

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

ANDREZA BRAGA MODESTO

**ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: A ESCRITA-VIAGEM DE ALICE EM
QUARENTA DIAS (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE**

CURITIBA

2023

ANDREZA BRAGA MODESTO

**ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: A ESCRITA-VIAGEM DE ALICE EM
QUARENTA DIAS (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE**

**Romance and fragmentation: Alice's writing-journey in forty days (2014), by Maria
Valéria Rezende**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito final à obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens. Linha de Pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima.

CURITIBA

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Atribuição – USO
não comercial

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdo elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



ANDREZA BRAGA MODESTO

ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: A ESCRITA-VIAGEM DE ALICE EM QUARENTA DIAS (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 09 de Fevereiro de 2023

Dr. Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Marcio Matiassi Cantarin, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Patricia Marcondes De Barros, Doutorado - Universidade Estadual de Londrina (Uel)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 09/02/2023.

Dedico este trabalho aos meus pais, Vandinéia Modesto e José Luis Modesto, os quais me apresentaram as primeiras *Letras* do alfabeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcelo Fernando de Lima, pela sabedoria e por ter me guiado nesta trajetória.

Aos meus pais, Vandinéia Modesto e José Luis Modesto, por acompanharem os meus passos, pelo suporte amoroso, por oferecerem muito mais do que eu consigo retribuir. Sem eles, com certeza, nada disso seria possível.

Ao meu irmão, Diego Modesto, pelo carinho e bondade, e por ter sido uma grande influência que me fez escolher o caminho das letras.

Aos meus avós, Nezilda e Agenor, por me olharem como se eu ainda fosse aquela mesma menina seguindo os seus sonhos. E esse olhar ainda permanece aqui.

Ao Fernando Zelinski, pelo amor, pelas experiências gentis e apaixonantes, que sempre me abraça forte para eu não sentir medo, e por partilhar a vida boa comigo.

Aos meus amigos que me apoiaram em momentos difíceis, Adriane, Arlena, Daymerson, Edilene, Randell e Yara, irmãos que estão longe, mas eu sinto perto.

Aos meus professores da Banca, Patrícia Marcondes e Márcio Cantarin pelos conselhos acadêmicos e de vida.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pública e gratuita, que me recebeu nesta fase de formação.

Aos amigos que fiz nesta cidade fria e estranhamente bonita, e a todos aqueles que me ajudaram, os seus nomes, um a um, estão guardados em minha memória, história e coração.

Aos novos e esperançosos tempos que se iniciam, “poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais poderão deter a chegada da primavera”, e essa “primavera já chegou”,
Lula 2023.

*“Eu escrevo? Ou invento com palavras, amando-as
como as amo?”*

Virginia Woolf

*“Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a
escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de
acontecer?”*

Clarice Lispector

*“Ontem descansei um bocado, estirada no sofá branco
e agarrada com um livro, lendo o que outros contaram.
Fiquei imaginando o quanto lhes custou escrever tudo
aquilo ou se, como eu, escreveram pra desabafar e se
aliviar. Agora é a minha vez”*

Maria Valéria Rezende

RESUMO

MODESTO, Andreza Braga. Romance e fragmentação: A escrita-viagem de Alice em *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. 2023. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, 2023.

Esta dissertação propõe um estudo da obra *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, com o objetivo de examinar os aspectos do romance como a fragmentação da narrativa, atentando-se para a análise da literatura de viagem, bem como investigar o que significa para a autora escrever o texto ficcional da forma como se experiencia. Na obra, a autora flerta com a interseção entre o relato de viagem e a escrita de diário resultando na escrita-viagem da protagonista que se desloca de Paraíba para o Rio Grande do Sul e começa a construir, por meio de imagens da cidade e da montagem de fragmentos, o olhar praticado pela viajante-cartógrafa. Para darmos conta dessa configuração do romance estendemos a discussão em alguns fenômenos esboçados na prosa moderna. O ponto de partida é analisar a protagonista inserida no espacialidade narrativa, tal como a sua natureza cartográfica movida pelos processos de subjetivação e sua relação com o contexto social e cultural. Metodologicamente, a pesquisa é de cunho qualitativo, pautada na análise literária e ancora-se no método bibliográfico-exploratório. Os instrumentos de coletas de dados levaram em consideração o romance, como elemento essencial, à luz dos suportes teóricos principais para análise tais como Erwin Rosenthal (1975), Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998), Walter Benjamin (2020), Willi Bolle (2022), Roland Barthes (2018), Modesto Carone (1974), Sergei Eisenstein (2002), Octávio Ianni (2000), Béatrice Didier (1976), e Yi-Fu Tuan (1980 e 2015).

Palavras-chave: Romance brasileiro; fragmentação da narrativa; montagem ficcional; literatura de viagem; literatura experiencial;

ABSTRACT

MODESTO, Andreza Braga. Romance and fragmentation: Alice's travel writing in *Quarenta dias* (2014), by Maria Valéria Rezende. 2023. 113 f. Dissertation (Master's in Language Studies) – Postgraduate Program in Language Studies, Federal University of Technological – Paraná (UTFPR), Curitiba, 2023.

This dissertation proposes a study of the work *Quarenta dias* (2014), by Maria Valéria Rezende, with the objective of examining aspects of the novel such as the fragmentation of the narrative, paying attention to the analysis of travel literature, as well as investigating what it means for the author to write the fictional text the way it is experienced. In the work, the author flirts with the intersection between the travel report and the writing of a diary resulting in the writing-journey of the protagonist who moves from Paraíba to Rio Grande do Sul and begins to build, through images of the city and the montage of fragments, the look practiced by the traveler-cartographer. To account for this configuration of the novel, we extend the discussion to some phenomena outlined in modern prose. The starting point is to analyze the protagonist inserted in the narrative spatiality, such as her cartographic nature moved by the processes of subjectivation and her relationship with the social and cultural context. Methodologically, the research is of a qualitative nature, based on literary analysis and anchored in the bibliographic-exploratory method. The data collection instruments took into account the novel, as an essential element, in the light of the main theoretical supports for analysis such as Erwin Rosenthal (1975), Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998), Walter Benjamin (2020), Willi Bolle (2022), Roland Barthes (2018), Modesto Carone (1974), Sergei Eisenstein (2002), Octávio Ianni (2000), Béatrice Didier (1976), and Yi-Fu Tuan (1980 and 2015).

Keywords: Brazilian novel; narrative fragmentation; fictional montage; travel literature; experiential literature;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - TICKET DA REGISTRADORA DA PADARIA.....	40
FIGURA 2 - FEIRÃO DO AUTOMÓVEL	50
FIGURA 3 - ANÚNCIO DE APARTAMENTO.....	62
FIGURA 4 - CAPA DO LIVRO	69
FIGURA 5 - VENDA DE EDIFÍCIO	77
FIGURA 6 - CARTÃO PUBLICITÁRIO PET SHOP	79
FIGURA 7 - ARTIGOS RELIGIOSOS	87
FIGURA 8 - MÓVEIS PLANEJADOS	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE E A FRAGMENTAÇÃO	16
2.1	O ROMANCE MODERNO	17
2.2	O UNIVERSO FRAGMENTÁRIO DO TEXTO FICCIONAL	23
2.3	A TÉCNICA DE MONTAGEM COMO ELEMENTO INTEGRANTE DA NARRATIVA 31	
2.4	LITERATURA DE MARIA VALÉRIA REZENDE: CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS	43
3	A VIAGEM NA LITERATURA	47
3.1	LITERATURAS CRUZADAS: ENTRE A VIAGEM E A ESCRITA DE DIÁRIO	48
3.2	O ESPAÇO DA CIDADE MODERNA E A EXPERIÊNCIA	59
4	A ESCRITA-VIAGEM DE ALICE EM <i>QUARENTA DIAS</i>	68
4.1	COMO NASCE UMA VIAJANTE-CARTÓGRAFA?	80
4.2	RUA DE MÃO DUPLA: VIAGENS POR OUTRAS TERRAS	91
4.3	ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO: SAUDADE DA MINHA TERRA.....	98
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

1 INTRODUÇÃO

Maria Valéria Rezende, romancista, pesquisadora, tradutora e educadora, é uma das mais instigantes escritoras da literatura brasileira na contemporaneidade. Nasceu em 1942 na cidade de Santos (SP), onde morou até dezoito anos – no começo dos anos 1960 foi dirigente nacional da Juventude Estudantil Católica (JEC), momento em que teve o primeiro contato com pautas sociais –, a autora mudou-se para João Pessoa (PB) no ano de 1976, local onde reside até os dias atuais, tendo recebido o título de cidadã paraibana em 2010, “por escolha e por decreto”, como ela afirma.

O nome da escritora apareceu de modo tardio na literatura devido à falta de recurso que inviabilizava a publicação de seus escritos, apesar de a autora ter mantido há anos uma quantidade de material guardado. No entanto, a chegada dos livros de Maria Valéria às mãos do público leitor logo chamou a atenção e começou a alcançar marcas literárias distintas. Ela trabalha com temas caros à literatura brasileira, tais como: a proposta de uma visão social e política, crítica feminista, o silenciamento da coletividade numa sociedade desigual, a experiência do indivíduo com o espaço, a relação entre memória e identidade, os movimentos migratórios, a precarização do trabalho junto à figura da pobreza na ficção, o problema da violência e de pessoas desaparecidas, além de apresentar as formas da matéria rural e urbana na ficção.

Este trabalho é um estudo da obra *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, com o objetivo de examinar os aspectos do romance como a fragmentação da narrativa, atentando-se para a análise da literatura de viagem, bem como investigar o que significa para a autora escrever o texto ficcional da forma como se experiencia.

Metodologicamente, nosso estudo oscila entre uma análise da obra como o elemento essencial desta pesquisa orientada pela investigação do universo ficcional fragmentado, representando os gêneros literários, mais precisamente, o uso do fragmento na constituição do romance –, e a observação dos retratos da cidade como palco da experiência da personagem. Serviram de lastro para esta pesquisa alguns procedimentos teóricos que se alicerçam em Erwin Rosenthal (1975), Milan Kundera (2016), Walter Benjamin (2020), Willi Bolle (2022), Roland Barthes (2018), Modesto Carone (1974), Sergei Eisenstein (2002), passando pelos questionamentos dos autores Octávio Ianni (2000), Luís Brandão e Silvana Pessôa (2001), Yi-Fu Tuan (1980 e 2015). Além das teóricas Jeanne Gagnebin (2009) e Aleida Assmann (2011). Assim, o trabalho encontrará base para relacionar essas tendências literárias e culturais.

A composição da narrativa nos leva a pensar o livro para além das tradições romanescas que primavam pela linearidade narrativa. Algo similar acontece em *Quarenta dias*, que é um romance, diário, um relato de viagem, que afirma a prosa moderna. O que nos interessa no trabalho é investigar os percursos textuais da autora brasileira que instiga e produz a escrita-viagem da personagem, de um aflorar íntimo e a experiência de uma cartógrafa na cidade moderna.

Esta pesquisa, num determinado recorte, foi apresentada em um trabalho de especialização anterior intitulado *Espaço, memória e identidade em “Quarenta dias” (2014)*, cujo objetivo foi analisar o espaço da cidade como reflexo do sujeito de memória. Neste trabalho, a justificativa da escolha de *Quarenta dias* deve-se ao interesse atual pela obra, pois o livro lança um olhar sobre a arte romanesca moderna, na qual apresenta-se o universo ficcional fragmentado que desperta o interesse pelo recurso estético possível de ser estudado. Além de sugerir o ponto de vista da viajante-cartógrafa que relata por meio da escrita-viagem de si as experiências na cidade. Além disso, o trabalho se alicerça no interesse de contribuir em duas frentes que dialogam. Na primeira, para o campo teórico, com a construção dos estudos dos espaços ficcionais na Literatura Brasileira Contemporânea. Na segunda, com a literatura que se acerca da temática da análise de uma obra ficcional. Do mesmo modo, atende às questões de pensar a experiência estética, a análise literária ligada à temática do romance, memória e identidade em um enredo narrativo, que afeta o universo ficcional do romance, universo fragmentário do texto, a técnica de montagem e a literatura de viagem.

Quarenta Dias conta a história a partir do olhar de Alice, ao anotar num caderno escolar, que ela chama de Barbie, seu mergulho gradual em dias de desespero, deslocada na cidade e perdida numa periferia empobrecida a que ela não conhece, à procura de um rapaz que ela não sabe ao certo se existe. Moradora de João Pessoa (PB), até o dia em que larga tudo para se mudar para Porto Alegre (RS). O enredo também começa por um deslocamento geográfico e por uma forte decepção afetiva. A narradora é obrigada a deixar a Paraíba pela insistência de sua única filha, Norinha, que mora em Porto Alegre e pretende que a mãe faça a mudança para ajudá-la nos cuidados com a criança (ainda nos planos de gravidez). Conquanto, a reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e a impossibilita de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar, ela se lança numa busca incansável. Para descrever sua epopeia, se vale apenas de um caderno escolar e uma esferográfica. Essas vivências rodeadas por sentimentos de estranheza e distanciamento formam o alimento para nutrir sua escrita que se

desdobra numa espécie de resgate de memória, uma luta contra o esquecimento e a busca pela construção do sujeito.

O mundo que se apresenta desorganizado para a Alice é um mundo fraturado, destruído. Nossa hipótese é a de que os fragmentos registrados pela personagem desvelam a angústia dos deslocamentos e participam da transfiguração dela. A imagem de insatisfação com o presente apresenta-se no começo do romance, no momento em que a protagonista não manifesta o desejo em mudar de cidade. O romance é narrado em primeira pessoa e Maria Valéria utiliza-se do relato com o objetivo de transformar sua obra em uma escrita de viagem caótica. Rezende rompe com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário que há na obra, a técnica de montagem, e a despreocupação com a pontuação.

A literatura de Maria Valéria Rezende é marcada pela demonstração dos espaços geográficos, o espaço rural do sertão nordestino ou o urbano marcado pelas precariedades da metrópole brasileira. Conquanto, interessa refletir a partir das consequências dinâmicas que os seres humanos transitam e se relacionam com os lugares, em que se configura como o exercício de experiência reflexiva e sensorial, também faz convocar a figura do cartógrafo que afeta e se deixa afetar pelo outro.

A fundamentação metodológica desta pesquisa é de cunho qualitativo, pautada na análise literária. Por tratar-se de uma pesquisa exploratória, pretende-se utilizar a técnica de abordagem bibliográfica e documental. A isso se deve por dois motivos. De acordo com Gil (2002, p. 44), “A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”; já a pesquisa documental “vale-se de matérias que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa” (GIL, 2002, p. 45).

No que se refere à fonte primária, os instrumentos de coleta de dados levarão em consideração o romance como elemento essencial. E, após isso, a sua análise, que objetiva examinar os aspectos do romance como a fragmentação da narrativa, atentando-se para a análise da literatura de viagem, bem como investigar o que significa para a autora escrever o texto ficcional da forma como se experiencia.

Definidos os livros e a escolha do que seria feito, iniciou-se o processo de leitura e fichamento da fortuna crítica dos autores, assim como a teoria e a crítica literária em geral. Para dar forma a este percurso, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos fundamentais e suas respectivas subseções, os quais auxiliarão no percurso da pesquisa até a resposta ao problema, e outra seção para as considerações finais.

O primeiro capítulo é de cunho introdutório. No segundo capítulo – Reflexões sobre o romance e a fragmentação –, é dado enfoque à gênese da forma romanesca moderna, discutindo como os romances modernos seguem a representação não linear e a estrutura cronológica realizando uma cisão com a tradição romanesca, não descartando-a, e sim objetivando corresponder às exigências a eles impostas, a partir das noções de Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998 e 2016) e Walter Benjamin (2012).

Quanto à compreensão e o estudo do universo fragmentário do texto ficcional, no segundo subcapítulo, a leitura e o diálogo foram feitos à luz da proposta de Erwin Rosenthal (1975), João Barrento (2010), Susan Sontag (1987) e Roland Barthes (2018), para promovermos a discussão do romance constituir-se com novos significados que refletem a realidade “flutuante”, de acordo com Rosenthal (1975), como traço do mundo moderno. No capítulo subsequente, contextualizamos a literatura de Maria Valéria Rezende.

Para o estudo das técnicas de montagem, selecionamos a visão teórica de Willi Bolle (2022), esse que estuda os fenômenos da metrópole moderna por meio de imagens dialéticas e os fragmentos (representando o gênero literário urbano) nas obras benjaminianas e – além disso, com pertinência para esta pesquisa, traça uma compreensão acerca das técnicas de montagem. Na esteira teórica, inserimos a tese de Modesto Carone (1974), o qual dedicou-se a investigar o conceito sobre a técnica de montagem a partir dos poemas de George Trakl – *corpus* de sua pesquisa –, ancorado na teoria de Sergei Eisenstein (2002), autor que, por estudar os métodos de montagens, consequentemente, foi indicado para compor o quadro de discussão.

O terceiro capítulo ficou por conta de compreender A viagem na literatura com a finalidade de explicar em literaturas cruzadas: entre a viagem e a escrita de diário, as contextualizações de Octavio Ianni (2000) a respeito da metáfora de viagem, e Béatrice Didier (1976) no que concerne ao funcionamento da escrita de diário. Em seguida, o capítulo O espaço da cidade moderna e a experiência se ocupa em refletir sobre o espaço ficcional em linhas gerais e relacionar os estudos de autores. O trabalho será alicerçado, prioritariamente, nos pensamentos de Luis Brandão e Silvana Pessoa (2019) e Walter Benjamin (2020) e Willi Bolle (2022), traçando o paralelo com a teoria defendida por Yi-Fu Tuan (1980 e 2015).

No quarto e último capítulo – A escrita-viagem de Alice em *Quarenta dias* –, oferece uma análise aprofundada, na qual são enfatizadas as escolhas formais da autora na elaboração de seu romance, os vários recursos estilísticos que contribuíram para a efetivação da obra na literatura romanesca moderna. Podemos analisar que dentro da narrativa, haverá episódios em que os dois gêneros – a literatura de viagem e o diário – vão se costurar nessa interseção, por mais que a nossa narradora não escreva um livro apenas voltado para o passado, ela realiza

inúmeras divagações a esse passado, por isso essa personagem também se fragmenta, porque ora ela se vê na antiga cidade, ora encontra-se desenraizada no lugar atual. A partir disso, o conflito fragmentário se instaura na personagem, no tempo e no espaço entre narrar a viagem e escrever o diário.

