TORRES, 2013, p. 160). Cada personagem do livro usa sua voz interior e narra, portanto, a partir de suas perspectivas sobre si e sobre os demais personagens, amigos e suas características, não possuindo, no entanto, onisciência geral sobre tudo o que compõe o enredo.

Encontramos outro exemplo no trecho a seguir, quando Álvaro pensa sobre a própria vida e a de seus amigos:

Casei depois do Ciro e fui um dos últimos a me separar. Em dez anos todos fizeram o mesmo. O Neto não. O Neto encarou a Célia até o fim. Coitado, nunca soube o que é ficar no banheiro de porta aberta, dormir com a televisão ligada, fumar no quarto, comer na cama e não ter que conversar e nem assistir novela. (TORRES, 2013, p. 19).

Com tal comparação, Álvaro reflete sobre a relação estabelecida com o espaço da casa, possuindo, em sua visão, mais liberdade, por não ter que o dividir e, portanto, também a sua intimidade, com uma companheira. Para Gaston Bachelard (1978, p. 200), “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.”

Os aspectos relatados também são encontrados no capítulo sobre Ciro. No trecho abaixo, cabe observar o uso dos verbos em primeira pessoa, que retratam as ações do próprio Ciro e a visão sobre o seu estado de saúde, havendo, mais uma vez, uma descrição da

interação com os espaços da cidade pelos quais se desloca, o espaço da casa e a memória de sua relação com a praia e o mar:

Saí do consultório e caminhei uma boa hora sem direção, os pés mal tocando a calçada. A última vez em Copacabana. O muque do Maciste no neon da academia, o Roxy, o Lido, o Copa e o Calçadão. Não lembro como cheguei em casa. O jornal da manhã ainda sobre a cama, a toalha molhada, o fim do café, restos de uma vida que não me pertencia mais. Arrumei a bagunça e lavei a louça como se limpasse os vestígios do velho inquilino. Preparei a mala pequena do hospital, fui até a janela, acendi um cigarro e me debrucei para ver a nesga de mar. Eu devia dar um mergulho, pensei, o último mergulho. Não tive ânimo, não mais. Nunca mais o mar. Qual foi a última vez? Arpoador, quinta passada, antes da dor persistente me empurrar para a ciranda de médicos e exames clínicos. Água gelada, céu azul, sol quente, o último sol. (TORRES, 2013, p. 157-158).

Além dos narradores-protagonistas, encontramos outro foco narrativo presente no livro que merece destaque: a narração em terceira pessoa, em que deixamos de acompanhar a ação do personagem relatada pelo próprio.

As narrações com tal característica acontecem, sobretudo, nos pontos intitulados com nomes de outros participantes da história, personagens secundários, como o Padre Graça, Maria Clara e o Dr. Júlio, revelando detalhes da vida deles. De tal ocorrência, segue um exemplo, em que está clara a interação entre espaço e personagem:

A diva continuou o estirão até a Venceslau Brás, cruzando a faixa em frente ao Pinel. Quando sentiu o cheiro do mar, hesitou entre o Aterro e a Urca. Preferiu a Urca, estava leve, queria voar. Subiu no Bondinho. Avistou a cidade do alto, o zigue-zague dos carros, o formigueiro de pedestres e os aviões rumo a São Paulo. (TORRES, 2013, p. 153).

O mesmo ocorre nos escritos sobre Ruth, quando temos um narrador que relata o momento em que Ruth e Ciro se conhecem, sua interação no espaço e, utilizando como recurso uma leitura psicológica do espaço, ilustra a intensidade das sensações da personagem:

Fez-se silêncio para ouvir a cantora, mais que cantora, intérprete. Ruth era intérprete. As longas horas gastas ao lado da vitrola, o disco furado de tanto tocar, a compreensão cristalina da letra, a identificação com o lamento de Dolores, de Maysa, a gravidade da voz, o conjunto da obra dava mesmo vontade de parar e prestar atenção. Perto do fim, ao confessar que como o

seu bem demorou a chegar, ela, talvez, já não tivesse no olhar toda a pureza que gostaria de dar, fitou os ouvintes e viu Ciro de pé, no fundo da sala. *O chão cedeu, a parede recuou* e a imagem daquele homem bonito tornou-se gigantesca, luminosa, na frente dela. Entonteceu. (TORRES, 2013, p. 113, *grifos nossos*).

Trata-se de um narrador de onisciência seletiva, pois apresenta uma visão externa aos fatos, sem a participação neles, como um detetive que acompanha as ações e vai contando-as, descrevendo-as para o leitor. A respeito desse tipo de narrador, Friedman comenta:

Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo. [...] se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão “fundo” na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer. (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

A escolha de condução narrativa do romance *Fim*, com a alternância de narradores, possibilita ao leitor conhecer, gradativamente, os protagonistas e os personagens secundários com os quais estes têm proximidade e observar seus pontos de vista sobre si mesmos, sobre a vida, bem como o modo como se relacionam socialmente.

### **3. Espaço, personagem e relações sociais**

Conforme vimos, o espaço é uma categoria narrativa privilegiada na obra em análise, sendo importante nos determos em alguns aspectos a respeito de tal elemento. Neste artigo, centramo-nos no estudo do espaço social, a partir dos protagonistas que são nosso foco de análise, Ciro e Neto, abrangendo também suas relações com outros personagens, quando rentável para a análise.

Lendo os relatos memorialistas dos personagens, bem como o que é posto por meio dos demais personagens com as quais possuem algum vínculo relevante para a narrativa, em especial afetivos, notamos não haver grande discrepância a respeito do *status* social dos cinco amigos. Todos são de classe média e frequentam os mesmos espaços ou ambientes bastante semelhantes entre si. Na leitura, descobrimos que Neto, Ciro e Álvaro conheceram-se na universidade, pois algumas matérias de administração, graduação feita por Neto, também

eram acompanhadas por alunos de direito, formação de Ciro, e de contabilidade, curso feito por Álvaro. Posteriormente, os três formam um grupo de samba-jazz. (TORRES, 2013).

Além dos muros da universidade, será também por uma questão vinculada ao espaço que os demais membros do grupo de amigos passarão a integrá-lo: Ribeiro conhecia Álvaro desde a infância, pois “moravam ambos na Ministro Rocha Azevedo e iam à praia na Miguel Lemos” (TORRES, 2013, p. 126), enquanto Sílvio era um famoso frequentador da praia, conhecido pelos jovens.

Para Oziris Borges Filho (2008), o espaço pode caracterizar as personagens, influenciá-las, situá-las geograficamente, representar seus sentimentos, estabelecer contrastes com elas, sofrer as ações das personagens ou propiciá-las e mesmo antecipar a narrativa, havendo, portanto, um vínculo estreito entre essas duas categorias.

Geograficamente, o enredo do livro *Fim* é situado no Rio de Janeiro, espaço apresentado de forma realista durante toda a narrativa, com menções diretas a locais muito conhecidos da cidade, como Copacabana. Nos preocupamos, contudo, em ir além de observar as interrelações dos personagens com o espaço físico, verticalizando nossa leitura a partir do espaço social.

Antônio Teixeira Fernandes (1992, p. 61) afirma: “Se não existe sociedade sem história, também não há espaço sem marcas do tempo”, esclarecendo que “analisar o espaço social é considerar, antes de mais, a maneira como a natureza é moldada pela atividade colectiva”. O autor define espaço social enquanto conceito, oriundo da sociologia, que designa “sobretudo o campo de inter-relações sociais” (FERNANDES, 1992, p. 61-62).

As esposas dos personagens em análise, Ruth, companheira de Ciro, e Célia, casada com Neto, possuem origem de classe média. Ruth estudava na Faculdade de Letras no período em que conhece Ciro, encontro que acontece em uma festa do primo de uma amiga, Irene, em meio a uma roda de violão. Na ocasião, Ruth é descrita como uma

[...] das primeiras a conhecer a liberdade de beber e fumar, de cantar nas viradas, usar biquíni, ser cortejada e rir sem ser vulgar. Era culta e inteligente, não seria completa se não fosse assim. Lia Nietzsche e fazia crochê. *A boa educação do Sion* refreava qualquer exagero, era solta na dose certa, e boa moça em igual medida. De família. (TORRES, 2013, p. 111, *grifo nosso*).



A citação permite vislumbrarmos aspectos relativos ao comportamento social da época, à classe de origem de Ruth e ao seu modo de agir, creditado à educação recebida em um colégio tradicional do Rio de Janeiro.

O relato do início do relacionamento com Ciro também nos apresenta informações sobre a relação dos dois e a postura de engajamento social e político do casal, bem como seu refinamento cultural, muito disso originário do comportamento de Ciro e da adesão gradativa de Ruth que, com o passar do tempo, segundo o narrador, “não era mais ela, era Ciro, era o filho, a casa, a união.” (TORRES, 2013, p. 116). Isso nos faz pensar, novamente, sobre como a identidade pode ser influenciada por nossas relações interpessoais, podendo ocorrer, até mesmo, certo apagamento da própria identidade no contexto de uma relação a dois.

Gostava de Jango porque Ciro gostava de Jango; de Che, Dylan e Noel Rosa. Ruth assumiu o papel da primeira-dama, foi a Maria Tereza, a Jacqueline de Ciro, fez as honras da vida do amado. Voltou à política, debateu sobre a bomba, ficou amiga de Célia, casou Irene com Álvaro, riu dos excessos de Sílvio e nunca entendeu a solteirice de Ribeiro. Tinha pena dele, não sabia por quê. Apaixonou-se por tudo o que orbitava em torno de seu sol. Marcharam contra o golpe, assistiram ao *Opinião* com Nara e Bethânia, esconderam amigos perseguidos, saíram na Banda de Ipanema, foram à praia e se amaram demais. A lua de mel foi em Búzios. Ciro a levou para caçar a lagosta da janta; mergulharam entre as pedras, treparam na areia, no cais, no quarto, nos cômodos. Ruth só conhecia o orgasmo de sonho, Ciro tornou-o palpável, foi um desbravador. (TORRES, 2013, p. 116).

A menção à casa de praia de Ciro, em Búzios, na qual ele passava as férias e utilizava, quando solteiro, para conquistas amorosas, é mais uma referência espacial e que traz uma indicação sobre comportamento e nível social e financeiro de tal personagem.

A respeito de Célia, apesar de também ter uma origem, a partir de determinado momento, financeiramente confortável, o mesmo não se deu com sua mãe, conforme veremos na citação a seguir, o que influenciou diretamente a sua visão de mundo.

Célia estudou em escola pública, foi campeã de natação no ginásio e nunca levou desaforo para casa. Era filha de pai português, abandonado pela mãe, que ficou viúva cedo e preferiu a companhia do filho mais velho, internando o mais novo num educandário. A rejeição deu ao pequeno um ofício. Interno, aprendeu carpintaria e, crescido, formado e livre, progrediu no ramo da movelaria. Casou-se com a faxineira da loja, uma negra bonita de dentes branquíssimos, que se revelou uma gerente esplêndida dos negócios. Célia

foi vizinha do Campo de São Cristóvão até a maioridade. Gostava de ir à Quinta da Boa Vista, depois da missa de domingo, aos jogos do Maracanã, de tomar sorvete e ir ao cinema na praça Saens Peña. A Zona Norte era o seu domínio. Mas a prosperidade e a compra de uma loja grande no Catete fizeram a família se mudar para o Flamengo. A ascensão social foi uma lástima para a garota. Célia não se reconhecia naquele paraíso amoral, fazia parte da classe trabalhadora. Terminado o curso normal, nem cogitou em seguir faculdade, desdenhava do orgulho acadêmico. Eles gostam é de esfregar aquele anel na cara da gente, dizia. Célia queria emprego, salário e independência. Fez datilografia e arrumou uma vaga de estagiária numa secretaria do Detran. Prosperou no antro burocrático, cercada de esquemas escusos, compras de carteira, mamatas, despachantes, poeira e falta de ar condicionado. Tratava com igual dureza os bacanas e os populares. Fazia justiça. Não entregava os colegas, tinha horror a dedo-duro, mas não participava da ladroagem. No fundo, ninguém presta, garantia. (TORRES, 2013, p. 125).

Além de nos situar sobre questões familiares e sociais de Célia, a citação acima demonstra o vínculo forte com os espaços da cidade e nos permite refletir sobre a representação desses espaços que compõem a memória afetiva da personagem, cabendo pensarmos, mais uma vez, a partir das palavras de Bosi:

As coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos. Condenados pelo sistema econômico à extrema mobilidade, perdemos a crônica da família e da cidade mesma em nosso percurso errante. O desenraizamento é condição desagregadora da memória. (BOSI, 2003, p. 27).

Fernandes (1992, p. 63) destaca como aspecto rentável à análise da representação do espaço observar a existência de relações binárias, às quais exemplifica mencionando “sacro-profano, centro-periferia, interior-exterior, alto-baixo, privado-público e natural-construído”. No fragmento acima, vê-se de modo claro, na visão da personagem Célia, a contraposição de dois espaços sociais distintos por questões relativas ao poder aquisitivo.

Ainda a respeito de Célia, cabe trazer uma leitura de Neto, que menciona como sua esposa era vista socialmente, considerando seu *status* social e a cor de sua pele, e como ele, homem negro, era tratado de forma distinta em relação aos amigos de pele branca nos diferentes espaços pelos quais transitava:

A Célia era branca, considerada branca, porque tinha traços finos, mas era mulata, como eu, e costumava alisar o cabelo, pixaim como o meu. Os quatro eram brancos. Eles não sabiam da cobrança por trás da cor, do espanto de não se parecer com nenhum colega da turma, do prédio, do bairro, e de ser tão semelhante aos faxineiros, garis e pedreiros que servem a brancos como eles. (TORRES, 2013, p. 136).

Neto percebia o preconceito e o tratamento social diferenciado, por exemplo, ao frequentar a noite carioca com os amigos:

O pai funcionário público, criara o filho para ser alguém. Bom rapaz, bebia com moderação, era bem-humorado e craque no futebol. Álvaro creditava a normalidade excessiva de Neto ao fato de ele ser mulato. Havia fundamento na teoria. Sempre que um festejo mais animado acabava com a polícia na porta, Neto era convidado a seguir na viatura até a delegacia. O racismo velado o fez perseguir uma vida sem falhas. Casou cedo, teve filhos e morreu cedo. (TORRES, 2013, p. 126).

Outros pontos das relações binárias apontadas por António Teixeira Fernandes também são relevantes para a nossa análise, mais precisamente, interior-exterior e privado-público. Ao tratar sobre interior-exterior, Fernandes (1992, p. 72) reflete sobre a casa, mencionando-a como espaço que seria transformado pelo ser humano “numa manifestação e num prolongamento do seu ser”:

O espaço habitado, enquanto lugar de intimidade, é o mundo da acumulação da experiência. Os objetos distribuídos pela casa, através do tempo, exprimem uma história e, por isso, despertam sentimentos de alegria e de tristeza, de felicidade e de dor. A habitação é esse recôndito que mais desperta os sonhos e as recordações. (FERNANDES, 1992, p. 72).

Na leitura de *Fim*, é notável a distinção do comportamento dos amigos em espaços de diversão, como as festas regadas a bebidas, drogas e conquistas, e no âmbito familiar. Também é possível observar a mudança que se dá na representação dos espaços residenciais ao longo do tempo, como vemos, no fragmento abaixo, a respeito da casa de Ciro, que, por muito tempo, era um local de encontro dos amigos e de seus familiares:

Depois da separação, as visitas ao apartamento de térreo da rua Maria Angélica puseram um ponto final na amizade. A sala ampla, que dava para um jardim bem cuidado, lugar das feijoadas de sábado, das Copas do Mundo, de largar as crianças soltas, jogar e beber à vontade, virou um

mausoléu sombrio. Ruth não abria as janelas nem acendia a luz. Habitava o último quarto, onde não permitia que ninguém entrasse. Só a doméstica cruzava o umbral. Mas ela não é considerada gente, suspeitava Célia, pela maneira como Ruth se dirigia à empregada. (TORRES, 2013, p. 124).

A representatividade dos espaços, portanto, transforma-se gradativamente, sendo importante a questão memorialista vinculada a eles, como afirma Fernandes (1992, p. 73), segundo o qual “[...] Pela memória, a existência que se liga à casa como sedimentação de eventos que ocorreram no passado, não é a apenas o que lá foi vivido, mas também o que lá se depositou, transformado em mistério pelo seu interior.”

Tal aspecto é trabalhado em *Fim*, em diversos momentos, dos quais destacamos dois em que temos personagens lidando com a perda de seus companheiros e, em tais ocasiões, relacionando-se com as memórias e com o espaço. O primeiro deles é o modo como Ruth reage após saber, por sua irmã, que Ciro havia morrido:

Ruth abriu o armário da sala que não via luz desde a partida de Ciro. Retirou dali uma caixa de papelão empoeirada, pôs sobre a mesa e procurou, na pilha de discos, o velho LP de Dolores Duran. A vitrola, herança do equipamento de som comprado por Ciro em 78, continuava intacta na estante. A diarista cuidava dos cômodos vazios com o mesmo zelo de antes. Ruth vivia no quarto, mas, nesse dia, depois que Raquel bateu a porta, decidiu sair da toca. Caminhou pelo corredor até a sala de estar, abriu a porta para o sol entrar e deixou a memória agir. Ela, tão diferente de quem era agora, sentada no mesmo sofá, Ciro a tirando para dançar, João pulando pelas almofadas, os quadros, a mesa viva. O momento pedia música. Tirou o vinil da capa, limpou com cuidado e o colocou no prato. A agulha ainda resistia, o chiado que antecede a melodia, a introdução da orquestra, Dolores. (TORRES, 2013, p. 122).

Claramente, Ruth tenta reconectar-se com as vivências que teve com Ciro e era o armário da sala o espaço que abrigava resíduos materiais de sua relação com o ex-marido, lembrando-nos uma reflexão de Bachelard (1978, p. 202): “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados.”

Em um segundo exemplo, vemos o modo como Neto enxerga a casa, após a morte de Célia, olhando para os objetos que compõem o espaço e que, na narrativa, são apresentados via personificação:

A escova de dentes dela me olha do copo sobre a prateleira de louça. Ainda está lá. Abro o armário atrás do espelho e me atenho com a porta entreaberta. É o mesmo espelho do dia em que entramos aqui pela primeira vez. Está trincado. *Procuro o antigo rosto, sou eu, ali, e não sou: também não lembro como eu era.* (TORRES, 2013, p. 137, grifo nosso).

A última frase do trecho acima ilustra bem o que mencionamos sobre a nova relação que Neto estabelece com a própria identidade. O fragmento também nos leva a pensar sobre como o espaço pode relacionar-se com a memória e a solidão, reflexão sobre a qual recorremos a Bachelard (1978):

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. [...] E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 1978, p. 203).

Diante dos recortes analisados, compreendemos a riqueza do espaço para a análise narrativa, mencionando, novamente, o pensamento de Borges Filho (2008, p. 1), segundo o qual “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária”. O autor refere-se ao espaço como um conceito amplo, “que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária, como tamanho, forma, objetos e suas relações” (BORGES FILHO, 2008, p. 1), havendo vínculos entre a experiência, vivência dos personagens e o espaço apresentado na obra, que pode representar diversas funções.

### **Considerações finais**

*Fim* (2013), de Fernanda Torres, apresenta qualidade estética, requinte na estruturação narrativa e um enredo que trabalha temas universais de forma bastante peculiar, tocando o

leitor e gerando identificação, sobretudo pela escolha da narração em primeira pessoa por parte protagonistas, feita em tom confessional, e por meio de relatos memorialistas. A alternância que se observa na narração, também passando pelo relato em terceira pessoa, permite a mudança de foco narrativo, com um mesmo fato sendo contado por personagens diferentes que o vivenciaram, enriquecendo a experiência de leitura.

Com a escolha dos personagens Ciro e Neto para a realização desta análise comparativa, pudemos observar aspectos estruturais relevantes, a exemplo da relação estreita entre personagens e espaço. A descrição do espaço, realista e bem situado geograficamente, desempenha uma função importante na narrativa, sobretudo no âmbito social, revelando questões relativas à classe, às inter-relações, à diferença de postura dos personagens em ambientes privados ou públicos, além do vínculo com o espaço de moradia, com memórias e vivências.

Em relação aos aspectos da identidade, observamos a estruturação de cada personagem, que se compõe individualmente por meio de seus relatos pessoais, em cada capítulo do livro, mas também na ordem do indivíduo socialmente construído, quando percebemos as visões dos demais personagens a respeito deles somadas às suas próprias, bem como preceitos, ditos e até preconceitos, que pouco se revelam abertamente.

Apesar da grande diversidade de narradores e as trocas de turnos entre eles em seus capítulos, a leitura de *Fim* é fluida, suave e de fácil entendimento, transmitindo a sensação de continuidade entre os relatos, pois as narrações, que se sucedem e se complementam, revelam seus alinhamentos e a riqueza e a complexidade da obra, como os espaços sociais multifacetados, o interior e o social dos personagens e outros aspectos múltiplos que vão se revelando a cada leitura do livro.

## Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção *Os pensadores*).



BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. *XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências*. USP, São Paulo, 13 a 17 jul. 2008. p. 1-7. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FERNANDES, António Teixeira. Espaço social e suas representações. *VI Colóquio Ibérico de Geografia*, Porto, 14 a 17 set. 1992. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6661.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



## O CAMPO COMO TERRITÓRIO DE PERTENCIMENTO EM “O HÓSPEDE SECRETO”, DE MIGUEL SANCHES NETO

Thaís F. R da Luz Teixeira<sup>1</sup>

Paulo César Andrade da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** No conto “O hóspede secreto”, de Miguel Sanches Neto, o galo de penas marrons representa uma intersecção entre realidade e ficção. Para a narradora, a natureza é a poética da sua existência e o canto do galo o eco da infância. Portanto, o objetivo deste artigo é analisar como a memória possibilita o resgate das identidades primárias da narradora, que evidenciam o campo como seu território de pertencimento.

**Palavras-chave:** memória; identidade; campo; território; pertencimento.

**ABSTRACT:** In the tale “O hóspede secreto”, by Miguel Sanches Neto, the brown feathered rooster represents an intersection between reality and fiction. For the narrator, nature is the poetics of her existence and the rooster's song is the echo of childhood. Therefore, the objective of this article is to analyze how memory makes it possible to rescue the narrator's primary identities, which show the countryside as its territory of belonging.

**Key-words:** memory; identity; countryside; territory; belonging.

### Introdução

*“Partir!*

*Nunca voltarei.*

*Nunca voltarei porque nunca se volta.*

*O lugar a que se volta é sempre outro,*

*A gare a que se volta é outra.*

*Já não está a mesma gente, nem a mesma luz,  
nem a mesma filosofia.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLAr).

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLAr).

*Partir! Meus Deus, partir! Tenho medo de partir!...*

(Álvaro de Campos<sup>3</sup>)

No conto “O hóspede secreto”, por meio do sonho, “um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas” (KRENAK, 2019, p. 53), a protagonista vivencia um contraste existencial. De um lado, a infância com a presença familiar, a amplitude do campo, os animais e natureza exuberante, do outro, a vida adulta na cidade, pais ausentes, nenhum amigo, espaço físico limitado, rotina mecanizada na capital. Para Medeiros (2009, p. 217), “o território pode mesmo ser imaginário e até mesmo sonhado. E, é a partir deste imaginário, deste sonho que sua construção tem início [...] Negar o território é o risco da crise”. Conseqüentemente, a dualidade campo e cidade alimentará a crise identitária da narradora, tanto pela composição, quanto pela representação dos símbolos determinantes de cada lugar.

Nesse sentido, o galo como hóspede secreto representa a figura do duplo. Primeiramente, como o animal de penas marrons, e depois como valor simbólico do campo. Por um tempo, ambos sobrevivem escondidos no apartamento, no entanto, as normas de convivência da cidade deslocam os “hóspedes” para o seu lugar de origem.

Desse modo, a análise pretende analisar como o campo molda a personalidade da narradora, as reações que o canto do galo provoca na moça e na cidade. Maneiras diferentes de lidar com símbolos específicos, passam pela construção identitária dos sujeitos, pela noção de pertencimento a um determinado território.

### **Memória e identidades culturais**

O conto narrado num tom memorístico, em primeira pessoa, traz como protagonista, uma jovem solitária na capital paranaense. Segundo Candau (2016, p. 74), “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade”. Sendo assim, no

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2189>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

primeiro parágrafo, apresenta-se o elemento desencadeador das lembranças da infância: o canto do galo. A moça acorda em um lugar remoto.

Mamãe põe o café na mesa, onde já está o pão caseiro, que a gente come com uma camada grossa e amarela de manteiga feita em casa. O pai já saiu para ordenhar as vacas e logo entrará com um balde coberto por um guardanapo branco. É neste mesmo guardanapo que a mãe cõa o leite, retirando algum cisco que tenha caído. Levantamos rápido para lavar o rosto do lado de fora da cozinha, onde fica a mesa com o balde de água e a bacia. O clarão da manhã já começa a arrebentar num horizonte recortado por morros e árvores (SANCHES NETO, 2003, p. 63).

Neste breve relato, observa-se o cotidiano da família no campo, mas, no decorrer da narrativa, a vida atual da narradora se mostrará muito diferente dessa realidade. O galo canta mais duas ou três vezes e, embalada por imagens doces, a moça acorda e conclui sua rotina até ao trabalho. Rodolfo, ou Rodô, é o animal do quintal da infância, cuja imagem corresponde a ideia de pertencimento e aconchego familiar. Quando a moça vê um galo semelhante na pecuária da cidade, num impulso, leva-o para morar no apartamento. Rodô preenche a sua vida solitária, dando-lhe as melhores noites nos últimos anos. É como se vivessem juntos desde sempre, com ele, retorna à quietude do campo, ao quintal da casa da infância. Rodô simboliza a reconquista de um mundo perdido, o conforto de uma família. Por alguns dias, pôde viver, de novo, tudo o que perdera.

Ao mesmo tempo em que constrói sua identidade pessoal por uma totalização provisória de seu passado, o indivíduo realiza, portanto, a aprendizagem da alteridade. Desse ponto de vista, a memória familiar é para o indivíduo ao mesmo tempo a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação. [...] Mas mesmo no caso de conflitos que podem ir até a ruptura definitiva, a memória e a identidade pessoal devem sempre compor com a memória familiar, que é uma memória forte, exercendo seu poder para além de laços aparentemente distendidos. Solidariedades invisíveis e imaginação vinculam sempre um indivíduo a seus ascendentes: a memória familiar é a nossa “terra”, de acordo com os termos de um informante de Anne Muxel, é uma herança que não podemos nos desfazer e que faz com que, como diz Rimbaud, percorramos lugares desconhecidos sobre os traços dos nossos pais (CANDAUI, 2016, p. 141).

Trazer o galo para morar com ela é uma tentativa de amarrar os “laços aparentemente distendidos”, a imaginação remota de estar pisando novamente a “terra” de memória familiar. Entretanto, como o galo não pode viver num apartamento, ele é levado para as terras onde a

moça passou a infância. Todavia, quando ela chega em Peabiru, percebe que nada sobrou no lugar onde morava.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p. 17).

A narradora presencia a aniquilação do espaço pelo tempo e chega a triste conclusão de que “eu não sou alguém da família, sou sem família”, isto é, “quero dizer que quem está aqui é uma farsante, assim como o galo não é o Rodô de nossa infância” (SANCHES NETO, 2003, p. 74). A partir desse monólogo interior, chega à conclusão, que o animal é apenas um galo, substantivo comum, não representa a infância perdida. “Apenas este canto é o mesmo e real. Apenas ele me une a quem penso que fui” (SANCHES NETO, 2003, p. 75). A moça percebe que por mais que o galo da pecuária se pareça com Rodô, ele não irá lhe trazer a infância.

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55)

É a partir da imagem do galo da casa de infância que um conjunto de representações passadas são evocadas e reconstruídas para o leitor. Logo, a memória surge como o que dá sentido, significado. Para Nora (1993, p. 9), “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções”. Entretanto, quando o sujeito fala e se refere ao passado, é sempre a partir de uma posição histórica e cultural específica.

A memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 5).

Sobre o caráter livre, espontâneo da memória, Bosi (1994, p. 55) alerta que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. Posto isto, o passado quando rememorado adquire um novo olhar, uma vez que a memória como lugar de afirmação de si mesmo está atrelada às causas da vida presente.

Tudo isso realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 217)

Por conseguinte, a memória possibilita uma tessitura entre presente, passado e futuro, elo de signos e significados que norteiam a vida humana — a memória como lugar de impressões e identidades que ainda não foram levadas pelo esquecimento.

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (SANTO AGOSTINHO 1999, p. 216).

Nesse sentido, de acordo com Bergson (1999), é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde. Por isso, a narradora, ao ver o galo de penas marrons, lembra-se dos dias de brincadeira livre no campo, e por um impulso, leva-o para casa, numa tentativa de restituir o passado.

O autor ainda caracteriza como *imagem-lembrança*, quando trazemos à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória remete a essa associação inicial. O galo como imagem-lembrança confirma a identidade da narradora, ele também dá à rotina da moça um aspecto mais agradável. O canto de Rodô simboliza a força motriz do campo, é o fabuloso fio que tece o que há de mais sagrado para a moça: a percepção de lar. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida,

individualizada. “Eis que exclamo dentro de mim. Ao dizer isso, tenho presentes as imagens de tudo o que exprime, hauridas do tesouro da memória, pois, se faltassem, absolutamente nada disto poderia dizer” (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 217). A narradora valoriza as identidades do campo, porque, na cidade ela é massificada, trabalha demais e não tem tempo para muitas coisas.

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (KRENAK, 2019, p. 14).

Por conseguinte, ao se usar o termo “identidade”, muitas das vezes se atrela a ele “subjetividade”. “O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade” (WOODWARD, 2000, p. 55). Por um momento, o canto do galo resgata sua família abstrata e impossível, a memória ancestral constituinte do sentimento de identidade, de continuidade e coerência da reconstrução de si.

[...] há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 5).

Com o canto do galo, a moça revela para a cidade a imagem de si e espera que a cidade compreenda que trazer à tona os traços do campo, não significa atraso, mas a valorização da natureza e de um tempo de liberdade. Como aponta Lucinda (2019, p. 15), “É, há sempre em todo o ser a memória de um desamparo”, ou seja, a narradora se sente deslocada pela maneira de como a cidade encara essa representação, ela pertence a um tempo que todo mundo quer esquecer. Apesar da cidade fazer do campo e de seus símbolos uma

vergonha, a narradora não permite que ela consuma suas subjetividades, mas as vive com a liberdade que é capaz de inventar.

### **O campo como território de pertencimento**

De acordo com Medeiros (2009, p. 217), “o território é um espaço de identidade ou pode se dizer que é um espaço de identificação. O sentimento é a sua base e a forma espacial importa muito pouco, pois esta pode ser variável”. Para a narradora, o campo é a poética da sua existência, lugar de perda e resgate, útero formador das suas identidades primárias. Deste modo, o canto do galo remete à infância: é o quintal com o irmão, a mãe na cozinha, e o pai no curral. Sanches Neto, por meio do galo de penas marrons, possibilita a narradora o resgate dos dias felizes no campo.

Estas têm sido as melhores noites dos últimos anos. Durmo tranquila, envolvida por um aconchego que só se tem na infância, quando a cama é útero acolchoado. Não tenho mais sentido as dores de cabeça, não ouço o som alto do vizinho de cima, nem a gritaria dos filhos da vizinha do 402. As buzinas ficaram distantes. Antes, acordava sobressaltada com a briga de alguém em um dos apartamentos, ou com o ruído de algum carro na rua. Tudo isso desapareceu por completo. Retornei à quietude do campo. A partir das cinco da manhã, o canto do galo me enche a vida de sensações boas. E o dia começa novamente bem (SANCHES NETO, 2003, p. 65).

Transitar pelos palácios da memória é um consolo para os dias vazios e solitários na cidade grande, posto que o canto do galo delinea uma intersecção entre realidade e ficção.

Supõe-se, desta vez, que a percepção presente vá sempre buscar, no fundo da memória, a lembrança da percepção anterior que se lhe assemelha: o sentimento do *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança (BERGSON, 1999, p. 100).

O sentimento do *déjà vu* vem através do canto do galo, é só ele cantar que a narradora conduz o leitor a sua infância. No conto, o canto do galo remete a um lugar não classificado cronologicamente.

No elevador, ainda ouço o galo cantando e retorno a meus devaneios. Papai com chapéu esgarçado andando pelo campo, a roupa já ligeiramente suja. Eu



e meu irmão correndo, descalços, pelo quintal, pulando porteira, subindo em árvore de fruta (SANCHES NETO, 2003, p. 64).

A narradora, ao se apropriar do campo, territorializa o espaço (RAFFESTIN, 1993). Para Riceto e Silva (2008, p. 148), “a apropriação do espaço aparentemente o faz cativo, ou torna o homem cativo dele. Ela impõe limites e fronteiras e, assim, o transforma em território”. Dessa forma, toda vez que o galo canta, ela alimenta as identidades formadas no campo, logo, o canto do galo é o eco da infância, que supre a ausência de voz com a qual a narradora está habituada.

Aprendi a ouvir os outros, a conviver com eles, sem trocar nenhuma palavra. Posso ficar entre duas ou três pessoas que conversam sem intrometer. É como se tivesse me habituado, depois de tantos anos trabalhando como telefonista, a anular minha voz. Tudo passa por mim mas nada me atinge. Eu, que atendo tantos telefonemas na fábrica, nunca recebi nenhum (SANCHES NETO, 2003, p. 64).

Por esse motivo, coube à narradora criar táticas para se mover dentro das estratégias de ordenação do sistema, como, por exemplo, trazer um galo para o apartamento. O canto do galo projeta a moça da roça na cidade, ele simboliza a sua essência, é a denúncia de uma mulher que se sente equivocada, deslocada na capital, é, no que lhe diz respeito, a valorização do que há de mais íntimo e seguro na vida da moça. O seu canto está em sintonia com a voz da narradora. Para a narradora, nada poderia parecer mais expressivo do que ouvir a voz que traz a sua infância.

Não há vínculo familiar na cidade, apenas algumas pessoas com as quais ela troca palavras: o porteiro do prédio, os motoristas e cobradores de ônibus, o guardião da fábrica, as meninas da padaria, “os outros são apenas vozes que chegam pelo telefone, sem nenhuma relação comigo. É como se viessem do além e passassem por mim sem deixar rastros” (SANCHES NETO, 2003, p. 65). A narradora vive uma crise identitária na cidade, assim como Rodô no apartamento.

Sempre fui muito discreta, passando despercebida em todos os lugares. Agora, no prédio e nas imediações, todos se alvoroçam com minha presença. Levanto mais cedo no domingo e tento controlar o canto do Rodô. Mas não há o que segure a natureza. O canto é profundo, espontâneo e lindo. É uma coisa tão bonita que não fico com raiva dele, mesmo quando alguém abre a

janela e começa a me xingar de velha louca (SANCHES NETO, 2003, p. 68).

Quando a narradora diz que “não há o que segure a natureza”, ela se inclui, dado que não consegue sufocar o sentimento de pertencimento travado com o campo, assim, como não dá para silenciar um galo, só porque ele está na cidade. No entanto, a moça pressente ser vista como um atraso, alguém não capacitado para viver no coração da cidade, talvez lhe coubesse melhor a periferia.

Durante a semana, as reclamações contra o galo aumentam. O maior jornal da cidade faz matéria sobre a quebra de silêncio nas madrugadas do Alto da XV. Todos passam a me detestar no prédio, mas não podem fazer nada. Rodô não mora mais comigo. Já prejudicaram tanto, por que não nos deixa viver em paz? À tarde, antes de subir ao apartamento, passo pela vizinha para ver Rodô. Agora fica preso num quatinho, porque estavam jogando milho com veneno no quintal. Apesar dos atentados, está ainda mais faceiro, tantos os cuidados da menina. Numa das minhas visitas, a avó mostra a intimação da prefeitura, exigindo a transferência do animal. Não consigo entender a raiva dos moradores do prédio. É uma raiva muito grande contra um bicho tão pequeno, que comete o crime de soar suas sirenes de madrugada. Fico pensando no verdadeiro motivo dessa repulsa. É uma raiva contra o campo, contra os símbolos da roça. É uma raiva contra os caipiras que vêm de Curitiba, é uma raiva, portanto, contra mim. De repente, eu tinha toda uma cidade me detestando. Eu era tudo que eles não queriam ver. Eu negava as conquistas modernas, simplesmente por ter ressuscitado o galo da minha infância. Curitiba queria esquecer suas raízes e eu tinha a ousadia de criar um galo bem no coração da cidade (SANCHES NETO, 2003, p. 70).

Pressupõe-se que os caipiras que vêm para Curitiba estão dispostos a construir uma nova identidade, a esquecer suas origens e a moldarem-se de acordo à cultura urbana. A cidade promove um silenciamento da narrativa individual, em prol de uma narrativa globalizante, superficial.

O discurso da personagem é melancólico, pois ela deseja um destino semelhante ao do galo, que pode voltar ao seu território de pertencimento. Nesse sentido, há a consciência da brevidade da vida e a aceitação dolorosa que quanto mais o tempo passa, mais distante do passado ele fica. Por sua vez, a personagem sente-se deslocada consigo mesma, depara-se com o sentimento de incompletude ao tentar atar as pontas da vida.

Então descobri que Rodô não pertence a Curitiba e nem ao meu presente. Ele é um ser da minha infância, nasceu e foi criado na chácara de papai. Lá é o lugar dele e não aqui. Sim, eu estava errada por ter insistido para que fosse aceito na minha vida de agora. Ele pertence aos meus dias de brincadeira livre no campo (SANCHES NETO, 2003, p. 71).

O galo de penas marrons se associa ao que Nora (1993) propõe como “um lugar de memória que a imaginação o investe de uma aura simbólica”, pois leva a narradora ao seu lugar de identidade e formação: o campo, território de presença familiar. Ele deixa de representar apenas o animal galo e tem atribuído a si outros significados.

A amplitude do canto do galo ultrapassa o apartamento, uma vez, que ele expõe a invisibilidade da narradora, a experiência de viver em uma cidade que parece ter sido feita contra os símbolos da roça. O galo impõe a sua existência e a da moça, traz Peabiru a Curitiba, não há mais como negar que a cidade é formada também pelos símbolos do campo.

Depois do almoço, aproveito para dormir, mas deixo Rodô solto. Sonho com a chácara de papai, com os animais que tínhamos. Nossos brinquedos eram sempre os animais e vivíamos mais no quintal do que em qualquer outro lugar. Então ouço o canto do galo, um canto longo e forte. [...] Acho que o galo cantou apenas no meu sonho, mas logo seu grito se repete ao meu lado (SANCHES NETO, 2003, p. 67).

Para a narradora, o galo figura o seu embate social, isto é, a afirmação de que há em si nuances de morros, árvores e carroças. O campo a nomeia, o canto do galo a descreve, é a voz que diz: aqui mora uma moça com uma bagagem de memórias trazidas de Peabiru. O canto do galo é ainda uma denúncia para a solidão que invade as grandes cidades, pois a narradora morando em um apartamento (representação da coletividade), precisou de um animal para amenizar a falta de vínculos pessoais. Diante disso, ela coloca que a infância no campo foi o seu verdadeiro conto de fadas.

Eu quase não reconheço mais a região. Tantos anos sem ter retornado. Estou na minha cidade, seguindo para as terras onde passei a infância. Queria viver tudo de novo, que o feitiço da Gata Borracheira se desfizesse. Que este carro moderno se transformasse novamente na carroça que íamos à cidade, que minhas roupas novas voltassem a ser o vestido de chita da infância, que os tratores trabalhando na fazenda virassem cavalos lerdos pelo peso do arado. Chegamos na casa de meu irmão para descobrir que, na minha história, a transformação é irreversível (SANCHES NETO, 2003, p. 72).

Uma analogia pode ser feita entre a narradora e o galo, ambos pertencem à natureza, um tempo que, segundo a moça, “todo mundo queria esquecer”. Pertencer ao campo, simboliza “atraso” numa cidade de primeiro mundo, totalmente urbana, “um galo no prédio era uma carroça no trânsito: vergonha para os cidadãos” (SANCHES NETO, p. 68). Uma infância no campo não parece representativa para os vizinhos da narradora, exceto para a dona da casa ao lado, pois sua neta adora bichos. Portanto, da ausência do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida, surge o esforço de abraçar qualquer elemento que pudesse trazer novamente a sensação de experimentar a infância.

### **Considerações finais**

Sanches Neto apresenta no conto “O hóspede secreto”, uma protagonista imersa nos devaneios da infância, provocados pelo canto do galo de penas marrons, animal revestido de sentido poético, uma vez que alude a Rodô, o galo do quintal da infância, território de dimensão afetiva. O galo traz à tona a casa no campo, os pais, o irmão, as brincadeiras, os costumes e a própria identificação que a moça trava com a roça. Ela mora na capital, mas suas identidades primárias foram formadas num horizonte recortado por morros e árvores. Logo, criar um galo na cidade é uma forma de não esquecer suas origens, pois ele evoca a memória ancestral. O canto do galo é o eco da infância.

Como o território de pertencimento da moça é o campo, a ideia de reconhecimento e noção de lar não se realiza na metrópole. Trazer o galo para o apartamento é a maneira encontrada para lembrar e superar a ferida do passado. No entanto, o que, até então, era invisível, ganha popularidade porque o canto do galo incomoda os vizinhos. Essa notoriedade, no contexto do conto, denuncia o olhar urbano para o que é do campo. No mais, a literatura como regresso, assume o papel de lembrar o que está a ser esquecido.

### **REFERÊNCIAS**

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.

LUCINDA, Elisa. *Livro do avesso: o pensamento de Edite*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MEDEIROS, Rosa Maria Vieira. Território, espaço de identidade. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (orgs). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular; UNESP; Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008. p. 217- 227.

NORA, Pierre. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.

RICETO, Alisson; DA SILVA, Vicente de Paulo. O território como categoria de análise da Geografia. *Caminhos de Geografia*, Uberlândia, v. 9, n. 28, 2008, p. 146-152.

SANCHES NETO, Miguel. *Hóspede secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 07-72.

## O QUEBRA-CABEÇA DA TERRITORIALIDADE: RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO E IDENTIDADE NO ROMANCE *BARILOCHE*, DE ANDRÉS NEUMAN

Rafael Eisinger Guimarães<sup>1</sup>

**RESUMO:** este artigo se propõe a analisar o papel que a ambientação desempenha no processo de construção da identidade de Demetrio Rota, protagonista do romance *Bariloche*, de Andrés Neuman, com o intuito de demonstrar de que maneira a ideia do quebra-cabeça configura-se como uma metáfora da relação que esse personagem estabelece com os territórios em que estão inseridos.

**Palavras-chave:** identidade; literatura e espaço; personagem literário; narrativa hispano-americana; Andrés Neuman.

**ABSTRACT:** this paper aims to analyze the role that the literary ambience plays in the construction of the identity of Demetrio Rota, protagonist of the novel *Bariloche*, by Andrés Neuman, in order to demonstrate how the idea of the puzzle is configured as a metaphor of the relationship that this character establishes with the territories in which they are inserted.

**Key-words:** identity; literature and space; literary character; Hispanic-American narrative.

Nascido em Buenos Aires, em 1977, Andrés Neuman transferiu-se com a família para Granada em 1991, durante o governo de Carlos Menem. Na Espanha, aos 21 anos, iniciou uma carreira literária, cujo reconhecimento internacional pode ser atestado, além dos prêmios recebidos e das traduções de suas obras para mais de uma dezena de idiomas, por sua presença na lista Bogotá-39, que elenca os novos autores mais destacados da América Latina, e entre os 22 autores tidos como os melhores narradores hispano-americanos, segundo a revista *Granta*. Além de livros de contos, poemas e textos não ficcionais, o escritor publicou os romances *Bariloche*, em 1999, *La vida en las ventanas*, de 2002, *Una vez Argentina*, publicado em 2003, *El viajero del siglo*, de 2009, *Hablar solos*, de 2012, e *Fractura*, seu mais recente romance, de 2018.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor-pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: guimaraes@unisc.br.

Embora Neuman resida no velho continente desde a adolescência, o território argentino e, mais especificamente, a cidade de Buenos Aires são elementos recorrentes em sua narrativa, como se observa claramente no romance *Bariloche*, objeto de análise da leitura proposta. A relevância que as referências espaciais adquirem nestes dois romances aponta para o papel que o ambiente desempenha no processo de construção da identidade do protagonista dessa narrativa. Na esteira dessas reflexões, este artigo se propõe a demonstrar como a figura do quebra-cabeça se constitui não apenas como uma metáfora para o complexo jogo de inter-relação sujeito-espaço, que constrói aquilo que chamaremos de construção de territorialidades de pertencimento, mas também um elemento estruturante da narrativa aqui estudada.

Para tanto, a reflexão a ser desenvolvida irá, em um primeiro momento, lançar mão de alguns debates acerca das aproximações entre literatura e espaço, em especial a partir dos conceitos formulados por Michel de Certeau (1998), Michel Foucault (2013), Mieke Bal (2017), Jens Stüben (2013) e Jochen Grywatsch (2013), dentre outros. Posteriormente, valendo-se desse referencial teórico, se buscará verificar, a partir da análise e discussão do romance que compõe o *corpus* deste trabalho, qual papel os elementos espaciais e territoriais desempenham no processo de construção da identidade do protagonista dessa narrativa, tendo a figura do quebra-cabeça como um símbolo central.

## **1. Lugares, espaços e territorialidades: breves notas sobre as relações entre ambientação e personagem literária**

A relevância que o conceito de espaço adquire como paradigma do pensamento humano tem sido sublinhada, há décadas, por estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Em conferência proferida no final dos anos 1960, Michel Foucault (2013) nos lembra que vivemos hoje a era do espaço, na qual os elementos topográficos (simultaneidade, justaposição, proximidade e distanciamento), e não mais os temporais, assumem o protagonismo no imaginário e nas inquietações contemporâneas. Na mesma linha vai a concepção do pensador russo Iuri Lotman (1978), que, em 1970, sublinha a predominância da dimensão topográfica na imaginação humana, a qual pode ser observada, por exemplo, no uso de termos espaciais para indicar conceitos abstratos. Nesse sentido, parece ser possível afirmar que a espacialidade é



uma característica do próprio pensamento humano, na medida em que, nas palavras de Jochen Grywatsch, ela “é uma matriz de orientação fundamental que desenvolve, dentro de estruturas espaciais, o senso comum, a memória e a imaginação, e nisso organiza a vida, pensamento e realização” (GRYWATSCH, 2013, p. 162).

Longe de ser visto como algo dado e estático, a percepção do ambiente, do espaço e do território em que estamos inseridos, é, segundo Grywatsch (2013), fruto de uma experiência corporal e de uma prática cultural, as quais são filtradas e processadas pela linguagem. Assim, a dimensão espacial configura-se um “espaço de sentido”, um elemento estruturante do processo de apropriação simbólica do real e, conseqüentemente, algo determinante para a produção literária, tendo em vista que, como bem assinala Jens Stüben, o trabalho do escritor será sempre marcado por sua percepção do ambiente que o cerca e sua obra, intrinsecamente relacionada às condições topográficas. Dessa forma, os escritores são não “somente testemunhas da época, como também ‘testemunhas do espaço’, e seus textos frequentemente produtos de uma ‘escrita de experiência regional’” (STÜBEN, 2013, p. 41). Seguindo tal linha de raciocínio, parece plausível afirmar que, na mesma medida em que os indivíduos constroem simbolicamente as realidades físicas nas quais estão inseridos, estas também constituem os sujeitos, configurando o que aqui será designado como territorialidades de pertencimento.

Uma vez que se trata de um processo cultural, a relação do humano com o espaço que ocupa mostra-se algo complexo e dinâmico, a partir do qual a própria percepção e apreensão do ambiente, o próprio “estar em algum lugar” adquire matizes conceituais bastante diversas. Um exemplo disso é a diferenciação que Michel de Certeau (1998) estabelece entre os termos “lugar” e “espaço”, na qual, ao passo que o primeiro indica uma configuração ordenada, instantânea e estável de posições e relações de coexistência entre elementos, o segundo é marcado pelo movimento, por vetores de direção e pela variável temporal que animam os elementos que ali coexistem. Compreendidos de forma distinta, segundo a relação a partir da qual seus elementos apresentam-se ao sujeito, o ambiente propõe o que podemos chamar de gramáticas específicas, que orientam a apropriação cognitiva e simbólica do lugar/espaço. Trata-se dos procedimentos que o pensador francês nomeia como “mapa” e “percurso”. No caso do primeiro, a experiência é regida pela observação e possibilita o conhecimento da ordem dos elementos do lugar, resultando na elaboração de quadros do ambiente. O percurso, por sua vez,

prioriza o deslocamento, a realização de ações no e pelo espaço, apresentando um itinerário que organiza os movimentos pelo ambiente.

Seja a partir da visão, que ordena o lugar como um quadro, seja a partir do movimento, que constrói, de forma dinâmica, o espaço, os procedimentos referidos por Michel de Certeau descrevem experiências de sentido produzidas em territorialidades de pertencimento, realidades físicas com as quais os indivíduos se identificam. Foucault, no entanto, ressalta a existência do que ele denomina “heterotopias”, espaços outros, territórios pelos quais os sujeitos transitam regularmente sem, contudo, estabelecerem relações de pertencimento com eles. Tratam-se, nas palavras do filósofo francês, de

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais, todas as outras aloções reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2013, p. 115-116)

A despeito de seu caráter de negação, de “contra-aloção”, as heterotopias também podem ser vistas como elementos estruturantes do imaginário e do processo de construção de identidade dos sujeitos, orientando, da mesma forma que as territorialidades de pertencimento, a relação entre indivíduo e ambiente a partir de uma gramática específica. Michel Foucault, ao propor as bases para o estudo desses “espaços outros”, desses locais de passagem e parada transitória, sugere duas grandes categorias: as heterotopias de crise, “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que [...] se encontram em estado de crise: os adolescentes, as mulheres na época dos ciclos menstruais, as parturientes, os idosos etc.” (FOUCAULT, 2013, p. 116), e as heterotopias de desvio, nas quais “se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 117).

Se por um lado, segundo o filósofo, os espaços de contra-aloção podem ser classificados a partir dos tipos de sujeito ali presentes, por outro, a forma como tais indivíduos ingressam nesses ambientes também instituem duas grandes categorias de heterotopia: aquela na qual o sujeito é inserido por coação – como as prisões, por exemplo – e aquela na qual o sujeito é inserido a partir de um ritual – tais como os ritos de purificação religiosa ou higiênica.

Por fim, muito embora as heterotopias correspondam a espaços claramente localizáveis na sociedade, Foucault ressalta que essas territorialidades também instauram temporalidades específicas, na medida em que elas se põem “a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2013, p. 118). Assim, é possível observar a existência de heterotopias nas quais o tempo se acumula, como os museus e as bibliotecas, e de heterotopias nas quais o tempo se torna efêmero e passageiro, como as feiras.

Uma vez que tanto os lugares e espaços que operam como territorialidades de pertencimento, quanto as heterotopias, que acabam por funcionar como territorialidades de pertencimento às avessas, estabelecem com os sujeitos relações na esfera do simbólico e do imaginário, parece não causar surpresa a relevância que o ambiente assume na esfera dos estudos literários. Se a estética naturalista, corolária do darwinismo, já havia lançado as bases para a percepção do entorno como algo que determina o comportamento humano, a teoria da literatura discutiu em profundidade, ao longo do século XX, o papel desempenhado pela ambientação como elemento da narrativa. Nesse sentido, Edwin Muir (1975), já no final da década de 1920, ao propor as categorias “romance de ação”, “romance de personagem” e “romance dramático”, identifica o segundo tipo como intimamente relacionado à questão espacial, na medida em que, a seu ver, “o mundo imaginativo do romance dramático está o Tempo e o mundo imaginativo do romance de personagem, no Espaço” (MUIR, 1975, p. 36).

Mais contemporaneamente, as reflexões de Mieke Bal a respeito da narratologia aprofundam o debate sobre a função narrativa do espaço, principalmente no que concerne à relação que este estabelece com a personagem. Uma das questões a ser destacada a esse respeito é justamente os mecanismos a partir dos quais o narrador ou os indivíduos que participam da trama apreendem os aspectos que os cercam. Conforme sublinha a teórica holandesa, três são os sentidos mais frequentemente envolvidos na percepção do ambiente – a visão, a audição e o tato –, cada um deles cumprindo essa função de uma forma específica. Assim, ao passo que a descrição das formas, das cores e dos tamanhos dos objetos constrói uma percepção visual feita a partir de uma perspectiva singular, os sons contribuem para uma apreensão do espaço e da relação que a personagem que ouve estabelece com este em termos de proximidade ou distanciamento. Por sua vez, a percepção tátil apresenta-se de forma menos significativa na

representação do cenário de uma narrativa, limitando-se a informar, por exemplo, o material e a substância dos objetos que estão próximos ao narrador ou ao personagem focalizado pela voz narrativa.

Somado a isso, o ambiente pode tanto funcionar apenas como cenário onde a ação transcorre como assumir um aspecto temático, estando sua descrição diretamente relacionada ao desenvolvimento da trama. Nesse sentido, uma das possibilidades é a de tal elemento atuar como mediador entre polos opostos, possibilitando ao personagem um deslocamento, uma transição física que pode também significar um processo de modificação na personagem. Nas palavras de Mieke Bal, “o personagem que se move em direção a uma meta nem sempre precisa chegar em outro espaço. Em muitas histórias de viagens, o movimento é um objetivo em si mesmo. Espera-se que resulte em mudança, libertação, introspecção, sabedoria ou conhecimento.” (BAL, 2017, p. 128, tradução minha)<sup>2</sup>. E é justamente a partir dessa perspectiva – a de que a ambientação desempenha um papel determinante no processo de construção das personagens, mesmo quando funciona apenas como um espaço de desolamento – que se sustenta a análise do romance *Bariloche* aqui proposta.

## **2. O *puzzle* como metáfora para as territorialidades de pertencimento em *Bariloche***

O primeiro romance publicado por Andrés Neuman, *Bariloche*, apresenta o cotidiano de Demetrio Rota, um homem que divide o seu dia entre as horas que percorre as ruas da capital argentina ao lado de seu colega na empresa de coleta de lixo de Buenos Aires, Negro, os eventuais encontros sexuais que tem com Veronica, esposa de Negro, e o tempo que dedica à montagem de quebra-cabeças, sozinho em seu apartamento. Mais que um passatempo qualquer, os *puzzles* constituem um elemento diegético significativo, já que, por meio da imagem que vai sendo montada, o protagonista reconstrói sua memória, recuperando os episódios vividos durante sua infância às margens do lago Nahuel Huapi, na região de Bariloche.

Na trama, é no silêncio e na solidão de seu apartamento que o protagonista do romance de Andrés Neuman retoma o passatempo que costumava distraí-lo na infância. Muito embora

---

<sup>2</sup> The character that is moving towards a goal need not always arrive in another space. In many travel stories, the movement is a goal in itself. It is expected to result in a change, liberation, introspection, wisdom, or knowledge.

o local onde vive possa, a princípio, ser visto como um espaço com o qual se estabeleça uma relação positiva, tal ambiente pode, com relativa facilidade, ser aproximado daquilo que Michel de Foucault (2013) denomina ser uma heterotopia de crise, na qual o protagonista relembra, com angústia e remorso, os episódios vividos quando criança.

Dois meses de confinamento. À noite, o rangido da madeira dificultava o sono, que Demetrio havia perdido de qualquer maneira. Durante o dia, a cabana era um calor pegajoso e uma reverberação contínua de pássaros. Foi então, sem nem mesmo poder perseguir os gatos ou respirar o vento que soprava do lago, que iniciaram os últimos motivos de sua insônia: em um dos armários descobriu, coberto de poeira e umidade, dois velhos quebra-cabeças de quinhentas peças, aos quais ele se entregou com a esperança de se exaurir e poder finalmente esquecer a figura dolorosa do crepúsculo emaranhado em seus cabelos. (NEUMAN, 2009, p. 75, tradução minha)<sup>3</sup>

Mesmo que se trate de uma lembrança distante, a infância vivida às margens do lago em Bariloche, compreendida aqui como uma territorialidade de pertencimento que é recuperada a partir das imagens dos quebra-cabeças, é reconstruída a partir de recursos narrativos que, como sublinha Mieke Bal (2017), propiciam uma proximidade em relação ao espaço recordado. Nesse sentido, a ênfase no aspecto sensorial do tato, o qual denota um distanciamento menor entre a voz narrativa e o objeto narrado, pode ser facilmente observada nas imagens do estrado da cama que causa desconforto ao corpo do jovem Demetrio, da incômoda sensação térmica da cabana e da percepção do pó e da umidade sentidas com o toque dos dedos nas caixas dos quebra-cabeças.

Ao longo da obra, não apenas tais recordações vão adquirindo importância e adensando a carga emotiva da trama. As próprias imagens dos *puzzles* montados por Demetrio Rota também assumem, gradativamente, relevância como elementos constituintes da narrativa, sendo a elas dedicados capítulos curtos que têm como único objetivo descrever as figuras que se formam a partir do encaixe das peças do jogo.

---

<sup>3</sup> Dos meses de encierro. Por las noches, los crujidos de la madera dificultaban un sueño que de todos modos Demetrio había perdido. Durante el día, la cabaña era un calor pegajoso y una continua reverberación de aves. Fue entonces, imposibilitado de perseguir siquiera a los gatos o de aspirar el aliento del lago, cuando inauguró los últimos motivos de su insomnio: en uno de los armarios descubrió cubiertos de polvo y humedecidos, dos viejos puzzles de quinientas piezas, a los que se entregó con la esperanza de extenuarse y poder olvidar por fin la dolorosa figura del crepúsculo enredado en los cabellos.

As pequenas folhas, papiros aromáticos. Apenas um lado do telhado verde, do triângulo: talvez a copa. A margem com seus rochedos descendentes. Rachaduras vegetais. Uma fúria branco-acinzentada, dividida, sobre os picos. De vez em quando, a espuma se dobra sobre a água. Não vai demorar muito até a tempestade.

[...]

Também parece haver uma silhueta pontiaguda e desprovida, apenas no final alguns ramos. Mas ele não lembrava que havia cedro. (NEUMAN, 2009, p. 45, tradução minha)<sup>4</sup>

Como parece ficar claro a partir do trecho supracitado, as imagens dos *puzzles* não apenas adquirem na obra *status* de elemento de ambientação como também podem ser compreendidas como um lugar, um ambiente, tal como propõe Michel de Certeau (1998) marcado pelo signo da ordem, como se pode ver no excerto a seguir. Mais do que isso, na medida em que funciona como acesso a memórias dolorosas vinculadas a um cenário bem delimitado, recordadas com precisão a partir da observação das figuras, o quebra-cabeça constitui-se, da mesma forma que o apartamento em que ele é montado, como uma heterotopia na qual as temporalidades vão se dilatando e se sobrepondo de forma acumulativa.

E os quebra-cabeças. Já tinha feito alguns quando menino, mas pareciam uma estupidez soberana, passar horas reconstruindo uma foto que já estava inteira na tampa da caixa, em vez de ir brincar com os gatos ou me esconder entre os abetos. Mas isso se te faltam as horas, se sentes que o tempo é uma festa que deve ser celebrada antes que acabe, agora, quando, em vez disso, te parece que as horas não passam, que não é a última noite, mas simplesmente a mesma, a primeira e única noite, então encontrar algo para fazer, especialmente se for algo que traga uma ordem, não é nada menos do que a salvação da loucura. (NEUMAN, 2009, p. 80, tradução minha)<sup>5</sup>

Como é possível notar, a montagem dos quebra-cabeças no apartamento em Buenos Aires transforma esse ambiente em uma heterotopia de crise, em uma territorialidade de pertencimento negativa na qual o tempo se arrasta pesadamente, justamente porque tal atitude

---

<sup>4</sup> Las hojas diminutas, papiros aromáticos. Un lado apenas de la techumbre verde, del triángulo: tal vez la copa. La orilla con sus rocas descendentes. Las grietas vegetales. Una furia gris-blanca, dividida, encima de los picos. De vez en cuando, pliegues de espuma sobre el agua. No falta mucho para la tormenta. [...] También parece haber una silueta aguda y desprovista, sólo al final algún ramaje. Pero él no recordaba que hubiese ningún cedro.

<sup>5</sup> Y los rompecabezas. Yo de chico había hecho algunos pero me habían parecido una soberana taradez, pasarse horas reconstruyendo una foto que ya tenía enterita en la tapa de la caja, en vez de ir a jugar con los gatos o a la escondida entre los abetos. Pero eso es si te faltan las horas, si sentís que el tiempo es una fiesta que hay que celebrar antes de que se termine, ahora, cuando en cambio te parece que las horas no pasan, que no es la última noche sino simplemente la misma, la primera y la única noche, entonces encontrar algo para hacer, sobre todo si es algo que signifique orden, es nada menos que la salvación de la locura.



repete reiteradamente uma territorialidade de pertencimento que é recuperada do passado do protagonista: os quebra-cabeças que eram montados enquanto ele estava trancado no quarto úmido e quente na região de Bariloche. Nesse sentido, pode-se dizer que os *puzzles* funcionam como uma metáfora para a lembrança, por parte do protagonista, de um período marcado pela interrupção abrupta e traumática da relação amorosa que iniciara com uma menina ruiva que vivia nas redondezas e pelo convívio conturbado que mantinha com o pai. Tais memórias são recuperadas de forma aleatória, peça por peça. Assim, o quebra-cabeça torna-se um simulacro das relações afetivas de Demetrio, nas quais as pessoas com quem convive assemelham-se a peças, “coisas” que vão se encaixando com indiferença para montar suas experiências cotidianas. Tal incapacidade de aproximar-se emocionalmente das pessoas com quem convive redonda na incapacidade, pela primeira vez em vinte anos, de completar a montagem de um quebra-cabeça.

Paralelamente aos aspectos que concernem à vida afetiva e ao processo de reconstrução do “*puzzle*” da memória de Demetrio, o leitor de *Bariloche* é também convidado a montar outro quebra-cabeça, o da cidade natal do autor. Tal aspecto se faz evidente sobretudo na minuciosa referência às ruas e aos bairros da capital portenha por onde Demetrio e Negro transitam:

A sucessão dos minutos, o alcatrão lavado da Avenida Independência, a suavidade dos restos de plástico que em vez de resistirem com seu peso pareciam contribuir para serem levantados e reunidos, tudo mostrava outra ordem e respirava de forma diferente. (...) Os pneus aravam a sujeira molhada da estreitíssima Defensa, uma rua com percurso tortuoso e difícil. Pegar no último turno tinha uma vantagem, pensou Demetrio, que era presenciar a gestação da manhã, a origem de todas as coisas que iriam formar a trama do que chamavam de dia útil, essas horas que Demetrio só podia observar quando voltava de ônibus do depósito de lixo para o centro, ou enquanto esperava o 93 que o levaria a Chacarita para devorar sua refeição e entregar-se furiosamente ao sono. (NEUMAN, 2009, p. 27, tradução minha)<sup>6</sup>

Caminhava atordoado pela Praça de Maio em direção a Leandro N. Alem, sem saber se devia ou não variar seu itinerário habitual, quando de repente avistou

---

<sup>6</sup> La sucesión de los minutos, el alquitrán lavado de la avenida Independencia, la mansedumbre del plástico residual que en lugar de resistirse con su peso parecía contribuir a que lo levantaran y lo reuniesen, todo mostraba otro orden y respiraba distinto. (...) Los neumáticos araban la suciedad mojada de la estrechísima Defensa, calle de recorrido torpe y trabajoso. Recoger en el último turno tenía una ventaja, pensaba Demetrio, y era que se podía presenciar la gestación de la mañana, el origen de todas las cosas que irían formando el entramado de aquello que llamaban día hábil, esas horas que Demetrio podía apenas atisbar cuando volvía en autobús al centro desde la montaña madre de los desperdicios, o mientras esperaba el 93 que lo llevaba hasta Chacarita para devorar su almuerzo temprano y entregarse rabiosamente al sueño.



um 93 se aproximando a toda velocidade; quando se deu por conta novamente, estava agarrado ao encosto de um assento pegajoso, afogando-se na enxurrada de passageiros, observando a Avenida del Libertador se esticar cada vez mais. (NEUMAN, 2009, p. 37, tradução minha)<sup>7</sup>

Da mesma forma que as imagens que surgem ao fim da montagem dos quebra-cabeças funcionam como uma janela a partir da qual Demetrio acessa uma territorialidade de pertencimento – a região de Bariloche –, a qual é resgatada a partir de suas memórias e assume a forma de um quadro estático e organizado (algo para ser visto), o contexto urbano de Buenos Aires também se apresenta como uma territorialidade de pertencimento, que se materializa a partir do itinerário percorrido por Demetrio Rota, sozinho ou na companhia de seu colega de trabalho. Assim, diferentemente daquela, esta, relacionada ao tempo presente e à cidade de Buenos Aires, apresenta as características de um espaço, nos moldes referidos pelo pensador francês, marcado pelo movimento, pelo percorrer de um itinerário marcado por uma série de “ações espacializantes”.

### 3. Considerações finais

Seja pelo título do romance, seja pela significativa presença de referências espaciais ao longo da narrativa, *Bariloche*, de Andrés Neuman, concede ao ambiente um papel central não apenas no que concerne ao nível temático, como também no que diz respeito ao nível da estruturação. Diretamente relacionado às emoções e às atitudes do protagonista, Demetrio Rota, os cenários constituem aqui o que se pode chamar de territorialidades de pertencimento, tendo em vista a relevância que assumem no processo de construção da identidade de tal personagem.