Toma-se como foco de análise a teoria de Yi-Fu Tuan (1980 e 2015) sobre a experiência, uma vez que a obra de Maria Valéria se configura como o exercício de experiência reflexiva e sensorial; No seguinte subcapítulo, parte-se para um exame, baseado em Suely Rolnik (2016), com enfoque de construir uma cartografia sentimental pelo olhar da personagem, e demonstrar o papel do cartógrafo cujo objetivo é dar voz para os afetos que pedem passagem dando sentido aos movimentos de intensidade/sensações dos desejos, (ROLNIK, 2016). Caminhando também pelos questionamentos de Walter Benjamin (2020) no penúltimo subcapítulo. À guisa de uma reflexão acerca dos espaços da recordação, alude-se à Jeanne Marie Gagnebin (2009) e Aleida Assmann (2001), essas que também passam a compor o escopo desta pesquisa. O trabalho priorizará em seu material teórico estudiosos contemporâneos como as pesquisadoras Silveira (2020) e Sant'ana (2020) sobre as obras de Maria Valéria Rezende.

Muito se tem pesquisado sobre as obras da romancista brasileira e os trabalhos já alcançam profunda penetração crítica no Brasil, ainda que recente. Entre artigos, dissertações e teses, a fortuna crítica concentra-se em temas como: experiência narrativa, identidades femininas, memória e identidade, literatura de viagem, crítica do empoderamento feminino, com enfoque no ponto de vista feminino sobre as relações familiares e relações de intimidade. Entre essas temáticas, dois trabalhos chamaram atenção e os citamos, o primeiro é a tese de doutorado de Renata Sant'Ana (2020), cuja discussão focalizou na relação entre as identidades e o universo feminino dos romances de Rezende; o segundo é a dissertação de Raquel Silveira (2020) que traz a análise tangenciada na espacialidade narrativa e o lugar de fala nos romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende.

Portanto, torna-se significativo estudar o romance da escritora pela sua proposta em trabalhar com os espaços representados pela produção literária brasileira, os quais instauram dissonâncias e diferentes experiências por meio do lugar habitado, o que faz *Quarenta dias* uma produção contemporânea que problematiza a existência e apresenta expressões pertinentes do ponto de vista da análise literária sobre a qual enxergamos motivos para inserir o texto da ficcionista, uma vez que ela rompe com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário presente na obra.

2 REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE E A FRAGMENTAÇÃO

A literatura encontra-se em apuros e a razão disso é porque ninguém a agarra com firmeza e a delimita com rigor. A reflexão inicial partiu de Virginia Woolf (2021) que, longe de estar enganada, incita a nossa tentativa e o desafio para discutir a condição da arte romanesca no período atual. A implicação aguça a investigação e exige o exame de pontos a serem levados em conta sobre a condição do romance moderno e desmanchamento de conceitos na contemporaneidade. Lançado o compromisso, não nos deteremos de forma extenuante, pretendemos expor algumas ponderações acerca do romance, com ajuda e suporte de estudiosos selecionados, tais como Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998 e 2016), Virginia Woolf (2021) e Walter Benjamin (2012). A esteira teórica é formada com a finalidade de traçar a leitura centrada na maneira pela qual o romance moderno é discutido pela crítica especialista, a composição narratológica do texto e a crise do romance.

Neste capítulo esclarecemos as proposições que discutem a técnica da montagem sustentadas pelos autores Modesto Carone (1974), Sergei Eisenstein (2002) e Willi Bolle¹ (2022), os quais fornecem uma ampla discussão sobre o conceito da técnica aplicável aos diversos estilos textuais e artísticos, faz ser a prosa ou poesia, as artes plásticas, a pintura, a música, partindo do pressuposto de entender a montagem na literatura e como podemos realizar a manobra teórica voltada para o romance. Compreender e dialogar com a abordagem metodológica de cada um deles é o que conduz e dá forma a este capítulo. De um lado, Willi Bolle (2022) embarca numa estrada de conceitos, cujos acompanhantes são as artes engessadas pelas concepções dadaístas, surrealistas, entre outras, com afirmativa de que os textos benjaminianos possuem a herança vanguardista, principalmente, ao reorganizar por meio da técnica de montagem os recortes da vida cotidiana; Modesto Carone (1974), sob outro prisma, encabeça a análise voltada para o poema, alimentando-se da teoria eisensteiniana, com o intercruzamento entre metáfora e montagem; no entremear disso tudo, Sergei Eisenstein (2002) ilustra seu trabalho profícuo sobre a composição da montagem na arte cinematográfica.

Ainda neste capítulo, partimos dos trabalhos de Erwin Rosenthal (1975), João Barrento (2010), John Coetzee (2004), Perrone-Moisés (1998 e 2016) e Oswald de Andrade (1970) para promovermos a discussão em torno do universo fragmentário, esboçado no romance moderno; no segundo momento apontaremos como alguns fenômenos desse universo narrativo se

¹ Utiliza-se nesta pesquisa a terceira e mais recente edição do livro, cuja primeira data de publicação ocorreu no ano de 1994. Willi Bolle é pesquisador de Walter Benjamin e traz contribuições sobre a historicidade das metrópoles por meio da obra do filósofo alemão.

manifestam, dissolvem e diversificam por meio de processos analíticos. Por observar que Maria Valéria Rezende retoma movimentações literárias compatíveis com a de autores conhecidos, consideramos tais exercícios oriundos de tradições precedentes. A fragmentação da personagem, do enredo e do tempo se constroem por uma rede de pluralidade interpretativa – não tão fácil de delimitar – que retomam alguns recursos ficcionais empregados por figuras literárias como James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, os quais passaram pela experimentação literária voltada para o uso do fragmento. Não só eles, mas também pensamos em Machado de Assis e Oswald de Andrade, autores brasileiros que inauguram novas formas artísticas que, utilizando um o estudo de Eduardo França (2022, p. 6), “parecem resultantes da admissão da necessidade de se instituir uma renovação das formas de representação e compressão da realidade”.

2.1 O ROMANCE MODERNO

O romance não examina a realidade, mas sim a existência.

(KUNDERA, 2016, p. 50)

Entre as tentativas de situar a literatura nos discursos da modernidade e pós-modernidade, percorremos por uma série de distinções ou contradições entre esses discursos até chegar em delimitações possíveis. Linda Hutcheon (1991) é uma das figuras a quem recorremos para compreender o que diz a estética pós-modernista. Segundo ela, “[...] ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Desse modo, tal arte pós-moderna começa a relacionar o texto histórico com o propósito de retomá-lo mais do que distanciá-lo. Inicialmente, há a instalação prefixal nas palavras acompanhadas por uma retórica negativizada: “ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Em termos linguísticos, tais palavras existem para negativizar, no entanto, o pós-modernismo aparece para insurgir, por ser ele mesmo um fenômeno contraditório.

Pelo viés da autora, o pós-moderno, portanto, recai numa contradição que, em síntese, procura combater o isolamento do modernismo que separava a arte do mundo, a literatura da história. Com a intenção de traçar isso, o pós-modernismo utiliza diversas vezes as técnicas da estética moderna, com o acréscimo da consciência, da relação crítica da arte com o mundo. Outrossim, a manobra teórica perfilada por Hutcheon (1991, p. 21), “[...] é sempre uma

reelaboração crítica nunca um ‘retorno’ nostálgico”. A partir das discussões apreendidas, porém, instala-se um problema de interpretação conceitual: se a tentativa de discutir a pós-modernidade se faz à custa de retomar a modernidade, conforme Hutcheon (1991), como o pós-moderno continua alimentando-se da contradição como possível conceito? Ao seguir a linha de raciocínio, Perrone-Moisés (1998) expõe muito bem a questão, segundo o crivo de leitura diante do texto de Hutcheon (1991). Essas discussões são desmistificadas nos postulados da autora ao enunciar: “O conceito de pós-modernidade, que tem ocupado os teóricos das duas últimas décadas, é um conceito frágil, impreciso, paradoxal – o que é reconhecido por todos os teóricos pós-modernos, sejam eles a favor ou contra” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179). Perrone-Moisés, entretanto, acredita que os traços apontados como pós-modernos deslizam entre o moderno e o mais antigo (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Interessante observar como a autora elucida o estudo sobre os valores da modernidade literária que, por consequência, misturam-se nesse caldo de ingredientes conceituais (pré-moderno, pós-moderno) e resultam numa confusão. Não à toa, Erwin Rosenthal (1975) ancora-se na demonstração dos passos pelos quais o romance moderno percorreu e superou, além de acentuar o embaraço que a crítica especialista se configura ao tentar situá-lo nos caminhos escorregadios de conceitos e interpretações, assim, Rosenthal (1975, p. 2) produz a sua teoria ao afirmar que as “categorias tradicionais da crítica literária sejam insuficientes para a justa avaliação dessa nova maneira de escrever, pois o universo do romance parece muitas vezes constituir-se exclusivamente de material linguístico”. Porquanto, o estudioso confessa a falta de instrumentos consistentes para a crítica literária por ela estar em notório embaraço. A leitura reporta a uma dúvida pululante ao questionar o lugar onde podemos situar o romance moderno, e o que a crítica especialista produz no âmbito teórico, não como a maneira de defini-lo a todo custo, mas de mostrar a linha evolutiva e quais autores começaram a se dar conta que o romance deixava ser o que era para se adequar aos moldes modernos.

Ao retornarmos por outro caminho argumentativo, Perrone-Moisés atém-se com cuidado à modernidade, pois, a pesquisadora certifica que vários traços ditos ‘pós-modernos’ tais como: a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto –, são por excelência características modernas, apontando – consequentemente – a contradição na análise da pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991), cuja leitura tenciona mais a confundir ao invés de esclarecer. Isso se deve ao fato de que no estudo da teórica canadense, de acordo com as palavras de Perrone-Moisés (1998, p. 185) “repetem-se os verbos que definem, sem definir, o pós-moderno: o pós-moderno “desafia” [challenges], ‘parodia’, ‘desmistifica’, ‘questiona’, ‘ironiza’, vive na contradição etc”. O incômodo reside, portanto, na

impossibilidade do projeto de traçar uma poética da pós-modernidade. A crítica brasileira não deixa de estar certa ao organizar a formulação consistente e, não por acaso, busca centrar o estudo em escritores modernos sobre os quais ela consegue enxergar os traços da modernidade utilizados por eles, sendo particularmente: a busca pelo novo, a experimentação de linguagens e de gênero, cujas discussões evocam os romances escritos por mulheres e a liberdade que vêm alcançando ao ocuparem os espaços de atividade intelectual e não só emocional –, a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas. E, para além desses traços, existe “uma leitura sincrônica do passado que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro; a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187).

O exercício de contemplar as ruínas, hobby praticado pelos românticos, faz parte do projeto de modernidade que advém do romantismo. Nessa feita, a autora tece considerações provocativas quanto à comparação entre modernidade e pós-modernidade, segundo afirma: “análise da obra crítica dos escritores modernos, é que sua modernidade é múltipla, mas coerente e consistente. Já a pós-modernidade é muito mais difícil de ser definida por conceitos ou examinadas a partir de práticas particulares” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 188). Com essa citação é possível reiterar a densidade da discussão acerca dos termos moderno e pós-moderno, entretanto, a teórica parece agarrar (expressão utilizada por Virginia Woolf) com mais precisão a sua tese. Enquanto os argumentos se debruçam em torno dos conceitos, outros autores mobilizam questões para pensar a arte do romance à sombra da crise que o acompanha.

No século XIX, por exemplo, surgem as primeiras aparições de obras que cindiam os aspectos narrativos compostos pela linearidade cronológica, a perfeição e a correspondência com as narrativas que apresentavam início, meio e fim. Ainda por cima, a visão é enviesada por Susan Sontag (1987, p. 17), “toda escrita, na prática, consiste em fragmentos. O padrão início, meio e fim não mais se aplica. A incompletude toma-se a modalidade dominante da arte e do pensamento”. Os escritores modernos começavam a experimentar o texto de modo não só inovador, mas, sobretudo, diferente, pois não permaneceram incólumes às mudanças ao longo do tempo e da história. Mediante ao exposto, Milan Kundera (2016) traz apontamentos relevantes para a arte do romance, apesar de não anunciar pretensões teóricas, a gênese do problema suscitada por ele segue em questionar: O caminho do romance se fecha por um paradoxo? O que se passou com as formas literárias, especialmente, o romance, depois de três séculos?

Os tempos pacíficos de James Joyce e Marcel Proust chegam ao fim no momento em que o homem tinha apenas por inquietação lidar com os monstros da alma. Posteriormente, os

romances de Franz Kafka, Jaroslav Hasek, Robert Musil e Hermann Broch concentravam-se no monstro exterior cunhado pela história. Entrementes, a guerra de 1914 entrava em cena e os romancistas notaram e apreenderam os paradoxos terminais dos tempos modernos.

Alguns nomes de escritores delimitam os paradoxos terminais dos tempos modernos que situa George Orwell como um antecipador dos acontecimentos sociais e políticos. De modo consequente, Kundera (2016) estabelece que o livro do autor inglês poderia ser discorrido em um ensaio ou um panfleto, sumariamente, porque tais romancistas “descobrem ‘o que somente um romance pode descobrir’: mostram como, nas condições dos ‘paradoxos terminais’, todas as categorias existenciais mudam subitamente de sentido” (KUNDERA, 2016, p. 20). O incômodo é aceitável e compreensível, em particular, por se tratar da crítica inclinada para a problemática existencialista de personagens. Apesar do autor expressar a discussão dos paradoxos elucidados, há uma porta entreaberta que desassossega e faz evocar a questão estética: a ameaça do fim do romance. Observa Kundera (2016, p. 21) – “já vi e vivi a morte do romance, sua morte violenta (através de proibições, censura, pressão ideológica), no mundo onde passei grande parte de minha vida e que habitualmente chamam de totalitário”. O que o estudioso pretende dizer se repete na afirmativa de Donaldo Schüller (1989, p. 9): “O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto”. Expor a inquietação acerca do fim do romance é, sem dúvidas, fazer com que ele sobreviva em meio às ruínas – uma vez que a modernidade é um projeto em ruínas – mas com a ressalva de seguir por caminhos tortuosos para salvá-la do esquecimento.

O espírito do romance, adverte Kundera (2016), é o espírito de complexidade, isto é, a obra conversa com o leitor e numa espécie de sussurro diz: As coisas são mais complicadas do que você pensa. Virginia Woolf (2021, p. 59) não pensa diferente dessa linha e reforça esta ideia: “o livro em si não é a forma que vemos, mas a emoção que sentimos, e, quanto mais intenso o sentimento do escritor, mais exata, sem fendas nem falhas, é a sua expressão em palavras”. Tiramos proveito para realçar os termos ‘complexidade’ e ‘emoção’ erigidos pelos autores, pois eles fornecem a impressão de que a qualidade e a consistência de uma obra literária pode ser medida por intermédio das experiências do leitor. Não por acaso, diz Woolf (2021, p. 100), “Se o instinto leva um leitor a dizer que Scott é mero contado de história, outro pode dizer que ele é um mestre do romance de aventura; se um leitor se sente tocado pela arte e o outro pela vida, ambos estão certos e ambos podem erguer um enorme castelo de cartas teóricas”.

Kundera destaca, contudo, que a complexidade é reconhecida como a verdade do romance. Ademais, o autor faz um alerta quanto à recepção do gênero na contemporaneidade: os autores atuais não se preocupam em manter o vínculo com a herança do passado. Sob o

mesmo ponto de vista, a maioria dos romancistas no período atual (século XXI) não busca mais uma transformação da língua ou da técnica, bem como fizeram James Joyce ou Guimarães Rosa, descreve Perrone-Moisés (2016). Paralelo a esse enfoque, cumpre inserir a tese de Walter Benjamin referente ao risco da narrativa ser extinta. Para se narrar é necessário ter uma ligação com as experiências e, conforme o filósofo, elas estão decaindo, todavia – a inclinação para o fim foi motivada, em grande escala, pela guerra mundial entre o período de 1914 e 1918. No final da guerra notava-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha e mais pobres em experiência comunicável. De fato, a percepção vem sendo instituída por vários estudiosos e Benjamin (2012, p. 214) resume: “nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material” e ainda a experiência moral pelos governantes.

Não só os soldados combatentes retornavam silenciados para as suas casas, os trabalhadores de fábricas, com a carga horária extenuantes, as pessoas que estiveram e vivenciaram as atrocidades nos campos de concentração nazistas também fazem parte da esteira de exemplificação, cuja possibilidade de narrar a experiência foi arrancada delas. É lícito, por enquanto, admitir que o cerne do problema apontado por Benjamin revela algumas raízes sobre as quais interpretamos a arte de narrar baseada na experiência (uma questão da qual será ampliada nos capítulos posteriores deste trabalho). O autor alerta e antecipa o problema curvado para os veículos informacionais que possuem grande parcela de responsabilidade no declínio da arte da narrativa. A pobreza em escrever histórias consistentes, diz Benjamin (2012, p. 219): “quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicação ao comunicar uma história”. Milan Kundera, sob outro enfoque, para voltarmos a ele, sintetiza de um modo parecido como a mídia veicula o romance, perfuram o significado encarcerando-o no mercado sob o disfarce da diversidade política que, decerto, resulta na colisão com o espírito do romance mantido pela continuidade. De natureza igual, pretende o autor dizer:

O espírito do romance é o espírito de continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes; cada obra contém toda a experiência anterior do romance. Entretanto, o espírito de nosso tempo está fixado sobre a atualidade, que é tão expansiva, tão ampla, que expulsa o passado de nosso horizonte e reduz o tempo ao único segundo presente. Incluído nesse sistema, o romance não é mais obra (coisa destinada a durar, a unir o passado ao futuro), mas acontecimento da atualidade como outros acontecimentos; um gesto sem amanhã. (KUNDERA, 2016, p. 26).

Tanto Kundera quanto Benjamin são magistrais ao exporem a inquietação. Acreditamos que o mais interessante é, até então, assegurar uma narrativa que não é imposta ao leitor, não é dada com facilidade e sim, conceder a ele o direito de interpretar o texto e propor uma leitura reflexiva, ainda mais numa época de expansão editorial e escritores midiáticos – cuja única preocupação é saber quantas cópias foram vendidas ao invés de se interessarem pela reflexão lenta e de qualidade. Nessa mesma ordem de ideia, a arte da narrativa se difere da informação, porque, enquanto a primeira concentra-se na continuidade, a segunda atém-se apenas ao que é novo. Salienta Benjamin (2012, p. 221): “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”. A informação, porém, tem apenas o interesse em transmitir o ‘puro em si’, o momento atual da circunstância narrada. Em outra linha de raciocínio, ao elencar imagens de narradores, notamos linhagens interessantes construindo a visão de mundo ao narrar, exemplificadas pelo camponês sedentário e o marinheiro comerciante.

O esforço de Benjamin é, a partir desse recorte, expor a experiência de cada um deles com suas respectivas narrativas que fazem o interlocutor ouvir com prazer, outrossim, o filósofo alemão se vale da figura de Nikolai Leskov, romancista russo, para utilizar como exemplo, pois, tal autor empregava em narrativas o senso prático que é uma das características de muitos narradores nato, principalmente, por evitar explicações ao comunicar a história. O ponto central da discussão do autor se alinha ao de Perrone-Moisés (2016, p. 25) ao perceber que a literatura manifestada em determinados textos, escritos numa linguagem particular, “textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente”, está consumida pela ameaça do fim. Em linhas gerais, a pesquisadora deixa uma ressalva em forma de recado para os autores contemporâneos: “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, ter de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Confirmamos, portanto, que o narrador explicitado por Benjamin aproxima-se do compromissado em inserir o fluxo insondável das coisas, não impor ou entregar o contexto ao leitor, mas permitir que ele interprete a sua maneira. Conservar o que foi narrado está entre as principais essências da arte da narrativa que fazem os escritores beberem diretamente da fonte rica de histórias (empíricas ou não) presentes na cultura de grupos sociais – por exemplo –, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956), não se tornaria o que é hoje, uma obra inestimável para a literatura brasileira, caso o romancista mineiro não chegasse até essa fonte de literatura experiencial e/ou documental e desvelasse a linguagem viva do ‘fazer literário’. Vale esclarecermos, contudo, que não é nossa pretensão bater de frente com a teoria de Antonio

Candido a esse respeito: “(...) o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo” (CANDIDO, 2014, p.75), pois, levamos em conta que: “[...] o fator verossímil do texto depende da organização estética do material. É a partir dessa consideração, que podemos aludir à trama da narrativa, anotando os traços de embate com a realidade empírica” (MODESTO, 2018, p. 13). A ideia de ter mencionado Guimarães Rosa deve-se ao fato de entender a visão e a fonte das histórias do narrador alicerçado no povo e em sua raiz, como diz a proposição benjaminiana.

2.2 O UNIVERSO FRAGMENTÁRIO DO TEXTO FICCIONAL

A literatura acompanha as movimentações da sociedade e o que foi escrito hoje ou amanhã está, quase o tempo inteiro, por vias de anunciar o seu declínio. Por certo, a intranquilidade, apesar de não ser nova, costuma ser retomada pela crítica atenciosa em desconfiar das produções atuais, dispostas no século XXI, contanto que as obras ditas produtoras mantenham o compromisso em manejar as novas experimentações sem deixar de levar em consideração a imagem do mundo em sua forma ambígua e mutável. Guiando-nos pela linha argumentativa de Erwin Rosenthal (1975), a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias. Deveras, é reforçado ao leitor o empenho que ele começará a delinear para acompanhar as categorias dos gêneros valendo-se de uma análise progressiva.

A meta a ser alcançada já não reside na perfeição estilística ou na beleza da relação; importa realmente o poder associativo de determinados modelos linguísticos. Também a decorrência da ação no tempo e no espaço sofreu transformações profundas, pois os romances atuais rejeitam a representação linear e o desenvolvimento cronológico, a fim de poderem cumprir com as exigências a eles impostas. O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. (ROSENTHAL, 1975, p. 2).

Citado por Rosenthal (1975), Max Frisch (1958) chama atenção para a tentativa do romancista em querer expressar o indizível, levando ao fracasso a capacidade em dizer tudo, o que ocasiona a utilização de fragmentos, retalhos de uma malha textual. Não seria equívoco asseverar que as frases longas da narrativa proustiana estavam em busca do verbo ideal e exato, uma tarefa não tão fácil, perfilada – quiçá – entre fragmentações e prolixidades, mas que no

final atingiam o indizível por meio do dito verbalizável, e o leitores certamente eram recompensados no final. Se por um lado tratamos o romance moderno interessado pela continuidade e pela complexidade, por outro, endereçamos nosso olhar para a representação do fragmento no romance moderno e, claro –, esse caminho não seria diferente, uma vez que o interesse neste trabalho é perceber a instalação da categoria fragmentária sem deslocá-la da prosa romanesca.

Perrone-Moisés (2016) acentua que a expressão literária em forma de fragmentos foi introduzida pelos românticos alemães e largamente praticada pelos modernos. Não poderíamos discorrer a respeito do fragmento sem antes tratar do conceito da modernidade, aliás, um assunto está enredado no outro, conforme João Barrento (2010, p. 62), “o conceito ‘moderno’ nasce já com a primeira geração romântica ainda antes da viragem para o século XIX”. Por certo, Rosenthal (1975) timbra em realçar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser revelada de forma flutuante e camaleônica. Visto por esse ângulo, os termos “flutuante” e “camaleônica” não deixam de ter razão ao serem endereçados ao romance, pois, não faz parte de sua natureza decifrar os mistérios da vida atual e sim mostrar a realidade moderna em um sentido mutável, representada em matizes distintas – sobretudo, pela forma de se metamorfosear e apresentar o aspecto fragmentário imiscuído numa realidade flutuante do texto. As expressões tornam-se pertinentes do ponto de vista da análise literária sobre a qual enxergamos motivos para destacar a literatura de Maria Valéria Rezende, já que ela rompe com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário presente na obra. Parte desse ponto, a relevância de observar as figuras de cartões publicitários – num jogo de montagem e desmontagem – a relação com o tempo, a coleção de citações de autores alheios e a despreocupação com a pontuação, resultado da interseção entre diário e relato de viagem, todos alinhavados no texto.

Desde Oswald de Andrade (1970), a expressão fragmentária já era explorada em seu aspecto formal em detrimento do conteúdo, as experimentações estabeleciam marcas com o tempo e a cultura. Não só Oswald, mas também Machado de Assis, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Shakespeare e Miguel de Cervantes. O fragmento, conforme pincela João Barrento (2010), é intrinsecamente moderno, pois a modernidade é fragmentária. As linhas interpretativas ao buscarem respostas para tentar compreender contornam a ideia de abertura renunciando que cada conjunto de fragmento é um contínuo em aberto. O outro ponto se volta para a imagem de uma ilha que, na perspectiva de Barrento (2010), transmite a figura de um arquipélago, vive e morre na relação com os outros. Com efeito, podemos locomover tal pensamento e aproximá-lo do processo pelo qual a metástase funciona no corpo humano, primeiro ela se descola de um órgão e depois se multiplica ancorando-se em outros órgãos,

sempre num movimento de formar outras células, de viver e morrer na relação dentro do organismo. Rosenthal (1975), baseado em Heissenbüttel (1964), trata do problema linguístico que enfoca o quanto as expressões vividas tornam-se escorregadias aos serem transmutadas em palavras. Diante disso, há uma questão “como encontrar as palavras e frases capazes de exprimir aquilo que precisa ser dito” (Heissenbüttel, 1964, p. 296, *apud* Rosenthal, 1975, p. 10). Analogamente, Marcel Proust foi um autor preeminente na destruição do conceito tradicional de tempo. Foi a partir dele e da primeira publicação *Du côté de chez Swann* (1913) que caiu nas mãos dos leitores um novo jeito de reelaborar o tempo dentro do universo ficcional.

Ao lado de Marcel Proust (1913), aparece Thomas Stearns Eliot (1910), James Joyce (1922), André Gide (1925), Gertrude Stein (1933), autores que experienciaram o conceito de tempo ao destruir os ponteiros do relógio. O fragmento se acopla ao desprezo pela pontuação e ao desvio de uma sequência lógica por traduzir o contexto de uma época caótica, seguindo a problemática dos romancistas modernos que, de acordo com a teoria de Barrento (2010), se nega a ser todo e acolhe as manifestações dispersas e múltiplas do ser e reenvia.

A quebra dos ponteiros, representada metaforicamente, transformou-se em um exercício para deslindar o novo fazer literário. Marcel Proust, porém, para retornarmos a ele, realiza com maestria a elaboração de um tempo recuperável e, simultaneamente, difícil de segurar, pois escapa. Na prática, é o que sugere o episódio inicial do livro: “As pernas, os braços, estão cheios de lembranças embotadas” (PROUST, 1998, p. 12). Deveras, a fragmentação temporal está embutida no fluxo de consciência que, por sua vez, compõe-se pela ambiguidade entre o corpo – no sentido palpável das pernas e braços terem a capacidade de lembrarem, função designada ao cérebro –, e a captura do tempo, esse, costurado pelo risco de a lembrança escorrer pelo ralo do esquecimento.

James Joyce, outra figura emblemática, imergiu na experimentação da realidade flutuante, “com trechos fraseológicos aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob forma de estilhaços de pensamentos, Joyce constrói novos significados, que refletem de maneira convincente a realidade ‘flutuante’” (ROSENTHAL, 1975, p. 17-18). Friedrich Schlegel, mais conhecido como Novalis (1969), é um dos escritores expoentes no tema do fragmento, pois, seus textos emitem estilhaços de sentidos constelados em sequências fluidas, endereçando para uma totalidade exterior a cada um e presente em cada um” (BARRENTO, 2010). Já em *Ulisses* (1922), Joyce cria a fragmentação do mundo e dos acontecimentos fazendo com que a construção do romance se apresente e dissolva as formas tradicionais por inteiro.

A respeito de outra categoria, o espaço é visto entremeado ao tempo, ou seja, sem o objetivo de dissociá-los, além de não permanecer estático como nos moldes antepassados, diz a protagonista de romance: “(...) pelo susto de me crer diante de portas definitivamente fechadas que em seguida revelaram novas frestas por onde me meter. Talvez seu tempo também seja assim, Barbie, sem horas nem minutos, só acidentes pra marcá-los?” (REZENDE, 2014, p. 144). Por esse motivo, a formação temporal se interpenetra à espacial, porque as palavras “tempo” e “espaço” lançam uma sigfificação mais profunda, inclusive, observa Rosenthal (1975, p. 53-54): “O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e o espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas. Este é também o propósito do romance, e procuraremos caracterizar aqui o espaço “fragmentado” do novo mundo, representado no romance moderno”.

De maneira efetiva, o sujeito se relacionará com o espaço levando em conta as alterações existenciais provenientes da tomada de consciência, alimentada pela experiência narradora também. Ampliando a argumentação, os diálogos vão comparecer emparelhados, numa junção de fragmentos, cuja tarefa de desembaralhar torna-se complexa. Na perspectiva de Rosenthal (1975, p. 56-57): “Cumpre, simplesmente, reconhecer que o romance moderno deixou de refletir a progressão contínua de uma única ação, de um pensamento ou de uma situação uniforme; em vez disso reúne, de maneira caleidoscópica, impressões pluralizadas”. Sob o mesmo enfoque, a experiência física ou psíquica recebem conotações distintas no modo de afirmar-se na prosa moderna, é o caso de Walter Benjamin. Lembramos da seguinte cena histórica:

A pasta é mesmo necessária? — pergunta esposa de um certo Fittko, a quem Benjamin foi apresentado. Contém um manuscrito, ele responde. "Não posso correr o risco de perder isto. Precisa ser salvo. É mais importante do que eu". No dia seguinte atravessam as montanhas, Benjamin parando a cada poucos minutos por causa do coração fraco. Na fronteira, são detidos. Os papéis não estão em ordem, diz a polícia espanhola; têm de voltar para a França. Em desespero, Benjamin toma uma overdose de morfina. A polícia faz um inventário dos pertences do morto. No inventário não há nenhum registro de um manuscrito. (COETZEE, 2004, 99-100).

A pasta citada no pequeno recorte anterior carregava o *Trabalho das passagens* (1999), um intenso trabalho inacabado, ou melhor, como destacou o próprio Benjamin "uma obra terminada pesa menos que aqueles fragmentos em que trabalharam a vida inteira" (COETZEE, 2004, p. 100). O autor alemão não escreveu romances, talvez, pelas habilidades que lhe faltavam, não obstante, o volume dos *Selected writings*, até hoje, apesar de lacunoso, é objeto de crítica e estudo por seu aspecto formal e contedístico construídos. A base de linhas intermináveis e descontínuas, “A história do Trabalho das passagens é mais ou menos a

seguinte. No final dos anos 1920 Benjamin concebeu uma obra inspirada nas passagens de Paris, que trataria da experiência urbana” (COETZEE, 2004, p. 107). Porquanto, o pesquisador Willi Bolle (2022) foi a fundo investigar as imagens fisionômicas, no intuito de compreender a mentalidade da época por meio da metrópole moderna observada pelo narrador benjaminiano. Decerto, Coetzee (2004, p. 113) expressa muito claramente o desígnio de *O livro das Passagens*, “seja qual for nosso veredicto sobre ele — ruína, fracasso, projeto impossível —, sugere um novo modo de interpretar uma civilização, tomando por material seus refugos em vez de suas obras de arte”.

Ora, cabe questionar: Por que seria pertinente trazer essas considerações? Em conformidade com o paradigma teórico sustentado até o instante, o uso do fragmento manifesta-se como recurso estético possível de ser examinado nos livros de outros autores, cujos estilos baseiam-se na perspectiva da experiência e, não à toa, erigem diante dos espaços explorados; sendo esse o espaço interior, representado pelo monólogo, e o espaço da metrópole, enquanto palco de experiências e perspectivas de sentimentos. De fato, enveredamo-nos por outras vias, mais precisamente, a prosa pessoana que desvela a sensação desassossegadora ao registrar memórias em fragmentos e, muito além disso, une o tempo, espaço e a inquietação do sujeito, resultando na confissão do eu, assim vemos: “Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações?” (PESSOA, 2019, p. 189).

De um lado, Fernando Pessoa representa o fluxo do pensamento, o resultado é o estilhaço fragmentário. O narrador benjaminiano, de outra forma, encontra-se enervado pelos movimentos dos espaços sociais e pelos processos de narrar vinculados à experiência, esse enfoque é confirmado, no mesmo nível, por Idenilza Lima de Lima (2018, p. 84) ao esclarecer que: “O uso do fragmento se delineia como contraponto ao modo de vida do autônomo na modernidade, particularmente, na primeira metade do século XX, época marcada pelo questionamento no êxito do progresso da sociedade industrial”. Ao enveredar pela análise do romance de Maria Valéria, elegemos uma cena em que é possível compartilhar os pensamentos mais íntimos da personagem: “Para onde ir?, por enquanto, pra lugar nenhum, continuar escondida ali, invisível entre os invisíveis com suas garrafas térmicas e suas cuias de chimarrão, espiando, por todo o tempo que eu quisesse (...)” (REZENDE, 2014, p. 130). O trecho expressa o fluxo de consciência que fornece ao leitor a sensação de estar próximo à protagonista. Para afirmar, segundo a fala de David Lodge (2009, p.62) – “é como usar fones de ouvido plugado diretamente ao cérebro de outra pessoa e monitorar essa gravação interminável de impressões, reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito”. O enfoque é confirmado à medida

que a descrição da narradora-personagem se estende ao completar: “Minha imaginação de quase menina, leitora voraz de contos de fadas durante a infância e de romancinhos de jornal na adolescência, viajava longe” (REZENDE, 2014, p. 230). A partir dos três autores refletimos como a prosa moderna se desenvolve, por mais que estejamos caminhando à luz de uma análise do romance, vale considerar na concepção do fragmento outros estilos literários que cintilam a realidade flutuante no mundo moderno.

Em outro prisma, Roland Barthes (2018) concentra-se no trabalho de citação, costurado por referências, cuja produção resulta da interpretação e reescrita do discurso do outro. Nesse processo, o leitor transforma-se em escritor ao acompanhar a solidão de um eu fragmentado e acometido pela solidão extrema. Barthes dispõe como leitura um lugar de fala, o lugar do sujeito que fala de si mesmo no discurso amoroso, diante do outro (o objeto amado) silenciado. A obra de Roland Barthes é feita em pedaços de origens diversas, como o autor elucida “Para compor esse sujeito apaixonado, foram ‘montados’ pedaços de origem diversa” (BARTHES, 2018, p. 19). Porquanto, “se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado a sua “cultura”, em outra o sujeito apaixonado lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber” (BARTHES, 2018, p. 19). Com o acréscimo de oportunizar ao leitor a participação na leitura do discurso amoroso. No exemplo, sublinhamos o termo “Ausente”, à sombra de uma visão analítica do personagem Werther:

Grande quantidade de *Lieder*, de melodias, de canções sobre a ausência amorosa. E, no entanto, não se encontra essa figura clássica no *Werther*. A razão é simples: lá, o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, afasta-se. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *em sofrimento*, como um embrulho num canto qualquer da estação. (BARTHES, 2018, p. 59).

Com essa citação é possível afirmar dois personagens: a figura do eu constituindo-se pela presença, deveras disponível, em contrapartida à segunda pessoa do discurso, ausente em corpo físico, outrossim, ela transforma-se em matéria viva na imaginação do sujeito apaixonado. A linguagem esboçada nasce da ausência, nas palavras de Barthes (2018, p. 64): “A ausência do outro me conserva a cabeça sob a água; pouco a pouco sufoco, meu ar se rarefaz: é graças a essa asfixia que reconstituo minha ‘verdade’ e preparo o Intratável do amor”. No final, identificamos também que o livro, no fundo, é um livro sobre o amor, porque traz a imagem dos seres linguísticos, com suas devidas narrativas e, assim, o estudioso perfaz o ato de narrar no sentido de ser ouvido e encontrar reverberação para a ação do discurso do outro.

Diante dos exemplos, cuja citação poderia ser longa, é possível conjecturar que os investimentos dos literatos atingem o método fragmentário, embora não alcancem o romance, apontam para muitos significados e chegam, por vias distintas, nas mãos dos leitores.

Deslocando a visão da perspectiva, torna-se favorável a tentativa abordada pelos estudiosos ao se aproximarem de conceitos consistentes para tratar da prosa romanesca, apesar da crítica literária caminhar paulatinamente para determinar o romance dito como contemporâneo. Por outra razão, os métodos familiares são preservados com o propósito de explorar o novo romance. É a partir de James Joyce que a literatura começa a sentir as transformações, logo após, aparecerá Franz Kafka aferrado à composição fragmentária que faz movimentos na recepção dos leitores acomodados com as estruturas de estilos tradicionais,

É interessante sublinhar o romance despreendido de temas que visam determiná-lo, nesse caso, a obra precisa ser olhada com atenção, por ela ser o próprio elemento essencial. Não seria inútil enfatizar, a essa altura, que os títulos dos romances são escolhidos pelos escritores ao apresentarem “um tema conhecido para expressar um conteúdo inteiramente novo” (ROSENTHAL, 1975, p. 157). Buscando atingir o que o teórico quer dizer, em *O Processo* (1925), de Kafka, não se trata da preeminente ação judicial, mas versa, acima de tudo, a angústia existencial. No entremear de comparações, podemos citar também *A paixão segundo G.H* (1995), de Clarice Lispector, em que a representação da angústia aparece pelo medo de não se saber nomear – uma vez que a angústia², por definição, é algo que não conseguimos denominar, e, o não saber é o causador de angústia –, o que faz a escrita se constituir como uma tentativa de delinear a forma, prezando pela estrutura formal, num sentido plástico das palavras.