Objeto de destaque no enredo, o quebra-cabeça, mais do que um simples jogo pelo qual Demetrio demonstra ter um obsessivo interesse, pode ser visto como uma chave de leitura para a narrativa, na medida em que ele não apenas funciona como uma forma de acesso às lembranças do personagem como também pode ser compreendido como uma metáfora para a forma como este constrói as suas relações de afeto. Nesse sentido, o *puzzle* configura-se uma

---

<sup>7</sup> Caminaba, aturdido, por Plaza de Mayo hacia Leandro N. Alem, dudando si variar o no su itinerario de siempre, cuando de pronto vio acercarse un 93 a toda velocidad; la siguiente vez que reparo en sí mismo se encontró agarrado del respaldo de un asiento pegajoso, ahogándose entre el aluvión de pasajeros, mirando cómo la Avenida del Libertador se estiraba y se estiraba.

heterotopia de crise, um espaço de contra-alocação no qual o protagonista de Andrés Neuman tenta organizar as peças da sua vida, em esforço angustiante e infrutífero para encaixar os fragmentos de memória e de identidade de que dispõe.

### Referências

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 4th ed. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113- 122, 2013.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson (Orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 157-172.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordoni. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NEUMAN, Andrés. *Bariloche*. 2. ed. Barcelona: Anagrama, 2009.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson (Orgs.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 36-73.

## OS TIJOLOS E AS PALAVRAS: CONSTRUÇÕES EM GERÚNDIO

Iara Machado Pinheiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir de fragmentos do romance *La città e la casa* (1984) e de ensaios, de Natalia Ginzburg, o presente trabalho busca estabelecer relações entre o habitar e o escrever. Primeiramente, a análise se deterá nas primeiras impressões, referentes às casas e às palavras da infância. Em seguida, casas e escrita serão tratadas segundo a propriedade de proteção do externo. Por fim, a tentativa será a de pensar nas condições materiais e no desimpedimento necessários a uma mulher para que ela possa escrever.

**Palavras-chave:** Natalia Ginzburg; literatura italiana; casa; escrita

**ABSTRACT:** Going from fragments of the novel *The city and the house* (1984) and essays by Natalia Ginzburg, this piece tries to establish relations between houses and writing. First, the analysis will take into consideration the first impressions, related to houses and words of childhood. Then, houses and writing will be examined according to the capacity of protection. At last, the effort will be to think of the material conditions and the disengagement needed for a woman to write.

**Keywords:** Natalia Ginzburg; italian literature; home; writing

O presente ensaio propõe um recorte da noção de casa que envolve a marca da perda irreversível de certo pertencimento originário e a busca subjetiva de um lugar para si. Nesse caso não se trataria de algo constituído, mas sim de um ritmo constituinte, uma construção nunca encerrada e que responde também às circunstâncias externas. Com a articulação entre fragmentos do último romance da escritora italiana Natalia Ginzburg, *La città e la casa* (1984), alguns ensaios, também da autora, serão analisados de modo que formem a planta de uma casa.

Primeiramente, então, os alicerces da memória com a permanência das referências de habitar impressas na infância junto às palavras que seriam como a matriz do ofício de escrever. Em seguida, as paredes segundo a propriedade de proteção do externo e o desafio de reerguê-las uma vez que o ambiente da intimidade foi violado pelos horrores da guerra. Nesse

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPG Ciência da Literatura) e doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo (PPG Letras Estrangeiras e Tradução). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

ponto, a articulação com a escrita é traçada com amparo do que Erich Auerbach sugere em “A meia marrom”, parte do livro *Mimesis* (2017), como efeito da guerra para a forma do romance. Por último, com o ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, a tentativa é a de pensar nas condições materiais e no desimpedimento necessários a uma mulher para que ela possa escrever.

### 1. O chão em que se pisa

No romance epistolar *La città e la casa*, de 1984, Giuseppe escreve a uma antiga amante e comunica que irá deixar a Itália. Ele diz que decidiu morar nos Estados Unidos com o seu irmão mais velho porque precisa de um pouco de proteção. Com a resolução, o personagem conta que vendeu seu apartamento, decisão que deixou sua prima, Roberta, indignada. Na carta, ele inclui algumas palavras da prima: “Nunca venda os tijolos. Os tijolos precisam de zelo e proteção” (GINZBURG, 1997, p. 6)<sup>2</sup>. Ele conta ainda a Lucrezia, a amante, que a prima o questionou como faria caso um dia decidisse voltar. Giuseppe diz que prefere não pensar nisso, que é preciso, no momento, apenas esvaziar as gavetas, onde ele encontra fotos de sua infância. Para deixar o país natal, é preciso que ele não tenha para onde voltar.

Nos ensaios “Sapatos rotos” e “A casa”, também de Ginzburg, aparecem duas imagens, para falar de casas diferentes, que dizem sobre o que medeia o contato dos passos com o chão; os sapatos rotos – sapatos que não envolvem os pés completamente de forma que a umidade e o frio ameçam o calor do corpo – e a meia velha, que veste bem e confortavelmente. Parte da coletânea *As pequenas virtudes* (2015), o texto “Os sapatos rotos”, de 1945, expressa uma temporalidade intermediária. Intervalo de tempo entre um antes, quando a escritora fora mimada pela vida “cercada de um afeto terno e atento” por parte de uma família na qual todos têm sapatos sólidos e saudáveis, e um depois, quando ela voltará “a ser séria e maternal” (GINZBURG, 2015, p. 23) como sempre ocorre quando está com os filhos. Em razão do período transitório, os filhos estão com a mãe da escritora para que tenham, ao menos no momento inicial da infância, sapatos capazes de proteger devidamente

---

<sup>2</sup> Tradução livre de: “Mai venderei il mattone, mai, Il mattone bisogna tenerlo stretto”.

os pés. Os sapatos rotos são anteparos precários de proteção que medeiam os passos da narradora que anda sozinha pela primeira vez, sem outro par de calçados, apenas os furados, período que garante à cidade de Roma um carinho específico, apesar das “poucas horas alegres, apesar das lembranças angustiantes” (GINZBURG, 2015, p. 22). Entre a imobilidade e o caminhar com o chapinhar do rumor da água que entra nos sapatos, a escolha é a de andar mesmo quando “sentia que eles se desfaziam lentamente, moles e informes, e sentia o frio do piso sob a planta dos pés” (GINZBURG, 2015, p. 21).

No enquanto isso desse ensaio, a autora mora com uma amiga que também usa sapatos rotos. Ela começa o texto dizendo: “Quando estamos juntas, falamos sempre de sapatos” (GINZBURG, 2015, p. 20). Os sapatos, como o detalhe na escrita de Ginzburg de maneira geral, têm um valor misterioso, muito além da serventia de vestuário. Aqui, arrisco propor a leitura de uma metonímia: os sapatos aparecem para dizer sobre jeitos particulares de habitar. No breve período em que convivem, as duas imaginam o futuro: Ginzburg será uma “escritora velha e famosa” e então terá sapatos de camurça verde com uma fivela de ouro e a amiga andar pelo mundo com uma mochila nas costas e usará botas. Nesse porvir, depois do tempo dos sapatos rotos, há também a interrogação sobre quais sapatos os filhos da narradora terão nos pés, se seguirão “seu caminho com sapatos sadios e sólidos nos pés e o passo firme de quem não renuncia, ou com sapatos rotos e o passo frouxo indolente de quem sabe o que não é necessário” (GINZBURG, 2015, p. 22). Mais do que envolver os pés, os sapatos também ditam o ritmo dos passos e dizem sobre formas de estar no mundo, sobre renúncias e prioridades.

A família da escritora aparece como referência de cuidado. Essa matriz de ternura, por um lado, é necessária para que naquele momento ela consiga andar sozinha com sapatos rotos e, por outro, torna-se um tipo de arrimo que a salva da tentação de “jogar a vida aos cães”, isto é, “se fechar num boteco e beber todas as economias, ou então enfiar-se na cama e não pensar em mais nada, deixar que venham cortar a luz e o gás, deixar que tudo vá à deriva bem devagar” (GINZBURG, 2015, p. 22). Não é possível ficar muito tempo com os sapatos rotos, a vida das duas juntas está próxima de um fim: um depois – seja o projetado, seja o temido – se anuncia. Antes de ter efetivamente os sapatos de camurça, a escritora fala que logo irá ao encontro dos filhos, “para uma casa onde não me será permitido andar de sapatos rotos”:

Vou olhar o relógio e controlar o tempo, vigilante e atenta a cada coisa, e cuidarei que meus filhos tenham os pés sempre enxutos e aquecidos, porque sei que é assim que deve ser sempre que possível, pelo menos na infância. Aliás, para aprender mais tarde a caminhar com sapatos rotos talvez seja bom ter os pés enxutos e aquecidos quando se é criança (GINZBURG, 2015, p. 23).

Olhar o relógio e controlar o tempo configura outro jeito de caminhar e torna necessário outro tipo de sapatos. É colocado também que para dar conta de andar com os sapatos rotos, pode ser bom ter os pés aquecidos em um primeiro momento. Os sapatos rotos consistem numa analogia capaz de comprimir o enlaçamento da escritora à sua matriz de afeto da infância, à casa onde seus pés viviam aquecidos, bem como criam um vínculo com a cidade que abriga seus passos por conta própria, como maneira até de investir palavra na precariedade para que a renúncia não seja árida demais. Também é a partir dos sapatos que uma imagem para o futuro é criada. Um laço delicado, mas com força o suficiente para dar um lugar ao enquanto isso, para que, nesse tempo intermediário e na insuficiência, seja possível ter para onde voltar, ter uma casa, como algo além de uma estrutura de concreto.

Garantir zelo e proteção aos tijolos, como diz a prima de Giuseppe, parece extrapolar ter um código postal. Isso que vai além da materialidade dos tijolos pode ser explorado com a figura da “meia velha”. A imagem aparece no ensaio “A casa”, publicado originalmente em 1965 e parte da coletânea *Mai devi domandarmi* (2014). Nesse texto, Ginzburg relata o percurso envolvido na busca de um imóvel para comprar. Comprar, portanto, com todas as consequências de perenidade implicadas na aquisição. No caminho necessário para achar a casa, entretanto, não é só a permanência que está em questão. A escritora diz buscar um lugar que remeta ao lar onde cresceu; um lugar térreo com “árvores, arbustos, caminhos”. O seu marido também queria um local que remetesse à infância, a qual, muito diferente da narradora, foi urbana e central. A dissonância das lembranças das habitações primárias torna as expectativas de casa inconciliáveis. Há ainda outro fator: mesmo que o apartamento onde morava enquanto buscava a casa definitiva fosse alugado, por mais que houvesse rachaduras nas paredes manchadas, lá havia uma raridade.

Naquela casa, eu havia escavado uma toca. Era uma toca onde me recolhia quando ficava triste e, como um cão doente, bebia minhas lágrimas e lambia minhas feridas. Ali eu encaixava: a casa vestia como uma meia velha. Por que, então, mudar de casa? Qualquer outra pareceria um território inimigo, e eu viveria com desgosto. Como um pesadelo, via todas as casas, que havíamos visitado e considerado comprar, desfilar na minha frente. Todas despertavam em mim uma sensação de repulsa. Havíamos considerado comprá-las, mas no momento que renunciávamos a ideia, sentimos um profundo alívio, uma leveza, como um condenado à morte que consegue milagrosamente fugir da forca.

Será que cada casa, cada casa, poderia se transformar numa toca com passar do tempo? E acolher-me na sua penumbra terna, morna e reconfortante? (GINZBURG, 2014, p. 8)<sup>3</sup>

Notável na construção do ensaio é como essa toca aparece em meio aos anúncios dos apartamentos à venda que, de maneira hiperbólica, inflam as características dos imóveis. Abrigar uma toca não é um atributo da ordem da metragem quadrada ou da existência de uma varanda. É uma construção que precisa da visão de míope, como proposta por Gilda de Mello e Souza (2007) acerca da escrita de autoria feminina, para atribuir valor a um espaço. Visão de míope de quem consegue ver em um apartamento mal iluminado uma “penumbra benevolente, quente e reconfortante”.

Em “Sapatos rotos”, o amor por Roma aparece quando a narradora se lembra que foi a cidade sede dos seus primeiros passos por conta própria, amor que fica guardado apesar do peso da história, “carregada de lembranças angustiantes”. Em “A casa”, esse amor pela cidade reaparece quando ela visita um apartamento próximo a um local onde se escondeu durante a ocupação alemã do país natal. Mais uma vez, o afeto vinculado à cidade funde a lembrança da dor com o carinho e a capacidade de fincar raízes: “Pensei que amava em Roma todos os lugares onde, em um momento ou em outro, eu havia fincado raízes, sofrera, pensara em suicídio, andara por ruas sem saber para onde ir” (GINZBURG, 2014, p. 12)<sup>4</sup>. A expressão

---

<sup>3</sup> “Io mi ero scavata, in quella casa, la mia tana. Era una tana dove, quando ero triste, mi rimpiaffavo come un cane malato, bevendo le mie lagrime, leccando le mie ferite. Ci stavo dentro come in una calza vecchia. Perché cambiare casa? Quasi ogni altra casa mi sarebbe stata nemica, e io ci avrei vissuto con ribrezzo. Vedevo sfilare davanti a me, come in un incubo, tutte le case che avevamo visto e che per qualche momento avevamo pensato di poter comprare. Tutte mi ispiravano un senso di repulsione. Avevamo pensato di comperarle, ma nel momento che avevamo deciso di rinunciarvi, avevamo sentito un profondo sollievo, una leggerezza, come chi è sfuggito, per miracolo, a un rischio mortale. Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo, poteva diventare una tana? E accogliermi nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante?”

<sup>4</sup> “E pensai che amava, di Roma, tutti i punti dove in un momento o nell’altro della mia vita avevo messo radici, sofferto, pensato al suicidio, le strade dove avevo camminato senza sapere dove andare.”



“fincar raízes” merece cuidado. Enquanto diz sobre pertencimento, sinaliza a necessidade de uma incisão. Para cravar alguma coisa, é preciso também de um buraco. O chão por onde a meia velha pisa, portanto, não é uniforme. Ele é sólido o bastante para ser a base de uma construção, mas não é regular.

Antes de pensar nas paredes da construção, passo pelo chão feito de palavras, essa primeira base que fica como referência para a escrita. No ensaio “*Un matrimonio in provincia*”, Ginzburg apresenta o romance homônimo como um livro que ganhou de presente da mãe na infância, junto com o alerta de que não gostaria dele. E de fato fica algum aborrecimento no primeiro encontro, um incômodo com as descrições que pareciam longas demais, e, ainda assim, as palavras são inscritas na memória ao ponto de trechos inteiros serem decorados. O livro não tinha nada do que a narradora gostava de encontrar nas histórias, por não permitir que ela inventasse para os personagens “acontecimentos diferentes e melhores, porque ali as coisas eram como eram e eu não podia deslocá-los nem ao menos um centímetro” (GINZBURG, 2003, p. 33). Ao ler e reler, a escritora afirma que não achou o romance belo, mas que ficou intrigada por causa do “modo áspero e sem mel de tratar as pessoas, os objetos e os acontecimentos”, características que não leu como melancolia ou desilusão, e sim como uma “estranha, amarga, áspera e cinzenta alegria” (GINZBURG, 2003, p. 35). Anos depois, ela reencontra o livro que descobriu ser um tanto raro. E ao relê-lo, diz encontrar a infância em cada palavra, e algo além:

Descobri além disso que quando tinha pensado em escrever romances, frequentemente os tinha situado numa luz invernical e tinha esperado dar a lugares e pessoas os mesmos traços amargos e alegres que eles tinham no livro. Mas não tinha percebido: guardei sempre este romance na memória, mas a partir de certo momento não lhe prestei mais nenhuma atenção consciente.

Se contei agora impressões tão remotas, é porque ao falar deste romance não consigo separá-lo dessas impressões (GINZBURG, 2003, p. 36).

Fica a marca que traz consigo vivas essas “impressões tão remotas”, inseparáveis do romance. A permanência da inscrição dispensa uma conservação consciente, e é também localizada no ofício como escritora. Vilma Arêas, tradutora do ensaio, em uma nota, comenta sobre a dificuldade de verter o texto para o português em razão da intenção da autora de

“forçar a expressão corriqueira ou vulgar a seus limites extremos” (ARÊAS, 2003, p. 37). Arêas também destaca que tentou manter “os determinativos de proximidade – este, deste, referidos a *Un matrimonio* mesmo com os verbos no passado, o que *separa* o livro da corrente do tempo: ele é objeto de afeição, está próximo sempre” (ARÊAS, 2003, p. 37). Esse comentário é precioso para a arquitetura da construção: o chão da casa é constituinte ao mesmo tempo em que tem uma anterioridade formadora. Ou seja, ainda que remoto, separado do correr do tempo, está por fazer-se, está próximo sempre. A casa que não é só feita de tijolos materiais remete a algo de inaugural que não fica só no passado. Em *A poética do espaço* (2000), Gaston Bachelard sugere que “a casa natal gravou em nós a hierarquia das funções de habitar” (BACHELARD, 2000, p. 34), e o resultado seria a conservação de uma característica imperecível, ou, em outros termos, um primeiro mundo do ser humano antes de ser “jogado no mundo”. Com um fluxo bilateral, a casa envolve e acalenta, mas também é protegida e conservada como um objeto de investimento por meio das lembranças.

## 2. Reerguer paredes

Na carta em que comunica a partida, Giuseppe conta que não lamenta tanto deixar o filho porque quase não o encontra mais. Diz também que o rapaz já é adulto, tem vinte e cinco anos, e saberá se virar. Lucrezia, na resposta da carta, escreve que não insistirá para Giuseppe ficar, acha bom que ele parta e que esteja prestes a se reencontrar com o irmão. O único conselho que se atreve a dar é a sugestão de que se despeça do filho antes de ir embora, não deveria considerar que o jovem já saberia se virar sozinho apenas por ter vinte e cinco anos. Ela conta então sobre os seus vinte e cinco anos, quando já era casada e tinha dois filhos. Na época, morava em uma casa vizinha a da mãe, casa que, aliás, havia sido escolhida e mobiliada pela genitora. Ao lembrar desse tempo, ela descreve a recordação da mãe costurando na sala e da sensação de proteção que aquela cena lhe garantia. Algum tempo depois, a mãe adoeceu e teve de ser internada em um hospital psiquiátrico. A mãe fraca e muda, em uma cama de hospital, levou consigo a proteção, perda que parece irreparável para Lucrezia, tanto tempo depois.

Da proteção da qual fala a personagem, volto aos ensaios para agora pensar a parede que separa o fora e o dentro. A busca pelo novo lar, em “A casa”, por fim acaba quando a escritora reconhece algumas das marcas das “funções de habitar” que ficaram gravadas nos tijolos. Ela chega a um apartamento que não correspondia em nada ao que ela procurava: não era térreo e não tinha árvores. Bem pelo contrário, era uma cobertura vasta e antiga que logo agrada ao marido. A escritora, então, se pergunta por que gostou do imóvel mesmo sendo tão diferente do que buscava. E o que encontra como resposta é algo agarrado ao chão, o resto de um caminho que seus pés percorreram anos antes:

Mas talvez eu tivesse gostado porque se encontrava a poucos passos de um escritório onde eu trabalhara muitos anos atrás, quando ainda não conhecia meu marido, os alemães tinham acabado de sair de Roma e os americanos chegaram. Eu ia todo dia àquele escritório. Todo dia, por motivos supersticiosos, eu colocava meu pé em uma cavidade do asfalto, cavidade que tinha o formato de um pé. Aquela cavidade ficava bem na frente de um portãozinho. Abria o portãozinho e subia uma escada. O escritório ficava no primeiro andar e tinha vista para um velho pátio, onde havia uma fonte. Aquela fonte, aquele portãozinho, aquela cavidade no asfalto ficavam a poucos passos da casa que visitamos em uma manhã, eu e meu marido, e de onde saímos com a decisão de morar. A fonte, o pátio, o portãozinho, a cavidade no asfalto continuavam a existir, mas o escritório não existia mais. Os cômodos, onde por um tempo constituíram aquele escritório, voltaram a ser o que eram antes da guerra, a saber, partes da habitação de uma velha condessa. Todavia aquele era ainda um ponto da cidade que eu reconhecia como um lugar amigo: um ponto onde uma vez eu cavara uma toca para mim. Não que tivesse sido particularmente feliz naquele escritório: fui, aliás, perdidamente infeliz. Mas ali havia cavado uma toca para mim; e a lembrança daquela toca que cavara, tantos anos atrás, impedia que, naquelas ruas e naqueles becos, eu me sentisse como uma estrangeira que chegara lá por engano (GINZBURG, 2014, p. 19).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Ma forse mi piacque perché si trovava a un passo da un ufficio, nel quale avevo lavorato molti anni addietro, quando ancora non conoscevo mio marito, da Roma i tedeschi se n'erano appena andati, c'erano gli americani. Io mi recavo in quell' ufficio ogni giorno. Mettevo il piedi, ogni giorni per motivi superstiziosi, in un'incavatura del selciato, incavatura che aveva la forma di un piede. Quell'incavatura si trovava all'ingresso d'un cancelleto. Aprivo il cancelleto e salivo una scalinata. L' ufficio era al primo piano e guardava sul vecchio cortile, dove c'era una fontana. Quella fontana, quel cancelleto, quell' incavatura del selciato erano proprio a un passo dalla casa che visitammo un mattino, mio marito e io, e dalla qualle uscimmo risoluti a viverci. La fontana, il cancelleto, l'incavatura del selciato esistevano sempre, ma l'ufficio non esisteva piú. Le stanze dove un tempo c'era stato quell'ufficio eran tornate a essere ciò che erano prima della guerra, vale a dire stanze d'abitazione d'una vecchia contessa. Tuttavia era ancora, quello, un punto della città che io riconoscevo come un luogo amico: un punto dove un tempo m'ero scavata una tana. Non già che io fossi stata felice, in quell'ufficio: vi ero stata, anzi, perdutoamente infelice. Ma vi avevo scavato una tana; e il ricordo di quella tana che mi ero scavata, tanti anni prima, m'impediva di sentirmi, su quelle strade e in quei vicoli, um'estranea capitata là per errore.”

O olhar baixo faz com que as coisas muito próximas adquiram “uma luminosa nitidez de contornos” (SOUZA, 1963, p. 79), e pode tornar uma cavidade no asfalto parte de um ritual que cartografa a cidade e transforma parte dela em um local amigável. O valor atribuído parece dialogar com a particularidade que não condiz com o que tradicionalmente seria entendido como valor imobiliário. Esse apartamento, por exemplo, foi criticado pelos amigos da escritora por ser excessivamente velho e vulnerável à invasão de baratas. Problemas que parecem menores; é possível consertar o telhado e aplicar inseticida. O que o apartamento tem de grande é a miudeza, são os detalhes que precisam ser vistos de perto. Olhando o imóvel como um todo, a escritora diz não ser capaz de definir se era bonito ou feio, o que era capaz de afirmar é que nele era possível construir uma toca: o lugar vestia como uma meia velha.

A cidade invadida por estrangeiros, como em “Sapatos rotos”, reaparece. E para que a narradora mesma não se sinta uma forasteira no seu país de origem, é preciso de uma construção. Construção de palavras que dá corpo às lembranças, torna o lugar amigável e o reconhecimento possível. O afeto atrelado ao local não remete a uma particular felicidade, há na verdade a recordação de uma profunda infelicidade, ainda assim houve a possibilidade de cavar uma toca, de criar um espaço para si, de erguer uma parede que separasse aquele lugar da hostilidade de uma cidade ocupada e recém-saída da guerra. Diferente do que Arêas pontua sobre a proximidade que Ginzburg aplica para fazer referência ao livro de sua infância, nesse ensaio, os demonstrativos distanciam o escritório, o portãozinho e a cavidade do momento posterior quando procura a casa para morar. A passagem do tempo fica clara pelos mecanismos de linguagem escolhidos, e a partir dela poderia sugerir que se trata de um específico tipo de separação entre dentro e fora. No tempo anterior, a cidade tomada pelos estrangeiros encurralava e era preciso uma toca para a narradora não se sentir estrangeira. Na temporalidade corrente do relato, a busca é por uma casa para que nela se faça toca. Há uma mudança de posição, são outras paredes que estão em questão.

As casas, para Bachelard (2000), são tanto revividas como lembranças quanto guardiãs delas. Com as palavras da escritora e essa sugestão de permanência “das funções de habitar”, talvez seja possível pensar em uma perda: a proteção da casa onde os pés eram “enxutos e aquecidos” não é mais possível uma vez que se é “jogado no mundo” e é necessário andar por conta própria, seja com sapatos rotos, seja com calçados regulares. Ainda assim, perante tudo

o que o mundo tem de agressivo e ameaçador, mesmo quando se é estrangeiro em seu próprio país natal, é possível trazer algo do primeiro habitat, por meio da palavra e da visão analógica, do olhar miúdo que investe nos detalhes e lhes dá valor.

A perda de proteção na escrita de Ginzburg passa também pela destruição da guerra, que traz consigo um horror à espreita capaz de escancarar a fragilidade dos tijolos. É o cerne do texto “O filho do homem”, de 1946 e também parte de *As pequenas virtudes*: a destruição da ilusão que uma casa seria capaz de oferecer aparece como uma ferida da geração da escritora.

Houve a guerra e vimos desmoronar muitas casas e agora não nos sentimos mais seguros em casa como antes, quando estávamos quietos e seguros. Há algo de que não se cura, e os anos vão passando, mas não nos curamos nunca. Quem sabe teremos de novo uma luminária sobre a mesa e um vaso de flores e os retratos dos nossos queridos, mas não acreditamos mais em nenhuma dessas coisas, porque antes tivemos de abandoná-las de repente ou as procuramos em vão entre os escombros (...) Quem viu casas desabando sabe muito bem quanto são precários os vasos de flor, os quadros, as paredes brancas. Sabe muito bem de que é feita uma casa. Uma casa é feita de tijolos e argamassa, e pode desabar. Uma casa não é tão sólida. Pode desabar de um momento para o outro. Atrás dos serenos vasos de flor, atrás das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos há o outro vulto verdadeiro da casa, o vulto atroz da casa caída (GINZBURG, 2015, p. 67).

Uma vez que a casa desmorona, parece impossível erguê-la novamente sem fissuras que cimento nenhum dá conta de preencher. Fica a marca de destruição, da violação do que deveria resguardar: uma perene sombra de impermanência. O primeiro desmoronamento retira o véu de proteção que a casa deveria ter e lança luz na precariedade da estrutura, na sua efemeridade, na potência de se transformar de repente em escombros. A revelação da fragilidade das casas cria um “abismo intransponível” entre a geração dos jovens que assistiu à destruição e as anteriores, quando as casas desmoronavam raramente. Porque a geração que viu as casas ruírem “não tem onde pousar a cabeça” (GINZBURG, 2015, p. 69). A narradora, no entanto, não fala do lugar da perda irremediável. As casas caíram, e ainda assim é possível cavar uma toca para si. Como no poema “Autotomia”, de Wislawa Szymborska, trata-se de “Morrer só o necessário, sem exceder a medida/ Regenerar quanto for preciso da parte que restou” (SZYMBORSKA, 2016, p. 143). Autotomia, aliás, é a capacidade de regeneração que sucede uma perda no corpo de algumas espécies. No ensaio, a possibilidade de regeneração

reside na escrita, uma chance de reerguer as paredes fissuradas mesmo com a tormenta do “vulto atroz da casa caída”:

Não podemos mentir nos livros, nem podemos mentir em nenhuma das coisas que fazemos. E talvez este seja o único bem que nos veio da guerra (...) Nós estamos bem perto da substância das coisas. Esse é único bem que a guerra nos deu, mas só nos deu a nós, jovens. Aos outros, mais velhos que nós, a guerra só trouxe insegurança e medo, também nós nos sentimentos inseguros em nossas casas, mas não estamos indefesos diante desse medo. Temos uma dureza e uma força que os outros, antes de nós, jamais conheceram (...) Assim somos constrangidos a buscar sempre novas forças, sempre uma nova dureza para contrapor a qualquer realidade. Somos impelidos a buscar uma serenidade interior que não nasce dos tapetes e dos vasos de flor (GINZBURG, 2015, p. 69).

Do resto que ficou, alguma coisa renasce. E embora não haja a solidez no que uma vez configurou a casa, a capacidade de criar um lugar subsiste, mesmo que para isso seja preciso andar com sapatos rotos, mesmo que o habitar tenha de ser temporariamente o esconderijo de uma toca. Tem uma força particular voltar ao trecho de “A casa”, escrito dezenove anos depois de “O filho do homem”, que faz referência ao escritório onde a escritora trabalhou nos anos imediatamente posteriores à guerra. Se logo após o desabamento das casas só era possível ter uma toca, duas décadas depois, é uma casa que ela busca. A ferida fica, a fissura na parede não se apaga, e ainda assim a noção de casa pode ser reerguida.

Com o esforço de articular o habitar à escrita, a tentativa neste ponto é aproximar o vulto da casa que ruiu do abalo na forma de representação. No último capítulo de *Mimesis* (2017), Erich Auerbach marca um contraste entre o século XIX, quando “reinava nestes países uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la” (AUERBACH, 2017, p. 497), e o século XX. Depois das guerras, as formas de vida são “descompensadas, inseguras, grávidas de desastre”, de tal maneira que a “realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos de consciência” (AUERBACH, 2017, p. 498). A ação exterior é fragmentada, perde centralidade, e com o processo de dissolução na ordenação dramática, o acontecimento isolado e pequeno ganha outra função narrativa. Sob os efeitos dos ensaios, diria que do horror renasce uma diferente forma de construção, seja de palavras, seja de tijolos. Uma configuração impermanente e



instável, sempre por fazer-se, não mais determinada previamente, não mais dada de saída. Auerbach coloca ainda:

Enfatizar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado de ação, mas em si mesmo, e com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a plethora da realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceitos. Aquilo que nele ocorre trata-se de acontecimentos internos ou externos, embora se refira muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum de nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade (AUERBACH, 2017, p. 497).

Não é mais a comunidade conjugada pela clareza, há uma diferente sucessora que se deixa ver na simplicidade, no estilhaço da intriga narrativa. A regeneração do que não morreu de todo não passa pela completude ou pela totalidade. Por analogia, fica a sugestão de que se trata de uma dinâmica semelhante à da toca posterior à casa caída, para usar o léxico de Natalia Ginzburg. Arêas em *Ofício de escrever* (2009), posfácio do romance *Caro Michele* (1973), lê na prosa da escritora um convite para que enterremos os mortos e um pedido para a apreensão de “um desejo talvez de alegria e compreensão realista da felicidade. Não aquela encharcada de mel, como ela desejava na infância, mas a que vem misturada com o entulho do que se vive” (ARÊAS, 2009, p. 174). Entulho como o de casas que desabaram.

### **3. Um teto para chamar de seu**

Albina, amiga de Giuseppe, escreve uma carta para se despedir dele, que partirá em breve da Itália. Nela, acaba comentando sobre um amigo em comum dos dois que é como um irmão para ela, relação bem diferente da que tem com a família de sangue, com quem não se dá bem. Conta inclusive de um certo incômodo que sente quando visita os familiares, um alheamento com a maneira que vivem e da raiva que sentia por ter de dividir a cama com as irmãs mais novas quando morava lá. Ao lembrar que na casa de origem tinha de aguentar as



irmãs cochichando até tarde, ela conta da alegria que sentiu ao encontrar em Roma a primeira casa onde morou por conta própria. Um conjugado onde, por fim, poderia dormir sozinha. Ela fala que não entende por que dizem que a solidão é feia. Para ela a solidão em Roma é bela, por mais que as coisas às vezes pareçam amargas aos domingos quando se espera ouvir uma palavra amiga, e o telefone nunca chega a tocar. Albina fala da alegria de ter uma casa só sua, o que envolve também um tipo de solidão que não tem como ser belo o tempo todo; é uma beleza que fraqueja aos domingos. A solidão em Roma de quem anda com sapatos rotos pela primeira vez é uma imagem que aparece tanto nos ensaios quanto na escrita ficcional.

A última das relações entre habitação e escrita também parte de ensaios de Natalia Ginzburg. Em “O meu ofício”, de 1949, a autora apresenta o trabalho como escritora segundo a propriedade de encontrar um lugar para si e não estar na condição de exilada. O encerramento da planta da construção deste ensaio se dá, então, com o teto erguido sobre as paredes reconstruídas, fazendo eco à tradução do ensaio de Virginia Woolf e desdobrando as condições materiais envolvidas na possibilidade de escrever em custos implicados, de solidão e resultantes da escavação interior própria do ofício.

As mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com a sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política (WOOLF, 2014, p. 126).

O teto em questão, portanto, não é o que enclausurou as mulheres por milhões de anos. Não é puro tijolo e argamassa, trata-se de um espaço próprio: é necessário que o teto seja acompanhado por um pronome possessivo. Outro ponto importante é destaque das diferenças entre o poder criativo das mulheres e o masculino. Se os romancistas homens não “dizem uma palavra sobre o que se comeu”, se faz “parte de seu costume não mencionar sopa e salmão e pato, como se a sopa e o salmão e o pato não tivessem importância” (WOOLF, 2014, p. 21), Woolf ousa tomar a liberdade e contar sobre seu almoço. Como escreve em outro ponto do ensaio, quando as pequenas coisas são iluminadas, “quase desconhecidas e não registradas”, talvez seja possível perceber, com a luz inédita, que não são “tão pequenas assim” (WOOLF, 2014, p. 132).