Decerto, isso confere à necessidade de fazer um destaque na referência direta ao título *Quarenta dias* estar, tangencialmente, ligado aos quarenta dias em que Jesus, segundo a narrativa bíblica, passou no deserto, não no sentido religioso do termo, mas pelos quarenta dias trazerem a representação da angústia do existir humano sentido pelas andanças, de maneira idêntica, “Essas alusões literárias ou referências indiretas a ensinamentos e tradições conhecidas, diz Rosenthal (1975, p. 158), fazem parte do trabalho do romancista”. Se por angústia, consideramos aquilo que não conseguimos nomear, a prosa rezendiana parece recorrer à luta e ao processo de escrita do que apreende e sente enquanto angustiada equivalendo-se de um pensamento fragmentário.

² “Termo (*Realangst*) utilizado por Freud no quadro da sua segunda teoria da angústia: angústia perante um perigo exterior que constitui para o sujeito uma ameaça real” (LAPLANCHE, 2001, p. 26).

Pensar na ideia de fragmento é analisar os caminhos pelos quais a personagem transita para realizar a sua própria costura, ou melhor, a sua colcha de retalhos colhidos por meio da linguagem de um grupo social. É como se projetássemos a figura de um historiador costurando uma roupa, a roupa enquanto um determinado fato histórico que necessitasse de muitas linhas para realizar a costura, mas nem todas estivessem ao alcance. A tarefa do romancista é similar à do ensaísta, pois, ela “é, no plano das ideias, como a do surfista que, na imensidão do mar, só com a sua prancha (tábua de salvação?) espera o encontro com a onda, aquela fulguração de sentido que o impele para mais uma travessia” (BARRENTO, 2010, p. 51).

Podemos, ainda sim, interrogar-nos sobre outro elemento do texto ficcional. Seguindo a linha, entre cortar e alinhar a história, a narrativa pode ser interrompida por recordações do passado e antecipações do futuro, segundo sugere o autor brasileiro Rosenthal (1975, p. 158-159), “uma técnica na qual os diversos planos narrativos muitas vezes se revezam imperceptivelmente, sem que modificações temporais do verbo ou observações específicas advirtam o leitor da alteração da perspectiva”. Com efeito, como se observa na citação, o crítico literário não deixa de estar correto quanto ao jogo do tempo, presente, pretérito e futuro imiscuem entre si, apesar de não se excluírem.

A ideia se aplica ao romance, *corpus* de pesquisa, sob o ponto de vista da técnica incorporada à personagem, essencialmente, ao se lançar em recordações. Conquanto, há uma fenda que faz a narrativa não se satisfazer entre o jogo temporal e a fragmentação da personagem, de preferência, por esse eu-narrador não se interessar em antecipar o futuro, por ele existir num espaço à luz de seu desejo de construir o percurso narrativo; em boa parte, impregna-se de ironia que vai aparecer como fio estruturante do romance. Em outras partes, o eu-narrador reveste-se de espanto e continua a surpreender-se com o mundo mutável, típico da realidade “flutuante”. Tais reflexões interagem com os procedimentos narrativos pelos quais o romance se constituiu ao longo do tempo e da história. A dificuldade em caracterizar o romance inserido em uma tendência é umas das problemáticas enfrentadas pelo crítico, entretanto, vale reforçar, existe uma afirmação correspondente à crise do romance moderno: a negação do conceito tradicional do gênero.

Os romances que se ocupam de nossa realidade, cunhada pelo nome flutuante, denotam o caráter enigmático – sem pretensão de revelar os mistérios – e não se satisfazem com uma classificação tradicional. A essa promulgação, Rosenthal (1975, p. 163) ajuda-nos a compreender a composição do “eu” – “A trama – na medida que ainda exista alguma – já não se apresenta objetivamente estruturada, e as diversas ações que compõe a narrativa parecem diluir-se na incerteza”. O que serve de alerta, e tiramos proveito disso à guisa da reflexão crítica,

é o cuidado em constatar ou associar os aspectos da realidade histórica da obra e cair no problema de coerência interna. A esse problema, Antonio Candido sustenta o modo como a organização estética do material se dá, pois, “Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO, 2014, p. 75). Tanto um quanto outro autor concluem que o romance precisa ser avaliado, acima de tudo, não pelo seu entorno, mas pelo o que ele diz, ou indica sobre o contexto.

2.3 A TÉCNICA DE MONTAGEM COMO ELEMENTO INTEGRANTE DA NARRATIVA

Willi Bolle (2022) expõe a técnica de montagem benjaminiana, como base para a historiografia, além dela operar e resultar na reunião de fragmentos para compor a história da Modernidade. Sustentado por Bolle (2022, p. 103): “Se até agora foi vista sobretudo a parte concluída do Trabalho das Passagens, levar-se-á em conta, doravante, também seu aspecto fragmentário”. Com efeito, toda leitura e interpretação precisam ser analisadas a partir da comprovação no texto, o leitor efetua, em outro cenário, o procedimento de montagem e ocupa o lugar de coautor, pois a obra se completa a partir dele ao concebê-la aberta, mas não escancarada, como disse Umberto Eco uma vez.

A confecção da montagem faz lembrar as peças de um quebra-cabeça, no entanto, o jogo esquemático visa pela organização de peças justapostas no final – completamente arranjadas, característica que, em grande parcela, não se aplica à técnica de montagem aqui sustentada. O teórico pincela em sua linha argumentativa a construção do procedimento de montagem desde os moldes dadaístas aos surrealistas, perpassando pelo teatro épico ao conceito cinematográfico, cada um à sua maneira de elaborar-se. Deveras, chegamos a depreender a montagem alastrando-se por campos diversificados, cabe aqui, redimensionar e discorrer sobre ela, assim, um recorte feito por Bolle (2022) pode instruir-nos ao entendimento inicial:

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: Os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também influências do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução industrial (construções-montagens como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo. (BOLLE, 2022, p. 103).

Walter Benjamin tirou da fonte do dadaísmo, em grande medida, o sentido de montagem que prezava pela utilização de naturezas-mortas, tais como bilhetes, tocos de cigarros e outros aspectos característicos. Sob outro ângulo, o conceito surrealista imprime a experimentação pelo mito e sonho, não à toa, deu voz à *Rua de Mão Única* (2020), carregado de estilizações fraseológicas que “passa a colecionar sistematicamente os sonhos coletivos de uma época, para decifrá-los” (BOLLE, 2022, p. 105). A linha de pensamento convoca uma compreensão a partir de Edgar Allan Poe, o qual aparece citado no conceito jornalístico de montagem, porém, Willi Bolle reafirma o incômodo sentido por Benjamin quanto ao comportamento da imprensa que consiste no isolamento de notícias afetando a experiência do leitor. Poe, conquanto, torna-se um precursor por desmanchar a problemática jornalística e fornecer ao leitor o esforço de interpretações ao entregar o conto de detive “O Mistério de Marie Rogêt”.

Neste espaço, fazemos uma crítica do ponto de vista da história na literatura, como o ambiente e as práticas culturais vão mudar as formas de reflexão. Edgar Allan Poe, por exemplo, surgirá nessa encruzilhada de mudanças na modernidade impressionando a recepção crítica. Não dá para conceber o romance policial deslocado do pensamento moderno, sem a configuração de cidade moderna; a questão do mistério, do fantástico, do policial está muito ligada a essa discussão, porque tais gêneros e/ou discursos são herdeiros do pacto com a época. As assertivas anteriores, e incitadas no início pelo viés teórico empreendido, conduz a implementar o aspecto da montagem como método na construção da narrativa, prezando pela coerência textual –, cuja inserção se volta para modernidade no conto.

Outro conceito interessante é o cinematográfico, nele, o “o cinema realiza de forma radical o princípio de fragmentação: os elementos isolados ‘não significam nada’, o sentido nasce a partir de uma combinatória ‘segundo uma lei nova’” (BOLLE, 2022, p. 107). Essa expressão de montagem interessava o escritor alemão pelos procedimentos de trabalho onírico e pela investigação do imaginário coletivo, movimentos que marcaram presença na obra dele. Muito criticado por Benjamin em seu ‘imenso tesouro de citações’, como enxergou Adorno – em particular, pela recepção e frustração do imenso trabalho –, os fragmentos ora transformaram-se em um acúmulo de citações, ora em formato de dicionário. O detalhe inegável que podemos admitir é que o *Livro das Passagens* “sugere um novo modo de interpretar uma civilização, tomando por material seus refugos em vez de suas obras de arte, escrevendo a história a partir de baixo em vez de por cima” (COETZEE, 2004, p. 113).

É na noção de cinema e sonho que Benjamin retira a combinatória ideal para montar as imagens dialéticas para chegar ao ensaio radiográfico e penetrar no imaginário coletivo da Modernidade, “pois o ‘inconsciente ótico’ do século XIX se revela, na medida em que o autor

decifra as imagens oníricas coletivas” (BOLLE, 2022, p. 11). Poe, no que lhe toca, fazendo um resgate a ele, se estende na procura pelo saber inconsciente, não apenas por esse valor, mas também pela inserção de outro conceito, a montagem em forma de choque. O conto *O homem na multidão* (2017) ilustra a imagem daquele que não se deixa ler, sintoma de nossa própria época – siderada numa sociedade de controle – ao mesmo tempo que é um paradoxo estar só no meio de muita gente, como em megalópoles cujos rostos são desconhecidos. Visto por esse ângulo, constatamos no conto:

Os fantásticos efeitos de luz levaram-me ao exame das faces individuais e, embora a rapidez com que o mundo iluminado desfilava diante da janela me proibisse lançar mais que uma olhadela furtiva a cada rosto, parecia-me não obstante que, no meu peculiar estado de espírito, podia eu ler frequentemente, mesmo no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos”. (POE, 2017, p. 385).

Alarga-se, com o fragmento, arguir sobre os estágios da multidão, a cidade marcada pelos espaços sociais, a luz que desvela as faces dos transeuntes, o poste de luz como parte do crescimento da metrópole, símbolo da modernização das ruas, todos esses elementos serão percebidos pelo narrador, pois tornam-se palco para analisar a configuração da cidade. Partindo da premissa de que o narrador realiza uma intervenção cirúrgica no espaço, tal técnica é um tipo de montagem em forma de choque, em que o conto de Poe é identificado pelas radiografias sociais e o “despertar de fantasmagorias, assim como a superposição; mas, diferentemente desta, na qual a tomada de consciência se dá aos poucos, a montagem por meio de contraste, antítese e choque provoca a irrupção imediata do despertar” (BOLLE, 2022, p. 112). Essa, no que lhe concerne, a *montagem como superposição*, é uma técnica muito usada por Walter Benjamin para decifrar o espaço imagético político-social, escreve Willi Bolle (2022, p. 117), “Isso se mostra na maneira como ele acompanha, no meio da multidão, o rumo do *flâneur*, personagem alegórico da mentalidade pequeno-burguesa. A perspectiva é escolhida de tal modo que o leitor possa participar do fluxo de consciência do *flâneur*”. Acentuamos, todavia, o monólogo interior como um recurso difícilíssimo de usar com bons resultados, na visão de Lodge (2009), por exercer um ritmo lento ao texto ficcional. Abrimos a ressalva para dizer que o exercício de Benjamin ao elaborar o monólogo interior, visto que o filósofo não escrevia romance, até onde sabemos –, não passava pelo crivo dessa dificuldade.

Baudelaire ao escrever *A uma Passante* denota a ótica do *flâneur* do lado de dentro, como um alucinógeno; ela tem charme, ela é erotizada (BOLLE, 2022). No conto e no poema dos autores, de acordo com a montagem benjaminiana de textos, o sujeito é fascinado pela mercadoria e é também mercadoria. Sob essa proposição, Willi Bolle (2022, p. 119) comenta:

“aquele que caminha com essa multidão pode tornar-se coautor de um crime coletivo; mas pode tornar-se também uma das vítimas, pois é apenas peça de manobra num cálculo político. (...) O ensaio-montagem de Benjamin contém ambos os tipos de leitura: a real e a história possível”. Por certo, o que nos interessa é explorar como a montagem integra o texto ficcional evocando sentidos e significados interpretativos.

No segundo plano, Sergei Eisenstein (2002) esclarece algumas categorias formais de montagem, suscitando um gosto peculiar por utilizar a figura de linguagem comparativa para embasar sua teoria acerca dos fragmentos e da montagem. Dissertar sobre a montagem não é juntar os cacos para formar um projeto de quebra-cabeça (possível visão genérica insustentável), na teoria eisensteiniana, a montagem trata-se da “[...] ideia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme (EISENSTEIN, 2002, p. 8-9). Operando dessa forma, para nós repercutirá a possibilidade de aplicar a teoria ao romance, exemplarmente, a organização do livro baseia-se na problemática da forma do filme (preocupação exposta logo no título) –, o que direcionaremos para a nossa análise de investigar a forma do romance, uma tarefa ousadamente praticável.

Em outro caminho, perceberemos que a montagem já estabelecia presença na pintura, no teatro, e em outras artes, como conseguimos provar ao ter passeado pelos temas perfilados no capítulo anterior. A outra parte que não foi mostrada, e Eisenstein serviu-se bastante dela, é a música; há também exemplos na prosa, claro, pincelados nos textos de Charles Dickens, Liev Tolstói e Máximo Gorki. Não satisfeito, o cineasta criou um código, ou melhor uma fórmula: “ $E = mc^2$, onde E (de energia) corresponde a Eisenstein, o m corresponde à montagem, e c^2 (a velocidade da luz correspondente ao cinema, o cinema que existe depois da invenção do cinema mais que já existia antes da invenção do cinema)” (EISENSTEIN, 2002, p. 9) – uma ideia meio criativa para não dizer também egocêntrica, porém, com a marca do autor. Verdadeiramente, depreendemos que “a montagem nada mais era do que a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista” (EISENSTEIN, 2002, p. 11).

O fio condutor é engendrar em dois aspectos: “*Primeiro*: fotofragmentos da natureza são gravados; *segundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 15). O teórico tentou explicar os fragmentos e as suas relações encabeçadas para as peculiaridades cinematográficas. Cada artista usa, a sua maneira, tais processos, de modo semelhante,

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o

imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Um acorde – ou mesmo três notas sucessivas – parece uma unidade orgânica. Por que deriva a combinação de três pedaços de filme, na montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas? Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma ‘dupla exposição’ de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível. É muito fácil distinguir três gradações de significado na linguagem – por exemplo: ‘uma janela sem luz’, ‘uma janela escura’ e ‘uma janela apagada. (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

Apesar da citação longa, entenderemos uma das questões e o esforço do cineasta sob a ótica de observar o plano e a montagem de fragmentos. Quando assistimos ao concerto, a orquestra mostra-se completamente organizada, a fila de instrumentos musicais reunida, os trompetistas no grupo deles, os clarinetistas na equipe deles, os flautistas, os saxofonistas também, e assim sucessivamente. Ora, temos em nosso campo de visão a imagem pronta dos musicistas e maestro, uma unidade orgânica, como lembra o autor; a orquestra apresenta as sinfonias pela reunião fragmentária de partituras tocadas por cada grupo de instrumento (citados anteriormente) que juntos solfejam as notas, seguem as escalas, as pausas e entregam o resultado ao público emocionado diante da chegada musical, harmônica entre si, rítmica e melódica. Esse é o resultado, por esse motivo, o cineasta soviético se interessa pela montagem em seu processo não separatista, mas visto ampliado microscopicamente, revelando o que esse processo diz, de acordo com ele. Em contraste, no campo da literatura, o narrador proustiano realiza o processo de montagem ao reunir diversos fragmentos de sensações:

O odor, no ar gelado, dos raminhos de árvores era como um pedaço do passado, uma branquiza invisível desprendida de inverno antigo e avançando quarto adentro, estriada, muitas vezes, aliás, por um tal perfume, um tal clarão, como em outros anos, nos quais eu me encontrava remergulhado, invadido, antes mesmo de as ter identificado, pela alegria de esperanças há muito abandonadas. O sol vinha até minha cama, atravessava a parede transparente do meu corpo afilado, me aquecia, me dava o queimor do cristal. (PROUST, 1988, p. 25).

No pequeno recorte do romance, o narrador fornece uma série de imagens, especialmente, um corte entre os sentidos do olfato (o odor), do tato (no ar gelado) e da visão (dos raminhos de árvores), quer dizer, tais imagens resultam na formação do tempo e do espaço, os quais dialogam entre si, pela junção dos fragmentos que não ficam deslocados. Não poderia ser diferente e acidental a sensibilidade da narrativa proustiana, posto que a maioria das recordações, conforme Benjamin (2012, p. 50), “aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são ainda imagens visuais em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença”. Quer dizer,

quando trazemos a lume a figura do passado de um pensamento, ele já está vagando no presente e contém fragmentos deixando-o vívido no presente.

Entrementes, o perfume/ o clarão/ o sol/ a cama/ e o corpo compõem outras imagens diferentes no espaço em que estão arranjadas pela união de sentidos, pois juntas são olhadas numa sequência planejada, assim, o narrador proustiano mantém-se imóvel no plano para realizar os recortes. O que chama atenção é a forma como o jogo de cores se estabelece; primeiro temos uma cor fria em ‘branquisea do invisível’ motivada pela temperatura da estação do inverno preservada na memória do personagem e, concomitantemente, descolada da estação passada; no segundo plano, ocorre uma transição, o corpo do personagem opera biologicamente por ser atravessado, no sentido radical do termo, de transfixar o corpo, visto que o corpo representa a lembrança que o ser humano é findável e que, antes estivera descorado, agora, recebe o mosaico de cores mais vívidas do sol. O verbo ‘aquecer’ e o substantivo ‘queimor’ dão indícios de fogo, o que denota o jogo de cores quentes: vermelho, amarelo e laranja, ou seja, imergimos numa sensação de calor, típica da estação verão. No final, o ‘queimor’ e o ‘cristal’ integram-se antagonicamente, o primeiro fica a cargo da sensibilidade, o que não se pode ver, mas sentir –, já o segundo pode tanto solidificar quanto tocar, ou seja, os dois coexistem no mesmo lugar.

Se, por um lado, Eisenstein (2002, p. 35) assegura que: “A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”, por outro, realçamos a teoria cabível ao texto literário. Em Rezende, encontramos abertura para aplicar a teoria por constatarmos que a linguagem empregada no romance preza pela criação figurativa verbal em detrimento de adjetivos, tal como no trecho: “(...) percorri trilhas entre árvores, dei com pracinhas, tanques, fontes, ouvindo passarinhos, farfalhar das folhas verdes acima da cabeça, crepitar de gravetos secos debaixo dos pés, aqui e ali um riso de criança” (REZENDE, 2014, p. 163-164). A vivacidade das palavras se revelam por meio de metáforas, notamos em Rezende (2014, p. 164):

“despi e amarrei de novo na cintura o casaco de lã, deixando meus braços sentirem, com prazer, alternarem-se o fresco das sombras na manhã e o calor do sol esquentando, o odor de folhas, flores e terra úmida na brisa leve a varrer longe os cheiros acumulados na minha pele”.

Acresce o fato de que as imagens metafóricas escolhidas nascem principalmente dos verbos que projetam movimentações nas palavras, verbos esses conjugados na forma infinitiva – é o caso de *farfalhar das folhas/crepitar de gravetos secos/varrer longe* – permitindo uma aproximação com a natureza por meio das preferências verbais que reproduzem esses sons.

Cabe, a essa altura, referir uma projeção de outro tipo, derivada de figuras sinestésicas³, esboçadas para cristalizar as sensações do corpo no tempo presente em – *fresco das sombras/odor de folhas/ terra úmida/ cheiros acumulados na pele*. Os termos são associados às experiências íntimas com o espaço desenvolvido no âmbito do texto ficcional (discussão que será ampliada nos capítulos posteriores) quer dizer, as palavras, diferentemente da fotografia, atingem uma comunicação mais difícil de expressar pela precisão significativa ao narrar.

Yi-fu Tuan (2015, p. 128) mostra muito bem a diferença entre a narração e a fotografia ao propor o exemplo a partir da admiração de um lago – “Podemos olhá-lo de frente e tirar uma fotografia e assim termos um registro permanente e público do que aconteceu. Porém a qualidade do lugar e nossa experiência singular não ficaram registradas na fotografia”. Com base nessa ilustração, o geógrafo pretendeu fazer um exame da experiência radical e íntima entre os dois artefatos – a escrita e o fotografia – para incluir que as imagens capturadas pelas lentes do instrumento fotográfico não alcançam, segundo Tuan (2015, p. 128) “o que vimos com o canto dos olhos e a sensação da luz gelada do Sol às nossas costas”, no entanto, a prosa – essa sim, faz a entrega desse trabalho por se guiar pelos caminhos das palavras.

Em resumo, é possível verificar que o espaço e o tempo transportam as figuras metafóricas, comparativas e sinestésicas fornecendo ao leitor a captura e a montagem de cenas distintas (a transição do inverno para o verão) aliás –, o clima afeta as emoções do corpo e movimentam sensações distintas. Inclusive, é interessante pontuar a capacidade criativa de transfigurar uma estação climática em um sentimento ou impressão do pensamento e causar uma afetação emocionante no leitor. As imagens marcadas, portanto, delongam-se nos sentidos, tendo a escrita basicamente figurativa, conforme Eisenstein (2002), e em concordância com os recortes feitos a partir dos textos de Proust e Rezende ao tentarem descrever – cada um a seu modo e com maestria – a linguagem do indizível, afinal, “os romancistas são muito privilegiados nesse sentido, pois têm a liberdade de inventar o clima apropriado à atmosfera que desejam evocar” (LODGE, 2009, p. 108).

Noutra construção diametral, Modesto Carone (1974) aplica a noção de montagem na obra poética de George Trakl, escritor e poeta russo, o trabalho é dedicado a estudar um caminho de percepção do universo verbal complicado da metáfora trakliana. Como ponto de partida, envereda a análise com o método eisensteiniano, ademais, recupera a técnica de montagem utilizada por Benjamin e, baseado nisso, Modesto Carone (1974, p. 13) elucida que

³ Nos termos de Othon Garcia (2010, p. 114): “Há vestígios de uma variedade de metáfora que recebe o nome de *sinestesia*. A sinestesia consiste em atribuir a uma coisa ou qualidade que ela, na realidade, não pode ter senão figuradamente, pois o sentido por que é percebida pertence a outra área”.

“tal procedimento não é novo, tendo apresentado resultados hoje considerados positivos não só no nível da literatura criativa (Trakl seria, aqui, o melhor exemplo à mão), mas também no do ensaio literário moderno – como o atestam, por exemplo, os escritos de um Walter Benjamin”.

Aprofundando a visão da perspectiva, a metáfora trakliana se mostra numa progressão não linear, expõe uma junção de imagens. O apelo à teoria de Sergei Eisenstein serviu de lastro para leitura de Trakl, objeto de análise do tradutor brasileiro e, dessa maneira, foi oportuno assinalar melhor que a metáfora estudada nos poemas foi vista como montagem. Compreender o processo esteve presente no propósito do tradutor literário, pois, enviesado por Carone (1974, p. 15), “a montagem, em Trakl, deve ser entendida ao pé da letra, como um processo que leva o poeta a constituir o seu produto na base de junção de imagens descontínuas. Apresenta-se, dessa forma, como um conjunto de *metáforas visuais* agrupadas sem necessidades ‘lógicas’. Entre as problemáticas erigidas pelo crítico paulista, uma nos chamou atenção devido à compatibilidade com tema desta pesquisa e a ela fazemos o realce: Como as imagens individuais suscitadas pela obra trakliana estão relacionadas umas com as outras? A resposta é, para Carone (1974), acreditar que a montagem, pensada nos termos aqui formulados, pode dar indícios a esse respeito.

Levando a fundo a reflexão, a montagem é, em si, uma metáfora, na medida em que se apresenta como a “ideia” que salta da colisão de signos ou imagens justapostas (CARONE, 1974). Outro assunto foi perceber a relação entre o ideograma e o haikai japoneses, sustentado por Eisenstein (2002, p. 73), “o quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser sempre um ideograma multissignificativo”. Analogamente, isso corresponde, em outras palavras, no viés de Modesto Carone (1974, p. 15-16), que “o ideograma é uma metáfora visual engendrada por uma montagem de hieróglifos. O haikai, por seu turno, não é outra coisa senão esses mesmos hieróglifos transpostos em frases, ou seja, ícones montados num organismo mais complexos”. Nos termos de Perrone-Moisés (1998), o ideograma oriental possibilita a união de sentidos multissignificativos em uma única imagem. A pesquisadora, a partir dessa proposição, intenta pensar o ideograma inserido na modernidade, pois manifesta o gosto pela condensação que produz um efeito imediato ao leitor, isso, portanto, tem a ver com a escrita literária moderna.

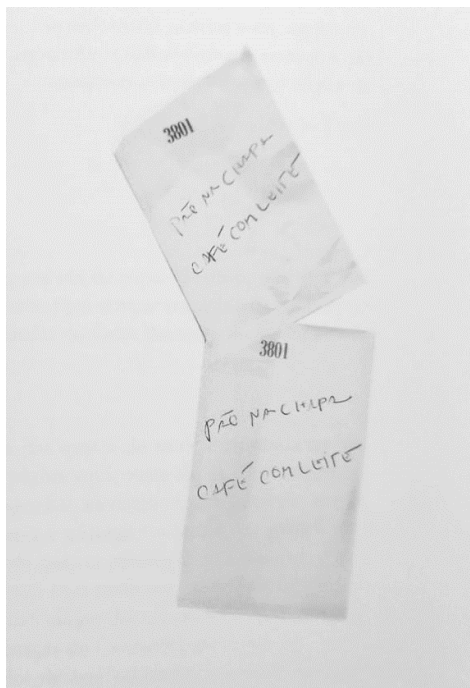
Estendendo a mão para o conceito de montagem aplicável no poema, em Trakl o alinhamento entre “metáfora e montagem se aguça na medida em que esta, aproximando, num regime de descontinuidade, imagens isoladas e fechadas em si mesmas, acaba por radicalizá-lhes a obscuridade e a tendência que têm de se tornarem ‘absolutas’” (CARONE, 1974, p. 16). Ao fenômeno será dado o de linguagem do indizível por produzirem metáforas juntadas no

processo de montagem e, nas palavras de Carone (1974, p. 16, grifo do autor), por preencher a função de nomear – ou de *tentar* nomear – algo que radica num espaço situado *além* da experiência verbalizável. Similarmente, já exposto no capítulo anterior, Erwin Rosenthal convoca o problema do romancista moderno ao querer expressar o indizível e cair no fracasso tal tentativa de abarcar o todo, restando partes e fragmentações, o estudo da montagem aloja-se nesse entremeio que, postulado por Carone, vai nos dizer que os fragmentos passam pelo processo de montagem e aliam-se à linguagem do indizível. Noutra ponta, as metáforas unem-se no processo de montagem tendenciando a função de nomear – ou tentar dar o nome – algo que transporta para além da experiência verbal.

Vista desse ângulo, uma das técnicas utilizadas pelo poeta está em quebrar a linguagem por meio da alogicidade da metáfora e da descontinuidade da montagem, além desse viés, tal linguagem monta um plano sobre o qual é atravessado por cortes, ou seja, o texto explora o traço desconexo, a deformação da linguagem, o estilhaçamento e o mundo fraturado pela passagem da Primeira Guerra Mundial e o Império Austro-Húngaro, no viés de Carone (1974, p. 33), a palavra de Trakl “reduz-se em última instância, a uma ‘desorganização’ da linguagem, isto é, ao uso de uma outra modalidade de organização, que passa a agir no lugar convencional. E é através dessa violação de padrões consagrados, que a ‘realidade’ surge ‘transformada’”.

No romance de Maria Valéria, para voltarmos a ele, comprovamos a partir dos termos aqui formulados a aplicação da análise teórica, pois, faz parte das movimentações da protagonista a realização de montagens, a contar pelas epígrafes transcritas de diversos livros: “sentei-me numa escadinha baixa entre as prateleiras e retomei a ociosa atividade de ler uma página aqui, outra ali, dei com um trecho que falava de mim naquele momento, quis anotar, procurei por algum papelzinho nos bolsos da calça” (REZENDE, 2014, p. 176). A constatação é vista por meio da Figura 1 – “Vamos, Barbie, pra rua de papel, de novo, que você vai querer me deixar pra sempre naquela pracinha, ao relento” (REZENDE, 2014, p. 175). Tudo isso conduz a ponderarmos que a protagonista mantém o exercício diletante de leitura e também quase uma espécie de curadoria ou colecionadora ao praticar o trabalho de produzir a sua obra.

Figura 1 - Ticket da registradora da padaria



Fonte: Rezende (2014, p. 176)

Nas palavras dela - “(...) recuperando ou descobrindo, numa prateleira e outra, páginas e frases consoladoras naquela minha extravagância. Nada mais literário, parece, do que escrever em guardanapos, sabia, Barbie?, mesmo que seja cópia, acho” (REZENDE, 2014, p. 177). Consideramos, contudo, a ideia de produção numa linguagem atravessada por cortes fazendo o texto explorar o traço desconexo e, por consequência, a deformação da linguagem, profere ela: “(...) cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copieei frente e verso aqui, a coletânea bilíngue de poemas do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo” (REZENDE, 2014, p.17). O estilhaçamento da linguagem leva a crer na visão de uma personagem-narradora, leitora e também uma escritora, mesmo duvidando da capacidade criativa, desejando produzir o próprio trabalho por meio da montagem até alcançar o produto final: o livro.

Ao seguir com a perspectiva crítica alinhavada aos estudos do escritor austríaco, Carone situa o universo poético de Trakl fechado como um conjunto de ‘cifras’. Operando dessa forma, o universo como um conjunto de cifras sugere pensar o exemplo da orquestra; ao receber uma partitura, o musicista primeiro a lê e depois a ensaia no instrumento. O conjunto de cifras é uma espécie de alimento para o instrumento – é ele quem fornece o som – e o musicista é o intérprete desse processo. Em Eisenstein, não seria diferente, o teórico expõe uma teoria comparativa

entre a composição, pela qual a música instrumental passa, e a combinatória do material filmado, isto é:

“[...] junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série completa de vibrações semelhantes, chamadas de tons maiores e tons menores. Seus impactos uns contra os outros, seus impactos com a tonalidade básica em conjunto total de vibrações secundárias. Se na acústica estas vibrações colaterais se tornam meramente elementos ‘perturbadores’, essas mesmas vibrações, na música - na composição, se tornam um dos mais significativos meios de causar emoções utilizados por compositores experimentais de nosso século, como Debussy e Scriabin. (EISENSTEIN, 2002, p. 74).

A tarefa de quem maneja o trabalho ótico e o disponibiliza para o público cumpre uma série de combinatórias semelhantes às combinatórias da música instrumental, uma vez que “todos os tipos de aberrações, distorções e outros defeitos, que podem ser remediados por sistema de lentes, também podem ser levados em conta composicionalmente, proporcionando uma série completa de efeitos composicionais definidos” (EISENSTEIN, 2002, p. 74). Esta seria a imagem comparativa ideal para o cinematógrafo, porque, desse modo, tal como na música, se alcançaria o complexo harmônico-visual do plano. Foi baseado nesse método que saiu a montagem de *A linha geral*, o autor soviético traçou toda a manobra de montagem “construída não sobre dominantes particulares, mas toma como guia a estimulação total através dos estímulos” (EISENSTEIN, 2002, p. 74). Decerto, a percepção psíquica do público é atingida pelos estímulos, um processo considerado fisiológico que por seu turno a música tem a explicação para o estímulo, consoante a Bohumil Med (1996), a matéria-prima da música é o som e tão logo a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos sobre os quais as vibrações colocam em movimento o ar no formato de ondas sonoras para serem propagadas em todas as direções ao mesmo tempo. Nesse âmbito, completa o autor musicista: Essas, as ondas, “atingem a membrana do tímpano fazendo-o vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons. Consequentemente, o som só é decodificado pelo cérebro”⁴.

A intenção de esquadrihar a análise comparativa supramencionada foi para entender o método arquitetado pelo cinematógrafo, uma vez que Modesto Carone o utiliza com o objetivo de interpretar os poemas de Trakl, sendo eles compostos “através da montagem, a produzir uma vibração semântica - ou seja, a possibilidade de um sentido” (CARONE, 1974, p. 115). Em seguida, a combinação de ‘som’ e ‘imagem’ é exposta desta maneira no poema: “Um sino soa

⁴ MED, Bohumil. Teoria da Música. 5ª ed. - Vade Mecum de teoria musical - Brasília, DF: Musimed, 1996, p. 11, grifo do autor.

e o pastor conduz uma tropa de cavalos negros e vermelhos para a aldeia. Sob a aveleira o caçador verde estripa uma presa. Suas mãos fumegam de sangue” [...] ⁵. No fragmento referido, “a utilização da copulativa (e) parece referir-se à ligação que existe entre acontecimentos tão diferentes como o som do sino e os gestos do pastor conduzindo os cavalos para a aldeia – como se o primeiro fosse a causa desencadeante do segundo” (CARONE, 1974, p. 114).

Ademais, notam-se os adjetivos como marca de visualidade colorida – (*Schwarz*/preto, *rot*/vermelho e *grün*/verde) – para Carone (1974), os pormenores estão justapostos em decorrência das figuras do pastor e do caçador e também as cores, elas que compõem como elementos funcional da montagem. O fator fundamental do poema, portanto, resultou no jogo de fragmentos que, justapostos, produziram por meio da montagem a possibilidade de sentido. Outro dado que fornece um tipo de interpretação diferente, diz respeito aos retratos erigidos no poema trakliano, apesar de a estrutura poética tendenciar para a fanopéia, o poeta se interessa por “uma visão dele, isto é, a imagem do objeto vivo que se forma em sua mente e que, através de táticas verbais eficazes – entre as quais figura a montagem – ele consegue consolidar o poema” (CARONE, 1974, p. 150). Essa construção liga-se transversalmente com a ideia eisensteiniana no que confere à qualidade fisiológica da emoção.

A teoria de Eisenstein se enrijece, em grande escala, a partir de conceitos sobre a arte e sobre a música, enquanto geradoras de conflitos. Na visão do estudioso, a arte, “de acordo com sua missão social *porque*: é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador” (EISENSTEIN, 2002, 74). Por isso, a forma artística embrenha-se entre dois aspectos: de um lado, o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) sendo a natureza, e, de outro, o limite da forma racional (o princípio da produção) sendo ela a indústria. Decerto, “A lógica da forma orgânica *versus* a lógica da forma racional produz, em colisão, a dialética da forma artística” (EISENSTEIN, 2002, 74).

No ritmo da leitura, entre as palavras mais recorrentes descritas pelo autor na explicação, acerca do método de montagem, giram em torno de: colisão, conflito, planos opostos e antagônicos. Poderíamos elencar outras, mas, o que nos interessa dizer com isso, na verdade, é que essas repetições sistematizam o princípio da montagem, tanto na arte quanto na música veremos os sentidos se entrecrocarem e coexistirem no mesmo espaço. Em concordância, veremos na música que os tons musicais baixos são volumosos, enquanto os agudos parecem

⁵ “Eine Glocke läutet *und* der Hirt führt eine Herde von schwarzen und roten Pferden ins Dorf. Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wind aus. Seine Hände rauchen von Blut [...]” (TRAKL, Georg. Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969. 2 v. Organizada por Walther Killy e Hans Szklener.

finos e penetrantes. Os musicólogos falam de ‘espaço musical’ (TUAN, 2015), decerto, embora os dois se situem em posições distintas, eles mantêm a forma espacial deste dinamismo que é a expressão, conforme sustenta Eisenstein. Feita a ressalva, fica esclarecido que a montagem enseja a colisão de planos independentes. A conclusão a que se chega é que diante das teorias levantadas, conseguimos assimilar a variabilidade de métodos de montagens, chamando atenção para a proximidade da técnica criada pelo cineasta soviético e o modo sobre o qual Willi Bolle (2022) estrutura a sua abordagem; no primeiro caso, a montagem nasce da colisão de planos; no segundo, ela denomina-se “montagem em forma de choque”, cuja função é despertar e atingir por intermédio de contraste os conflitos na metrópole.

2.4 LITERATURA DE MARIA VALÉRIA REZENDE: CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS

Em uma entrevista concedida pela Ana Maria Chiarini, Maria Valéria comenta a respeito do local onde estudou – Católica de São Paulo, no Sedes Sapientiae – que naquele tempo funcionava como faculdade, e caminhos pelos quais seguiu até chegar na literatura:

Eu não tinha que aprender a língua, tinha que aprender a literatura, e naquele tempo, estudar literatura era uma maravilha, não tinha teórico nenhum, era ler, ler, ler. Eu li Chanson de Roland até Sartre e Camus, que tavam publicando na época. Todo navio tinha lojinhas, sobretudo os de passageiros, mas também os de carga. A gente ia comprar... Mas os livros, era ótimo porque eu pedia. Papai mandava um rádio amador pra um capitão de navio, porque ele era médico de várias companhias de navio. E depois uma coisa maravilhosa que tinha lá em Santos, e isso também foi muito importante para o meu desembarço com as línguas... (REZENDE, 2020, p. 335-336).