Sem paredes próprias, restaria a sala de estar, espaços de convivência e sujeitos a todo tipo de interrupções. Os impedimentos mencionados por Woolf não são apenas as invasões alheias em um ambiente comum, mas também a impossibilidade de arrefecer defesas, a ira, a leviandade, a deformação que a escrita sofre quando a completa devoção não é possível.

“O meu ofício” é posterior à guerra – sendo que em parte do período Ginzburg foi efetivamente exilada em razão das leis raciais da Itália fascista –, ao desabamento das casas e foi escrito duas décadas depois do ensaio de Woolf. Nesse texto, a potência do ato de escrever em dar um lugar não passa exatamente pela noção de abrigo: é um movimento entre o pertencimento e o desconhecido. Pode até ser um lugar acolhedor em alguma medida, que remete a um jeito de habitar – “como alguém que está em seu país, nas ruas que conhece desde a infância, entre as árvores e os muros que são seus” (GINZBURG, 2015, p. 73). Esse aspecto familiar passaria pela adequação da ferramenta às mãos, diferentes do que tem de ser buscado “penosamente fora” (GINZBURG, 2015, p. 73) e gera uma sensação de “estar no exílio” (GINZBURG, 2015, p. 73).

Esse ofício é apresentado com as manifestações que encontrou nas diferentes fases da vida; na infância com poeminhas que saíam facilmente até que a fluência rareia e os dias se tornam “tão áridos e pobres de palavras” (GINZBURG, 2015, p. 76). Na adolescência, é relatada a descoberta da seriedade e do conseqüente cansaço que pode suceder a escrita. Não se trata mais de ter um repertório de rimas prontas à disposição, mas de uma exaustão decorrente do mergulho que “afunda até os olhos” (GINZBURG, 2015, p. 78). Esse mergulho profundo é experimentado junto ainda a outra descoberta, relativa à falta de intenção imbuída no processo de escrita: “não pode pretender conservar intacta sua cara felicidade, ou sua cara infelicidade, tudo se distancia e some e ele está só com a sua página, não possui outra coisa nem pertence a ninguém” (GINZBURG, 2015, p. 78). Determinações prévias ou planejamentos que visassem direcionar o texto a algo definido de saída poderiam culminar na conversão da escrita em habilidade. Quando isso acontece, o mundo se cala e as palavras enrijecem como se cristalizadas: “levava cá dentro um fardo de coisas embalsamadas, faces mudas e palavras de cinzas, países e vozes e gestos que não vibravam, que pesavam mortos em meu peito” (GINZBURG, 2015, p. 83).

Seguindo a história de seu ofício, na vida adulta, quando os filhos nascem e as premências da maternidade se impõem, a escrita e o alheamento do mundo são sentidos com nostalgia. As palavras voltam da saudade, sob a forma de narrativas mais longas e agora escritas como mulher, sem querer disfarçar como anteriormente, porque “tinha a sensação de saber muitas coisas sobre o molho de tomate, e ainda que não as colocasse na narrativa, sempre era bom que soubesse disso para meu ofício: de um modo misterioso e remoto, isso também servia ao meu ofício” (GINZBURG, 2015, p 84). Para não ficar no exílio das palavras mortas, é necessário se despir da vontade de escrever como um homem e das artimanhas da esperteza narrativa. É preciso servir ao ofício e aos seus modos “misteriosos e remotos”, não estar impedida pelo próprio ‘eu’, o que Woolf chama de mágoas pessoais. Quando coloca a escrita em termos de servir, há uma dose de desconhecido envolvida, algo na própria ausência de serventia, Ginzburg, aliás, diz que não há como esperar nada do seu ofício:

E, vejam bem, não é que se possa esperar da escrita um consolo para a tristeza. Não se pode cair na ilusão de embalar-se e confortar-se com o próprio ofício. Em minha vida houve intermináveis domingos desolados e desertos em que eu desejava ardentemente escrever alguma coisa para me consolar da solidão e do tédio, para ser acariciada e embalada por frases e palavras. Mas não havia jeito de conseguir escrever uma linha sequer. Nessas horas meu ofício sempre me repeliu, não quis saber de mim. Porque este ofício nunca é um consolo ou uma distração. Não é uma companhia. Este ofício é um senhor, um senhor capaz de chicotear-nos até sangrar, um senhor que grita e condena. Devemos engolir a saliva e as lágrimas e apertar os dentes e enxugar o sangue de nossas feridas e servi-lo. Servi-lo quando ele ordena. Então é de grande ajuda estarmos de pé, mantermos os pés bem firmes na terra, nos a ajuda vencer a loucura e o delírio, o desespero e a febre. Mas quem quer comandar é ele, recusando-se sempre a nos dar a mais quando dele necessitamos (GINZBURG, 2015, p. 88).

O ofício submete e recusa. Não é companhia, não é distração, não permite intenções prévias, como a de escrever como homem ou criar um personagem que vista ironia determinada de antemão. O ofício ordena e chicoteia, mas também permite alguma salvação. Ele salva do exílio e dá um lugar, que não é o dos tapetes e dos vasos de flores. O lugar licenciado pelo ofício é ambíguo e também dotado de ritmo constituinte: permite um habitar, mas como ação corrente, não parece estar na ordem da estabilidade ou do conforto, é um lugar sempre por fazer-se, como se o modo verbal adequado fosse o gerúndio. O sentido dado ao

ofício, com certa ancoragem ética, amarra à vida, daí a ênfase no processo em curso, porque não tem como ser definitivo e não passa pelo caráter circunstancial de intencionalidade de cura ou escoamento de rancores. O tom imperativo da posição de quem serve e a alteridade atribuída a isso que comanda a escrita implicam um enraizamento que consegue operar num nível mais profundo, como uma barragem contra a aspereza do “vulto atroz da casa caída”.

O enlace final entre as construções do chão da infância, das paredes fissuradas e do teto com pronome possessivo pode ser amparado com o trabalho de Andrea Masagão em *Habitats*. Em “A casa das impressões viscerais e ósseas – ensaio sobre a intimidade”, a autora parte de Bachelard para aproximá-lo de Freud, quando passa das marcas grafadas pelas primeiras casas à ambivalência comportada pela dimensão da familiaridade: “um lugar que pode revelar aquilo que não reconhecemos, ou não assimilamos, como fazendo parte do eu e que, paradoxalmente, revela-se como o mais íntimo do sujeito, o extremo íntimo” (MASAGÃO, 2013, p. 13). Um profundamente íntimo que é estranho, tão parte da casa como desconhecido. É de desconhecido que Marguerite Duras fala no seu ensaio sobre o ato de escrever, também partindo de uma casa: “É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada” (DURAS, 1994, p. 47).

Com as respectivas lacunas e com o campo semântico de cada das escritoras, proponho colocar lado a lado o desimpedimento do qual fala Woolf, o desconhecido de Duras e o ofício que é senhor de Ginzburg para ler o que escreve Masagão. De forma que a casa desenhada aqui não seja só a da intimidade, seja também a do que não se sabe, do que se persegue com a palavra, da presença estrangeira dentro de nós mesmo.

Habitar e escrever talvez dividam ambiguidades; de tempos, como Arêas aponta na tradução do ensaio de Ginzburg, entre o que permanece próximo mesmo com a passagem do tempo; de contornos que coexistem com as fissuras não preenchíveis das feridas; e, por fim, a que arrisco de chamar de pronominal, ter um teto todo seu é o ponto de partida para escrever, mas o pronome coexiste com o assombro da presença estrangeira dentro de nós. Tijolos não tão sólidos e palavras tão nossas ao ponto de serem estranhas. Construir conjugado no gerúndio seria um tipo de escora para alicerces abalados de uma noção de habitar rasgada por traumas da História, e seria também modo de perseguir o desconhecido íntimo, que não se deixa jamais agarrar.

## Referências

- ARÊAS, Vilma. Ofício de escrever. In: Ginzburg, Natalia. *Caro Michele*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 6. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Mai devi domandarmi*. 4. ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A place to live and other selected essays*. Tradução de Lynne Sharon Schwartz. New York: Seven stories press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La città e la casa*. 2 ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Un matrimonio in provincia*. In: *Ficções n. 11*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- MASAGÃO, Andrea Menezes. *Habitats*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SZYMBORSKA, Wislawa. “Autotomia”. In: \_\_\_\_\_. *Um amor feliz*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## TERRITÓRIO E ALTERIDADE EM “CÃES HERÓIS”

Thiago Berzoini<sup>1</sup>

Enilce Albergaria<sup>2</sup>

**RESUMO:** o trabalho apresenta as relações do protagonista do romance “Cães Heróis” (2011) de Mário Bellatin, com os conceitos de alteridade e território, a percepção do ser frente a sua imobilidade e a construção da identidade e aspectos autoritários presentes na personagem.

**Palavras-Chave:** território; alteridade; imobilidade.

**RÉSUMÉ:** A partir des concepts d’altérité et de territoire, cette étude consacrée au personnage central du roman Chiens Héros (2011), de Mário Bellatin, aborde la perception du personnage face à son immobilité, la construction de son identité et quelques-uns de ses aspects autoritaires.

**Mots-clés:** territoire; altérité; immobilité.

### 1. Introdução

Um homem-imóvel que mora com sua mãe, irmã e um enfermeiro-treinador em uma casa de dois andares, junto com dois periquitos, uma ave de cetraria e trinta pastores belgas malinois (e que, ocasionalmente recebe visitas devido a sua fama como treinador desses cães), uma história seca, com cortes rápidos e que não revela tudo (ou que revela nada) sobre seu desenvolvimento, intrincado em metáforas que iniciam já no começo do livro, em seu subtítulo.

Essa é a obra “Cães Heróis - tratado sobre o futuro da América latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois” (2011) de Mário Bellatin, autor mexicano com uma escrita fragmentária e que oferece somente as informações necessárias para a composição do mundo em que se passa suas ficções, deixando espaço para que o leitor possa preencher a narrativa com suas percepções.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF.

A trama toda se desenvolve dentro da casa, ou no cômodo do primeiro andar, a sala, onde trabalham a mãe e a irmã, separando sacolas plásticas (sem que seja explicitado ao leitor – ou ao enfermeiro-treinador – como é esse trabalho, para que servem as sacolas separadas) ou no segundo andar, no quarto do homem-imóvel. Há menções sobre outros espaços - instituições onde a família teria sido internada no passado, uma Central de Atendimento (de onde o autor permite que o leitor subentenda), mas são breves citações e com exceção da fachada da casa, o leitor não tem informações sobre o restante do imóvel.

A trama exige que o seu leitor “monte” o quebra-cabeça das peças faltantes ao longo do livro e não raro, vai demandar atenção às metáforas que provavelmente permanecerão em sua maioria como grandes pontos de interrogação, abertos a interpretações variadas de leitores e pesquisadores, o que permite que “Cães Heróis” seja uma obra aberta e até mesmo, viva, que pode ganhar contornos cada vez mais alinhados com a América Latina e seu futuro (tendo em vista atual alinhamento de alguns governantes autoritários), dotando seu subtítulo de uma aura profética. Cabe ainda ressaltar o projeto gráfico adotado na edição brasileira com acabamento e apresentações que são diferentes da obra original (inclusive com a supressão das fotos que ilustram o personagem imóvel).

## **2. O território do homem-imóvel**

A casa do homem-imóvel é o lugar onde a trama se passa e pouco se sabe sobre a edificação ou sua arquitetura. O autor revela que possui dois andares e que o quarto do homem-imóvel é no segundo andar e trata-se de uma informação que pode causar estranhamento ao leitor visto que dada a imobilidade do personagem ele deveria se encontrar no primeiro andar.

Talvez aqui haja uma pista da superioridade desse homem, que mesmo imóvel, possui voz e certa posição de manipulação entre os que vivem na casa. O outro dado a que o leitor é apresentado é que a casa se encontra em uma rua de difícil acesso (BELLATIN, 2011, p.68).

Seria mais uma pista? Demonstrando que mesmo que o homem-imóvel possua seu reconhecimento e seu autoritarismo perante o grupo de pessoas que reside sob o mesmo teto,



sua importância fora daquele território, ainda que sabida por outros (aqueles que possuem interesse no adestramento de cães), demonstra que o relacionamento com o mundo é difícil em duas instâncias: a própria residência e a rua (bairro?) que se encontra a residência? Talvez seja uma das formas de leitura desse território.

Nesse ponto do raciocínio, faz-se necessário entender alguns termos. Lugar, espaço e território precisam ser entendidos, para que seja dado o prosseguimento às reflexões. A partir do texto de Katia Canton, é possível esclarecer melhor os termos utilizados.

Segundo a autora que se baseia no pensamento de Anthony Giddens, a palavra “‘espaço’ é utilizada genericamente, enquanto ‘lugar’ se refere a uma noção específica do espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências de mundo” (CANTON, 2009, p. 15).

Importante destacar que o quarto é o lugar territorializado (delimitado fisicamente) do homem-imóvel, ou seja, é o território do protagonista, que devido à sua condição de inércia é deslocado apenas para um sofá, também no mesmo quarto. Esse quarto, deve então ser entendido como um microcosmo, afinal:

Lugar é um microcosmo. É onde cada um de nós se relaciona com o mundo e onde o mundo se relaciona conosco. O que acontece aqui, neste lugar, é parte de um processo em que o mundo inteiro está de alguma forma implicado, isso é muito existencial e ontológico (RELPH, 2012, p. 31).

E como microcosmo está implicado nas micropolíticas que existem naquele lugar territorializado. Essa rede de relações estabelece a identidade do protagonista que, ainda que se encontre em uma condição de imobilidade, contido em um Cômulo, não está totalmente excluído e inapto às construções de produção estabelecidas pela sociedade. O homem-imóvel ainda se encontra produtivo em alguma instância, visto seus feitos como treinador dos pastores belgas malinois que permitiram que tivesse certo prestígio.

Todavia, a condição de degenerescência desse confinamento em um cômodo se torna cada vez mais perceptível pois ele não está evoluindo, suas técnicas estão cada vez mais obsoletas no ramo. Há um futuro que aguarda o homem-imóvel: o de estar fora, completamente, da produção da sociedade. O que restaria então, à consciência de existir do homem-imóvel?

O “*Dasein*” é o termo Heideggeriano, escrutinado na obra *Ser e Tempo* (2009) que traz à tona a compreensão de fenômenos acerca da mundanidade. Esta compreensão acontece entre a realidade estruturante e circundante do ente e o *Dasein* acontece durante sua relação com essa realidade circundante. É o ser que compreende sua existência enquanto se lança no mundo. Mas o que há de ser observado no movimento existencial desse ser acontecendo nesse mundo, face à condição de imobilidade e degenerescência desse sujeito (o homem-imóvel) inerte em um cômodo? Esse quarto trata-se de um território de autoritarismo e manipulação?

Sem que ele saia do cômodo ele domina todos os personagens que vivem naquela casa e também os animais que estão na casa (dentro e/ou fora) demonstrando seu autoritarismo e, em alguns momentos, um elemento de sadismo em suas atitudes de controle e manipulação. Isso molda a leitura da identidade desse personagem e que está ligada à dominação daquele território.

(...) a identidade territorial é uma identidade social definida fundamentalmente através do território, ou seja, dentro de uma relação de apropriação que se dá tanto no campo das idéias quanto no da realidade concreta (HAESBAERT, 1999, p.172)

Medeiros (2009, p.217) destaca que, “O território é um espaço de identidade ou pode se dizer que é um espaço de identificação”. à saber que “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Esse homem-imóvel possui uma lembrança de um menino que escrevia histórias sobre cães heróis. Este menino fez uma visita à instituição na qual esteve internado quando jovem e essa lembrança do protagonista em relação ao menino é também seu objetivo, o sonho de ter uma máquina de escrever para criar as suas próprias histórias sobre cães. Mas o autor revela que todas as vezes em que o protagonista pedia a máquina de escrever, era ignorado.

Ao homem-imóvel não resta opção, aparentemente, em relação a seus méritos como treinador, visto que suas técnicas caem em uma obsolência devido ao fato de não possuir as condições necessárias para recorrer a manuais e outras formas de atualizar seus

conhecimentos e técnicas de adestramento de seus pastores belgas malinois. Será então, esquecido, irá inexistir na cadeia de produção da sociedade.

Poderia o homem imóvel reverter essa condição caso conseguisse obter a máquina de escrever e produzisse suas histórias? A pergunta ficará no ar, visto que até a conclusão da narrativa o homem-imóvel não ganha sua máquina de escrever. Mas ainda que caísse à margem da cadeia de produção, continuaria em sua inexistência social, aparentemente incapaz de criar laços “afetivos” além dos estabelecidos com o enfermeiro-treinador (em alguma instância com a mãe e a irmã). E, ainda assim, não desaparecerá fisicamente daquele lugar, daquele espaço, pois permanecerá vivo.

O homem-imóvel não possui, aparentemente, uma trajetória específica que lhe tenha conferido os conhecimentos sobre os cães, já que sua história parece se resumir na imobilidade e na permanência em algumas instituições e por fim, na casa onde a trama se desenvolve. Sua realidade é compreensível no seu entorno, no entorno do seu corpo estático, no lugar que é seu quarto.

Suas projeções do espaço exterior se encontram, basicamente, em três elementos que parecem ter relações com ambições e desejos do homem-imóvel no que concerne ao exterior de seu território: estas projeções estão sustentadas em um recorte de um mapa da América Latina que mostra quais são os lugares onde a criação de pastores belgas malinois estão em destaque, seus diplomas/certificados de vitória em competições de treinamento dos cães (um elo com o mundo exterior) e a ideia de lançar um pastor belga malinois em foguetes no espaço sideral.

O protagonista, através da sua auto compreensão da existência, estabelece a relação de pertencimento e permanência a esse espaço, dado que “o espaço é existencial [...] e que a existência é espacial” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 394). É ao redor do corpo que as construções sociais se estabelecem e a realidade vigente se dá por conhecida.

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se” estivesse num espaço. É o “sujeito”, entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário (HEIDEGGER, 2011, p. 166, grifos do autor).

Essa passagem de Heidegger parece tornar mais evidente que o mundo desse *Dasein* imóvel é seu quarto. Sua compreensão de existência se dá na permanência e pertencimento a esse território, essa casa e, especificamente, esse quarto, espaço/lugar, o microcosmo de uma política onde o autoritarismo e a manipulação ditarão as regras da convivência que ocorrem naquele território como se fossem um jogo. Esse aspecto é esclarecido por Sodré (2003):

Território é, (...) o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um “fazer de conta”, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada de ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar “as ideias de limites, de liberdade e de invenção” (SODRÉ, 2003, p.23).

Entendendo o homem-imóvel como o centro de uma narrativa na qual os demais personagens vão sendo estabelecidos, em “Cães Heróis” (BELLATIN, 2011), essa alteridade se constrói em três esferas com “o outro”: nas visitas que o protagonista recebe, esses estranhos, que vão até o homem-imóvel dado seu reconhecimento enquanto adestrador de cães(reconhecimento em decadência); na sua relação com seus familiares (a mãe e a irmã); e com seu enfermeiro-treinador e os animais. Há também uma comunicação que é estabelecida via telefone com uma central de informações através de seus atendentes.

### **3. O homem-imóvel e a alteridade: o visitante (o aprendiz de instrutor)**

Esta seção trata da relação percebida entre o homem-imóvel e as visitas externas, para que seja possível continuar relacionando o corpo, o território e as relações de alteridade frente a tais elementos, deixando para uma análise posterior as relações do protagonista com os familiares e seu empregado e com os animais.

Ao receber esses estranhos em seu território o primeiro ponto a ser observado é a característica da hospitalidade, entendendo o termo como:

a obrigação única que cada um de nós tem com o outro, e leva a uma hospitalidade pura ou incondicional [...] A hospitalidade pura ou

incondicional, a hospitalidade em si, abre-se ou está aberta previamente para alguém que não é esperado nem convidado, para quem quer que chegue como um visitante absolutamente estranho, como um recém chegado, não identificável e imprevisível, em suma, totalmente outro. (DERRIDA, DUFOURMANTELLE, 2003, p. 15)

Quando o tema da alteridade e hospitalidade surgem, são compostos pela questão do estrangeiro, como Derrida já tratou em alguns textos, em especial “Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade” (2003).

O hóspede representa uma ameaça de outra modalidade, na medida em que carrega a potencialidade de converter-se em um parasita, ou seja, no hóspede abusivo e ilegítimo, no que resultará em hostilidade. (DERRIDA, DUFOURMANTELLE, 2003 apud BASTOS, 2016, p. 03)

Embora o convidado não seja necessariamente, nessas obras, alguém envolto em um estranhamento da língua e nação, a princípio é alguém “de fora”, é o “estranho” daquele universo (da casa) e, assim, o conceito será empregado para tratá-lo como esse sujeito deslocado dentro da ordem estabelecida e que – talvez – devido à impotência dos protagonistas, represente algum tipo de ameaça.

A hospitalidade e a hostilidade co-existem em um fluxo de dependência. Daí surge o neologismo “*hostipitalidade*” que

“Para o filósofo da desconstrução, o termo *hostipitalidade* resgata o lado hostil do conflito e das ocultações presentes em um encontro, ressaltando com o conceito que a hospitalidade não pode significar somente coisas boas presentes em um relacionamento pacífico e harmonioso” (FOIS-BRAGA, 2017, p.63).

A visita do aprendiz de instrutor à casa do homem-imóvel demonstra o tensionamento entre hostilidade e conflito e não só o lado harmonioso ao receber um estrangeiro em seus domínios.

O aprendiz de instrutor, visitante no território do home-imóvel foi acomodado em uma cadeira em frente ao sofá onde o homem-imóvel se encontrava. Antes, foi testemunha da

irritabilidade do protagonista com seus familiares e em alguns momentos, da sua rispidez com o enfermeiro-treinador.

O homem-imóvel fez questão de falar, detalhadamente, como se daria a apresentação e assim ela ocorreu, parecendo ter pensado em cada momento da apresentação e demonstrando seu domínio do território e de seus animais, além de deixar evidente uma parcela de sua crueldade e malícia, pois escolheu para colocar à venda os cães que apresentavam problemas.

Tudo parecia correr como planejado exceto ao final quando a cadela mais velha, Shakura, desobedeceu a uma das ordens, o que fez com que o homem-imóvel insultasse o enfermeiro-treinador e “imediatamente, expulsou o jovem aprendiz de instrutor” (BELLATIN, 2011, p.78).

E embora trate os demais sujeitos com os quais entra em contato direta ou indiretamente com traços de autoridade, para o homem imóvel o outro não é uma questão de “desapego”, e em sua imobilidade exerce a dominação e um jogo de manipulação que deixa evidente quando ninguém lhe dá a atenção desejada.

Embora não seja o foco da abordagem nesse texto, é importante indicar que o protagonista do romance deixa nítido em suas atitudes que a solidão não é uma “coisa” com a qual deseja lidar: “cada vez que a mãe e a irmã solicitam o auxílio do enfermeiro-treinador, o homem imóvel tem uma espécie de ataque de nervos. Sabe que durante esses momentos ficará absolutamente só” (BELLATIN, 2011, p.86). Para tentar atrair a atenção do outro, para ter companhia e continuar suas demonstrações de força e autoritarismo em seu território apela também à histeria e irritabilidade. Assim, a hostilidade é presente não só frente ao estrangeiro, o visitante daquela casa, mas também se estende à família, ao empregado/cuidador e até mesmo aos animais.

Embora seja assunto a ser desenvolvido em outro momento, cabe destacar que a obra apresenta hostilidade em relação ao outro, mesmo quando esse outro é um animal. É possível notar a brutalidade e crueldade se entremeando à narrativa, evocando até mesmo o aspecto sacrificial ao qual Derrida alude em sua obra “O animal que logo sou” (2002).

O homem-imóvel possui trinta pastores belgas malinois. Sendo que um deles se destaca: Annubis. Esse animal é tido como aquele do qual seria impossível o dono abrir mão devido à fidelidade do cão que o protegeria em qualquer circunstância. Há confiança,

lealdade, e pode-se arriscar dizer, afeto. Porém, em seus momentos de rompância por ser contrariado, afirma ser capaz de ordenar uma verdadeira matança e que Annubis seria o primeiro a ser morto. Comanda ainda um ataque sem precedentes de um de seus cães a uma ave de cetraria, sacrificando-a.

A narrativa entrega, então, seu aspecto sacrificial. e esse sacrifício só pode ocorrer com o animal com o qual se tem alguma ligação emocional, conforme Derrida (2002, p.71) exemplifica trazendo à tona um aspecto bestial do homem (crueldade), que, em seguida ao sacrifício, se torna um ser adepto à vergonha e, assim, acossado como um animal. Como pode ser percebido na passagem:

Cada vez que o enfermeiro-treinador manifesta sua decisão de abandoná-lo, o homem-imóvel cala suas palavras com ameaça de mandar matar os animais. (...) No momento da matança o homem imóvel pedirá que Annubis seja o primeiro animal a ser sacrificado. Logo depois de pronunciar essas palavras, diz sentir uma dor intensa na perna, que lhe dói com regularidade. Então o enfermeiro-treinador abandona tudo o que estiver fazendo para começar uma massagem terapêutica. Se a dor não cede, o enfermeiro-treinador deve se introduzir na cama do homem-imóvel para esquentar seu corpo e a perna dolorida (BELLATIN, 2011, p. 62-64)

Essa vergonha no personagem talvez seja demonstrada sob o disfarce do pedido de atenção ao seu enfermeiro-treinador que, ao lhe dar atenção e cuidado, acalentaria a culpa do protagonista. Este, conforme o autor desenvolve em sua narrativa, pode suscitar no leitor a seguinte pergunta: há algum arrependimento do personagem nessa atitude ou estaria este a todo momento agindo como um estratégico manipulador de suas relações, se mostrando o verdadeiro senhor do seu território?

### **Considerações finais**

Bellatin apresenta um personagem que se constrói pela sua imobilidade, e esta característica, a princípio uma fragilidade, ganha a forma do autoritarismo e dominação em relação aos outros personagens. Ao analisarmos suas atitudes e sua relação com o espaço ao



seu redor, a identidade do homem-imóvel vai ganhando características e sendo delimitada através da narrativa.

No desenvolvimento da obra, o protagonista adquire a força peculiar de um personagem que caminha entre o *non-sense* e a extrema verossimilhança. O subtítulo do livro (“tratado sobre o futuro da América latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois”), ao relacionar a narrativa com o futuro da América Latina, pode apontar uma leitura: a visibilidade de indivíduos que vêm surgindo no mundo contemporâneo que externam sua irritabilidade, raiva e falta de empatia como reflexo de uma imobilidade, talvez não corpórea mas intelectual, e sobre a qual só podem fazer-se ouvir através de atos de violência.

No romance, quando em contato com estrangeiros, o protagonista faz questão de mostrar o controle que possui da situação que se encontra no entorno do personagem visitante. Esse visitante nada pode fazer, pois se vê numa situação tal que se contrariar ou demonstrar a menor falta de respeito para com esse homem incapaz, será de imediato atacado por seus ferozes cães bem treinados. Resta ao visitante, o estrangeiro daquele território-casa, se prostrar com respeito frente aquele homem de atitudes desprezíveis e de gênio nada fácil.

Faz-se importante não fecharmos os questionamentos aos temas aqui abordados, mas que este artigo seja, pelo contrário, um caminho inicial para reflexões e análises do romance que apresenta uma narrativa com entrelinhas abertas e personagens construídos com características distintas e inusitadas, elementos marcantes nas obras de Mario Bellatin, e por isso mesmo tão potentes de receberem outras abordagens e percepções.

## Referências

- BASTOS, Sênia; RAMEH, Ladjane; BITELLI, Fábio. **O conceito de hospitalidade de Jacques Derrida nos artigos científicos do Portal de Periódicos da Capes**. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/13/612.pdf> Acessado em: 22/09/2018
- BELLATIN, Mario. **Cães heróis** - tratado sobre o futuro da América latina visto através de um homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois. Tradução de Joca Wolff. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CANTON, Kátia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

- DERRIDA, Jaques; DUFFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 5ª edição. (Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão). Petrópolis: Vozes/Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011. 598p. (Coleção Pensamento Humano)
- DERRIDA, Jaques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FOIS-BRAGA, Humberto. **Romances de Viagem: Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária Amores Expresso**. Tese (Doutorado) - UFJF, Juiz de Fora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: As heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **O filósofo e sua sombra**. *In*: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de José de A. Correa. B. Horizonte-MG: Interlivros, 1975.
- RELPH, Edward C. Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. *In*: marandol jr. Eduardo; holzer, Werther; oliveira, Lívia de. (Orgs.). **Qual o Espaço do Lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## TERRITÓRIOS DAS ARTES: A TEORIA LITERÁRIA NAS FRONTEIRAS ENTRE O PICTÓRICO E O VERBAL

Leandro Marinho Lares<sup>1</sup>

Andréa Portolomeos<sup>2</sup>

**RESUMO:** As interações entre literatura e artes visuais podem ser analisadas de diferentes formas. Nesse sentido, este artigo apresenta algumas metodologias comparativas discutidas por Wellek e Warren (1989) e Praz (1982). O objetivo é ponderar sobre a relevância dessas abordagens teóricas para o atual cenário de pesquisa em literatura comparada. Para isso, o artigo analisa o diálogo entre o pictórico e o verbal em *Água Viva*, de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** literatura comparada; literatura e artes visuais; Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** The interactions between literature and painting can be analyzed in different ways. This article presents several comparative methodologies discussed by Wellek and Warren (1989), and Praz (1982). The objective is to reflect on the relevance of those theoretical approaches to the current landscape of research on comparative literature. To this end, the article analyzes the dialog between the pictorial and the verbal in Clarice Lispector's *Água Viva* [The Stream of Life].

**Key-words:** comparative literature; literature and visual arts; Clarice Lispector.

### Introdução

O diálogo entre linguagens estéticas existe, com distintos graus de intensidade, há milênios na tradição ocidental. Ainda no Império Romano, Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) lançou seu milenar axioma, *ut pictura poiesis*, ao se dar conta dos modos variados de apreciação das artes: “poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico.” (HORÁCIO, 2003, p. 65). Essa citação, segundo Mário

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). Bolsista PIBIC/UFLA. E-mail: leandromlares@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de Estudos da Linguagem (DEL) da Universidade Federal de Lavras (UFLA). E-mail: andrea@ufla.br

Praz (1982, p. 3), “vem desfrutando de indiscutível autoridade há séculos” e, portanto, sendo retomada por uma série de estudiosos que tentam elucidar as complexas interações entre o verbal e o visual.

Pela ótica greco-romana, seria possível cotejar poesia e pintura porque ambas partem do paradigma aristotélico da *mimesis*: “a tradução (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens.” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 12). Tem-se, assim, a ideia de que as duas artes têm um fim em comum: a representação. Entretanto, é preciso compreender que tal representação – seja feita por tinta, seja feita por palavra – não visa a uma duplicação do real. Na literatura, conforme nos explica Wolfgang Iser (2002), grande expoente das teorias recepcionais, o signo linguístico se modifica por intermédio dos modos específicos com que o texto literário anula o significado literal da língua, sua função designativa, que aponta para o real, convertendo a função designativa da língua em função figurativa. Assim, “se no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece, entretanto, a referência. Mas a referência de uso figurativo não é mais resgatável a partir dos sistemas de referências existentes.” (ISER, 2002, p. 968). Desse modo, o teórico explica que a linguagem literária possui a particularidade de referir-se a ela mesma para além de manter-se atrelada ao real do qual ela parte. Esclarece que esse real será irrealizado na medida em que se torna signo insubmisso aos sentidos pré-estabelecido em sociedade e anteriores ao ato de leitura.

Para além disso, é sabido que, no curso histórico, as relações hierárquicas entre os gêneros artísticos contribuíram para que, em dados momentos, certas modalidades se desenvolvessem mais do que outras (ver WELLEK; WARREN, 1989, p. 165). No Renascimento, por exemplo, Leonardo da Vinci (1452 - 1519) escreveu textos com o objetivo de “inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura, argumentando em termos da maior imediaticidade e força dos ‘signos’ da pintura” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 14). Fato é que, hoje, já sabemos que a questão da *paragone* (disputa entre as artes) é irrelevante e, até mesmo, enganosa porque, como discutiram Santaella e Nöth (2011, p. 12), “nenhuma das artes é superior a quaisquer outras. Todas as artes individuais trabalham com seus meios semióticos específicos”.