Sobrinha e neta do poeta parnasiano Vicente de Carvalho, a autora brasileira comenta um pouco acerca da infância e família, o que aponta para a influência literária desde cedo, assim descreve Rezende (2020, p. 337): “Eu tô escrevendo dois romances ao mesmo tempo agora. Um é com o meu avô. Ele era genial, era um grande fotógrafo, sabia de cor todo o Gonçalves Dias, todo o Castro Alves, todo Álvares de Azevedo, os poetas românticos todos”. E em seguida complementa: “uma das coisas que a gente fazia de noite era ouvir o vovô que dizia poemas, e isso até quando a gente já sabia ler tudo. Era divertidíssimo, todos nós sabíamos poemas. Santos então... A gente nasceu sob a batuta cultural da Pagu” (REZENDE, 2020, p. 337).

Outro detalhe a ser comentado é o fato de ter se tornado freira aos 24 anos de idade. A escritora disse em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* que foi uma escolha pautada na

“ausência do desejo de viver uma vida dentro dos moldes que eram reservados às mulheres de seu tempo” (SANT’ANA, 2020). Abramos aqui um parêntese com um leve ar de humor:

Quando éramos meninas, nos perguntavam se já tínhamos optado por ser freira ou por casar. Escolhi fazer os votos, que era muito mais divertido”, conta Maria Valéria, entre uma baforada e outra de cigarro, hábito que mantém há 60 anos ‘e que não tem nada a ver com religião porque o papa também fuma’. Uma vez, a madre passou e viu o cinzeiro cheio de bitucas. Não falou nada, só olhou. Quando uma amiga foi embora, me perguntei: ‘O que estou fazendo aqui que não posso nem fumar um cigarrinho?’ Fui para o escritório da madre, falei que não queria mais seguir. Ela abriu uma gaveta, pegou um maço de cigarro e disse: ‘Você quer embora ou é disso que você tem vontade?’. Ela me deixou fumar um cigarro depois de cada refeição, no meio do mato, para não influenciar as outras meninas. Depois de um tempo, encontrei outra noviça fazendo a mesma coisa [risos]. Ela tinha uma sabedoria, né?⁶.

Apesar do nome de Maria Valéria Rezende aparecer de modo tardio na literatura, a produção da romancista vem já alcança mérito nos tempos atuais como é o caso do prêmio pela obra *Quarenta dias* (2014), vencedor do Jabuti na categoria romance e o livro do ano em 2015. Publicou o primeiro romance *Vasto Mundo* em 2001, notabilizou-se também na categoria Infantil, com a obra *No risco do caracol* (2008) e, em 2013, na Categoria Juvenil, outro Jabuti com o romance *Ouro dentro da cabeça* (2012). Seu último romance, *Outros Cantos* (2016), valeu-lhe o Prêmio Casa de las Américas (2017), o Prêmio São Paulo de Literatura e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti em 2017.

Além disso, também fez trabalhos primorosos no campo da tradução, como *Cuore* (2012), *Kin* (2012), *Micrômegas* (2014), *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado*, e *A Bela e a Fera* (2019), e demais obras. A escritora paraibana faz parte e se insere na mesma geração de célebres autores como Conceição Evaristo, Nélide Piñon, Ana Maria Machado, Lygia Fagundes Teles, Lya Luft, entre outras. A produção literária de Maria Valéria se volta para questões sociais, causas migratórias, espaços urbanos, memória e identidade.

Formada em Língua e Literatura Francesa, Pedagogia e mestre em Sociologia, Rezende dedicou-se, desde os anos 1960 e na época consumida pelo clima sombrio da ditadura, à Educação Popular, em diferentes regiões do Brasil e no exterior –, tendo trabalhado em todos os continentes⁷. Teve um papel de resistência naquele período turbulento do golpe militar que relembra com pesar: “no golpe de 64, fazia parte da liderança da juventude estudantil católica.

⁶ Marie Claire. **Maria Valéria Rezende: Freira, escritora e feminista**. 01 de fev 2018 Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/02/maria-valeria-rezende-freira-escritora-e-feminista.html>. 09 out. de 2021.

⁷ Maria Valéria Rezende. Disponível em: <https://www.mariavaleriarezende.com/biografia>. Acesso em: 09 out. de 2021.

Então, eu tava envolvida com todo o movimento estudantil pelo Brasil inteiro e nós, logo, imediatamente, em 64 começamos a ser vigiados e perseguidos, os meninos foram presos, ficaram uma semana presos, mas aquilo era uma situação de muita tensão”⁸ (REZENDE, 2020, transcrição nossa). Naquela época, ela voltou pra São Paulo, depois entrou na Congregação no ano de 1965, e a partir daí esteve sempre envolvida na luta política, porque tinha que esconder os amigos que corriam risco, ela passou o tempo todo vivendo esse clima de medo e também o clima de resistência, simultaneamente.

Para completar, a pesquisadora Beatriz Resende (2016, p. 4) comenta que Maria Valéria Rezende “foi a responsável por levar as cartas de Frei Betto à Itália, onde foram publicadas originalmente no livro *Cartas de prisão*. Militante contra as injustiças, em 1972 voltou ao Brasil e passou a viver na zona rural de Pernambuco”. Escritores, cineastas, músicos, intelectuais passaram pela cultura de resistência que, consoante aos estudos de Patrícia de Barros (2019, p. 171), “utilizavam a criatividade para realizar seu ativismo estético/político, expressos neste devir através de folhetos, jornais, revistas, manuscritos, sem padrões estéticos definidos e com distribuição precária”. Os trabalhos desses artistas foram silenciados e reprimidos pelo pensamento opressor que tomava conta do Brasil. Na expressão do tropicalismo, encontramos produções artísticas como a música *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso, com objetivo de contestar a repressão que assolava o país naquele período. O espírito do tropicalismo, surgido em 1967, escreve Patrícia de Barros (2019, p. 174), “deflagrou uma verdadeira renovação dentro da arte brasileira, com dados e referências novas e revolucionárias, justamente num momento marcado pela repressão e obscurantismo”, e – para sintetizar –, “o movimento abriu caminho para uma descentralização cultural importante a uma série de experiências artísticas que acontecem pós-68, rotuladas de contraculturais e marginais” (BARROS, 2014, p. 56).

Inegavelmente, Maria Valéria retrata em sua produção contemporânea temas que denotam traços daquela fase obscura perante a qual o sistema opressivo se fazia presente junto ao drama de pessoas desaparecidas. Convém fixar que *Quarenta dias* se constitui em formas de intertextos apontando os aspectos dessa fase. Por certo, destaca: “a minha personagem em *Quarenta dias* teve um marido que foi um desaparecido durante a ditadura. E depois eu pensei nessa gente, que não ficou conhecida pela comissão da verdade, não foi exilada, não foi torturada e não foi morta, ficou desconhecida”⁹. Algo parecido ocorreu com a obra *Outros*

⁸ Literatura e Ditadura: Maria Valéria Rezende. Disponível em: <<https://youtu.be/RFOjwQCaiZQ>>. Acesso em: 09 out. 2021.

⁹ REZENDE, Maria Valéria. **Literatura e Ditadura**: Maria Valéria Rezende, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/RFOjwQCaiZQ>>. Acesso em: 09 out. 2021.

Cantos, “foi uma maneira não panfletária nem reivindicativa, mas uma maneira meio lírica, meio poética, falando sobretudo do povo, mas também reconhecendo a existência desses militantes que deram décadas de suas vidas pra isso”¹⁰.

No romance, *Quarenta dias* (2014), o leitor acompanha os acontecimentos no trânsito de Paraíba a Porto Alegre. Para escrever o livro, Maria Valéria confessa que passou quinze dias nas ruas da capital do Rio Grande do Sul, fazendo de sua peregrinação, um pano de fundo fidedigno a ser levado para a ficção. Segundo a pesquisadora e crítica Daniele Schrickte Stoll, “essa experiência pode ter sido fundamental para a construção do romance, que faz uma série de referências a locais existentes e marcas urbanas da cidade de Porto Alegre, com os quais a personagem interage ao longo de toda a história” (STOLL, 2020, p. 1). Aproveitamos para acrescentar que a autora ajudou a fundar o *Mulherio das Letras*, um grupo que reúne mais de 5 mil romancistas, contistas e poetisas no Brasil e no exterior. Ao ser levantada a questão se Rezende se considera feminista, ela adverte: “Claro! Mas não sou histórica. O Mulherio é uma resposta ao machismo no mundo dos livros. Já me aconteceu de estar em um evento literário e nenhum dos escritores me cumprimentar”¹¹.

Retornando ao detalhe de Rezende ser feira, foi questionada se já chegou a duvidar de sua própria fé e, desta vez, respondeu: “Aos 12 anos. Nessa época, entendi que a fé é no mistério. É uma aposta. Não tem como comprovar coisa alguma, nem refutar nenhum dos argumentos. Faço a aposta porque para mim é melhor viver com ela”¹². Em seguida, foi posta a pergunta que gira em torno da intolerância religiosa, especificamente os ataques que os terreiros de candomblé sofrem: “É inacreditável. Alguém está ganhando dinheiro tentando eliminar as outras alternativas de fé popular. No fundo, a religião é um esteio para ajudar as pessoas a viver”. Quando recebe a indagação que as pessoas ficam mais surpresas pelo fato da paraibana ser freira do que escritora, ela comenta: “Acho que maioria tem uma ignorância absoluta em relação às freiras. Imagina que a pessoa vai ser freira e ficar ali toda reprimida, trancada. Porque para eles é inconcebível que uma freira tenha o mínimo de inteligência”¹³. E acrescenta no final: “Eu queria andar pelo mundo, então era muito mais inteligente ser freira missionária. De fato, não me decepcionei nem um pouquinho”¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*, 2020.

¹¹ Marie Claire. **Maria Valéria Rezende: Freira, escritora e feminista**. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/02/maria-valeria-rezende-freira-escritora-e-feminista.html>. Acesso em: 09 dez 2021.

¹² *Ibidem*.

¹³ El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/cultura/1487625634_391058.html. Acesso em: 09 dez. 2021.

¹⁴ *Ibidem*.

Vários trabalhos vêm sendo desenvolvidos acerca das obras da romancista. Renata Sant’Ana desenvolveu uma tese na qual investigava os elementos responsáveis pela construção de gênero, selecionando personagens femininas em condição de deslocamento nos romances *O voo da Guará Vermelha* (2014), *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016). Sant’Ana (2020, p. 38) julgou pertinente aclarar um ponto fundamental: “Maria Valeria Rezende, no mínimo, contrariou a norma social instituída às mulheres de seu tempo, quando se recusou a seguir o padrão de comportamento a elas imposto”. De outra maneira, Isabela Lobo (2021) escreveu a dissertação baseada no romance *Outros cantos* (2016), cujo enfoque esteve voltado para a relação entre as dimensões da memória, a viagem e a experiência do olhar. A obra, mensura a estudiosa, “a poética da escritora dá voz aos sujeitos ‘invisíveis, que estão às margens da sociedade, retando a experiência humana a partir de fatos comumente considerados ordinário, de diversos contextos periféricos do Brasil” (LOBO, 2021, p. 16-17). Noutra direção, Letícia de Campos (2021) elabora uma leitura benjaminiana de *O voo da Guará vermelha* e concentra-se principalmente nos conceitos de narração, rememoração e reivindicação da identidade para aqueles que têm suas histórias destinadas ao apagamento. Numa perspectiva distinta, Isabela Ribeiro (2021) notou o processo de desconstrução do estereótipo feminino de avô, a partir de questões que subjazem o universo feminino da personagem Alice, de *Quarenta dias*. A análise da acadêmica evidencia o contorno dado à personagem e como ela foi construída, contextualizando o universo simbolicamente patriarcal.

Entre teses e dissertação, muitos artigos também são escritos a respeito da obra de Rezende, cujos exemplos poderiam ser longos. Portanto, a ficcionista brasileira torna-se um fio fora da curva que vem influenciando leitores e alcançando grupos sociais, entre eles e com muita força, as vozes femininas motivadas em ecoar a atividade e produção intelectual.

3 A VIAGEM NA LITERATURA

*Caminante, no hay camino:
se hace camino al andar.
(Antonio Machado)*

O intuito deste capítulo é traçar uma abordagem sobre a escrita de viagem e a escrita de diário representadas na obra *Quarenta dias* (2014). Nosso cuidado é ver até onde podemos situar a literatura de viagem, atentando-se, acima de tudo, nas imbricações entre as formas de acontecimentos empíricos e a narrativa ficcional, visto que a nossa pretensão se alonga na

análise ficcional que preza pela coerência interna do livro. De um lado, a leitura de Octávio Ianni (2000) ancora-se no diálogo sobre o mundo moderno, conduzindo a pensar a metáfora de viagem no imaginário das ciências sociais e alguns percursos provenientes delas que permitem contribuições sobre as formas de sociabilidade, relatos de terra, civilizações, povos e culturas. Do outro lado, a base que utilizamos para discutir sobre a escrita de diário sustenta-se em Béatrice Didier (1976). A autora se esforça para estudar, essencialmente, o funcionamento de um certo tipo de escrita distanciada de interpretações psicológicas exaustivas.

Com base na crítica literária, interessa neste capítulo levantar questões pautadas no discurso da experiência pela qual a personagem da narrativa cruza os espaços sem um desígnio, ou mapa conhecido e pronto, pois, para ela importa – sobretudo – entrar no jogo de estabelecer relação com o lugar onde está estreitando identificações. O capítulo se concentrará em um levantamento de visões teóricas e críticas literárias a respeito da construção do espaço ficcional a partir dos textos de Walter Benjamin (2020), Yi-Fu Tuan (1980-2015) e Brandão e Pessoa (2019).

3.1 LITERATURAS CRUZADAS: ENTRE A VIAGEM E A ESCRITA DE DIÁRIO

No romance da autora brasileira, *corpus* desta pesquisa, a narrativa inscreve-se num intercruzamento entre escrita do diário e o relato de viagem, a viajante leva consigo um mapa e o transforma em um certo tipo de escrita-viagem, as movimentações guiadas pelo mapa da personagem são condizentes ao desejo que a sustenta pelos espaços. Feita a observação, a obra se interessa pela continuidade, o que torna interessante o comparecimento de um ‘eu’ nômade que, embora ele não se reconheça inicialmente, pouco tempo depois, o desejo instala-se no corpo edificado pelas descobertas do mundo, Octavio Ianni (2000, p. 13) resume em linhas gerais: “Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidade ou alteridade, demarca semelhanças, continuidade, ressonâncias”.

Entre céu e mar, chegadas, percursos e partidas, as viagens aparecem na literatura desde a antiguidade. Carruagens, barcos, navios, chalanas, trens, carros, são alguns dos diversos veículos que objetivam transportar e comparecer na arte de narrar a história ao longo dos anos. Ao traçar uma pesquisa no tempo, nas últimas décadas do século XIX já temos um processo de técnica em desenvolvimento que vai mudar a forma de se fazer literatura e isso terá um impacto, “não à toa, nesse sentido, que o automóvel funciona como uma espécie de protagonista mecânico” (SÜSSEKIND, 1987, p. 49). Voltando dessa forma, no Brasil, o automóvel vai

participar do enredo, essencialmente, como símbolo da modernidade, figura ao mesmo tempo que se transformou em uma figura de tecnologia –, como foi muito bem explorado por João do Rio, um dos primeiros cronistas brasileiros a falar a respeito do processo de urbanização em que trazia a figura do automóvel representada nas crônicas. O autor brasileiro deitou e rolou no movimento de horizontes técnicos ao seu redor, explorando não só a figura dos veículos, mas também questões sociais, divisão de classes. Inevitavelmente, não há como falar do tema de viagem deixando passar os processos de modernização técnica, cujo impacto afetou o modo de fazer arte, literatura, cinema, entre outras artes, e as formas de reorganizar o espaço.

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham a viagem, seja como modo de descobrir o ‘outro’, seja como modo de descobrir o ‘eu’. É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. A viagem pode ser breve ou demorada, instantânea ou de longa duração, delimitada ou interminável, passada, presente ou futura. Também pode ser peregrina, mercantil ou conquistadora, tanto quanto turística, missionária ou aventureira. (IANNI, 2000, p. 13).

Conforme destaca o autor, em outra lógica, “São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos [...]” (IANNI, 2000, p. 13). Ao dizer que o narrador proustiano foi criado pelo autor que dedicou boa parte de sua vida em um romance com cerca de 2700 páginas, cujo processo de escrita se deu, na maior parte do tempo, deitado em uma cama, não seria uma suposição autobiográfica ou mera comparação, pelo contrário, esta seria uma dedução ousada e um belo exemplo de uma das melhores viagens imaginárias já alçadas, tão caras para a literatura e atemporal. Afinal, quando Marcel Proust confessou a sua secretária “Coloquei a palavra fim, agora já posso morrer”, referindo-se ao término da escrita –, ele nos deixava a derradeira tarefa de viajar pelo imaginário, não para resgatar aquele tempo perdido, mas, acima de qualquer coisa, para reencontrar “a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo” (GAGNEBIN, 2012, p. 19). Quiçá, a viagem se faz por essas brechas que, na tentativa de paralisá-la, esbarra-se entre as semelhanças e distâncias no tempo.

Em contraste, Max Weber, citado por Ianni, convida a pensar os tipos ideias de dominação (WEBER, 1967, *apud* IANNI, 2000). Ao alongar os trajetos de viagens alojados na problemática da formação social, notamos que: “Sob vários aspectos, a sociedade moderna formada com o capitalismo moderno organiza-se e dinamiza-se com base na racionalização crescente das ações sociais, nas mais distintas instituições e organizações” (IANNI, 2000, p.

18-19). De maneira idêntica, a crítica se direciona em alguns episódios no romance de Rezende, primordialmente, pelo choque entre o capitalismo, dinamização do trabalho e o desemprego alarmante, tais questões são imbricadas no enredo e a provocação vem à tona nesta expressão: “Veio-me em seguida a voz de uma antiga aluna minha no curso de francês, jornalista que havia dado várias voltas ao mundo. Sabe o que descobri nessas viagens?, os muitos ricos e os muito pobres são iguais em toda parte” (REZENDE, 2014, p. 149). O relato proferido pela personagem ao lembrar da fala de uma aluna, adequa-se à análise de Ianni (2000), pois, na sociedade moderna e capitalista, o domínio da burguesia se sobressai valendo-se de diversas formas de organização de trabalho, muitas vezes, alavancadas às custas da precarização de trabalho distribuído. É dentro de um cenário como esse que envolve “[...] as suas implicações sociais, econômicas, políticas e culturais, que se desenvolvem originalmente no mundo europeu, em seguida espalhando-se pelo mundo (IANNI, 2000, p. 20).