No século XVIII, G. E. Lessing (1729-1781), com a publicação de seu *Laocoonte*, delimitou as fronteiras que separam as artes verbais das imagéticas na antiguidade grega. Conforme esse intelectual alemão, poesia e pintura seguiam, no mencionado contexto, um conjunto de regras específicas e, por isso, deveriam adaptar suas representações aos seus respectivos sistemas. Com efeito, infere-se, a ilustração de uma divindade na pintura poderia, potencialmente, distinguir-se de sua descrição na poesia épica. Isso porque, na pintura, os artistas precisavam manter uma série de traços característicos para que a divindade fosse reconhecível (LESSING, 2011, p. 151). Na literatura, por outro lado, o poeta dispunha de maior grau de liberdade para mimetizar outras feições e emoções, não particulares de determinada entidade. A partir dessa linha fronteira, Lessing exemplifica que a imagem de Vênus altera sua conotação conforme a linguagem estética na qual se encontra expressa:

Para o escultor, a Vênus não é nada senão o Amor; ele tem que dar a ela toda a beleza decente e pudica [...]. O menor desvio desse ideal faz com que não reconheçamos a sua imagem [...] uma Vênus movida pela vingança e pela fúria é uma contradição para o escultor; pois o Amor enquanto Amor nunca se ira, nunca se vinga. Para o poeta, pelo contrário, Vênus decerto também é o Amor, mas a deusa do Amor que além desse caráter possui a sua própria individualidade e, conseqüentemente, pode ser capaz tanto do impulso da repugnância quanto do da afeição. (LESSING, 2011, p. 151).

No horizonte da literatura comparada, a investigação das relações entre literatura e artes visuais pode revelar caminhos inéditos para interações entre público e obra e, por conseguinte, para a ampliação das construções de sentido. Aliás, de acordo com Tania Carvalhal, os estudos comparativos “ampliaram os pontos de interesse e as formas de ‘pôr em relação’, características da literatura comparada.” (CARVALHAL, 2006, p. 73). A título de esclarecimento, vale acrescentar que a literatura comparada é um campo de conhecimento que surgiu no século XIX e que, desde então, vem atualizando suas metodologias de pesquisa. Nas palavras de Carvalhal,

Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada como a que nos dá Henry H. H. Remak considerando-a *o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a*

*história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc, de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (CARVALHAL, 2006, p. 74, grifo nosso).*

A partir da tradição *ut pictura poesis*, que ajudou a fortalecer os estudos em literatura comparada, o presente artigo tem o objetivo de discutir algumas metodologias utilizadas por essa área do conhecimento para abordar, especificamente, diálogos entre literatura e artes visuais. Esse recorte torna-se especialmente relevante quando levamos em conta que, no desenvolvimento mais contemporâneo das artes, “fluidificam-se as fronteiras entre os gêneros artísticos ou, mais exatamente, suas linhas demarcatórias se entrelaçam.” (ADORNO, 2018, p. 21).

Sendo assim, dividimos este artigo em três seções. Na primeira, discutiremos um trio de modelos metodológicos expostos por René Wellek e Austin Warren (1989). Na segunda, analisaremos a denominada metodologia de “espírito de época”, de acordo com Mario Praz (1982). Na última, abordaremos o modelo desenvolvido por Praz (1982) para fornecer um estudo de caso dedicado às interações entre literatura e pintura em *Água Viva*, romance de Clarice Lispector que conversa com a estética das artes pictóricas não representativas.

## **1. Metodologias comparativas à luz de Wellek e Warren**

Wellek e Warren (1989) dedicaram um capítulo do célebre *Teoria da Literatura*, publicado primeiramente no ano de 1949, à questão das complexas interações entre a linguagem literária e as outras linguagens estéticas. Em “Literatura e outras artes”, componente da seção dedicada às demandas extrínsecas da teoria literária, os autores ponderam sobre a eficiência de uma série de metodologias comparativas. Dentre essas metodologias, discutiremos três: a primeira é baseada na subjetividade do espectador; a segunda, nas intenções dos autores e no “espírito de época” das escolas artísticas; a terceira, no pano de fundo cultural/intelectual. Apesar de o texto dos norte-americanos englobar certos paralelismos entre literatura e música, a nossa intenção neste artigo se restringe, como já foi dito, a explorar os territórios compartilhados por literatura e artes visuais. Por fim, acrescenta-se que esta seção tem também o objetivo de verificar o valor desses modelos comparativos para pesquisas que investigam a interação entre as artes na contemporaneidade.

É importante destacar que os pesquisadores norte-americanos não desconsideram os múltiplos modos de interação entre as artes, uma vez que declaram que nenhum pesquisador pode negar que “as artes têm tentado tirar efeito uma das outras e que nisso têm encontrado êxito em medida considerável” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 154). Como já expusemos na introdução, esse diálogo entre linguagens estéticas é secular e mutável no eixo do tempo. Nesse sentido, Wellek e Warren (1989, p. 155) observam que, já na literatura do século XVIII, “os sequazes do pictórico não podem ser ignorados”. Nessa esteira, não custa lembrar que, Antonio Candido (1977, p. 176), em sua análise d’*O Uruguai*, de Basílio da Gama (1745-1795), destaca que o elemento que mais chama a atenção no texto é a explosão de cores decorrente do choque cultural, no qual “os pelotões fardados de azul e amarelo se opõem aos guerreiros guaranis, enfeitadas de penas amarelas e azuis; o uniforme vermelho dos granadeiros responde a plumagem rubra dos tapes de Caitetu”. Tal reconhecimento do lastro histórico das aproximações entre o verbal e o pictórico impulsiona Wellek e Warren (1989) a avaliarem uma série de metodologias comparativas.

A primeira dessas metodologias caracteriza-se por privilegiar a subjetividade do receptor no processo de comparação entre obras de linguagens estéticas distintas. Essa abordagem sugere que podemos cotejar uma pintura e um poema se ambos “produzem em nós a mesma disposição.” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 157). Entretanto, a ausência de sistematicidade nesse tipo de abordagem leva Wellek e Warren (1989, p. 157) a argumentarem sobre a improdutividade dessa metodologia: “os paralelos entre as artes que não saiam do âmbito das reações individuais de um leitor ou de um espectador [...] nunca se poderão prestar a uma verificação e, portanto, a um avanço construtivo dos nossos conhecimentos.”.

De fato, do ponto de vista estruturalista, basear análises comparativas em impressões subjetivas pode se revelar um método infrutífero na medida em que não se tem necessariamente uma convergência de produção de sentidos nas leituras das obras. No entanto, a partir dos estudos recepcionais da literatura, entende-se que a arte precisa ser compreendida sincrônica e diacronicamente no ato de recepção, sendo assim indispensáveis os conceitos do leitor na própria discussão sobre a especificidade do texto literário. Nessa linha de raciocínio, a metodologia pautada na subjetividade ganha fôlego, pois as correntes



repcionais argumentam que a leitura estética não pode, de modo algum, ser encarada como uma constante porque, após a publicação de determinada obra, a compreensão dos leitores de primeira hora, com o tempo, é sobreposta pela recepção dos públicos posteriores (ZAPPONE, 2009, p. 168). Assim, o critério comparativo pautado no efeito particular da obra sobre o leitor torna-se incontornável após as contribuições das teorias repcionais nos debates artísticos.

Wolfgang Iser (2002, p. 977) explica que o fictício configura o imaginário, estabelecendo uma relação “entre o mundo representado no texto, que não é um mundo, e a impressão afetiva nos receptores de representarem o mundo como se fosse um mundo”. Em outras palavras, o leitor tem papel ativo no processo de significação do texto porque constitui, através de seu imaginário, uma das partes imprescindíveis para a consolidação do texto ficcional. O processo de construção de sentidos é resultante da tensão entre o real, o fictício e o imaginário do leitor e, assim sendo, os sentidos do texto artístico não devem se relacionar a interpretações pré-definidas, inscritas na textualidade e anteriores ao ato de leitura. Ainda de acordo com Iser,

Se assim considerarmos, o sentido do texto não seria nem sua palavra final (sein Letztes), nem seu termo originário, mas sim uma operação inevitável de tradução, provocada e tornada necessária pela força de acontecimento da experiência do imaginário. (ISER, 2002, p. 980).

Desse modo, não tendo a arte um sentido estável, precisamos rever as considerações de Wellek e Warren (1989) e nos indagar: seria possível um leitor defender que tal poema ou tal quadro possam ser comparados pelo fato de serem recebidos, por ele próprio, com um sentimento afim? A resposta é positiva, se nos respaldarmos nas considerações de Iser (2002) que destacam a subjetividade imprescindível ao ato de leitura. Em complemento, registramos que estudos recentes, no campo da Semiótica, também vêm demonstrando a validade da metodologia comparativa pautada nas emoções. Por exemplo, ao propor sua classificação pragmática para os fenômenos de transposição intersemiótica, Leo H. Hoek aponta que, do ponto de vista receptivo, uma correferência individual (ou seja, subjetiva) pode revelar-se tão eficaz que se torna uma correferência coletiva:

Quando uma imagem e um texto são associados em virtude de afinidades pessoais, a referência será considerada individual. Um exemplo: a personagem Maigret nos romances policiais de Simenon é, para mim como

sem dúvida para muitos outros, sobredeterminada pelo papel de Jean Gabin nos filmes realizados após esses romances. (HOEK, 2006, p. 170)

A segunda metodologia comparativa que colocamos em debate caracteriza-se por se apoiar nas teorias artísticas e nas intenções de autores. Wellek e Warren (1989, p. 157) não desacreditam que “existem algumas semelhanças nas teorias e fórmulas básicas das diferentes artes.”. No entanto, eles consideram que as investigações comparativas respaldadas por escolas artísticas comuns são problemáticas porque as artes têm linhas evolutivas divergentes. Por exemplo, o termo Classicismo não pode ser aplicado de modo uniforme à música, à literatura e à pintura. Isso se justifica pelo seguinte motivo:

[...] à exceção de alguns fragmentos, não se conhecia a verdadeira música antiga, que, portanto, não podia dar forma à evolução da música, ao passo que a literatura foi realmente enformada pelos preceitos e pelas práticas da antiguidade clássica. Do mesmo modo, não pode dizer-se que a pintura - antes das escavações em Pompeia e Herculano, que revelaram os afrescos - tivesse sido influenciada pela pintura clássica. (WELLEK; WARREN, 1989, p. 157).

Neste ponto, encontra-se uma das principais advertências do texto de Wellek e Warren (1989) que consiste em observar que não se deve comparar linguagens estéticas a partir de um “espírito de época”, pois o histórico tradicional e os meios enformadores de expressão são demasiado distintos para cada uma das artes. Nas palavras dos próprios autores, o estudo das relações estéticas “não se trata de uma simples questão de ‘espírito do tempo’ determinando e infiltrando-se em toda e qualquer arte.” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 165). No entanto, essa mesma metodologia, duramente questionada pelos teóricos estadunidenses, é capaz de apresentar paralelos frutíferos nas análises artísticas realizadas por Mario Praz (1982), como veremos nas seções seguintes deste artigo. Inclusive, o próprio Praz, consciente da desconfiança que tal método desperta, lança mão de uma metáfora bem humorada antes de dar início à sua argumentação:

As razões por que não se deve falar de um ‘espírito de época’ determinando e impregnando toda arte parece ser da mesma ordem daquelas alegadas contra a possibilidade de uma mamangava voar: a corpulência e o peso do inseto, a pequenez da superfície de suas asas elimina todas as possibilidades disso; no entanto, a mamangava voa. (PRAZ, 1989, p. 56)

No que diz respeito às intenções do autor, Wellek e Warren (1989) sinalizam que pintor e poeta têm objetivos distintos porque estão inseridos em diferentes tradições culturais. Por essa razão, pesquisas que se estruturam em torno do fator da intencionalidade não são aprovadas pelos teóricos porque “as intenções conscientes têm significados muito diversos nas várias artes e pouco ou quase nada dizem dos resultados concretos da atividade do artista: a sua obra e o conteúdo e forma específicas desta.” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 158). Ainda que poeta e pintor sejam a mesma pessoa, a intencionalidade tende a variar significativamente por razão da necessidade do artista de adequar sua expressão às supracitadas exigências enformadoras das artes, sejam elas pictóricas, sejam elas poéticas. Nessa medida, Wellek e Warren (1989, p. 158) concluem que “uma comparação entre a poesia e as pinturas de Blake (ou de Rossetti)<sup>3</sup> mostrará que o caráter [...] das pinturas é muito diferente, é mesmo divergente, da poesia.” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 158).

Contudo, parece-nos que a metodologia das intencionalidades também pode ser produtora nos estudos comparados entre artes. Como se sabe, Clarice Lispector (1920-1977), que se consagrou pelo empenho da palavra, circulou também pelos terrenos das artes plásticas. Isto posto, chamamos atenção para a harmonização entre práticas poéticas e pictóricas que a escritora da literatura brasileira orchestra em *Água Viva*, romance experimental no qual

a escrita avança entrelaçando percepções sinestésicas, amálgamas de referências à arte da palavra, da música, da pintura – como se, nesse apelo a modalidades diversas de percepção sensória, o texto fosse menos incapaz de roçar o indizível. (OLIVEIRA, 2017, p. 266).

Nessa linha de raciocínio, o que Wellek e Warren (1989) alegam sobre a incompatibilidade entre poesia e pintura em Blake parece não se aplicar às produções artísticas de Lispector. Isso porque a abstração de um quadro como *Interior da Gruta* (1960) converge com as tonalidades de determinadas passagens do romance citado. Note-se que, no trecho a seguir, os recursos rítmicos (aliterações) e imagéticos (animais de várias cores) presentes no discurso poético conversam, com facilidade, com a onírica organização cromática da tela abaixo:

---

<sup>3</sup> Aqui, Wellek e Warren (1989) referem-se a William Blake (1757-1827), pintor e poeta inglês, e a Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882), também pintor e poeta inglês.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza [...]. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? *espantosa, espantosa, esotérica, esverdeado* pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os *ratos* com asas em forma de cruz dos *morcegos*. Vejo *aranhas* penugentas e *negras*. Ratos e ratazanas correm espalhados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. *Caranguejos*, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem [...]. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela. (LISPECTOR, p. 14-15, grifos nossos).



**Figura 1** - Clarice Lispector. *Interior de Gruta*. 1960. Óleo sobre madeira. 30,7 x 56 cm. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A última metodologia que selecionamos para debate é aquela que propõe a comparação entre o verbal e o imagético com base em um fundo social/intelectual comum. De todas as metodologias comentadas ao longo do capítulo, esta é a que mais agrada os pesquisadores estadunidenses. A premissa do método é simples: o público receptor não é exatamente o mesmo para as diferentes linguagens artísticas haja vista que “as classes sociais que produzem ou exigem um certo tipo de arte podem ser inteiramente diferentes em qualquer época ou lugar. As catedrais góticas têm um fundo social diferente daquele em que se inspirou a épica francesa [...]” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 158).

Através dessa abordagem, poderíamos entender melhor as razões que levam certos gêneros artísticos a serem mais difundidos e democratizados que outros, principalmente no

âmbito da modernidade no qual “a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original.” (BENJAMIN, 2017, p. 14). Ou seja, nesse contexto histórico, “a obra de arte reproduzida em série desprezava a aura sacralizante, de caráter ritualístico, em nome de uma práxis aproximava do público.” (PORTOLOMEOS, 2009, p. 34). Com base nessa metodologia, segundo os autores estadunidenses, tem-se uma vasta contribuição de pesquisas que investigam “como as normas da arte estão vinculadas a classes sociais específicas.” (WELLEK; WARREN, 1989, p. 159).

A respeito do capítulo de Wellek e Warren (1989), destacamos que algumas de suas considerações são relevantes para novas pesquisas comparativas entre literatura e outras artes, no sentido de demarcar especificidades das linguagens estéticas, ou melhor, das três matrizes da linguagem: a acústica, a visual e a verbal, como nos informam Santaella e Nöth:

Apesar da grande variedade de meios e canais e das diferenças consideráveis entre as mídias como fotografia, cinema, televisão, vídeo, jornal, ou rádio, todos os processos sígnicos e todas as formas estéticas e gêneros, quer seja a música, a literatura, o teatro, o desenho, a pintura, a escultura, a gravura, a arquitetura, o vídeo etc., todos eles podem ser subsumidos por uma dessas três matrizes, resultando na maioria das vezes de misturas e combinações entre as matrizes. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 3)

Por outro lado, acreditamos que algumas das metodologias comparativas comentadas pelos pesquisadores podem ser mais producentes do que eles defendem. Sobretudo se lançarmos os alicerces dos estudos nas Teorias da Recepção e da Semiótica. Nesse sentido, na seção a seguir, veremos como a metodologia comparativa relacionada ao “espírito de época” é uma das principais vias para as pesquisas de Mário Praz (1982).

## **2. O “espírito de época” em Mario Praz**

Na segunda metade do século XX, Mario Praz (1982) publicou obra de elevada importância para os estudos de estética comparada: *Literatura e Artes Visuais*. Neste livro, o pesquisador italiano lança mão do já mencionado “espírito de época” para estabelecer linhas comparativas entre o poético e o pictórico. Nesta seção, discutiremos as principais ideias de um capítulo decisivo da obra: “Identidade de estrutura numa variedade de meios”, o qual



demonstra a viabilidade de se identificar uma unidade ideológica e cultural quando comparamos linguagens estéticas a partir de um referencial histórico específico.

A filosofia analítica utilizada nesse capítulo baseia-se, declaradamente, em pesquisas desenvolvidas por Vladimir Ja. Propp (1895-1970) a respeito da morfologia dos contos de fadas. De acordo com esse teórico russo, seria possível “reduzir todos os contos ‘mágicos’ a trinta e uma funções e a sete personagens.” (PRAZ, 1982, p. 57). Sendo assim, com o modelo de Propp em mente, Praz (1982) busca por padrões estéticos, emergidos dos momentos artísticos, presentes tanto no texto literário quanto no imagético. Nas palavras dele, essa metodologia nos coloca em posição de “perguntar se, sem considerar os meios em que as obras de arte são realizadas, as mesmas tendências estruturais, ou tendências similares, não estariam em ação, num determinado período.” (PRAZ, 1982, p. 57).

O pesquisador italiano nos conduz por uma longa história da arte no citado capítulo, cuja intenção é pontuar as transfigurações dos princípios formais que arquitetaram essa história. Assim, no contexto da Grécia Antiga, por exemplo, pode-se ver como as artes eram orquestradas por um *ductus* compartilhado, de natureza pitagórica e platônica. Dito de outro modo, havia na era helênica uma matemática melódica e simétrica que norteava toda a expressão estética, da música à poesia. Nesse período, o funcionamento das proporções rítmicas era tão polido que até mesmo uma peça avariada pelas intempéries dos séculos poderia ser reconstruída pelo imaginário do observador:

Uma estátua grega de idade áurea, mutilada e reduzida a um fragmento que seria normalmente informe (como tem acontecido com mármore do Partenon e de outros edifícios), revela na íntegra a melodia expressa na sua construção porque o ritmo arquitetural, ou tônico, ou plástico é percebido como um todo. O fato de alguns trechos da proporção faltarem ou estarem obliterados não afeta, no geral, a unidade rítmica do conjunto, nem a sua percepção; a reconstrução efetuada pela mente percipiente é por assim dizer automática. (PRAZ, 1982, p. 63).

Além disso, Praz (1982) ainda compara várias obras de pintores e poetas que viveram em um mesmo tempo. Uma dessas convergências merece destaque para que possamos compreender melhor a aplicação da metodologia de “espírito de época”. Trata-se da comparação entre dois artistas contemplados pelo movimento romântico inglês: William Wordsworth (1770-1850), o poeta, e John Constable (1776-1837), o pintor. Nessa linha de

raciocínio, Praz (1982, p. 60-3) sustenta que podemos comparar a espontaneidade das cores de Constable com o descritivismo dos versos de Wordsworth:

[...] The sounding cataract  
Haunted me like a passion: the tall rock,  
The mountain, and the deep and gloomy wood,  
Their colours and their forms, were then to me  
An appetite; a feeling and a love  
(WORDSWORTH; GILL, 2010, p. 51)<sup>4</sup>



**Figura 2** – John Constable. *Branch Hill Pond, Hampstead Heath, with a boy sitting on a bank*. Circa, 1825. Óleo sobre tela. 33,3 x 50,2 cm. Fonte: Acervo TATE.

Com isso, Praz (1982, p. 60) conclui que “os meios de expressão empregados pelo pintor e pelo poeta são diferentes, mas os dois têm em comum um gosto e uma mensagem”. E esse gosto e essa mensagem são inspirados pelo “espírito da época” que confere certa sacralidade às paisagens naturais. Afinal, “a natureza romântica é expressiva” (BOSI, 2017, p. 97). Assim, é plausível verificar essa expressividade da natureza nas duas obras cotejadas, pois “aquilo que o pintor transmite numa imagem visual, o poeta comunica numa linguagem que alude vagamente às implicações do cenário natural.” (PRAZ, 1982, p. 62).

<sup>4</sup> “A sonora catarata/ Assombrava-me como uma paixão: a pedra alta/ A montanha e a floresta profunda e sombria / Suas cores e suas formas eram, então, para mim/ Um apetite; um sentimento e um amor”. Tradução nossa.



Nesse sentido, note-se que é possível adotar a metodologia de Praz (1982) para a comparação de obras do Romantismo brasileiro. Pode-se pensar por exemplo no modo com que o espírito indianista se infiltrou nas pinturas de Rodolfo Amoedo (1857-1941), que, por sua vez, inspirou-se em poemas de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e de Gonçalves Dias (1823-1864), como “A confederação dos Tamoios” e “Marabá”. Enfim, as possibilidades de aplicação dessa metodologia em nossa literatura são vastas e heterogêneas. Na seção a seguir, isso será evidenciado com mais detalhes. Por ora, o que podemos concluir é que o modelo de “espírito de época”, criticado por Welck e Warren (1989), foi restaurado de modo bastante produtivo pelas pesquisas de Praz (1982).

### **3. A arte abstrata na literatura de Clarice Lispector**

Nesta seção, discutiremos sobre outro capítulo do já mencionado livro de Mario Praz (1982): “Interpenetração Espacial e Temporal”, o qual explora a alta dinamicidade de interação entre as artes desencadeada, principalmente, pela explosão dos movimentos vanguardistas. Feito isso, mobilizaremos a metodologia de “espírito de época” para pensar a obra *Água Viva* em diálogo com as artes pictóricas abstratas que ganharam notoriedade no Brasil pouco antes de Clarice Lispector publicar o romance em 1973.

No capítulo em questão, Praz (1982) continua desenvolvendo a ideia do “espírito de época” como importante via de comparação entre obras literárias e pinturas, observando em especial o contexto modernista. Apesar da enorme variedade de tendências desse período, o pesquisador explica que podemos “observar linhas paralelas de desenvolvimento nas diversas artes [...]. O mesmo problema confronta escritores, escultores e arquitetos.” (PRAZ, 1982, p. 199). Nesse compasso, compara-se, por exemplo, a produção de James Joyce (1882-1941) com a de Pablo Picasso (1881-1973), pois ambos os artistas expressam o complexo entrecruzamento de estilos para o qual converge o espírito moderno: “tanto no pintor quanto no escultor encontramos a contração geral do sentido histórico e aquela embriaguez com a contemporaneidade de todos os estilos históricos [...].” (PRAZ, 1982, p. 200).

Em *Ulisses*, obra publicada pela primeira vez em 1922, Joyce combina um leque de gêneros literários (poesia, conto, peça de teatro) com uma gama de técnicas narrativas provenientes de diferentes épocas da história da literatura (monólogo, dialética,

entimemática), além de também associar cada capítulo a uma arte, a uma cor, a um símbolo e a uma cena da *Odisseia* de Homero. Em *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* (1907), Picasso também reúne diversos estilos de pintura, haja vista que as seções do quadro remetem a Gauguin, às artes ibéricas e às africanas, “ao passo que Cézanne é responsável pelo tracejado a preencher o espaço entre figuras” (PRAZ, 1987, p. 200). Portanto, tanto o escritor irlandês quanto o pintor espanhol se apoiaram na tradição moderna para reinventar linguagens estéticas e, assim, criar um novo estilo marcado por esse entrecruzamento.



**Figura 3** - Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*. 1907. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. Fonte: Acervo MOMA.

Nesse sentido, um breve panorama das transformações sociais, históricas e culturais que atravessaram o século passado é elemento-chave para que possamos entender como o espírito abstracionista, apenas um dos inúmeros que ganharam vida com a modernidade, chegou até o romance de Clarice Lispector. Em linhas gerais, pode-se assinalar que, ao longo do século XX, o modelo de sociedade burguesa se consolida cada vez mais e, como denotam Marx e Engels (2012, p.47), “a burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção – ou seja, as relações de produção, isto é, o conjunto das relações

sociais.”. Assim, o conjunto das relações sociais foi modificado de modo acentuado por uma somatória de avanços técnicos, e ao fim do século:

O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária em avanço constante, baseada em triunfos da ciência natural previsíveis em 1914, mas que na época mal haviam começado e cuja consequência política mais impressionante talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o *tempo* e a *distância*. (HOBSBAWM, 1995, p. 22, grifo nosso).

Nesse contexto, vive-se o início do processo de compressão do tempo e do espaço, identificado no sujeito moderno de classe média que passa a “ter a ideia do que acontecia no mundo inteiro através de seu jornal cotidiano.” (PORTOLOMEOS, 2009, p. 32). Observe-se que essa sociedade cosmopolita do início do século XX encontra-se alocada na metrópole, principal alegoria da vida moderna, que “em cada um de seus elementos constituintes, como urbanização planejada, tecnologia, industrialização, [...], caracterizam aquele tempo nascido com os grandes mercados internacionais.” (PORTOLOMEOS, 2009, p. 31). Assim, diante da consolidação do poder da burguesia, a arte torna-se também mercadoria:

Conforme ressalta Marshall Berman, com base nas leituras de Marx, o indivíduo moderno possui uma força individual criativa e revolucionária mas, o sistema capitalista em que se insere incumbe-se do descarte das ideias pouco atraentes para o mercado. (PORTOLOMEOS, 2009, p. 29).

Não por acaso, é nesse momento histórico que surgem os movimentos vanguardistas, cujo objetivo foi “criticar a instituição arte como foi formada na sociedade burguesa.” (PORTOLOMEOS, 2009, p. 39). De acordo Hobsbawm (1995, p. 192), a invenção da objetiva, por exemplo, foi decisiva para o surgimento de novos diálogos entre as artes, haja vista que “no novo veículo visual, as artes de vanguarda e de massa se fertilizavam umas às outras.”. Nessa explosão artística, os pintores cubistas começaram a abrir espaço para o surgimento das correntes abstratas ao decomporem “a aparência dos objetos e dos seres da natureza, geometrizando suas formas e atribuindo-lhes um efeito planar.” (LOPES, 2010, p. 17).

No Brasil, a *Semana de Arte Moderna* de 1922 foi “um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna” (BOSI, 2017, p. 409). Apesar de esse evento ter oxigenado

ideias inéditas em território nacional, Lopes observa que a estética abstracionista não entrou em pauta na *Semana* de 1922:

A *Semana de Arte Moderna* tornava-se a principal articuladora do debate, da reflexão e da formação de uma consciência crítica, acendendo a chama do estilo modernista de norte a sul do país. Todavia, nesse debate não se cogitou falar de Abstração. (LOPES, 2010, p. 29)

A Abstração, surgida na Europa na década de 1920, teve assimilação tardia no Brasil e só começou a ganhar espaço significativo a partir do fim do começo dos anos de 1950, sendo estimulada por eventos como a *I Bienal de São Paulo*, a qual desempenhou “papel decisivo na atualização das linguagens abstratas.” (LOPES, 2010, p. 40). Nos anos posteriores, as artes abstratas estão situadas no contexto da produção literária de Clarice Lispector. Nossa hipótese é que havia, portanto, um “espírito de época” abstracionista que, potencialmente, inspirou o estilo de *Água Viva*. Fato é que, de modo geral, a característica que mais se destaca na literatura brasileira do pós-guerra é “a consciente *interpenetração de planos* (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca por uma ‘escritura’ geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna.” (BOSI, 2017, p. 415, grifo nosso). Essa *interpenetração de planos* é justamente o alicerce sobre o qual Praz (1982) se apoia para dialogar sobre a interação entre as artes na modernidade e na pós-modernidade.

Em seu texto, Praz (1982) levanta algumas características dos romances de Henry Green (1905-1973) que são compatíveis com a ideia-chave da pintura abstrata, qual seja, a negação de “sua condição de reflexo ou de duplo do mundo, para instituir-se como linguagem autônoma e não objetiva” (LOPES, 2010, p. 21). Assim, em seus romances, para afastar-se das fórmulas miméticas clássicas, Green realiza os seguintes procedimentos:

[...] a substituição de um enredo, no sentido comum da palavra, por um arabesco muito mais sutil de conversações e episódios inconcludentes [...]; a locação da história quase fora de um tempo e espaços definidos [...] a quase ausência de passagens descritivas - todos esses traços contribuem para dar a impressão de arte abstrata. (PRAZ, 1987, p. 223).

É instigante perceber que a citação acima pode referir-se à prosa poética de *Água Viva*. Nessa obra, Clarice Lispector quebra princípios da tradição narrativa ao abrir mão de

elementos como tempo e espaço de ação bem definidos. Em linhas sumárias, pode-se dizer que, nesse romance experimental, o leitor, em vez de acompanhar os rumos de uma história linear ou fragmentária, é convidado a vislumbrar um mosaico composto por imagens, pensamentos e formas: “Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro.” (LISPECTOR, 1998, p. 31). De acordo com Bosi (2017, p. 452), a ruptura com o enredo factual, o uso de metáforas insólitas e os devaneios pelo fluxo da consciência são características constantes do estilo clariceano que “na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de ‘opera aperta’”. Sugerimos, assim, que, em *Água Viva*, esses procedimentos foram potencializados pelo diálogo com a arte pictórica abstrata, presente desde a seleção da epígrafe do artista plástico belga, Michel Seuphor (1901-1999): “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura [...]”.

Como já comentamos, nos anos que antecederam a publicação de *Água Viva*, o movimento de arte não figurativo ganhava cada vez mais força no Brasil, principalmente com a inauguração de museus (MASP, MAM) dedicados à propagação das ideias abstracionistas a partir da promoção de “palestra e debates que alargariam a reflexão sobre essas tendências.” (LOPES, 2010, p. 38). Com o tempo, essas novas vertentes artísticas se fixaram no heterogêneo quadro artístico brasileiro, e, de um jeito ou de outro, infiltraram-se na literatura clariceana, que se mostra consciente da própria abstração. Para ilustrar esse ponto, confira os seguintes trechos em que a narradora conversa com o leitor sobre os propósitos de sua escrita:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1998, p.10).

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. (LISPECTOR, 1998, p.73-4).



Essa confluência entre literatura e pintura no “espírito de época” nacional convida-nos a questionar: quais perspectivas do abstracionismo foram captados pela poética de Clarice Lispector? Para responder tal pergunta, é necessário pensar sobre as duas vertentes que compõem a arte abstrata: a abstração geométrica e a tendência informal e lírica. A primeira derivou-se do Cubismo e se dedica ao “caráter racional e universal das linhas e formas geométricas [...], além de cores puras, chapadas ou sem mistura.” (LOPES, 2010, p. 18). De acordo com Oliveira (2000, p. 265), encontramos traços dessa corrente em *A Paixão Segundo G.H.*, livro de Clarice, publicado em 1964. A segunda tendência, que dialogaria com *Água Viva*, valoriza o inconsciente e a intuição “em formas distanciadas da realidade observável, embora, às vezes, preserve elementos figurativos simplificados, ilustrando uma forma de abstração a partir da figuração.” (OLIVEIRA, 2017, p. 265). É exatamente isso que Clarice faz em sua prosa poética, na qual as imagens, sem contornos pré-determinados definidos, carregam alta carga reflexiva e subjetiva, sem se subjugarem ainda a um enredo no sentido tradicional:

Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmago dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal. E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoreço da abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Podemos, portanto, elaborar que, em meados do século passado, havia um “espírito de época” que circulava entre as diferentes artes brasileiras e que abriu espaço para o desenvolvimento das propostas abstratas, tanto nas artes imagéticas quanto nas verbais. As correspondências entre o texto de Lispector e a pintura não figurativa são tantas que têm conduzido muitas pesquisas a se debruçarem sobre questões relativas ao entrecruzamento de linguagens estéticas na autora. Solange Ribeiro de Oliveira, por exemplo, assinala que, no romance em questão, a escritora se dedica a recriar a linguagem pictórica com palavras em vez de pigmentos:

Sobretudo, tal como a pintura abstrata, que se apoia apenas em seus elementos intrínsecos – cor, linha, volume, textura – o abstracionismo literário, imitando a prática da arte irmã, explora o material que lhe é próprio, a mídia verbal. É pela palavra que a pintora/ narradora/personagem de *Água viva* busca substituir a tinta e o pincel, material da pintura (OLIVEIRA, 2017, p. 266).

Como vimos, ao contrário do que acreditam Wellek e Warren (1989), Mario Praz (1982) nos mostra que a metodologia comparativa baseada no “espírito de época” pode ser bastante produtora. Para isso, o pesquisador italiano precisou analisar a atmosfera social, histórica e cultural que permeava as produções artísticas de vários momentos da história da humanidade, mas, ao mesmo tempo, sem esquecer que um “[espírito de época] não permeia todas as produções artísticas simultaneamente.” (PRAZ, 1982, p. 68). É imprescindível, portanto, numa pesquisa dessa natureza, ser cuidadoso no recorte, analisar o contexto histórico, social e cultural das obras e ainda reconhecer e respeitar as especificidades de cada uma das linguagens artísticas implicadas na pesquisa. Para além disso, reforçamos que os modelos propostos por Mário Praz (1982) podem ser adaptados para o estudo das artes brasileiras – respeitando, é claro, as especificidades de seu contexto - como nesta seção demonstramos a partir de uma obra de Clarice Lispector.

### **Considerações finais**

As metodologias para os estudos comparativos se modificam no curso do tempo, interagem entre si e, por vezes, se complementam. Apesar de o capítulo de Wellek e Warren (1989) mostrar-se bastante datado para o estudo do diálogo entre as artes na contemporaneidade, podemos depreender que as considerações dos autores norte-americanos são relevantes para que as especificidades dos sistemas artísticos não sejam dispensadas em análises comparativas. As considerações de Praz (1982), que discordam de Wellek e Warren no que diz respeito ao “espírito de época”, são decisivas para a compreensão das expressões artísticas que se destacam em determinados momentos históricos. Com isso, a leitura de Praz (1982) revela-se bastante produtora quando buscamos analisar obras originadas no contexto da modernização e também da consolidação desse momento histórico-cultural no modernismo, como é o caso da obra de Clarice Lispector.

### **Referências**

- ADORNO, Theodor W. *A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética*. 2. ed. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CONSTABLE, John. *Branch Hill Pond, Hampstead Heath, with a boy sitting on a bank*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-branch-hill-pond-hampstead-heath-with-a-boy-sitting-on-a-bank-n01813>>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- HORÁCIO. Arte poética: Epístula ad pisonos. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 11. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes.*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Interior de Gruta*. Disponível em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/originais/pintura-interior-de-gruta/>>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/arte, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector. In: *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 261-276, out. 2017.
- PICASSO, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O J) (O. J.)*. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79766>>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- PORTOLOMEOS, Andréa. *A crônica de Benjamin Costallat e a aceleração da vida moderna*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. In: *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 1-17, nov. 2011.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

WORDSWORTH, William; GILL, Stephen Charles (org.). *William Wordsworth*. New York: Oxford University Press, 2010.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.

## VIAGEM E FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

Antoniele de Cássia Luciano<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca analisar não só como o sentido da viagem é ressignificado no enredo de *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, mas como abre espaço para a apresentação de fatos históricos e culturais relacionados à formação do povo brasileiro. Para isso, são utilizados como fontes teóricas como Sônia Serrano, Zilá Bernd e Kabengele Munanga. O resultado é a possibilidade de uma nova leitura da obra que inaugurou o gênero saga na Literatura Negra produzida no Brasil.

**Palavras-chave:** Livros de viagem; História do Brasil; Literatura Negra.

**ABSTRACT:** This study claims to analyze how the concept of the travel is re-signified in *Um Defeito de Cor*, by Ana Maria Gonçalves, and how it opens space for the presentation of historical and cultural facts related to the formation process of the Brazilian people. For that, it uses as theoretical sources as Sônia Serrano, Zilá Bernd and Kabengele Munanga. The result is the possibility of a new reading of the work that inaugurated the saga genre in Black Literature produced in Brazil.

**Key-words:** Travel books; Brazil History; Black Literature.

### Introdução

Em uma época em que viajar se tornou algo cada vez mais trivial, abordar como viagens ocorriam ainda no século XIX constitui-se como uma tarefa carregada de aspectos históricos. Como já escreveu Sônia Serrano (2014), quanto mais se sabe sobre viagens, menos se sabe sobre os motivos pelos quais se parte. A viagem constitui um processo de transformação mental que nos modifica, estando presente em uma dialética que transita entre dois polos – o da visão transcendental, com a peregrinação, e o da construção da modernidade.

Ao longo dos séculos, viajar já foi o deslocamento motivado por expedições marítimas, as descobertas encabeçadas por navegadores europeus e de estudos comandados por grandes cientistas da história, até se converter, no século XX, em turismo de massa. Em

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

meio a todas essas transformações do viajar, mulheres também se fazem protagonistas ao construir seus próprios testemunhos sobre o que viram e como viram. Por mais que se tenha tido um apagamento na história sobre a participação da mulher nas narrativas de viagem, elas sempre estiveram se deslocando – sozinhas ou acompanhadas. Esse transitar e deixar a rotina que se esperava – ou ainda se espera – de uma mulher é refletido em uma escrita detalhista e comprometida com aspectos que, muitas vezes, são deixados de lado por escritores homens.

Considerando esse contexto, este artigo busca analisar como o elemento da viagem ganha novos significados ao longo de *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, aproximando-se de um relato histórico rico sobre o período escravocrata no Brasil. Publicado em 2006, o livro retrata a saga de Kehinde, uma negra liberta, em busca do filho vendido como escravo pelo próprio pai, um fidalgo português endividado. Trata-se de uma metaficção historiográfica que envolve o leitor pelas lacunas da trajetória real do poeta e advogado abolicionista Luís Gama. Acredita-se que a mãe dele, Luíza Mahin, tenha participado da Revolta dos Malês, em 1835, um levante que teve grande impacto na Bahia colonial.

Para esta análise sobre as relações entre brasileiros e africanos em meio a tantas viagens empreendidas por Kehinde, a Luíza Mahin de Ana Maria Gonçalves, serão empregados teóricos que abordam mulheres viajantes, como Deborah Paes de Barros e a já citada Serrano, além de Kabengele Munanga e Zilá Bernd, autores de relevância quando se discute sobre Literatura Negra. Assim, não se busca fazer uma análise extensa, mas contribuir com uma nova perspectiva sobre *Um Defeito de Cor*, a partir do viés da viagem e de como uma narrativa de viagem tecida por uma mulher negra pode agregar tanto à história de um país ou de dois países, como é o caso de Brasil e Benin, o antigo Daomé, onde essa jornada literária tem início na África.

## **1. A obra e a viagem**

O enredo de *Um Defeito de Cor* tem como pano de fundo a escravidão em terras brasileiras e a formação do país, desde o período colonial. Tudo é narrado por Kehinde, uma jovem nascida no Daomé e trazida para o Brasil em um tumbeiro de escravos no começo do

século XIX. Com oito anos de idade, Kehinde já havia presenciado o estupro e a morte da mãe e do irmão mais velho, assassinados durante um ataque de guerreiros de uma tribo que considerava a avó dela, da religião vodun, uma feiticeira. A menina, a irmã gêmea Taiwo e a matriarca fogem e, em meio a uma nova reviravolta, são capturadas e traficadas para o Brasil. Quando o navio atraca na Ilha dos Frades, na Bahia, Kehinde é a única sobrevivente da família (GONÇALVES, 2006).

A partir de um esforço que durou dois anos de pesquisa e pelo menos nove meses de escrita, a publicitária e escritora mineira Ana Maria Gonçalves traça a trajetória de Kehinde em uma fazenda de Itaparica, sob o jugo de Sinhá Felipa e Sinhô José Carlos, seus senhores, a vida em Salvador como escrava de ganho e quituteira, a participação em terreiros, na Revolta dos Malês, e novos desencontros que levam, mais adiante, ao retorno da personagem para África e, novamente, ao Brasil. O principal deles será o desaparecimento do filho mais novo, batizado como Luiz pelo pai. Apesar de ter nascido livre, a criança será vendida pelo próprio genitor, um comerciante português com dívidas de jogo. É nesse ponto que a história encontra semelhança com a biografia de Luís Gama, poeta e advogado abolicionista que também foi vendido como escravo pelo pai.

Diante desse enredo distribuído por mais de 900 páginas, são muitas as oportunidades de observar aspectos das relações entre Brasil e África no período escravocrata. São essas relações que constituirão a base para a formação do povo brasileiro, como lembram Luna e Klein (2010). Segundo esses autores, pelo menos 4,9 milhões de negros foram embarcados forçosamente para o Brasil entre os séculos XVI e XIX, para se tornarem cativos. Para se ter uma ideia da influência dessa política econômica, em 1872, a população de cor era considerada o maior grupo populacional do Império, conforme o censo da época (LUNA; KLEIN, 2010, p. 91).

Na metaficção historiográfica construída por Ana Maria Gonçalves, Kehinde faz dezenas de viagens. As principais do enredo entrelaçam Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião, Santos, São Paulo, Campinas e Lagos. No início da jornada da protagonista, o deslocamento tinha caráter de fuga. Ela, a irmã gêmea e a avó fogem de Savalu, onde a vida até então transcorria tranquilamente, em direção a Uidá, após a casa onde moravam ter sido arrasada por guerreiros de uma tribo próxima. É

nessa nova terra que fazem amigos e se preparam para viver em uma nova comunidade, até que o plano vai por água abaixo ao serem capturadas e enviadas ao Brasil.

É interessante destacar como, até esse ponto da história, a viagem sequer teve relação com alguma prática prazerosa, de curiosidade ou descobrimento. Pelo contrário, sobretudo na segunda viagem da família, o deslocar-se ganha um significado ainda mais doloroso, que, em parte, se aproxima das origens do viajar em latim.

A viagem é um assunto sério. Etimologicamente, em inglês *travel* deriva do francês *travail*, que por sua vez tem origem no termo latino *tripalium*, que designa um instrumento de tortura. De facto, não é fácil viajar. Na melhor das hipóteses, e mais uma vez citando Theroux, viajar significa ‘perder a inocência’, perder o nosso conforto, as nossas referências, partir muitas vezes rumo ao desconhecido. É uma fuga inalcançável que nos obriga a assumir o desconforto e a solidão e a interromper arbitrariamente a vida a que estamos habituados num determinado lugar sem poder dar uma explicação racional. (SERRANO, 2014, p. 16).

Baseada no que os negros transformados em escravos viveram, a viagem de Kehinde da costa da África até o Brasil propicia ao leitor um panorama de desespero e insalubridade no porão de um navio. Sem saber para onde eram levados, africanos como ela precisavam vencer a falta de condições humanas a que foram submetidos para chegarem vivos ao destino que os aguardava. “Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro”. (GONÇALVES, 2006, p. 26).

Mais do que isso, a autora evidencia a dificuldade de sobrevivência e a dizimação dos negros antes mesmo de desembarcarem em terras brasileiras:

No dia em que morreram mais duas pessoas, um homem e uma mulher, apareceram alguns brancos para ver o que estava acontecendo, mas não chegaram a entrar no porão. Olharam pela portinhola aberta no teto e logo mandaram fechar. Voltaram mais tarde, com os rostos cobertos por panos que cheiravam muito bem, ainda melhor que os cheiros das ervas a que minha mãe costumava passar no corpo, em Savalu, para ir dançar no mercado. Somente os olhos deles estavam de fora, e percebi que tinham um olhar de nojo e medo. (GONÇALVES, 2006, p. 30).

A diversidade de etnias capturadas também pode ser observada na travessia dos africanos rumo ao Brasil. Trata-se de um aspecto interessante a ser destacado, uma vez que



pouco se divulga nos conteúdos escolares e mesmo no cânone literário sobre a origem dos povos que passaram a habitar o país. Documentos históricos mostram, no entanto, que, ao contrário do que constitui o imaginário popular sobre a África, grupos de diferentes regiões foram enviados ao Brasil, constituindo um arranjo populacional bastante diverso. Segundo o *The Transatlantic Slave Voyages Trade Database* (TSTD), Angola, Serra Leoa e o golfo de Benin, antigo Daomé, estavam entre as principais fontes de abastecimento do sistema escravocrata.

Os tumbeiros que os levavam embarcavam centenas de pessoas com costumes e vivências próprias das regiões às quais pertenciam. Era o caso, por exemplo, de negros convertidos ao Islã, os muçurumins, que apresentavam comportamento diferente de outros durante os meses em que estiveram embarcados. Enganados pelos homens que os capturaram, na história criada pela autora brasileira, eles acreditavam que seguiam para Meca e, mesmo na insalubridade do navio negreiro, não deixavam de, ao menos, tentar fazer suas orações diárias. Também evitavam ao máximo conversar com pessoas do sexo oposto.

Todos os dias chegava mais gente capturada em muitos lugares da África, falando línguas diferentes e dando várias versões sobre o nosso destino. Perguntei onde ficava o estrangeiro e ela não sabia, mas outra mulher que estava por perto disse que era em Meca. Ela e alguns outros que nos mostrou, dizendo serem muçurumins, estavam todos indo para Meca, e deveríamos nos alegrar por Meca ser uma terra sagrada e feliz, para onde todos tinham que ir pelo menos uma vez na vida, cumprindo as obrigações com Alá. Como eu não sabia quem era Alá, ela disse que é o todopoderoso, o que tudo vê, o que tudo pode, o que tudo sabe, o que nunca se engana. (GONÇALVES, 2006, p. 20).

Nesse contexto, Gonçalves começa a mostrar para o leitor que o Outro, para Kehinde, não era apenas o branco. O negro vindo de outras regiões e que se encontrou com ela naquelas diferentes situações também representava alteridade.

Mais tarde, o período em que passaram na Ilha dos Frades, litoral baiano, foi de alívio, apesar do que ainda estava por vir. Historicamente, a estadia dos escravos em ilhas funcionava como um entreposto até a capital, uma espécie de quarentena em que os negros eram colocados para ganhar peso antes de serem vendidos em Salvador (GONÇALVES, 2006).

Outras viagens vieram depois – mais lentas ainda. Kehinde, após ser comprada pelo Sinhô José Carlos, seguiu para uma fazenda, um engenho de cana-de-açúcar, na Ilha de Itaparica. É nesse ponto que a personagem começa a conhecer como funcionava o mundo dos brancos. Uma nova língua, religião e hábitos nunca vistos foram impostos à menina, adquirida para brincar com a sinhazinha. Tudo isso se misturava à realidade dos escravos divididos entre a senzala pequena, como era chamado o local onde os cativos que serviam aos senhores da casa dormiam, e os da senzala grande, destinados às atividades pesadas.

Dessa maneira, é na ida para a capital, onde Kehinde viveria com a Sinhá Ana Felipa, após a morte do Sinhô José Carlos, que a menina começa a ressignificar o viajar. O que era fuga ou migração forçada se torna descobrimento, no sentido contemplativo. Isso é evidenciado nas descrições que a personagem faz durante uma das primeiras visitas à cidade.

Para sempre ficou gravada na minha memória a São Salvador daquele dia. Anos depois, em África, a tantos quilômetros e a tanto tempo de distância, era naquelas impressões e sensações que eu pensava ao me lembrar da Bahia ou mesmo do Brasil. Lembro-me ainda hoje dos nomes das praças e das ruas que percorri por anos e anos, e por onde muitas vezes refiz o caminho daquele dia, tentando vê-lo com meus olhos de menina, sem nunca mais conseguir. Quando o barco contornou o Forte de São Marcelo, o sol ainda estava baixo por trás das colinas que sustentavam a cidade, o que fazia com que ela ficasse emoldurada por uma luz mágica que mais parecia um véu, embaçando os olhos da gente e tomando as cores mais delicadas. (GONÇALVES, 2006, p. 79).

A mudança no que representariam os próximos deslocamentos de Kehinde pelo Brasil e África tem associação, em seguida, com a Revolta dos Malês, religião e maternidade. Já liberta, africana participou do levante encabeçado por muçurumins e precisou ficar um tempo escondida, para não ser presa nem deportada à sua terra natal, como aponta a história de Luiza Mahin.

Percebe-se que Kehinde já havia constituído um novo núcleo familiar e a ideia de ser apartada definitivamente dos seus – em especial do filho Luiz – lhe era dolorosa. É assim que a protagonista vai parar novamente em Itaparica e, em seguida, em São Luís, no Maranhão, e em Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Os deslocamentos têm um misto de fuga e recolhimento, uma vez que é nesse período que Kehinde decide se aperfeiçoar na religião vodun, apresentada a ela pela avó.

Menos de duas semanas depois do sonho eu estava tomando um saveiro para o Maranhão. De início, não tinha a mínima ideia de como fazer para chegar até lá, com o cerco a São Salvador. Primeiro, pensamos que seria mais fácil ir por terra, como a Angotimé tinha feito, mas o Zé Manco disse que seria penoso e demorado. Foi um conhecido dele que me arrumou lugar em um saveiro que estava de partida para aqueles lados, mas avisou que a embarcação era pequena e a viagem não seria confortável. Concordei em ir assim mesmo porque não poderia achar desconfortável qualquer outra viagem depois de ter feito a de África para o Brasil. (GONÇALVES, 2006, p. 376).

Conforme a narrativa, a ideia de deixar São Salvador após a Revolta dos Malês era providencial. Kehinde esperava poder levar o filho mais novo para Cachoeira tão logo se instalasse por lá, mas isso não chegou a ocorrer. Ela precisaria de mais tempo para se tornar uma sacerdotisa na religião de suas ancestrais e isso demandava mais recolhimento.

Durante essa ausência, no entanto, o pai do menino, Alberto, um português com dívidas de jogo, vende a criança como escrava e desaparece. Começa assim, na ficção, uma jornada de anos em busca de Luís Gama. Desesperada, a mãe se desloca de Salvador para o Rio de Janeiro (São Sebastião), Santos, São Paulo e até África, em busca do menino.

Bastante tranquila, a viagem foi feita em um pequeno pacote que levava mais cargas do que passageiros. Eu tinha a sensação de ser sempre uma viajante, por causa de tantos lugares que conheci sem adotar nenhum em definitivo, enquanto a maioria dos pretos quase nunca se afastava da casa dos donos, principalmente os que iam para as fazendas. Santos era uma cidade pequena, menor do que São Salvador e São Sebastião, e se eu tinha achado que os pretos de São Sebastião eram tristes, os de Santos eram mais ainda, sem contar que embarquei em um dia chuvoso. (GONÇALVES, 2006, p.454).

A última viagem feita pela protagonista de Ana Maria Gonçalves ganha, por sua vez, um simbolismo maior, ao ter relação com a morte que se aproxima. Kehinde, já cega e com quase 90 anos de idade, empreende um longo deslocamento por águas continentais, até Salvador, numa dupla intenção. Ela tenta, mais uma vez, encontrar o filho, depois de obter realmente pistas consistentes sobre o paradeiro dele, então advogado abolicionista e com família constituída no Brasil. Seu último desejo era morrer na terra onde Luiz vive, como uma forma de estar mais próxima dele.

A Carolina se lembrava de como eu era antes de fazer todas aquelas viagens à sua procura, algo de que nem eu me lembro direito. Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião, Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, Lagos. Era lá, em África, que eu deveria morrer, onde tinha nascido. Mas aqui estou, indo morrer no Brasil, na sua terra. Será que posso considerar isso uma última homenagem? Como a única coisa que uma mãe à beira da morte pode fazer por um filho? (GONÇALVES, 2006, p.588).

## 2. Mulheres viajantes

Ao longo da jornada de Kehinde, são diversos os momentos em que a personagem cita sua condição de mulher e negra em meio a viajantes homens, como no trecho apresentado pela narradora: “[...]andando a caminho de uma hospedaria, pareceu mais evidente o quanto eu chamava atenção. Não só por ser uma mulher viajando sozinha, mas também por ser uma preta que podia pagar por alguns pequenos luxos.” (GONÇALVES, 2006, p. 454).

É importante recordar que, especialmente antes de século XX, o período em que se passa a narrativa, mulheres viajantes carregavam em torno de si uma aura de independência e coragem. Leite (2000), ao escrever sobre o assunto em *Cadernos Pagu*, observa que era como se essas mulheres recusassem um papel prescrito para elas, o de serem submissas e ficarem à disposição apenas de tarefas domésticas, e se tornassem verdadeiras forasteiras.

As forasteiras assumem os riscos de vida das longas viagens marítimas, das moléstias tropicais, dos desconfortos e estranheza dos contatos, dos desentendimentos em países atrasados com uma curiosidade e uma capacidade de observação penetrante, enfrentam tarefas frequentemente auto-impostas. (LEITE, 2000, p. 134).

Dessa forma, o sexismo era uma constante entre os relatos de mulheres viajantes, como o da própria protagonista de *Um Defeito de Cor*.

[...] recebi a grata notícia de que você tinha sido vendido para Campinas, uma cidade que não ficava tão longe assim para quem tinha saído de São Sebastião do Rio de Janeiro, como me disse o comerciante, mas que tinha acesso difícil, somente por terra. Foi ele quem disse também que eu deveria ter mandado um homem em meu lugar, pois aquela não era uma viagem para mulheres (GONÇALVES, 2000, p. 455).

Nesse cenário, era comum que a escrita destas mulheres tivesse uma característica compartilhada por muitas das viajantes que relatavam o que vivenciaram fora de casa. Trata-se da grande capacidade de observar, que, como destaca Leite, ultrapassava as circunstâncias singulares e situações políticas que tiveram de enfrentar. Fossem elas profissionais da moda, turismo, jornalismo, educação ou ciências, vindas dos Estados Unidos ou do continente europeu, “todas têm grande cuidado e atenção às condições da vida do dia a dia, quando comparam situações vividas, no local de origem, com aquelas que procuram descrever e interpretar.” (LEITE, 2000, p. 132).

A forma como essas mulheres apresentavam seus escritos também reunia pontos em comum. Eram relatos em forma de carta endereçada a amigos ou a familiares, ou, ainda de diários ou narrativas breves, sem a intenção, na maioria dos casos, de contar com publicações futuras. Isso, em geral, acabava ficando a cargo dos descendentes delas, depois do falecimento das autoras (LEITE, 2000, p. 133).

Situação parecida ocorre no relato feito por Kehinde, que, em primeira pessoa, tem como destinatário o filho desaparecido. Mas isso é algo que o leitor leva tempo até descobrir. A princípio, tem-se a impressão de que a narradora conta a história como se estivesse escrevendo um diário com lembranças que começam ainda na infância. Será a partir do nascimento do menino Luiz, que ganha o nome Omotunde em uma cerimônia africana, que a mãe deixará claro quem deve ser interlocutor de suas palavras.

Eu ainda não tinha decidido os nomes, e a Esméria me ajudou a escolher pelo caminho, sendo que ficaria para ela o papel desempenhado pela Negra Florinda na cerimônia de nome do Banjokô. O ritual foi igual ao que eu já tinha presenciado, e todos festejaram muito porque meu novo filho chorou quando a água jogada para o alto respingou no rosto dele. Isso significava que ele queria muito viver, e estava gritando isso para o mundo e para as pessoas ao seu redor do jeito que sabia. Mas, ao contrário de Banjokô, não se moveu para apanhar o colar de cauris, o que significava que não teria riquezas. Não dei muita importância a isso, pois achei que, mesmo se eu viesse a faltar, o Alberto nunca desampararia aquele filho, que tratava como a coisa mais importante na vida. Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbirran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer quando a criança será “mais poderosa que os inimigos”, e Danbirran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. (GONÇALVES, 2006, p. 256).

Também pesquisadora do campo de mulheres viajantes, Deborah Paes de Barros (2004) aponta uma outra característica que pode ser observada na narrativa de Kehinde em relação às narrativas de viagem. Ela assinala que, no nomadismo, enquanto homens aparecem como heróis que saem em busca de uma missão, experimentam provações e voltam triunfantes para casa, as mulheres costumam alterar a geografia das viagens. Suas jornadas, ao contrário do que ocorre com o gênero masculino, são mais lentas. Nessa excursão mais devagar, as protagonistas tendem a reavaliar seus objetivos e alterar rumos da estrada que devem tomar.

É o que Kehinde faz depois de não ter sucesso nas buscas pelo filho na Bahia, Rio de Janeiro e em São Paulo.

Acordei pensando que aquele [sonho] era um aviso, que, em vez de ir até a Bahia, você poderia ter resolvido ir para a África, talvez pelo mesmo motivo que tinha feito o Tico ter vontade de conhecer o lugar onde eu tinha nascido, as histórias que eu também te contava. Não sei de onde tirei essa ideia, não sei como você conseguiria, mas eu não podia duvidar dos sonhos, não depois de tudo o que tinha aprendido com a sinhá Romana. Na manhã seguinte, fui até o cais e pedi para falar com o capitão do Sunset, um inglês, dizendo que gostaria de voltar para a África e poderia pagar pela viagem, e ele me informou dos documentos que precisava, que pedi ao doutor José Manoel para providenciar. (GONÇALVES, 2000, p. 466).

### **3. Representações da Literatura Negra**

Outro aspecto que tem o elemento da narrativa de viagem como pano de fundo *em Um Defeito de Cor* é a negritude. É através das idas e vindas de Kehinde que o leitor passa a conhecer características da ancestralidade e cultura negras, além de ver aplicado nas páginas escritas por Ana Maria Gonçalves o conceito de Negritude, de Zilá Bernd (1988). O termo, que pode abranger o movimento negro e a tomada de consciência sobre o ser negro e a opressão que vem do branco colonizador, refletirá na forma como se constituirá a Literatura Negra (BERND, 1988).

Dessa maneira, pode-se dizer que o elemento de fissura para a definição de uma Literatura Negra vai além da produção literária empreendida por negros. A Literatura Negra existe a partir de sujeitos conscientes sobre sua negritude e valores de suas civilizações



africanas. A principal característica será, portanto, a presença de um eu enunciativo que deseja ser negro no discurso poético (BERND, 1988, p.44-45).

O teórico Alberto Guerreiro Ramos (1995) pontua que, da mesma maneira que existe o negro, existe a vida do negro. São duas questões bastante diferentes, uma vez que, como temática, o negro até aparece como objeto de exploração literária entre brancos. No entanto, quando o assunto é a vida dele, isso vai depender dos autores negros para ser mostrado com veracidade. Por causa disso, são comuns as representações literárias no cânone que reforçam a ideia de negros ocupando lugares específicos, à margem da sociedade. (RAMOS, 1995, p.215 apud RODRIGUEZ, 2016, p. 11).

Inserida na categoria da Literatura Negra, Ana Maria Gonçalves vai além dos estereótipos ao criar a trajetória de uma africana vendida como cativa na Bahia e que, ao se tornar escrava de ganho, obtém a liberdade para ela e seu filho mais novo, Banjokô. Kehinde se torna uma comerciante próspera. Começa vendendo nas ruas tabuleiros cheios de quitutes aprendidos na casa de senhores ingleses, empreende no ramo do fumo, chega a vender armas no Benin e termina sua história como construtora de casas inspiradas nos solares baianos, em Uidá e Lagos.

Ao mesmo tempo, em meio a uma intensa mobilidade espacial, Ana Maria Gonçalves investe no desenvolvimento de personagens negros heterogêneos, com descrições diversificadas, seja física ou psicologicamente. Isso mostra ao leitor como alguns negros poderiam transitar entre diferentes papéis na sociedade, bem como suas táticas de sobrevivência, apesar das condições nada favoráveis a que eram submetidos na época da escravidão.

Fonseca (2015) salienta que a obra altera a imagem dos escravos fiéis e submissos aos senhores. A escolha será destacar “outras feições e ações dos escravizados, sobretudo, as que indicam formas de resistir, de forma mais ativa, aos desmandos da ordem que os significava como peças necessárias do funcionamento da sociedade.” (FONSECA, 2015, p. 48).

Além disso, a autora traça para sua personagem principal um perfil dificilmente atribuído a mulheres negras no cânone - o de mãe. Como já escreveu Conceição Evaristo (2005), autores do período colonial, em especial, José de Alencar e Bernardo Guimarães, tinham em comum o fato de que desenharam uma imagem equivocada sobre a mulher negra.

Enquanto a branca era representada sem qualquer mácula, a negra tem sua caracterização na animalidade e no sexo.

Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e por tanto perigosas. (EVARISTO, 2005, p.53).

Isso é claramente diferente em *Um Defeito de Cor*, por mais que Kehinde e outras escravas enfrentassem dificuldades para terem seus filhos perto de si ao longo do enredo. Ademais, a obra evidencia o quanto os negros que foram obrigados a se tornar escravos tinham uma história, o que incluía vínculos familiares, antes de chegarem ao Brasil.

#### **4. Comunidades e mestiçagem**

De parada em parada, a protagonista criada por Ana Maria Gonçalves se integra a diferentes grupos formados por negros africanos ou nascidos no Brasil. Interessante observar que tais grupos, em outras situações, talvez não fossem se formar. É o caso das confrarias que reuniam negros numa espécie de cooperativa em busca de dinheiro para o pagamento de cartas de alforria.

Se não me engano, todos os filiados eram escravos de ganho, pois só eles tinham dinheiro ou podiam ganhá-lo, de modo, que depois de libertos, e não tendo mais que pagar nada aos seus senhores, ficavam com mais tempo livre para trabalhar por conta própria, e não era difícil honrar o compromisso assumido com a confraria. Este era um ponto importante, mas que raramente causava problemas, pois já tendo sido escravos forros entendiam a necessidade de continuar pagando em dia para que outros tivessem a mesma oportunidade que eles. Caso não fossem de livre vontade até a sede, havia uma pessoa encarregada da coleta que ia procurá-los. As maiores discussões aconteciam por causa de valores pagos ou devidos, visto que não havia uma escrituração muito confiável. (GONÇALVES, 2006, p.190).

Outra passagem da obra que remete ao sentido de comunidade compreendido por Bauman (2003) – o de porto seguro – é o batizado do pequeno Banjokô. Apesar de ter crescido com a avó vodun, Kehinde faz questão de levar o filho para passar por uma cerimônia espiritual em um terreiro cujas práticas se assemelham ao candomblé. Ela se

questiona se a atitude estaria de acordo com os preceitos da própria família, mas admite ser essa uma forma de fazer com que o filho crie laços com negros que ela estimava.

Além disso, havia a necessidade de resistir, ainda que em silêncio, ao batismo católico com um nome cristão, imposto pelos senhores de escravos. Por isso, na cerimônia com o babalorixá, as crianças batizadas recebiam também um nome africano. O ritual deveria ser feito antes que o bebê fosse levado ao padre da paróquia.

O Banjokô tinha acordado e prestava a atenção em tudo, enquanto eu refletia se estava mesmo fazendo a coisa certa, se ele teria uma cerimônia como aquela se a minha avó estivesse viva. Mas, no caso, era aquela ou nenhuma, e de certa forma eu já estava bastante familiarizada com a religião dos orixás, além de querer dar ao meu filho mais alguns laços de parentesco, pois éramos os únicos no mundo ligados pelo sangue. Entre os iorubás, uma cerimônia de nome também significa que a criança está sendo apresentada aos orixás e aos amigos, que, a partir de então, formam uma grande família. (GONÇALVES, 2006, p. 129).

Nesse sentido, nota-se a diversidade presente em meio às viagens empreendidas em *Um Defeito de Cor* em questões corriqueiras como a identificação dos africanos e seus descendentes nascidos no Brasil a partir da região e tribo de origem. Isso, segundo Weinhardt (2009), evidencia como a população negra era heterogênea. “A população negra não é uma massa indistinta, homogeneizada pela condição inferior. São indivíduos percebidos em suas idiosincrasias, constituindo grupos culturais diferenciados.” (WEINHARDT, 2009, p. 114).

Para a pesquisadora, Ana Maria Gonçalves consegue fazer um movimento que torna livres os negros do modelo binário de que o inimigo, em solo brasileiro, só estaria representado pelo branco. Isso pode ser visto no seguinte trecho da obra:

Havia muitos problemas a serem resolvidos, como, por exemplo, as pendengas entre crioulos e pretos. Os crioulos eram mais conformados com a situação de escravos, [...] não faziam a mínima questão de se misturarem aos pretos, os de África. Estes, por sua vez, achavam que os crioulos eram esnobes e traidores, que faziam qualquer coisa para conseguir a liberdade. Entre os pretos havia a idéia de tomar o poder e matar ou escravizar todos os que não fossem africanos, principalmente os crioulos. Mas mesmo entre os pretos havia desunião, quase sempre desde a África, por pertencerem a nações inimigas. (GONÇALVES, 2006, p. 416).

Todas essas interações, a propósito, ressaltam a existência da mestiçagem, ideal que trouxe consigo a crença de que havia sido encontrada uma solução para a problemática relacionada à variedade racial nos séculos XIX e XX. Foi durante o governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, que teve início no país a construção de uma identidade nacional. Os negros, nesse contexto, passaram a representar um inconveniente para a elite após a abolição da escravidão. Somente a mestiçagem, como observa Munanga (2008), ancorada no objetivo de embranquecer a população, poderia “salvar” o brasileiro do impacto que raças consideradas inferiores poderiam causar à sociedade.

Apoiada na obra de Abdias Nascimento (1978), Ana Célia Silva (2007) enfatiza que, historicamente, o desejo de evitar a pluralidade étnica no Brasil foi amparado, inclusive, pela legislação da imigração no país. Isso serviu para integrar uma de muitas práticas discriminatórias dos negros. Assim como personagem Kehinde é ameaçada de deportação após a Revolta dos Malês, havia decretos, como o de 8 de junho de 1890, que estabeleciam como livre a entrada, nos portos brasileiros, de pessoas aptas ao trabalho, com exceção de africanos e asiáticos. Esses povos só poderiam ser admitidos com prévia autorização do governo. Já o Decreto-lei 7.967, de 1945, regulava a entrada de imigrantes de forma que fosse preservada a “composição étnica da população”. (NASCIMENTO, 1978, p.71 apud SILVA, 2007, p. 97).