Figura 2 - Feirão do automóvel



Fonte: Rezende (2014, p. 81)

Para enfatizar isso, em coerência com a figura 2, algumas colagens ganham preferência por contestarem a reprodução capitalista, isto é, entre recolher os cartões do chão e receber os anúncios publicitários em mãos – uma vez que a personagem passa a maior parte do tempo pelas ruas – deduzimos que o ato desse recebimento mecânico ilustra bem e contesta o contexto de reprodução capitalista, principalmente, no que lhe confere a força de trabalho e o choque social. Outra porque, nas palavras de Suely Rolnik (2016, p. 88), “com a industrialização da cultura, a paisagem está se modificando totalmente. Há uma *fatura de matéria de expressão*

como nunca se conheceu: ofertas e mais ofertas ao alcance de todas as mãos (...). Buscando levar para o romance o que diz Rolnik, a narrativa se desdobra em constantes críticas direcionadas para Barbie (interlocutora) – “Vou almoçar e não lhe ofereço porque sua boca é colada, não abre nem pra comer?, e que você é só um recurso mentiroso pra eu me sentir em comunicação com alguém, como você se importasse” (REZENDE, 2014, p. 123), e ainda mais: “Nada disso lhe interessa, não é, Barbie?, você é oca e indolor, e eu aqui escrevendo à toa, só pelo gosto de escrever, chorando as pitangas do passado” (REZENDE, 2016, p. 153). Esse enfoque da crítica à indústria cultural é confirmado na prosa Rezendiana, até o momento, correspondente ao discurso de Rolnik (2016, p. 89), no qual abrimos o destaque: “a cidade está se convertendo numa espécie de complexo industrial gigantesco e multinacional: trabalha dia e noite na fabricação em massa dessas matérias”

Que a tecnologia movimentou a relação do ser humano com o meio ambiente, isso é incontestável, as circunavegações outrora longas, hoje encurtaram, sedimentando as relações, pois as novas tecnologias fazem transportes muito mais velozes em decorrência da obsessão do homem em criar. Retomando o ponto de vista das crônicas de João do Rio, no bojo de organização do horizonte técnico, ele caracteriza a viagem feita pelo automóvel da seguinte maneira: “Vivemos inteiramente presos ao Automóvel. O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor” (RIO, 1911, p. 4). O cronista brasileiro pretendeu, a partir desse fragmento, exibir a imagem do automóvel, sendo essa, uma máquina, que pode trazer muitos benefícios e, conjuntamente, transformar em um instrumento de destruição. Para contextualizar:

[...] nessa tentativa de paralisar o tempo, se incluíam não apenas as técnicas de produção e reprodução de imagens e sons, mas também as modernas possibilidades de locomoção em veículos como os trens, bondes com tração elétrica, automóveis. Porque, de certo modo, ofereciam o espetáculo de uma superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças ao movimento mecânico. E também, de um controle possível sobre o tempo, que parecia possível alargar ou comprimir, de acordo com o uso ou não de tais maquinismos. (SÜSSEKIND, 1987, p. 49).

Entre os meios de transportes manuseados em viagens e escrita há outro adendo necessário a ser pincelado voltado para as transformações técnicas e a revolução da escrita. Em Ortega y Gasset (2009), compreende-se que o ser humano está condicionado naquilo que a natureza dá e o que ele fabrica. Fabrica as próprias condições de existência, isto é, ele vai criando para superar aquela tecnologia passada. Por certo, vem à tona a ideia de reforma: existe algo, e o ser humano vai aprimorar esse algo. O conjunto dos atos técnicos chama-se técnica.

O ser humano não se contenta apenas com a simples subsistência. Quando se refere à técnica, de maneira idêntica, Ortega e Gasset (2009) fala de algo que é da ordem da constituição do ser humano. Os animais são atécnicos, porque eles não têm a potência de pensar e refinar. Ou seja, criamos tanto que queremos ser deuses. Ora essa, se o ser humano busca um bem, é porque ele sabe que existe um mal-estar. Por que o homem quer, então, viver? Precisamente ele sabe que irá sucumbir e, como consequência, faz invenções para valer esse tempo.

São muitos os caminhos, andares, percursos, descolamentos, deambulações, peregrinações, cruzamentos, cartografias, viagens e passeios pelos quais servem de material para o ser humano se inscrever na cultura, na arte, história e literatura, valendo-se de seu tempo, pois, ele cria a tecnologia por enxergar na natureza algo que lhe falta. Em outras palavras, ele é descontínuo à natureza e já nasce com a pauta da linguagem. É constantemente na falta que criamos a linguagem. Parece coerente perfilar essa falta com um pensamento de Roland Barthes no qual diz “a linguagem nasce da ausência” (BARTHES, 2018, p.62). Agora, a linguagem mencionada, neste viés, não é instrumento, mas ela pode servir como instrumento. Se a tecnologia é aquilo que o ser humano cria por estar em falta com a natureza e nosso déficit com a natureza é que faz o ser humano criar a tecnologia, visto por outro ângulo, o nosso déficit com o outro, então, é que cria a linguagem. Analogamente, consideramos impossível conceber uma máquina que se emociona comparada aos sentimentos e emoções do ser. Ao pensar o limite entre o corpo e linguagem, portanto, enxergamos o cérebro se modificando na medida em que se insere a linguagem.

Feita a ressalva necessária, o intercruzamento entre a escrita e a viagem correspondem tanto aos longos caminhos percorridos quanto ao descobrimento do eu, porque, consonante a Ianni (2000, p. 26), “As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado”. E, é claro, como o texto aqui delimitado é uma mescla entre as duas literaturas, isso movimentará a personagem de *Quarenta dias* de compreender a si mesma, ou desencontrar-se, seja pelas descobertas, contestações sociais, pela ausência, pela potência do ser ou por motivações de outra ordem, a linguagem vai se repetir neste espaço e tornar-se-á perene à medida que possuir o interesse em se inscrever na cultura, conforme Ianni (2000, p. 28), “(...) o caminhante não é apenas um ‘eu’ em busca do ‘outro’. Com frequência é um ‘nós’ em busca dos ‘outros’. Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se encontram”. Sendo assim, o diário é um meio pelo qual a linguagem vai permitir a

perenidade. Destarte, convocamos Béatrice Didier no intuito de discorrer o seguinte sobre o gênero:

O diário também difere do romance íntimo, embora o desenvolvimento histórico desses dois gêneros tenha sido contemporâneo. Oberman não é um diário, embora Senancour possa ter usado fragmentos de um diário escrito anteriormente. O romance pressupõe não apenas uma parte de contação de histórias (às vezes magra, e quem poderia afirmar que não há contação de histórias no jornal?) mas sobretudo um trabalho de recomposição, de organização. Em *Busca do Tempo Perdido* é a antítese do jornal¹⁵. (DIDIER, 1991, p. 10, tradução nossa).

Não obstante, as duas literaturas seguem uma filiação na coerência interna da narrativa, pois essa trabalha, substancialmente, com o diário da narradora, ou seja, é fictício e não autobiográfico. A exploração do diário mantém o pé junto à expansão das viagens, desse modo, “(...) pensaremos em toda a literatura que se desenvolveu no século XVIII. Mas para que a ‘viagem’ seja considerada um diário, ela deve ter sido mantida no dia a dia¹⁶” (DIDIER, 1991, p. 12, tradução nossa). Noutra vertente, Tzvetan Todorov (1999) retém a atenção para a viagem e o relato desde as suas primeiras aparições na mais remota antiguidade, ou melhor, as viagens de descobrimento, explorações do desconhecido, e viagens de regresso, surgem ali no fim do século XV e do século XVI. Tal configuração coaduna-se com o que Ianni vai proferir a respeito da viagem na literatura, pois, sendo ela a metáfora mais frequente e distinta, adquirirá significados e conotações distintas, portanto, são muitas as que traçam o limite em torno das narrativas e das poéticas na literatura universal (IANNI, 2000). Em síntese, Didier (1991) mantém o foco nos diários que refazem a experiência dando-lhe a sua unidade e salvando da fragmentação do dia a dia. Com embargo, lançamos a vertente opositiva e acrescentamos que o diarista trará para a escrita esse aspecto fragmentário, porque não há como salvar-se dele, a não ser imergindo com força no processo de relatar, na maneira como apresenta-se no cotidiano e, é evidente –, mencionado pela teórica francesa, não basta que um texto seja fragmentário para ser um diário, porém, existem aqueles que transitam por esse universo fragmentário, típico da construção do romance moderno.

¹⁵ Le journal diffère aussi du roman intime, quoique le développement historique de ces deux genres ait été contemporain. Oberman n’est pas un journal intime, même si Senancour a très bien pu utiliser des fragments d’un journal écrit précédemment. Le roman suppose non seulement une part d’affabulation (mince parfois, et qui pourrait affirmer qu’il n’y ait pas de fabulation dans le journal?) mais surtout un travail de recomposition, d’organisation. A la Recherche du temps perdu est aux antipodes du journal. (DIDIER, 1991, p. 10).

¹⁶ [...] on pensera à toute la littérature qui s’est développée au xvme siècle. Mais pour que le « voyage » puisse être considéré comme un journal, il faut qu’il ait été tenu au jour le jour. (DIDIER, 1991, p. 12).

Didier (1991) lembra muito bem do momento em que o diário foi visto como correspondência, durante muito tempo, por ter sido um refúgio para a criatividade feminina privada. Tal ideia conduz a tocar em alguns casos de autoras como a Zelda Sayre Fitzgerald¹⁷ (1919), cujo potencial fora escondido, ou melhor, trapaceado e plagiado pelo marido, F. Scott Fitzgerald (1920) que, numa mania de procurar inspiração nos escritos do diário da esposa e nas correspondências trocadas, confundia de forma proposital as ideias de Zelda copiando-as nos livros de sucesso dele. Outro caso parecido, mas com o emprego de manobra distinta, foi a censura que muitas escritoras recebiam por não poderem publicar as obras em seus nomes sendo obrigadas a usarem pseudônimos masculinos ou coagidas pelos parceiros, fato que aconteceu com a escritora Sidonie-Gabrielle Colette, esposa de Henry Gauthier-Villars, crítico literário, “conta-se que Henry chegou até mesmo a escravizar a escritora, trancando-a em um quarto por mais de 16 horas para que trabalhasse em suas obras”¹⁸.

Frente ao exposto, podemos suscitar uma questão muito bem definida por Virginia Woolf (2021, p. 104) no que tange à linhagem de autoras mulheres: “A história da Inglaterra é a história da linhagem masculina, não da feminina”. A autora tece uma crítica consumida pela falta de representação feminina no campo da experiência intelectual e ressuscita uma discussão antiga e pertinente quanto à posição de privilégio que o homem exercia na literatura. No século XIX, “a mulher vivia quase exclusivamente no lar e com suas emoções. E aqueles romances oitocentistas, por admiráveis que fossem recebiam uma profunda influência do fato de que as mulheres que os escreviam estavam excluídas por seu sexo” (WOOLF, 2021, p. 107). Decerto, a autora tem razão ao expor os problemas enfrentados pelas escritoras, especialmente os limites de experiência, se tirarmos como exemplos as obras *Orgulho e preconceito*, *O morro dos ventos uivantes*, *Villette* e *Middlemarch*, Woolf (2021, p.107) vai afirmar que “foram escritos por mulheres às quais estava obrigatoriamente vedada qualquer experiência além das que tinham numa sala de estar de classe média”. Saindo ali do século XIX para nos ancorar no século atual, o quadro começa a mudar após anos de luta e agora as relações das mulheres “não são apenas emocionais; são intelectuais e políticas” (WOOLF, 2021, p. 107).

Ao mirarmos na escrita de diário, não poderíamos deixar de citar o *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, obra que – além de trabalhar com a construção do eu, é representativa por traduzir um grupo subalterno, marginal, cuja posição

¹⁷ Horizontes ao Sul. Disponível em: < <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/17/o-silencio-tambem-conta-uma-historia-zelda-sayre-fitzgerald-e-o-caso-da-artista-mulher>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

¹⁸ SOUZA, Karine dos Santos. **Uma entrevista**. Revista Infiéis, Brasília, v. 11, n.1, p. 01-08, 2022.

na sociedade sempre foi minoritária¹⁹, e se inserir na literatura marginal brasileira – “aquela produzida por afrodescendentes e por mulheres, na medida em que buscam modalidades de representação próprias”²⁰. Existem outros tipos de diários e relatos marcados pela notoriedade experiencial e histórica, a datar pelo Primo Levi em *É isto um homem?* (1947), ou *O diário de Anne Frank* (1947). Há também aqueles que fazem parte da literatura universal:

Homero, Odisséia; Virgílio, Eneida; Dante, A divina comédia; Camões, Os lusíadas; Cervantes, Dom Quixote; Shakespeare, A tempestade; Daniel Defoe, Robinson Crusoe; Balzac, Ilusões Perdidas; Júlio Verne, A volta ao mundo em oitenta dias; James Joyce, Ulysses; Antoine de Saint-Exupéry, Walt Whitman, Passagem para a Índia; Fernando Pessoa, “Ode marítima”; Joseph Conrad, O coração das trevas. (IANNI, 2000, p. 29).

As referências poderiam exaurir estas páginas, todavia, tomemos para análise a construção feita pela personagem-narradora, Alice, ela não anda com o caderno, ela primeiro transita para depois retornar aos caminhos, o que resulta nesta definição suscitada por Béatrice Didier (1991, p. 9, tradução nossa) “Escrever é em si um ato que exige certa distância da ação. E depois há os diaristas despreocupados que ‘ficam para trás’ e, depois do fato, tentam preencher uma quinzena, um mês de silêncio e espaços em branco em seus diários²¹”. Posta a ênfase, a narrativa é marcada pela dualidade entre mobilidade espacial e imobilidade no ato de escrita que lhe confere, devido ao caderno da personagem ficar imóvel. Enquanto deslocada, é ela quem leva o movimento para as folhas, após o tempo passado nas ruas. Já em casa, ela escreve. De uma perspectiva crítica, abre-se a proposição: “Sem sair do lugar, pode-se viajar longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade e na utopia” (IANNI, 2000, p. 29), aliás, são muitas as maneiras de mergulhar em si mesmo e imergir numa travessia sem fim, cuja viagem pode ser tranquila ou alucinada, deslumbrante ou desesperada (IANNI, 2000).

É como se Alice andasse com uma câmera fotográfica e voltasse para casa para armazenar, no caderno, os registros e as narrações das quais experienciou, isso porque o gênero diário é flexível no sentido de faltarem explicações definíveis, o que converge para a monotonia e a variabilidade dele, de acordo com Didier (1991), pautada na psicanálise, o diário coloca em cena os interditos e funciona como um guia para o diarista escavar até alcançar a própria cura

¹⁹ ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Produção literária feminina: um caso de literatura marginal**. Antares, v. 6, n. 12, p. 183-195, jul/dez. 2014. p. 189.

²⁰ Idem, p. 185.

²¹ Ecrire est à soi seul un acte qui suppose un certain recul par rapport à l’action. Et puis, il y a les diaristes nonchalants qui « prennent du retard » et, après coup, s’efforcent de combler quinze jours, un mois de silence et de blanc dans leur journal.

e também motivar a análise pessoal. Voltando à imagem da aparato fotográfico, o caderno e a câmera coadunam-se principalmente nesta epígrafe de Ricardo Lísias: “Estou com a impressão de que o mundo começou a funcionar em voz baixa e em câmera lenta”. Assim exposto, a protagonista permanece ausente para se jogar no desconhecido e, uma vez que nada é dado, ela se dispõe a fotografar a imagem e a captura é desenhada à base da permissividade autorizada por ela:

Entrei nesse apartamento – ainda não consigo dizer “em casa”, tento, mas não há jeito – agora há pouco, exausta, carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias, dei com o olho na Barbie e soube logo em quem vou descarregar tudo isso. (REZENDE, 2014, p. 13).

Direcionando a abordagem teórica para outro lado, segundo DIDIER (1991, p. 30, tradução nossa): “O eu, em vez de uma entidade indescritível, é um olhar sobre os outros, uma consciência do olhar dos outros”²². Veementemente, a narradora escreve em um caderno escolar o cotidiano circulado por vozes plurais, as quais comparecem no enredo em forma de discurso e do desejo do outro, como é o fato de a personagem Norinha, filha de Alice, surgir com a notícia da gravidez planejada: “Mãinha, tenho uma coisa importantíssima para lhe dizer. Chegou a hora da senhora virar avó!” (REZENDE, 2014, p. 26), visto que tudo estava sendo orquestrado pela filha que intencionava convencer a mãe, por meio de uma coerção sentimental, a mudar-se de João Pessoa para Porto Alegre.

Didier (1991) segue a abordagem histórica, sociocrítica, psicanalítica, e, voltada para a estrutura do diário, esteticamente falando. Adentrado na discussão, as facetas do ‘eu’ imergem na escrita do caderno e se inserem na estética romântica. Acresce o fato que:

[...] foi o século XIX que decifrou apaixonadamente esses cadernos, colecionou-os piedosamente e, por fim, publicou-os. O progresso da ciência histórica obviamente explica essa atração. Mas é também a concepção do texto literário que mudou: sua relação com o escritor às vezes parece mais importante do que seu grau de completude. A própria noção de completude é posta em causa. A obra não é mais um objeto que atingiu sua perfeição, sua maturidade de uma vez por todas, mas um organismo vivo em processo de metamorfose. Finalmente, devemos lembrar o lugar ocupado na estética romântica pelo fragmento, o descontínuo²³. (DIDIER, 1991, p. 33, tradução nossa).

²² Le moi, plutôt qu’une entité insaisissable, est un regard sur autrui, une prise de conscience du regard d’autrui. (*Ibidem*, p. 30)

²³ c’est le XIX^e siècle qui va déchiffrer passionnément ces cahiers, les recueillir pieusement et, éventuellement, les publier. Les progrès de la science historique expliquent, bien évidemment, cet attrait. Mais c’est aussi la conception du texte littéraire qui a changé : son rapport avec l’écrivain semble parfois plus important que son degré d’achèvement. La notion d’achèvement, elle-même, est remise en cause. L’oeuvre n’est plus un objet ayant atteint

Ao movimentar a discussão, percebermos que o ‘eu’ não procura um objetivo, seu interesse ultrapassa e termina, tanto para Didier quanto para Milan Kundera (2016), numa insatisfação paradoxal. Poder-se-ia, outrossim, questionar, baseado nos autores: “Onde começa, onde termina o eu?” (KUNDERA, 2016, p. 16) e, talvez, unir a questão à outra não menos importante: “Onde termina o diário, onde começa o romance? Esta é, por vezes, uma questão difícil de decidir. E a apreciação é delicada, especialmente porque o romance íntimo gosta da forma do diário ficcional²⁴” (DIDIER, 1991, p. 34, tradução nossa).