### **Considerações finais**

São diversas as leituras que se pode fazer a partir de *Um Defeito de Cor*. Sendo assim, a análise da obra pelo viés da narrativa de viagem não encerra as possibilidades de interpretação do romance de Ana Maria Gonçalves. Pelo contrário, a estratégia possibilita que se observe como a constante mobilidade espacial de Kehinde contribui para descortinar histórias mal contadas sobre os negros no país. É o caso da diversidade cultural, a origem dos povos e a difícil vida imposta pelos brancos aos africanos e seus descendentes.

Como Zilá Bernd (2012) já pontuou sobre a obra, a autora inaugura o gênero da saga na Literatura Negra pelo ponto de vista de uma mulher. Nesse caso, uma mulher negra, escrava e mãe, talvez o sujeito que mais tenha sofrido com as agruras impostas aos cativos.

Através do relato de viagem – a carta destinada ao filho desaparecido – a protagonista recupera testemunhos ancestrais.

Mais do que isso: Kehinde traz à tona fatos que descendentes de africanos se orgulhariam em conhecer, como suas estratégias de sobrevivência e formação de comunidades ou, ainda, a participação em levantes tão marcantes como a própria Revolta dos Malês; e que também gostariam de esquecer. Ela desfaz nós presentes na memória “pelo exercício salvador da escritura.” (BERND, 2012, p.35).

Dessa forma, pode-se concluir que as travessias da personagem principal são uma espécie de instrumento poético do qual a escritora fez uso para apresentar processos pelos quais não só os negros, mas o Brasil, enquanto nação, passou. O exercício da escrita, o narrar dos acontecimentos, se insere como uma maneira de entrelaçar racionalidade e sensibilidade, para evidenciar aos leitores o quanto memórias sobre o período em destaque podem ser complexas, não por tudo o que se pode ver, mas pelo que não pode ser visto de maneira direta sobre fatos como os da verdadeira história de Luís Gama e Luiza Mahin.

## Referências

BARROS, Deborah Paes. *Fast Cars and Bad Girls: Nomadic Subjects and Women's Road Stories*. New York: Peter Lang, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 40, p. 28-42, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a03n40.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. In: *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005. p.54-57. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O Negro na cena literária brasileira e afro-brasileira. In: MACHADO, Vasconcelos Rodrigo (Org). *Atas do I Simpósio de Literatura Negra Ibero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015. p. 43-57.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LEITE, Miriam Moreira. Mulheres Viajantes no Século XIX. In: *Cadernos Pagu*, Campinas/UNICAMP, v. 15, p. 129-143, 2000.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 400p.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do “branco” brasileiro. IN: RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RODRIGUEZ, Maria Dolores. Até, meu bem, provar que não, negro sempre é vilão: racismo e sexismo em um conto de Conceição Evaristo. In: *Inventário* (Universidade Federal da Bahia. Online), v. 19, p. 01-12, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/inventario/article/download/18213/13253>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SERRANO, Sônia. *Mulheres Viajantes*. Portugal: Edição Tinta da China, 2014.

SILVA, Ana Célia da. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. In: NASCIMENTO, Antônio Dias; HETKOWSKI, Tânia Maria. (Org.). *Memória e formação de professores*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2007, v. 01, p. 86-101. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/f5jk5/pdf/nascimento-9788523209186-06.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

SLAVE VOYAGES. *The Transatlantic Slave Voyages Trade Database (TSTD)*. Disponível em: < <http://www.slavevoyages.org>>. Acesso em: 28 mar. 2021.



WHEINHARDT, Marilene. Um Defeito de Cor e Muitas Virtudes Narrativas. *Revista Letras* (Curitiba), v. 77, p. 107-123, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/12431>>. Acesso em 28 mar. 2021.

## ATARAXIA

Sâmella Almeida<sup>1</sup>

Não haverá piedade para aqueles que existirem estranhos, sequer haverá piedade para aqueles que existirem em maioria – para aqueles que entre si se reconhecem. Não haverá piedade às cólicas menstruais, nenhuma piedade às dores de cabeça, à fraqueza dos ossos, aos pulmões imundos.

Uma espécie de tristeza se instalará como invernias e nenhuma canção passará morna entre os fios pelos e a pele. Haverá, isto sim, uma vergonha de si mesmo, porque restante o remorso, não haverá piedade – nem em nós, nem fora de nós.

Compreensão nenhuma também não haverá – nenhum será qualquer esforço em direção ao entendimento. Toda palavra estará irredutível à comunicação, e caminharemos, estarrecidos diante do nada, perpetuamente pegos em urgência.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

## LISA E O COELHO

Wanessa Rodovalho Melo Oliveira<sup>1</sup>

Lisa é uma menina simples, delicada e muito esperta. Ela acaba de se mudar para a cidade, não gosta muito da ideia de ficar longe de seus amigos, mas está disposta a conquistar novas amizades e conhecer a vizinhança.

Em meio as caixas, ela pega algumas para ajudar a carregar. Quando dá uma pausa para admirar sua nova casa, a menina avista pela janela um coelho branquinho, como a neve no quintal. Ele corre e ela rapidamente deixa as caixas e corre atrás dele.

No fundo da casa tem um lindo jardim e um poço, que os antigos moradores usavam para pegar água. O coelho muito ligeiro entra no balde que fica dentro do poço.

— Venha comigo! — chamou o coelho.

Lisa, muito curiosa, não consegue se aguentar e entra no balde junto com ele. Quando estão descendo, os dois mudam de tamanho e ficam pequeninos.

Shuá, esse é o nome do coelho, salta do balde e corre pelo campo. Lisa não entende nada, mas vai atrás e fica deslumbrada com a visão: um caminho todo colorido e florido que termina em uma enorme cachoeira.

Chegando perto da cachoeira, Shuá diz:

— Qual é o seu nome?

— Meu nome é Lisa.

— Lisa, meu nome é Shuá. Quer conhecer meus amigos?

Então, ele segura sua mão e vão para dentro da cachoeira. Lá moram os singões, um pequeno povo que vive refugiado e com medo.

— Nossa, Shuá! Nunca imaginei conhecer um lugar como esse!

Assim, os dois foram para a casa do sr. Duã, um singão muito especial.

— Olá, sr. Duã! Vim trazer minha nova amiga para te conhecer.

Ao se virar, sr. Duã logo vai dizendo:

— Sentem-se, vamos tomar um chá.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso e Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

O sr. Duã é o mais velho do povoado. Ele tem a porção da sabedoria, que guarda para ser usada em apenas momentos de grandes decisões.

Cristin chega com todo o seu alvoroço.

— Quem é essa aí? – perguntou Cristin.

— É a minha amiga Lisa. – respondeu Shuá.

— Então é você que vai salvar a gente? – Cristin pergunta colocando um pouco de chá na xícara.

— Como assim? – indagou Lisa – O que está acontecendo?

— Você não contou a ela, Shuá?

— Huum, ainda não. Acho que ela não vai se interessar.

— Pelo o quê? Com certeza eu vou me interessar.

O sr. Duã respondeu:

— O nosso povo está desaparecendo aos poucos. Se não fizermos nada, logo, logo todos os singões sumirão!

— Por que isso tem acontecido? – perguntou Lisa.

— Desde que minha filha Sofhi desapareceu enfeitada pela bruxa, nunca mais tivemos paz. Ela lançou um feitiço sobre nós e aos poucos os singões têm sumido.

— Que tristeza! – exclamou Lisa. Precisamos fazer alguma coisa. Shuá, você sabe onde mora a bruxa? Sabe como chegar lá?

— Eu sei, mas não posso te acompanhar dentro da casa dela. O caminho é um lugar sombrio e muito frio, é preciso coragem para prosseguir.

— Então, vamos! – disse Lisa, puxando o coelho pela pata.

— Espere, gritou o sr. Duã.

— Lisa, vou te dar uma porção da sabedoria – entregando um saquinho pequeno. Você só deverá usá-la quando tiver alguma escolha muito importante a fazer.

— Pode deixar. – disse Lisa, toda animada com a aventura que iria viver.

Pelo caminho, os dois amigos andam até se cansarem. Ao chegar à noite, eles procuram um bom lugar para repousar. Deitados, admirando o céu, Shuá pergunta:

— Lisa, você não tem medo?

— Às vezes, sim, mas, quando sinto medo, eu fecho os olhos e deixo a coragem que tem dentro de mim ser mais forte, assim eu abro os olhos e acredito que sou capaz.

Ao amanhecer, seguem viagem. Quando chegam no topo da montanha, Shuá fala:

— Agora vamos entrar no Vale da bruxa. Ali, nada do que você tenha medo é real, mas é preciso ter coragem e não acreditar que as coisas têm poder sobre você.

Shuá segura na mão de Lisa e seguem caminho. Conforme vão se aproximando da casa da bruxa, o céu vai escurecendo, o vento sopra frio e eles têm arrepios sombrios.

De repente, as árvores começam a encurralá-los, correndo atrás deles, as raízes enormes criam formas de pernas e correm ainda mais rápido. Shuá e Lisa, desesperados, vão até o rio e não veem outra maneira de escapar a não ser mergulhar e deixar a correnteza levá-los.

Depois de passado o susto, os dois saem do rio e continuam a caminhar, até que avistam a casa da bruxa.

Lisa olha para o céu e admira sua imensidão negra, o frio gela suas mãozinhas e ela tem uma ideia.

— Vou dizer à bruxa que estou perdida, assim poderei entrar na casa dela e ver como ela faz seus feitiços, pode ser que eu encontre alguma coisa.

— Ótima ideia, Lisa!

A menina, embora com medo, bate na porta da casa da bruxa. Antes de terminar de bater, a porta se abre sozinha e uma voz ecoa lá de dentro:

— O que você quer, pequena menina?

— Eu estou perdida – disse Lisa. Preciso de ajuda para voltar para casa.

— Entre, menininha, eu posso te ajudar.

Ao entrar, Lisa se depara com uma casa feita toda de madeira, não tinha sofá, apenas uma rede, uma lareira, muitas fotos nas paredes e uma estante cheia de livros velhos. Na cozinha, tinha um fogão a lenha e um forno enorme, e bem no centro havia um caldeirão com uma coisa borbulhante muito quente dentro dele e com espumas pretas. A bruxa estava ali parada, mexendo com uma colher de pau.

Lisa disse:

— Eu, eu... estava brincando na floresta e acabei me perdendo. A senhora está fazendo um doce?

— Não, menininha, estou fazendo uma porção do esquecimento.

— Esquecimento! – Assustou-se Lisa.

— Sim! Quando ela estiver pronta, será fácil dar essa porção aos singões. Se eu colocar na água que eles bebem, logo esquecerão de todas as suas lembranças.

Dando uma risada bem alta e intimidante, a bruxa fazia caretas para amedrontar Lisa.

Nisso, a pequena menina, muito esperta, começa a se aproximar da estante e a observa procurando algum livro que possa ajudá-la. Enquanto a bruxa conta suas histórias malévolas, Lisa folheia alguns livros e encontra um feitiço que desfaz a maldade. Apressadamente arranca a folha e disfarça pensando em como iria agir.

Já cansada, ela se deita na rede e lê que para desfazer o feitiço da bruxa terá que cantar uma linda canção de ninar e fazer a bruxa dormir. Mas a bruxa, que não é nada boba, percebe que a menina está inquieta e diz:

— Para eu te levar casa, você terá que fazer uma escolha. Você poderá escolher uma dessas caixas, uma tem a porção da alegria, a outra tem a porção da pureza, mas cada uma trará uma consequência que poderá ser boa ou ruim.

Lisa ficou preocupada, mas se lembrou que ganhou do senhor Duã a porção da sabedoria. Então, ela disse:

— Vou fazer minha escolha, mas como agradecimento vou cantar uma canção.

A bruxa, que estava mais preocupada em aprisionar Lisa em uma das caixas, logo concordou, mas pediu para que fosse breve, pois tinha muita coisa para fazer.

Assim Lisa cantou:

— Olha só que doce de menina, vem chegando o soninho...

A bruxa, quando percebe que é uma canção de ninar, tenta impedir Lisa de continuar cantando, mas a menina com sua voz suave e serena faz a bruxa cair em um sono profundo.

Agora Lisa tem a difícil escolha, alegria ou pureza. Qual seria a consequência ruim? Ela pega seu embrulho com a porção da sabedoria e assopra em direção às caixas... Logo os pozinhos mágicos caem em cima da caixa da pureza. Ela a abre e lá dentro tem um lindo colar com uma pedra brilhante, a pedra da pureza, e, sempre que estiver com o colar, ela terá um



coração puro, sem maldade, sem rancor, sem sofrimento, mas, se tirar o colar, a consequência será ter o coração aberto para receber as maldades desse mundo.

Lisa colocou o colar e saiu. Na porta, pelo lado de fora, Shuá a esperava ansioso. Os dois correram para o reino e, ao chegar, o coelho percebe que os singões que estavam desaparecidos agora tinham voltado!

— O feitiço foi quebrado! – bradou Shuá.

E os dois entraram no balde e subiram no poço para voltar à realidade. Lisa, que estava triste porque havia mudado de cidade, agora está feliz com seus novos amigos.

Quando subiu, abraçou e beijou seus pais e agradeceu por morar em um lugar tão incrível.

## SERÁ QUE ELE QUERIA FAZER PARTE DA SOCIEDADE?

Priscilla Pellegrino de Oliveira<sup>1</sup>

Andava pelas ruas do centro da cidade sem rumo e sem ter o que fazer. Tinha companheiros que compartilhavam o mesmo destino. Nas mãos, uma garrafa de plástico. Teria contido água mineral? Não sabia. Tinha achado a garrafa numa lata de lixo embaixo de um viaduto onde costumava dormir. Mas o que tinha ali dentro não era nada para beber, e sim para aspirar. Consumia aquilo com certa necessidade, assim como precisamos do ar para respirar. Afinal tinha de se manter feliz de alguma maneira.

Tinha apenas quinze anos. Tão pouco tempo vivido ... e tão pouco tempo para viver. Aquela vida não iria longe, pois o que fazia? Nada. Cheirava. Andava. Mendigava. Vivia à margem da sociedade. Vários carros, motocicletas, bicicletas, ônibus, vans e caminhões passando a seu lado sem ninguém para o enxergar. E ele também não vê o que está ao seu redor. É indiferente. É indiferente à pressa, aos uniformes, ao dinheiro, ao trabalhador, ao calor, às doenças, ao fedor e à beleza da cidade. Mesmo assim, ele e todo aquele entorno faziam parte da mesma paisagem. Dois elementos de um mesmo quadro que se ignoram mutuamente. É o que é!

Mas, o que seria de sua vida? De seu futuro? Não tinha como pensar nisso. Não sabia como. Que oportunidades lhe foram dadas? Ninguém o vê, nem o percebe, nem se põe em seu lugar. É muito fácil passar de carro e pensar: “Mais um marginal nas ruas que não quer ir pra escola”. Ei, psiu! Alguém te ofereceu estudo? Você conhece seus direitos? Já te mostraram qual é o ponto de partida? Você sabe o que é democracia? O que é igualdade? O que é sociedade? E você quer saber?

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista CNPq. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Graduada em Letras pela UFJF.

## **FUNK! TERCEIRO MUNDO!**

Tarde de chuva. Hora do rush. Dentro do ônibus. Sentada no banco vejo nas costas de outro assento: “FUNK! Terceiro Mundo!”. Hum! Como se tivesse consciência de sua condição de colonizado.

Ponto de ônibus. Da janela, vemos um jovem vendendo pipoca. Penso: “Que bom! Que exemplo! Poderia estar envolvido com o tráfico, cometendo crimes. Mas, não! Está trabalhando honestamente.”

Meu vizinho de assento olha a cena e diz: “Que pena! Um moleque novo fazendo pipoca pra vender. Podia estar estudando.”

## NO ASFALTO

### O Homem

Dirigia para o trabalho normalmente em um dia de semana comum. Para ser mais preciso, terça-feira, às 7:47 da manhã, quando pegou um engarrafamento não muito comum naquela rua. O que teria acontecido? Um acidente? Uma *blitz*? “A última parcela do IPVA venceu este mês”. Obra no asfalto? Um buraco? Um desvio? Tentou ver o que acontecia com o carro ainda ligado, o pé na embreagem e a primeira marcha engatada. Estava pronto para continuar seu percurso. Todos os motoristas buzonavam, apressados, agitados, impacientes. Parecia que ia demorar. Resolveu colocar o carro no ponto morto e descansar o pé. Passou a assoviar uma canção que tinha ouvido por aí. Estava ficando quente, a janela estava aberta. Enquanto andava, tudo bem: ventava. Mas agora ... nossa! Já haviam se passado quase dez minutos. Ainda bem que havia saído um pouco mais cedo para o trabalho, poderia demorar um pouco. Achou melhor desligar o carro. “Assim economizo gasolina”. Em seguida, ligou o rádio. O que estaria tocando? Queria ouvir música, estava cansado de notícias de corrupção, roubo, sequestro, neofascismo e tudo mais. Achou uma estação boa em que tocavam músicas dos anos 80. Lembrava de sua infância e ficava feliz por saber as letras. Opa! O trânsito andou um pouquinho. Ligou o carro, andou e chegou a uma curva de onde pôde ver o que acontecia lá na frente. Via um carro batido, uma ambulância saindo dali com a sirene ligada, um pessoal olhando, uma mulher (a primeira da fileira de carros) do lado de fora do veículo olhando pasma para a cena. A polícia chegou e liberou o trânsito aos poucos. A mulher entrou no carro e saiu devagar. O carro batido foi empurrado para um canto e

todos voltaram a andar. Agora já eram trinta e cinco minutos de espera. Podia se considerar atrasado.

### **A mulher**

Aquela terça-feira tinha sido realmente desastrosa. Vi um acidente de trânsito logo pela manhã na Avenida Brasil enquanto ia para o trabalho. Estava cansada, afinal eram tantas coisas a fazer: marido, crianças, casa, compras, emprego, estudos. Mas aquela manhã definitivamente arruinou meu dia. Dirigia no ritmo do tráfego, ora devagar, ora mais rapidamente. Ia atrás de um ônibus que parava em todos os pontos, e não conseguia passar para a pista da esquerda. Os veículos furiosos não davam uma brecha. Por que será que eu não conseguia ter audácia para dirigir e ... o que houve?

Que homem louco! Foi me ultrapassar no meio daquele caos e bateu no ônibus, que freou de repente. Será que ele não percebeu que eu estava ali? Será que passou mal ao volante ou perdeu o controle do carro? Meu Deus, que horror! A frente do carro se despedaçou. Ele bateu a cabeça no volante e estava inconsciente. Desci do carro e fui ver o que podia fazer. Liguei para o resgate. Tudo acontecia tão rápido, os minutos pareciam segundos, em poucos momentos havia uma multidão em volta. Coloquei as mãos na cabeça e me desesperei, senti que ia desmaiar vendo tanto sangue.

Não sei quanto tempo depois uma ambulância chegou e retirou o homem de dentro do carro batido: um senhor de pelo menos 70 anos. “Ele passou mal!”, diziam as pessoas. Colocaram-no em uma maca todo imobilizado e levaram-no dali. Iria sobreviver? Não sei, nunca mais soube. A essa altura, percebi que a polícia também já estava ali há certo tempo controlando o trânsito e ouvindo o motorista do ônibus reclamar. Não havia mais nada a fazer, já tinha me desesperado e me exaurido, resolvi ir embora, tinha de trabalhar. Conseguiria?

Peguei o carro e fui dirigindo no ritmo do tráfego, agora mais devagar por causa do acidente.

## **Um pedestre**

“Não sei direito, seu guarda! Eu vinha andando na calçada quando ouvi um barulho de batida. Aí eu parei pra olhar. Quando eu vi o homem desmaiado e cheio de sangue, achei que ele tinha morrido, mas fiquei curioso e fiquei olhando no meio do povo. Parece que alguém viu o homem passar mal no volante, sei lá ... eu tava indo trabalhar e acabei parando. A gente corre até risco de vida, sabe? Alguém pode atropelar a gente e a gente nem vê quem é. Aí só sei que o motorista do ônibus desceu e ficou falando que tinha que chamar a polícia e fazer uma ocorrência, que tinha que ligar pra empresa, que tinha arranhado a lataria, que tava perdendo tempo e que os passageiros tinham que esperar. Aí os passageiros ficaram tudo nervoso dizendo que tavam atrasados e que iam pegar outra condução. E aí uma mulher que vinha atrás do carro que bateu desceu e ficou olhando apavorada pra situação. Nossa! Quanta gente! Seu guarda?”

## **A vítima**

Arnaldo queria se suicidar. A vida para ele não fazia mais sentido. Tinha dívidas a pagar, uma família complicada para cuidar e um emprego chato para aturar. Apesar de seus 62 anos de idade e uma aposentadoria próxima, não aguentava mais esperar por algo de bom. Algo que nunca se realizava.

Um dia, então, pegou o carro, como sempre, e saiu de casa decidido. Não sabia ainda como, mas seria naquele dia. Foi dirigindo e pensando em sua vida ao longo dos anos. Nasceu, cresceu, estudou, trabalhou, casou, teve filhos ... e daí?

Quando chegou à Avenida Brasil, resolveu jogar o carro contra um ônibus ou um caminhão. Achou que o choque com um veículo grande o destruiria de uma vez. Naquele dia, não chegaria ao trabalho. Iria acabar com aquilo tudo. Avistou uma carreta que ia lá na frente e resolveu acelerar para atingi-la. Atrás dele, uma mulher em um carro.



Um ônibus estava em seu caminho. Adiantou-se para ultrapassá-lo e ... “não, peraí, eu não queria ter batido no ônibus assim, foi sem querer, que droga!”

Desmaiou por conta do impacto, chocou-se ao volante. Ouvia sons e vozes, sentiu ser levado, abriu um dos olhos, viu uma mulher emocionada, ouviu uma sirene ao longe, toques em sua cabeça. “Vivo? Graças a Deus. O que minha mulher sentiria se eu faltasse? Ajudem-me, tirem-me daqui, só quero voltar à minha vidinha e nunca mais sentir esse gosto de desespero”.

## AMOR, NÃO FIQUE BRAVA!

Gelbart Souza Silva<sup>1</sup>

O sapato me comprime os dedos, o sol queima minha cabeça, o asfalto ferve sob meus passos, mas mantenho-me alinhado, convicto, indo em meu caminho, buquê de rosas nas mãos.

De dentro do bar acena um homem, bigode lustrado, em regata, suado, calor é forte, bebia cerveja. Buquê em mãos e gravata ao pescoço, eu quis me fazer de distraído, passar direto, ir-me em meu caminho, mas o braço roliço borboletava no ar e a voz rouca chamava-me pelo nome.

Adentrei ao bar, esquivando, já desde a porta, de cachorros imundos, cadeiras de plásticos e vidas desperdiçadas. Sorriso sem jeito. Não o reconheço. Olá, Jorge, como anda a vida? Ainda não o reconheço, mas certamente ele me conhece. Quanto tempo a gente não se vê. Nunca o vi, creio. Você não mudou nada. Mas ele pelo jeito tinha sofrido uma metamorfose. Olho para seu físico, robusto, parrudo, a regata se expande como uma barragem à beira de um colapso. O bigode é grosso e nele há resquícios de quem já está há tempo bebericando. A testa dele franze com a minha demora em responder, mas o que dizer? É. Não foi uma boa resposta, então devo ser sociável. Como anda a vida,...? Cabia ali um nome, do qual não faço a mínima ideia. Vou bem, na medida do possível; mas e você, como anda, Jorge? Parece bastante alinhado para estar a pé em um dia como este! Acabei de sair de uma entrevista. Olho para as outras partes do corpo dele, nada me dá uma dica de quem seja, nem físico nem roupa. Entrevista? Entrevista de emprego? Nosso país tá difícil mesmo, né? Tô já há uns três meses sem emprego. Fui demitido porque terceirizaram a empresa. Foda. Foda mesmo isso.

Olho para as mãos dele, as quais ele não deixa de mexer nem sequer um momento. São calejadas, certamente trabalhava com algo braçal... Agora estou aí na pista esperando ver o que aparece. E beberica. Uma sombra de aliança no dedo. Mas aí? Conseguiu o emprego, meu velho? Não... Neste exato momento me dou conta de quem era o roliço: André; fizemos

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio Preto.

curso de ADM juntos quando tínhamos uns vinte e poucos anos, ficamos muito amigos por um bom tempo, mas, depois que comecei a namorar, acabei mudando de cidade, fiz um intercâmbio... O buquê me lembra de que tenho que ir. Desde aquela época ele me chamava de meu velho. Não... Não era entrevista de emprego, na verdade; era mais uma entrevista final para uma promoção. E aí? Deu certo? Deu! NOSSA! Então a gente tem que comemorar A-GO-RA! Zé, desce duas aí, por minha conta. André não parecia em condições de pagar nada. E eu não podia me atrasar. De jeito nenhum.

Lá fora, o telhado estala com os golpes dos raios solares. As pessoas indo e vindo parecem derreter enquanto a miragem incandescente sobe do chão. É praticamente um deserto, pelo calor e pela falta de emoção.

Não posso me atrasar.

Não. Que atrasar o quê! Fica aqui dois segundos. Toma uma comigo, não vai demorar. Aperto o buquê na mão. Nunca fui muito bom em dizer não na vida. É só uma e daí você pode continuar seu caminho, meu velho. Não... rio socialmente, canto de boca, odeio isso, olhar para o chão nunca é uma boa opção, preferiria ter coragem, talvez dizer na cara dele que não podia e que tinha horário... quem sabe algo mais bruto, como dizer-lhe que mal o reconheci e beber com ele tinha tanta significância quanto o cocô que o pulguinto presenteava neste exato momento à calçada em frente da gelateria. Quem sabe socá-lo na cara, derrubá-lo no chão, chutá-lo até fatigar e sentir seu corpo molengo no chão arfar com dificuldade; daí cuspi-lo, não, catarrá-lo com ódio! Talvez assim purgasse eu meus mais profundos sentimentos de frustração.

Não posso me atrasar, minha mulher fica brava.

O bigode descortinou-se em sorriso. Bateu na mesa, deu, de uma virada só, fim ao copo com pinga. Que mulher o que, rapá! Vamo comemorar à gente, nós, homens feitos que nos tornamos! Não é sempre que tenho o gosto de rever bons velhos amigos de verdade! Não era o meu caso; até hoje nunca reencontrei um amigo; na verdade, acho que nunca tive um verdadeiro.

Você sabe como ela é, a Susana é o bicho! E que bicho, rapaz! Ela era brava, vivia preocupada com as coisas, pilhada. Ela anda mais calma? Sim... Bem mais do que eu desejava, na verdade. Susana era a típica *workaholic*, uma louca pelo que fazia. Professora de

história, vivia a ler e a ingerir chá como se fosse morrer no segundo seguinte. Mal nos víamos o dia inteiro, eu fora e ela dentro de casa; quando eu estava lá, era como se não estivesse: ela se escondia no escritório, ia visitá-la, levar algo de comer, mas ela apenas aceitava um cigarro, e outro e outro, intercalando com chá. Os livros eram muralhas detrás das quais ela se preparava para o prélio e de cima das quais ela via o mundo devastado se devastando ainda mais. Seus olhos verdes – que de tanto ver desgraças perderam a cor – enxergavam coisas que ninguém mais conseguia. Eles dissecavam a realidade e revelavam o espírito das coisas. Mas essas mesmas muralhas armadas me impediam de acessar a minha própria esposa, inexpugnável mulher. Por vezes, querendo provar dos exercícios de Vênus (como um dia ela denominou aquilo, ainda namorávamos), acabava sendo rechaçado para fora do claustro ou entretido numa conversa filosófica que diminuía minha potência ao mínimo, fazia-me um soldado semimorto sobre a planície. Voltava para o quarto, só, já com a noite deitada, e sozinho trilhava a via láctea.

Mas havia amor. Sim, sempre houve e ainda há. Apesar das distâncias e dos distanciamentos.

Vamo, só uma e depois você vai-se embora, meu velho! O que me diz. Está bem. Aceito. Mas me dói saber que sou fraco e nem a um convite de um quase desconhecido consigo responder negativamente. Mas não vou nem tirar o buquê da mão, nem mesmo sentar, para não dar brecha ao declínio.

Apanho o copo, dá vontade de desistir. Fazia tempo que não bebia álcool, Susana não gostava, ficava agressivo, doía e deixava marcas. Uma vez a página 49 de *O Estrangeiro* sangrou.

Mas acabei desistindo de desistir, seria feio e pouco másculo. Ela não gosta que eu beba. Vai me dizer que você só faz o que ela quer? Você merece! Afinal, não é todo dia que você é promovido! Vê meu caso: minha última promoção foi há três meses; me promoveram de mal pago para fudido de tudo! Um brinde a você, meu velho, e que eu tenha a mesma sorte em breve.

Bato meu copo no dele e sorvo logo o líquido transparente como se fosse água, para não perder nem mais um instante sequer. Perdoe-me, amor. Não fique brava, sei que prometi não beber mais, mas é para eu ir embora logo.

Maldita hora que entrei naquele bar. Poderia ter só acenado e ido. Limpo respingos com a manga do terno, sinto o cheiro do buquê: rosas vermelhas, as preferidas de Susana. Enchia seu escritório com elas, todo dia 15 de novembro, como o de hoje, nosso aniversário de namoro. Às vezes levava chocolate também, mas fazia um tempo que ela não podia comer coisas assim, por causa da doença. Só comia mesmo quando tinha muita vontade, mas logo vomitava.

Fazia tempo que eu não bebia álcool. Fico estranhado. Parece que bebi o próprio sol espremido no copo, tamanha é a queimação que me vai descendo vagarosamente garganta abaixo. Fico meio abatido. Calor de dentro para fora. Já me vou indo. Não, ‘pera aí, rapá, deixa que eu pago. André pousa a mão cheia de calo sobre a minha quando saco a carteira para pagar a dose. Eu pago. José, traz mais uma aí e fecha para o meu amigo aqui junto com a minha. Não precisa de outra não. Para, Jorge, é pelos velhos tempos e pelo presente. Coço a cabeça enquanto vejo o dono do bar despejar o líquido sem zelo nenhum no copo americano, desperdiçando boa parte ao derramar a pinga pela pia. Ele já estava bêbado, no mínimo, há umas quatro horas. Ou nunca mais tinha ficado são depois que abrisse o bar. Mas isso era suposição minha; e o que me importava?! Queria ir embora logo. Bebe. Não queria. É a última mesmo, hein, tenho que ir. Coço a cabeça, sinto o relógio no meu pulso pesar o atraso. Susana ficaria muito brava, chegar fedendo a álcool e atrasado em casa seria o cúmulo! Mas eu, movido pela coragem que só a bebida me dá, jogaria na cara dela que pouco importava a hora em que eu chegasse, ela sempre estaria enfiada em algum livro de capa dura ou dependurada no teclado do computador. Ela rebateria dizendo que era o trabalho e a vida dela e eu faria uma tréplica pondo em xeque a validade de nosso casamento. Um livro voaria, as vezes se exaltariam, eu socaria a parede, ela se acuaria em um canto da sala ou dentro do quarto trancado... Mas isso nunca mais poderia acontecer.

Já vou indo então. Foi um prazer revê-lo, André. Na verdade, pouco me importava. Bebi mais outro copo. Acabo de perceber isso. Olho o balcão e vejo que está tudo ensopado. Na minha mão não há mais buquê, ele está no banquinho ao lado. Não devia ter feito isso. Por que eu ainda estava no bar eu não soube responder. Meu terno está jogado no balcão, minha gravata está frouxa, a camisa entreaberta, suado em bicas. Meu cabelo está já todo desalinhado. Lembro que no começo do casamento era Susana que o arrumava antes dos eventos, gel e

penete numa habilidade que só ela tinha. Mas, depois, ao passo que o casamento foi ganhando anos e meu cabelo perdendo fios, a prática não tinha mais lugar. Eu mesmo penteava, de qualquer jeito, sem muita vaidade.

Tento levantar, as pernas falham. A última vez que fiquei assim foi com Gabriela. Aquela noite foi incrível. Loira, estagiária da empresa, uma aventura da qual eu precisava para me sentir vivo novamente, com cor, com sangue correndo na veia, para me sentir homem mais uma vez. Foi em um motel simples, champanhe barato, uma cama não tão suja mas também nem tão limpa, uma camisinha com sabor, um sexo nada elegante nem inédito. Gabriela era atenciosa, sua juventude me entrava pela troca de fluidos, sentia seu cheiro colado ao meu. Ao fim do sexo, ela deitava-se sobre meu peito, acariciava meu rosto, eu me sentia visto. Minhas pernas não respondiam.

Viro mais um copo, procuro coragem no fundo dele, não encontro. André está vociferando com outro desconhecido, ambos com taco de sinuca na mão, bravos, gostaria que eles se batessem com força, talvez morressem. Minha cabeça dói, tudo está girando. Olho para o relógio, já não estava mais atrasado, estava MUITO atrasado. Virei para o dono do bar, pedi a conta, ele me respondeu que eu já havia pagado e que era a terceira vez que eu pedia a conta de novo. A honestidade de Zé quase me fez vomitar. Susana vomitava muito frequentemente depois que descobriu a doença. Sua cor, antes já pálida, passou a ser amarelenta, vivia à beira de desmaios, mal comia. Eu tinha dó, e raiva por ter mais dó do que amor naquele momento. Por um tempo ela teve a mobilidade reduzida e eu tive que ajudar em tudo, desde comer até tomar banho. Foi quando revi, depois de muito tempo, seu corpo nu; porém agora todo deformado, ressecado e descorado pela doença. Sentia seus ossos fracos, o coração bater tétrico no peito e o pulmão negar o ar puro. Ela teve uma melhora certo tempo, não muito, mas o bastante para descobrir que eu a traía com Gabriela. Naquela noite ela pegou meu celular e viu uma foto da jovem nua, os peitos durinhos, o corpo bem torneado, o rosto de quem curte a vida e goza. Ela tacou o celular na minha cara e em prantos começou a gritar falando como a ausência de sexo não era desculpa para traição e que aquilo era uma falha de caráter minha. Não me defendi em nenhum momento. Eu estava errado, e sabia disso, mas não me importava, porque realmente não estava arrependido. No dia seguinte, transei novamente com Gabriela, e foi bom, e os três meses seguintes foram quase todas as noites em

um motel diferente, até em cidades diferentes, sempre com um presente no final. Gabriela não aceitou nenhum, ela dizia que aquilo a ofendia, mas eu me achava coagido a fazê-lo.

Meu coração começa a acelerar. Sinto minha mão tremer. Fecho o olho, sinto meu corpo cambalear. Abraço amigavelmente, mas abrupto, a privada. O joelho arde. Tiro minha cabeça quase toda enfiada no vaso. Bato-a na divisória, sem querer. O cheiro de mijo de bêbado impregna o lugar e invade o meu corpo como uma peste. Minha garganta arde, no canto da boca escorre um fio de baba, mas não consigo limpar. Meu coração acelera ainda mais. Talvez seja efeito colateral dos dois anos de uso quase diário do azulzinho para dar conta do fogo de Gabriela. Uma vez ela chamou uma amiga, Vanessa. Achei incrível, mas no meio do ato, na casa de Vanessa, fali a empresa e passei a ser apenas um sócio minoritário no negócio. Gabriela disse que era normal e que da próxima vez daria certo. Não houve próxima vez, Gabriela gostava verdadeiramente de mim, mas eu já não me via apto a aventuras como aquela. Duas semanas depois, terminei com ela. Ela chorou, eu não. Nunca gostei dela, era só sexo, era tipo uma punheta com um corpo alheio. Fiz da pior forma possível, da mais covarde talvez, pondo a culpa na doença da minha esposa. E todas as minhas broxadas, mesmo medicado para aprimorar o desempenho, culpava a situação clínica de Susana, que lutava àquele momento contra a morte no hospital enquanto eu tentava entre as coxas de uma jovem me tornar mais vivo. Dizia que estava preocupado com Susana, que ela não saía da minha cabeça, mas reforçava que ela era apenas uma amiga àquela altura. Mas, covarde como sempre fui, mentia. Eu amava Susana e cada vez que a via no leito era como se uma parte da minha alma estivesse ali desfalecendo também.

Lavo meu rosto para tentar diminuir a embriaguez. Meus olhos estão vermelhos, meu semblante de derrota tinha ainda mais cor. Esfrego com força, a água escorre cano abaixo, tudo parece barulhento em demasia. Outro cambaleante entra no banheiro, soluçando. Eu estou no mictório, quando dou por mim; temo estes lapsos; mijo amarelo-alaranjado, tenho medo do meu rim estar falhando de novo. O outro bêbado também está mijando, ao meu lado. Eu olho para ele, seu membro é bem maior que o meu, mas é feio, Gabriela não ia gostar. Ela sempre dizia que eu era lindo, nunca concordei, eu falava que quando era mais jovem era até ajeitado, mas ela dizia que não gostava de moleque cheirando a leite, gostava de homem maduro. Nunca mais tive notícias dela, e também nunca me envolvi com mais ninguém.



Troquei as pernoites no motel pelas vigílias em um quarto de hospital, troquei segurar o gozo por segurar o choro.

Estou diante do espelho, bebo um pouco da água turva e com gosto de ferro ou sangue, não sei diferenciar. Volto a lavar o rosto, estou mais sóbrio ou no mínimo menos bêbado. Tropeçante caminho em direção ao balcão, minha carteira estava lá, pego. André já não está ali, nem sinal do seu bigode. Despeço-me gentilmente de Zé e caminho torto para a saída, esbarro na lembrança do buquê, que não mais estava em minhas mãos. Volto, olhos estatelados, procurando-o. Não podia, além de atrasado, perder o presente. Vejo algumas pétalas ali, acolá. Não fique brava comigo, Susana, perdoa-me! Não foi minha culpa, eu revi o André, lembra dele? Aquele que devia um agiota... Já estava pensando no que dizer à Susana. Mas ela não ouviria nada, nem responderia.

Zé me informa que eu tinha entrado no banheiro com as rosas em algum momento. Caçando-as pelo cheiro como um Fox Terrier, encontro o buquê, amassado, desmontado, desfeito quase totalmente, sobre a pia molhada. Pego, cheiro e percebo que ainda restava esperança no fundo do meu peito. Talvez eu esperneasse e dissesse que eu tinha direito de comemorar, pois, afinal, não é sempre que a gente é promovido.

Ouçõ trêmulo ao fundo o bater do sino das 21h. O atraso já se tornara um hiato eterno. Queria ter o poder de voltar no tempo, talvez eu escolhesse o primeiro dia que a vi, o dia que eu vi pela primeira vez Susana. Eu estava pedindo dinheiro na rua, trote de cursinho, e ela estava em seu carro e parou no sinal. Eu tive a sorte, ou foi o destino, de abordá-la, pedi dinheiro, ela me parabenizou e contou que era professora de História na universidade da cidade e que ficava feliz sempre que via novos ingressantes. Seu sorriso era sincero, seus traços finos, olhos verdes puros e esperançosos, como se gritassem que sempre há um futuro a se viver, os lábios finos, opacos, eram de uma boca que conseguia dizer uma verdade impactante com poucas palavras. Mas o que eu enxerguei com mais nitidez foram os seus seios, pequenos mas perfeitamente redondos, sem sutiã que os prendesse, soltos, livres, dentro daquela camisa larga. Ela não estava intencionalmente provocante, mas com o cabelo loiro cabaça em coque deixando nua a nuca me fazia fora de órbita. O perfume que o carro exalava era de rosas vermelhas. Ela me deu uns trocados e seu número de telefone. Dias depois, tive coragem de ligar. Saímos. Seu corpo nu era tão lindo quanto a nuca. Era uma magreza que

não diminuía em nada sua força, o que podia e fazia na cama, como era segura nos movimentos. Nossos corpos se entrelaçaram de modo perfeito, como com nenhum corpo eu havia me misturado. Na primeira noite, tive a certeza que eu deixei parte de mim com ela, e ela, parte dela comigo.

A noite da rua era iluminada pelos postes. Eu caminho pouco retilíneo, mas com firmeza no passo, determinado, de, pelo menos, a chegar. Amor, não fique brava, prometo não fazer mais isso. Quantas vezes repeti essa fórmula e quantas vezes fui vão. Ela sempre me perdoou. Até mesmo depois do caso com Gabriela. Não sei se ela era dona de uma mente superior ou se era tão fraca e covarde como eu. Talvez seja tudo uma coisa só, ou nada mesmo. Depois do tratamento, ela voltou para casa, ainda muito debilitada. Sua irmã veio nos ajudar quando as coisas pioraram de vez. Susana foi demitida, sem direito algum, apenas porque não conseguiu assinar um documento, pelo simples fato de que nem mesmo comer por conta própria ela conseguia, nem ser senhora de seu próprio intestino. Mas os empresários e advogados da faculdade estavam cagando para o fato, era um custo a menos que mais se assemelhava a uma oportunidade de lucrar. Lobos em pele de lobos, isso que eles são. Reduzida a um número ainda enquanto trabalhava, Susana passou a ser menos do que isso depois de demitida. Fiquei bravo, não porque ela não conseguiu os direitos dela, mas porque ela dedicou a vida inteira a essa porra de ensino e estudo e deu no que deu: em nada. Em uma de nossas brigas, eu joguei isso na cara dela, falei que ela devia ter dado mais atenção e valor a mim, porque nenhum aluno foi no hospital limpar a bunda dela e que só eu fui. Ela chorou, e balbuciou alguma coisa que eu não ouvi. Pedi perdão depois, e ela só respondeu que tudo bem.

Crianças na rua a essa hora me lembra que eu nunca fui competente para engravidar Susana. A gente até tentou, mas a gente sofreu um aborto espontâneo, só descoberto em um exame periódico, a gente nem tinha percebido que tinha um bebê. Depois disso, nunca mais tentamos. Ela começou o pós-doutorado, eu entrei na nova empresa, cargo bom, ganhava bem, nas férias viajávamos para fora. Certa vez Gabriela suspeitou de gravidez também, mas no dia seguinte sangrou. Tive uma sensação de alívio misturado com frustração.

Joga a bola, Tio! Abaixo, pego a bola, não sei por qual razão a imagem mareja. Jogo a bola para eles, eles agradecem. Podia ser um Jorginho ali no meio deles, chutando uma bola

murcha. Eu nunca fui bom de esporte, nem de videogame, mas eu faria o meu melhor. Susana também faria, se pudesse. Pensamos em adotar uma vez, até visitamos um orfanato, mas Susana ficou abatida, queria levar todos, praticamente criar um orfanato em casa. Escreveu três artigos sobre o tema em dois anos e um projeto de leitura literária no local. Susana sempre foi amorosa com as pessoas, mais do que o necessário, eu achava. Eu achava tudo inútil, e hoje tenho certeza. Ela dizia que no futuro isso ia fazer a diferença, que era o seu jeito de mudar o mundo. Ela não consegue nem pode ver o quanto mudou o mundo, só que para pior, ainda mais devastado do que quando ela ainda era capaz de ostentar lança e escudo. Ela até viu uma amostra disso, mas não queria acreditar de jeito nenhum. Seus anos de docência viraram a sentença de sua morte intelectual e emocional. Ela dizia que vivera o suficiente para ver gente rasgar os livros de história e criar *fanfic* baseada em imaginação de pseudointelectuais de internet que o mais próximo que chegaram da ciência tinha sido cozinhar ovo em água fervente. Não foi fácil ser professora de história num Brasil que não era muito afeito aos estudos sérios. Era uma bosta, eu dizia para ela; mas ela ainda tinha esperança, dizia que era uma fase e que logo a ficha cairia. Mas a ficha que não caiu foi a dela. E a minha também não caiu. Sempre fui mais pessimista do que ela, ela era muito utópica, na verdade. Vivia se defendendo, dizendo que quem era utópico não morria sozinho, pois morria abraçado à esperança. Ela estava coberta de razão, e gostaria de cobri-la com as rosas, mas sobram apenas algumas poucas dentro do buquê.

Ajoelho-me diante de Susana, estico os braços com o buquê. A noite escurece-me todo em volta, mas nada vejo porque meus olhos marejados estão cerrados com força, vergonha e tristeza, como o meu peito comprimido e o coração apertado. Amor, não fique brava, eu demorei um pouco, me atrasei, é que encontrei André, aquele do curso de ADM, sabe, ele me chamou para beber porque eu ganhei a promoção. Eu nem queria. Fui promovido, amor, isso não é demais? Sei que você não vai me responder. Mas sei que você está feliz por mim, sempre me apoiou, embora eu não fizesse o mesmo com você. Seu silêncio sempre foi o mais duro de todos, mas hoje pesa toneladas. Lembra quando eu chegava cansado, você exausta, eu deitava, com sapato e tudo, do seu lado, abraçava você, ambos quietos, numa conversa em estafa, sem usar nenhuma palavra, apenas o respiro e o coração dos dois se esforçando para entrar em compasso, numa dança de alma harmonizada pelo ritmo do nosso amor? Pois é,

saudades dessa época. Não fique brava, não, mas sinto falta de nossa juventude. Perdoa o atraso, já passa da meia noite, não consegui chegar a tempo, nosso aniversário passou, mas eu lembrei, eis o buquê. Você sempre se esquecia desta data, né? Mas eu não. Era como um dia em que meu amor renascia como fênix. Não fique brava não, amor, mas eu estraguei um pouquinho o ramallete, e muito a nossa vida. Vim pensando sobre isso, gostaria de ouvir você me perdoar. Se não as merdas que eu fiz, pelo menos gostaria de ser perdoado por ter vendido todos os seus livros, praticamente seu escritório todo, para poder quitar algumas contas, você sabe que gastamos muito com seus remédios e tratamento, o convênio não cobria nada, mas não estou jogando na cara não, só queria pedir perdão e ser perdoado, mas agora vai melhorar, tenho uma promoção, começa amanhã, não posso perder a hora. Então, já vou dormir, tudo bem? Não fica brava não.

Meu joelho dói, faço esforço para levantar sem cair. As estrelas no céu parecem rir de mim, as árvores em volta também, farfalhando. Pouso a mão sobre o leito de Susana. Gélido. Deito sobre ele, sólido, nada a ver com a nossa cama, nosso antigo ninho de amor, que era macio, caloroso e acolhedor. As rosas estiram-se sem ordem sobre o lençol de mármore. Eu ao lado dela. O silêncio implacável. Meu coração acelera, freia, volta a acelerar, não consegue encontrar o ritmo certo, o compasso, o estilo daquela sinfonia tácita. Uma lágrima idiota começa escorrer do meu rosto e, sem como interpretar o silêncio inane de Susana, só consigo repetir em vão a minha petição: Amor, não fique brava comigo não. Tento abraçá-la, mas só sinto uma pedra áspera. Susana está eternamente abraçada à sua esperança. Amor, não fique brava, cheguei muito atrasado, mas eu sempre vou te amar, e a culpa é sua.

## **FIM DE MÊS**

Em um cubículo de vidro, um patrão sentado.

Pilhas de papéis sobre a mesa.

Fim de mês.

Café, cigarro.

Ocorrências: um funcionário perdeu os primeiros passos do seu filho; outro, a última partida de vôlei de sua filha; um gerente afastado, depressão; três funcionários doentes, dois demitidos; um outro se feriu e Arminda sofreu aborto durante o expediente.

Resultados: 60% de aumento na produção em comparação com o último mês, perfazendo uma perspectiva crescente de mais de 90% de lucro no próximo.

Um grande sorriso esboçado.

Trago: um no café, outro no cigarro.

## O ACUMULADOR DE LEMBRANÇAS

O ranc ranc das rodinhas deste carrinho tão furreca consegue incrivelmente encher os corredores vazios e tristes de uma vida ainda mais triste. E eu dobro uma e outra parede, esquina após esquina, procurando, sem pressa. Arrastando meu corpo, sinto-me velho nessa busca descansada pelo meu depósito.

Paro, e para o carrinho de cantar sua música preferida.

São as chaves, fugindo do meu gesto de buscá-las no bolso, que estrondam.

Malditas chaves! E apanho do chão, porém calmamente, como os primitivos que tinham prazer em colher do solo o que a terra oferecia.

Para que tantas chaves?! Não havia tantas portas para abrir. Na verdade, não queria abrir porta alguma.

As chaves são para se trancar por dentro um mundo e não para trancar o mundo para fora, dizia a solidão sussurrando no ouvido de um trouxa.

Encaixa bem cada dente em seu lugar no cadeado, e o giro é perfeito e limpo, de um só estalo, duradouro e oco, e lá vai, abriu! É para mim a verdadeira metáfora do primeiro amor: tudo se encaixa, tudo perfeito, o gozo eterno. Mas assim como os cadeados, sobre todo romance de ferro, uma hora ou outra, vem a ferrugem e faz o seu serviço, sem pressa e com bastante esmero. E assim como as chaves, desenhadas com perfeição, são as pessoas, que se desgastam.

Agacho-me, levando a mão à fechadura, e as costas à tortura. Abro e arregaço o ingente e enrugado portão metálico. Ele, por sua vez, emite seu estrépito particular, como se, ao sentir a minha mão amiga lhe tocar a superfície gélida, dissesse um receptivo “olá, velho amigo, de ti senti saudade”. O bafo cálido e guardado, abraçante, suga-me para o interior escuro e cinzento do galpão.

Em dois passos adentro, tateio a parede, achei o maldito interruptor, que aciono, mas demorado, conversa lenta e eletricamente com a lâmpada, laranja e reservada.

Sinto-me, então, numa selva, onde cada estante é uma árvore, entroncada de caixas de toda sorte, frondejadas de poeira, floridas de teias de aranhas e plenas de frutos caídos do meu

mundo passado. É aqui que jazem lembranças minhas, tão intensamente vivas como eu ou uma estátua numa praça italiana.

É muito estranho, ou até certo ponto doentio, imaginar que uma pessoa possa ter vontade, intenção ou necessidade, sei lá eu, de guardar toda e qualquer lembrança sua. É inviável, improvável ou inútil... Mas eu sou uma pessoa desse tipo. E sempre que entro aqui, trazendo comigo mais uma *memoria depositanda*, viro menino, um divorciado, um meia-idade doente, um saco de hormônios em revolta adolescente, um dúvida de minha condição sexual, um amante, um esportista, um incerto de meu pai herói ou bandido, um órfão, um estagiário, um bebê a sugar da teta da mãe um líquido vívido, um marido, um aspirante a senhor de lei, um órfão, um amedrontado pelo primeiro beijo, um exímio futebolista, um advogado recém-formado e já de grande renome, um ex-virgem... por diversas metamorfoses passo.

Vejo um pião, o primeiro pião, que meu pai, homem de chão-de-fábrica, fez para mim com suas próprias mãos. As linhas vermelhas, intercaladas de branco e preto, tintas um pouco roubadas do porão esquecido da firma, remetiam ao time do nosso coração, e ao rodar se fazia uma bailarina rústica. O barbante, roubava eu, a exemplo de meu pai, da gaveta da minha mãe, bordadeira de primeira linha. Repousa agora o pião, brinquedo infante, ao lado de figurinhas e tazos.

A minha primeira chupeta ao rés-do-chão, encaixotada ao meu cordão umbilical e pulserinha de identificação... Raspei o meu primeiro bigode, e lá está ele, perfeitamente conservado, na seção puberdade. A minha primeira camisinha, que usei para me masturbar escondido debaixo da cama, descansa ali, em um vidro, como a troca de pele de uma cobra em exposição de zoológico. Falar em zoológico me lembra de meus bichinhos: hamster, calopsita, cãesinhos, bichanos, e até uma cobrinha, chamada Jujurema, moram aqui, ainda vivos, não tanto quando se moviam, mas vivos na sua estática vida de empalhados, fofos, como eram. Meus diversos diplomas, emoldurados, guardados com outras medalhas de diversos fragmentos de conquistas, proezas que minha determinação, apelidada por meu pai de cabeça-durice, fez-me angariar. Não me orgulho de todas. Umhas foram tão fáceis, outras tão difíceis, todavia cabem na mesma prateleira; e toda vez que penso nisso, mais um paralelo filosófico me vem à mente erudita: comparo isso aos homens, que bons ou ruins, melhores ou



piores, acabam cedendo e se enjaulando todos, sem exceção, aos bolsos da excelentíssima soberana morte.

(Falando em morte, olho sempre as cinzas dos meus pais naqueles vasos adornados...).

Documentos de diversos tipos, canetas, copos e canecas, camisas, ingressos, unhas cortadas, cascas de feridas, raios-x, exames de sangue, o próprio sangue em diversas fases da minha vida... Por que nunca consegui me livrar de marcas do meu passado? Lembranças deveriam ser intangíveis, tênues, fugidias... As lembranças são visitadas em porões mentais, e não em galpão empoeirado... Será que tenho medo de perdê-las? Perdo-as sim, como todo ser humano a perde e não percebe. Cada visita a uma recordação é uma centelha que aciona o motor metamórfico: tocar uma lembrança, muito antiga ou recente, é deixar nela uma nova impressão. E essa nova impressão machuca a sua incolumidade. Macular lembranças é meu medo... É como se a face que Da Vinci se dedicou tanto a contornar em La Gioconda fosse desmerecida por um julgamento nosso, contemporâneo. É sim aquela senhora pintada uma pessoa deveras simpática? Duvido. Leonardo, como todo artista, sinto eu, é irônico. Com certeza aquela mulher na vida real era uma puta de uma maldita, chata para um caralho, que com dinheiro quis comprar uma alma jovem. Leonardo, que certamente não era nada bobo, aproveitou não só o dinheiro que, com certeza, pouco não era e muito igualmente não, mas também a oportunidade de sacanear, artisticamente, lógico, a figura da mulher: deixa lá pintadas várias mentiras e verdades, que hão de ser ainda reveladas, como a desconfiança que tenho eu da condição duvidosa da sexualidade da senhora, que se me permito devanear, é uma sapatona...

Por isso que odeio e amo que se visitem lembranças, porque um toque a mais revela um novo ângulo; todavia, esse novo ver pode ser ou não benfazejo... Prefiro lembranças sólidas, encaixotadas e empoeiradas, tocáveis, com todos os ângulos palpáveis. Porém a dor é a mesma...

Lembro-me (e o conhecimento, ao contrário de recordações, é a única coisa que me permito visitar e metamorfosear) do poema de Catulo que bem eu poderia usar de placa de entrada:

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris / Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

E já que a literatura, caso antigo meu e complicado, toca-me o flanco, devo dizer que sempre tive vontade de parafrasear Dante e usar como placa de saída do meu galpão:

*Lasciate ogni speranza, voi che uscite*

Pois quando saio daqui, minha esperança é que eu ainda esteja nos girões infernais, mas creio certamente que já galguei na cara de Lúcifer agrilhado e passei o purgatório... Já em qual céu eu estaria...

Acordo, e me sinto centrado no meio daquele espaço abarrotado de mim. É a tipificação do egocentrismo: *hic et nunc et ego*. Para que vim eu aqui mesmo? Ah, é! *Memoria mea depositanda*. O latim, ó o latim, suas diversas gramáticas descansam ali e aqui, ao lado do grego, e suas literaturas... Olha ali o meu diploma... cuspo nele... tiro meu lenço e dou-me a polir...

Meu primeiro caso ganho, minha primeira condenação efetuada, a primeira matéria publicada sobre minhas proezas na advocacia... Variados documentos que eu assinei, e as canetas com as quais assinei, moram aqui e ali, caixa a caixa. Tocar o papelão resistente me lembra justamente da firmeza com a qual rabisquei cada mísera gramatura do papel.

Mas há um, dentre toda essa papelaiada, que me fez tremer as pernas... Minha certidão de casamento...

E me vem mais uma ligação minha com a demônia literatura: minha mulher chama-se Beatriz, como a divina dantesca.

Beatriz é seu nome, e perfeitamente cabível a ela: Beatrix, no meu dicionário, diz “aquela que faz bem”. Nesse depósito memorável, uma seção verdadeiramente grande é dedicada à minha vida depois de conhecê-la, minha feliz vida com ela. Grande talvez porque foi a partir da nossa união que eu me vi um pouco para lá do egocentrismo, como a terra que não está reta, mas está meio inclinada. Só de fotos, são milhões... creio que sem hipérbole mesmo...

As primeiras cartas de amor, as flores que dei a ela, e que depois de murchas, apanhei do lixo e guardei-as... tickets, boletos, coisas que levavam o nome dela, o meu ou o nosso... a primeira lingerie que ela usou para mim, que sumiu de uma de nossas mudanças de cidade, está aqui, junto a outras coisas que também sumiram, de repente e do nada, em outras ocasiões. Que engraçado a gente perder tanta coisa assim! Dizia ela sempre que desaparecia

um item nosso... São coisas da vida, rebatia eu, o importante é eu nunca te perder e você nunca desaparecer da minha vida! Que romântico eu era... e ela ria, um sorriso lindo e eternizado em milhares de imagens espalhadas aqui e ali... Nosso amor duradouro, sempiterno, mas infrutífero: guardo aqui quinze anos de teste de gravidez negativados e exames de infertilidade que comprovavam que eu, e não ela, não geraria, nunca, uma descendência. Isso martirizou mais a ela que a mim, pois carrego a certeza de que um filho é a pior dor que eu poderia me causar: não consigo imaginar de mim ter uma *memoria ambulans*. O meu sangue escorrendo por cantos da terra que não vi, em momentos da História que não vivi, conhecendo pessoas que ainda não cataloguei, fazendo do mundo um depósito aberto, sem fechaduras nem paredes... Não! Protesto! Impossível, inviável! Imprudente! Sou completo aqui, limitado e concreto, onde minhas lembranças são materiais e testemunham de mim de modo veraz e comprovável. Se sou feliz ou infeliz, bem ou malsucedido, uma pessoa correta ou ímpia... tudo está aqui, ao meu, e não do outro, conhecimento. São minhas, minhas e eterna e somente minhas...

E quando eu morrer? Ora, já providenciei isso: quando eu descer à sepultura, um mausoléu já estará edificado e preparado para receber, não só a mim, mas a todas as minhas lembranças. Serei eu um faraó anacrônico!

Mas enfim, meu relógio apita, como o imitam a uma todos os outros aqui guardados, revelando-me que é chegada a minha hora. Deixo o que vim deixar aqui, algumas recentes lembranças: um isqueiro e uma garrafa de uísque e cartas de baralho, parei com vícios; um panfleto de pizzaria, aliás o melhor de toda a minha vida, o panfleto, e não a pizza; um livro best-seller desses que saem toda hora, vendem a rodo e depois viram filme, que não me agregou em nada, mas vai servir direitinho para eu fazer um calço para estante das minhas moedas... entre outras minúcias, que são para mim *passwords* de acesso a partes especiais de minha vida, metonímias de uma metáfora...

Enfim, tenho que ir... Vou deixá-la aqui, tudo bem, Beatriz, meu eterno e único amor, disposto formosamente, como sempre foi, o seu corpo, ao lado do pedido de divórcio, da ordem de restrição e dos boletins de agressão e ameaça... Volto logo para te ver, ok? Tchau, meu amor...

O carrinho faz bem menos barulho sem um corpo em cima...

BUI, Thi. *O melhor que podíamos fazer*: memórias gráficas. Tradução Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2017.

## **A MATERNIDADE E A TERRITORIALIDADE: UMA RESENHA DA OBRA O *MELHOR QUE PODÍAMOS FAZER***

Thaís Artoni Martins<sup>1</sup>

as transcrições das histórias da minha família [...] me pareceram mais significativas do que qualquer obra de arte que eu tivesse feito até então.  
(BUI, Thi. Prefácio in: *O melhor que podíamos fazer*, 2017)

Publicada em 2017 pela editora Nemo, a obra intitulada *O melhor que podíamos fazer* é a primeira *graphic novel* da artista vietnamita Thi Bui. Pintados em uma aquarela de tons pastosos e alaranjados, os desenhos feitos pela própria Thi Bui retratam a sua família vietnamita e a viagem que traçaram na década de 1970, quando esta ainda era criança, do Vietnã até os Estados Unidos, na condição de refugiados.

No prefácio da própria obra, a autora escreve que sua intenção inicial era dar ao livro o nome de *Refugee Reflex* (reflexo de refugiada, em tradução livre). Posteriormente, ao pensar sobre a própria obra, Bui chega à conclusão de que o título escolhido não contemplava a temática que, segundo a autora, “no fundo, falava da relação entre pais e filhos”.

O livro se divide em dez capítulos, dentre os quais o primeiro e o último apresentam as reflexões de Bui sobre a própria condição de mãe. A obra começa e termina na maternidade. O que recheia esta condição é o entendimento de que ser mãe a condiciona a uma nova posição em relação à família, que agora “é algo que criei, e não apenas algo em que nasci” (BUI, 2017, p. 21); e a uma nova posição em relação à vida: “filhos levam a outras [responsabilidades] como um emprego fixo e uma casa própria. Mas nem sempre foi assim.” (BUI, 2017, p. 23)

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Bolsista pela CAPES.

Desta maneira, a vietnamita inicia uma jornada gráfica que explora não apenas a própria vivência, mas a visão que ela deita sobre os relatos de vida de seus pais, Bô e Má. Quando pensamos em nossos pais, costumamos imaginá-los somente na condição de pais, como se a paternidade fosse uma instância, algo inerente a estas pessoas. Assim, ignoramos quem eles são a despeito dos filhos; ignoramos suas vidas antes de nós. Nesta autobiografia, Bui faz o contrário. Ela não pensa brevemente sobre seus pais enquanto fala sobre si, mas reflete intensamente sobre o relato deles e sobre suas histórias individuais, de forma constante, e traz pequenas, embora efusivas, pinceladas sobre si.

Quando Bui, no primeiro capítulo, diz que um filho exige um emprego e uma moradia própria e fixa, ela remete à história que une sua família e todos os capítulos desta obra: a separação do Vietnã, a união de sua família, e o afastamento involuntário do local de origem. Os Bui, assim como milhares de outras famílias, fugiram do Vietnã perdendo a condição de “vietnamitas” para passar à condição de “refugiados”. Quando aos poucos foram se percebendo estrangeiros dentro do próprio país, notaram que era a hora de se tornarem estrangeiros em outro local. Mas neste processo existe um limbo: o refugio. Bui foi refugiada quando criança; ou foi criança enquanto era refugiada. Em uma passagem no oitavo capítulo, “À beira-mar”, ela diz que no campo dos refugiados as pessoas se reinventavam. Aproveitavam o limbo para criar novas identidades, trocar a própria idade, o próprio nome. Os Bui não o fizeram. Quando se é criança, não se é alguém o suficiente para se querer mudar. Como se vai mudar algo que ainda não se é? E quanto aos pais... Eles são demais, existem demais, para poder mudar. Têm extensões de si que vão carregar além-mar. Quanto ao ser vietnamita... há coisas que nem o exílio pode tirar de alguém.

Quando mais velha, - não mais refugiada, agora cidadã americana – Bui presencia um incêndio em sua casa. A reação normal, segundo ela, seria o medo. Mas a sua foi, por reflexo e calmamente, fugir. Neste momento, se apercebe para o que seus pais a educaram: para a fuga, o seu reflexo de criança refugiada. A fuga era, mais do que as tradições vietnamitas que buscava nas histórias de seu pai, a sua herança cultural. Se nem o exílio pode tirar de alguém a nacionalidade, nem a vida, nem a nação, nem o tempo podem tirar de alguém os resquícios do exílio.

Da mesma maneira que é na fuga que Bui percebe a sua herança, é na ausência da mãe que ela percebe a maternidade. Má, que perdeu o primeiro filho, dedicou os próximos anos de sua vida a não perder os outros. Do Vietnã do Norte ao Vietnã do Sul e deste aos Estados Unidos, Má e Bô movem barcos e burocracias na base de um inglês precário com o intuito de fazer sobreviver as filhas já nascidas e aquele que existe ainda somente dentro de Má. E é, da mesma forma, quando Má abandona a maternidade, e deixa Bui sozinha com o filho recém-nascido, que esta última se percebe mãe.

Mãe sob condições que para Má e Bô não existiram. Uma mãe que não vai remar pelo oceano, mas que acorda e se move pela sobrevivência do próprio filho. Apesar de ter vivido a guerra e o refugio, é na maternidade que Bui se percebe heroica. É nesta que ela percebe o peso do passado e a dívida da vida.

O Vietnã não existe mais para ela como uma pátria que faz falta, mas como um terreno que se movimenta sem ela e do qual é apenas um pequeno pedaço. É como se vê, também, em relação ao filho. Estabelece com ele uma ligação quase por coincidência, sendo o filho algo que existe e se movimenta além dela e que “talvez possa ser livre” (BUI, 2017, p. 329). Assim, a pátria é análoga à família. São heranças que não escolhemos e das quais não dependemos, mas cujas histórias traremos para sempre conosco. Histórias essas que, conforme a autora-narradora descobre, têm caráter libertador quando contadas.

Thi Bui representa, então, de maneira bela e poética, uma dialética entre o passado, o presente e o futuro, sendo o primeiro inseparável do eu atual. E é refletindo a respeito do futuro, e suas ligações com o passado, que a autora deixa o leitor. A narrativa, aqui, é parte constituinte do eu. Narrar-se e contar-se se fazem por necessidade; necessidade de escrever sobre um “eu”, sobre um “nós” e sobre um “pode vir a ser”.

Assim, esta é uma história sobre buscas. Buscas pelo futuro, pela sobrevivência. Um pouco pelo pertencimento e muito pelo “nós”. Não se pode dizer que seja uma obra sobre saudosismo, nem sobre refugiados, nem somente sobre maternidade. Nenhuma destas experiências isoladamente, mas todas elas, juntas e pintadas em aquarela pastosa e alaranjada, vão mostrar o melhor que pôde ser feito.