Entretanto, apesar de a teórica francesa realizar também uma abordagem do ponto de vista da análise psicanalítica, fincamos o alerta anteriormente levantado por Kundera, no que lhe concerne à maneira não psicológica de apreender o eu e, ademais, implementar a questão: Existe uma forma de observar para o personagem sem olhar para a psique dele? Aliás, na perspectiva do autor, “o romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos” (KUNDERA, 2016, p. 40). Em relação a esse comentário, evocamos a seguinte pergunta: Poderíamos afirmar se Machado de Assis lia as obras freudianas para compor os textos? Seria um equívoco afirmar que lia, pois – embora Sigmund Freud costumasse beber diretamente da fonte literária para compor suas teorias voltadas para a exploração do inconsciente humano, isto é um fato incontestável –, o romance não só existia como conhecia o inconsciente antes do psicanalista.

Decerto, os nomes de autores como Miguel de Cervantes, Johann Wolfgang Goethe, Fiódor Dostoievski e William Shakespeare, entre outros (cuja lista seria imensa), são citados incontestavelmente nos textos do autor alemão, porque, consoante a Eduardo França (2022, p. 12), eles “foram capazes de falar dos desejos, das estruturas psicológicas e sociais igualmente invisíveis e determinantes. É na literatura que encontramos a possibilidade paradoxal de tornar cristal aquilo que a vida é chama”. Contudo, há de se admitir que Sigmund Freud trouxera considerações fundamentais quanto à prática da psicanálise, ele conquista um espaço “para pensar o exercício desse pensar no cotidiano do homem ocidental” (ROLNIK, 2016, p. 74). Estamos diante de questões canalizadas para a elaboração do ‘eu’, particularidade da estrutura do romance, cuja movimentação incita a preocupação de críticos literários, fundamentalmente,

sa perfection, sa maturité une fois pour toutes, mais un organisme vivant en voie de métamorphose. Il faut rappeler enfin la place que tient dans l’esthétique romantique le fragment, le discontinu. (*Ibidem*, p. 33).

²⁴ Où cesse le journal, où commence le roman ? C’est parfois une question difficile à trancher. Et l’appréciation est délicate, d’autant plus que le roman intime affectionne la forme du journal fictif. (*Ibidem*, p. 34).

na maneira de se pensar os limites entre o romance e o diário e, ainda mais, entre diário e relato de viagem. Para propor algo que se aproxime de uma resposta, os gêneros dispostos estabelecem uma linha limítrofe entre eles inerentes à costura que os fazem emendar um no outro. Em um artigo de autoria de Aliny Justino (2012), cujo exame concentrou-se em *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, o resultado revelou “uma tensão estruturada que pode ser vista, ao mesmo tempo, como uma mistura da dimensão do diário e do romance” (JUSTINO, 2012, p. 55).

Retomando e distendendo a abordagem quanto às questões do ‘eu’, demarcamos, antecipadamente, uma parede tênue entre o escritor e a obra, em que se percebe uma confusão ao associar ou confundir a obra fictícia com a autobiografia do autor.

Trancado, protegido nesta prisão matriz do diário, o escritor tentará constituir-se como uma unidade, como um ‘eu’. Ele gostaria de sair do indeterminado, para ser realmente. O diário, como já vimos, responde a uma nostalgia para a ‘fase de espelho’, a uma busca de unidade, a um medo de dispersão, àquela velha angústia do ‘corpo fragmentado’. Mas o jornal é um espelho falso; a própria imagem que dá é fragmentada, falsificada. Longe de evoluir harmoniosamente para um ser coerente e único ser coerente e único, o diarista vê a si mesmo tornar-se dois ou vários²⁵. (DIDIER, 1991, p. 116, tradução nossa).

Tal levante teórico se coaduna com a travessia pela qual o eu escolhe transitar, seja essa escolha imaginária ou real, seja uma viagem de trem, carro, barco, ou até pelo discurso do outro. De fato, conforme Béatrice Didier (1991, p. 116, tradução nossa) “O mais básico mais elementar, o mais óbvio vem do próprio facto de se escrever. O diarista é dois: é aquele que age e aquele que se observa a si próprio a agir, e quem escreve”. Nessa perspectiva, em *Quarenta dias*, percebemos as mutações do ‘eu’ inerentes tanto à fragmentação do romance quanto ao gênero diário: “(...) embalei na escrita e vejo que minha letra começa a recuperar um traço mais regular. Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa” (REZENDE, 2014, p. 42).

Kundera considera o personagem um ser imaginário e não uma simulação de um ser vivo de como opera na realidade empírica, também, a ênfase desdobra-se para a problemática do ‘eu’, neste caso, o autor persiste em acreditar que o que torna um personagem ‘vivo’ é ir até o fim de sua problemática existencial, isto é, vivo no sentido de examinar o enigma da

²⁵ Enfermé, protégé dans cette prison matricielle du journal, l’écrivain va tenter de se constituer en tant qu’unité, en tant que « moi ». Il voudrait sortir de l’indéterminé, pour être vraiment. Le journal, nous l’avons vu, répond à une nostalgie du « stade du miroir », à une recherche d’unité, à une crainte de la dispersion, à cette vieille angoisse du « corps morcelé ». Mais le journal est un faux miroir ; l’image qu’il donne est elle-même morcelée, falsifiée. Loin de se développer harmonieusement pour devenir un être cohérent et unique, le diariste se voit devenir deux ou plusieurs. (*Ibidem*, p. 116).

existência, “Ora, eu nunca deixarei de repetir, reafirma o autor, que a única razão de ser do romance é dizer aquilo que apenas o romance pode dizer” (KUNDERA, 2016, p. 44).

O diário, em sua gênese, perpassa algumas aquisições da psicanálise, consonante a uma nova abordagem do sujeito, dado que o romance já conferia a exploração do inconsciente muito antes de noções estabelecidas, a tentativa torna-se válida, pois, acrescenta ao bojo de leituras oferecidas ao sujeito. Posto desse modo, as proposições são coerentes na maneira como o eu se apercebe, porque, segundo de Didier (1991, p. 133), “a existência do eu, da alma são percebidas pela escrita. Não poder mais escrever um diário é morrer”²⁶. Ainda mais, a francesa complementa: “Para muitos diaristas, a existência do eu está intimamente ligada a essa prática cotidiana de escrita introversiva. Parece então que o ato de escrever é ainda mais importante do que o de preservar a escrita”²⁷ (DIDIER, 1991, p. 133). De maneiras opostas, porém, harmônicas, levamos a cabo considerações pertinentes ao romance, à literatura de viagem e o ao gênero diário; a exploração da existência é, para Kundera (2016), um exame indispensável. Já para Ianni (2000), sociológica e literariamente falando, acerrar o eu é uma viagem a ser feita com ou sem os pés no chão (no plano real e imaginário), defrontando-se com o desconhecido, o mais interessante de tudo é a transfiguração e a percepção de não se ver mais o mesmo de antes, acrescentaríamos até a confusão de imagens antigas e novas, juntas numa membrana dentro de um corpo estranho; vem Didier (1991) acalorar a leitura mostrando um sujeito em movimento acompanhado pelas suas multiversões.

3.2 O ESPAÇO DA CIDADE MODERNA E A EXPERIÊNCIA

Marisa Gama-Khalil (2010) fornece uma ampla fonte bibliográfica sobre a construção do espaço ficcional, argumentando a respeito da importância de se analisar o espaço como tendência de estudos literários contemporâneos, além da relevância para a crítica literária. Por sua vez, a pesquisadora cita e sugere autores cujas pesquisas exploram o espaço como elemento constitutivo da narrativa. Brandão e Pessoa (2019, p. 84), em particular, concedem discussões pertinentes para pensar o espaço e a literatura. Seguindo de perto o raciocínio, eles advertem: [...] as mutações no espaço ocorrem por conta do sujeito de memória, que pretende solidificar

²⁶ L’existence du moi, celle de l’âme sont perçues par l’écriture. Ne plus pouvoir écrire son journal, c’est mourir. (*Ibidem*, p. 133).

²⁷ Pour beaucoup de diaristes, l’existence du moi est étroitement liée à celle de cette pratique quotidienne de l’écriture introversive. Il semble alors que le fait d’écrire soit encore plus important que celui de conserver l’écrit. (*Ibidem*, p. 133).

a construção textual, simbólica, a partir da materialização de determinados lugares. Casas, ruas, bairros, cidades tornam-se locais privilegiados para a emergência das recordações.

Luís Brandão e Silvana Pessoa (2019, p. 68) salientam “que o espaço é esse conjunto de indicações, concretas ou abstratas, que constitui um sistema variável de relações”. Os pesquisadores trabalham com fontes bibliográficas de teóricos que podem ser utilizados para analisar uma narrativa, tal como é o caso de Walter Benjamin.

O filósofo alemão admite que sua obra pode ser definida por uma preocupação nuclear com a experiência na metrópole moderna. É sabido que Benjamin, em especial a partir da obra do escritor francês Charles Baudelaire, pensa o espaço da cidade enquanto lugar de emergência de um tipo especial de sujeito: o Flâneur, andarilho que vaga pelas ruas, lançando sobre a cultura urbana um olhar simultaneamente atento e distraído, crítico e cúmplice. (BRANDÃO; PESSOA, 2019, p. 85).

A prosa de Walter Benjamin joga com a imagem de labirinto ao transmitir a mensagem de se perder nas ruas como se perde numa floresta que, segundo ele, demanda coragem, ou seja, o sujeito escolhe se perder, de forma proposital, com o intuito de aprender. Noutra observação, o labirinto habita e é muito valorizado no pensamento de Benjamin para se falar sobre a modernidade e a vida. Não só no espaço e lugar, mas também no espaço da memória que o filósofo traz reflexões. Certamente, a produção literária do escritor alemão ilustra o movimento de entrar em caminhos bifurcados e o exercício de lembrar de cenas que estão em constante mudança e escapam às mãos, por serem escorregadias, pois, como adverte Marx, citado por Marshall Berman (2007, p. 17): “tudo que é sólido desmancha no ar”. Não raro, a metrópole pintada por Benjamin aparece como uma personagem, de certa maneira animalizada, destacando-se como matéria viva que denota um ritmo acelerado. Dessa forma, a seguinte passagem demonstra esses aspectos:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. (BENJAMIN, 2020, p. 78).

Com base na citação, o filósofo reúne em um bloco só uma série de textos, fragmentos e aforismos registrados em formato de temas, tais como os seus sonhos, monumentos, galerias, casas, ruas, a partir da observação desses lugares e de sua memória de infância. Benjamin, como elucidou Romero Freitas, transforma suas memórias de infância em objeto de análise histórico-social. De acordo com a perspectiva de Marcos de Menezes (2003, p. 1), o narrador benjaminiano “vive em constante tensão com o espaço narrado, algumas vezes, chega mesmo

a não compreender o que se passa ao seu lado, por as transformações são de tal forma vertiginosas, velozes e brutais que mal há tempo para acompanhá-las”. Dessa maneira, dramatiza e projeta em seu texto a experiência de onde passa a infância:

As pequenas escadas, os alpendres sustentados por colunas, os frisos e as arquiteturas villas do Tiergarten, tudo isso era pela primeira vez por nós tomado à letra. Acima de tudo as escadas, ainda as mesmas, com as suas vidraças, se bem que no interior das habitações muita coisa tivesse mudado. Sei ainda os versos que, depois da escola, preenchiam os intervalos dos batimentos do meu coração quando fazia uma paragem ao subir na escada. (BENJAMIN, 2020, p. 79).

A partir desse recorte, cabe pensar o quanto o sujeito é suscetível a essas narrações, por ser afetado pela palavra e construir uma imagem mental dele mesmo, de seu corpo e do exercício em descrever os objetos para perdurar a figura dos elementos na memória. Por certo, Brandão e Pessoa (2019, p. 85) salientam: “Descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar os lugares da memória. Essa é a tarefa do memorialista”. Um poema de Carlos Drummond mostra muito bem a transição nos espaços, o eu poético não consegue ver a lua por conta dos edifícios:

Noite. Certo
Muito são os astros.
Mas o edifício
barra-me a vista.

Quis interpretá-lo.
Valeu? Hoje
barra-me (há luar) a luar.

Nada escrito no céu,
sei.
Mas queria vê-lo.
O edifício barra-me
a vista

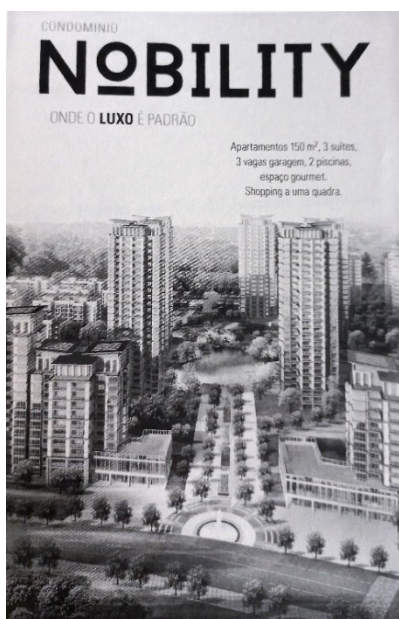
Zumbido
de besouro. Motor
arfando. O edifício barra-me
A vista.

Assim ao luar é mais humilde.
Por ele é que sei do luar.
Não, não me barra
a vista. A vista se barra
a si mesma²⁸.

²⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Drummond, como se vê, expressa o eu melancólico e saudosista que critica o espaço por notar que nada acontece no lugar. O saudosismo do eu lírico entra em conflito com os mecanismos técnicos típicos dos efeitos da modernização, logo, os edifícios tendem a dificultar a observação, o que prova – novamente – a saudade de poder visualizar a paisagem limpa, sem nenhum objeto no meio do caminho. Ele recebe o reflexo da luz no espelho do prédio – *Por ele é que eu sei do luar/A vista se barra a si mesma* – e o que vê através do vidro é uma visão espelhada, isto é, atravessada no sentido stricto do termo, uma visão platônica que simula essa realidade. Sob o mesmo enfoque, veremos isso acontecer no romance: “Eu que sempre achei que tenho uma bússola na ponta do nariz, não conseguia me orientar nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar” (REZENDE, 2014, p. 97). A protagonista criada por Maria Valéria sente a angústia ao caminhar pelas ruas de Porto Alegre e constatar a dificuldade de olhar para o sol no trecho *onde o sol está sempre pendendo para algum lado impossível de identificar*, provando, com base na Figura 3, que os edifícios atrapalham a visão e a orientação da personagem-narradora com o tempo.

Figura 3 - Anúncio de Apartamento



Fonte: Rezende (2014, p. 42)

A cena do romance e da junção do panfleto publicitário (Figura 3), supramencionados, coincidem com o propósito de alguns textos de Fernando Pessoa que avisavam sobre a melhoria das condições urbanas e, com elas, a avalanche de problemáticas nesse espaço, tal qual as políticas sociais que não dão conta de solucionar os problemas da grande maioria, de alcançar

as áreas periféricas desprezadas por conta da fomentação de movimentos que prevalecem apenas os grandes centros – a chamada classe média – aqueles que têm condições de habitar essa área, mas influencia o apagamento dos meios periféricos de participar ativamente das decisões públicas. No trecho XXXII do poema *O guardador de rebanhos* pode-se provar o argumento:

Ontem à tarde um homem das cidades
Falava à porta da estalagem.
Falava comigo também.
Falava da justiça e da luta para haver justiça
E dos operários que sofrem,
E do trabalho constante, e dos que têm fome,
E dos ricos, que só têm costas para isso
(PESSOA, 2016, p.50).

Como se observa na citação, existe a marca de diferença entre os pobres e os ricos, e os autores, assim como Fernando Pessoa, vão deitar e rolar nessas áreas com o intuito de representar contestando em suas obras, até a vestimenta, por exemplo, expressa a desigualdade que – com efeito, ficou ilustrada pelo narrador de Edgar Allan Poe ao caçar o homem na multidão: “[...] a aparência deles parecia-me exato fac-símile do que, doze ou dezoito meses antes, fora considerada a perfeição do bom-tom. Usavam os atavios desprezados pelas classes altas – e isso, acredito, define-os perfeitamente” (POE, 2017, p. 382). A questão do café, não obstante, é um símbolo que assinala a diferença, ainda em Poe (2017, p. 379), compara-se isto no trecho: “Há não muito tempo, ao fim de uma tarde de outono, estava eu sentado ante a grande janela do Café D..., em Londres”. E mais a seguir o vidro e a transparência: “[...] ora observando a promíscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas” (POE, 2017, p. 380). Tanto em Drummond quanto em Poe a visão do espelho e do vidro são representados; no primeiro, por meio da transparência dos edifícios que barra a visão e a si mesmo; no segundo, por intermédio do vidro nas cafeterias, visto que o café desponta na cidade como um ponto de ligação entre os grupos sociais (motivando a sociabilidade entre as pessoas), tal qual separa os grupos pela linha transparente e limítrofe, similarmente: “À tarde, sentindo-se fatigada, você quis sentar-se defronte a um café novo, na esquina de uma nova avenida, ainda cheia de asfalto e já mostrando gloriosamente esplendores inacabados. O café cintilante” (BAUDELAIRE, 1937, 33).

Outro dado que caracteriza o espaço da cidade é o aparecimento desta como organismo vivo. O narrador e o eu lírico vão derramar metáforas que marcam a animalização: “Todavia, ele não hesitou por muito tempo; com doida energia, retomou o caminho de volta para o coração

da metrópole” (POE, 2017, 391); o recurso da prosopopeia, no trecho citado, é bem arquitetado pelos autores, não só em Benjamin, em Poe perceberemos também. Eles que são especialistas em delongar o olhar no que diz respeito à observação das ruas. João do Rio, não faz por menos, em *O bebê de Tarlatana rosa* (1925), conto ambientado com cenas do carnaval, motiva a pensar questões até o momento levantadas, a divisão classe, de acordo com o ambiente frequentado pela sociedade, várias expressões que estão ligadas a esse anseio de impor a diferença – “O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semi-treva. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo mundo que a beijara? Não resisti” (RIO, 1925, p. 41). Diversas expressões estão conectadas, portanto, a esse anseio. O cronista brasileiro revela uma literatura que faz referência às ruas, ao espaço concreto da cidade, entretanto, mostra a identidade difusa na cidade que perde o controle, pois se amingua diante das condições propícias de estigmatizar, por conseguinte, esse detalhe não passa despercebido pelo olhar do narrador, cuja ótica se prolonga diante das censuras, até mesmo no carnaval.

Para ter uma ideia da importância da categoria dos espaços nos estudos literários, Yi-Fu Tuan notabilizou-se por explorar o tema em *Espaço e lugar* (2015) e *Topofilia* (1980). É válido parar e conjecturar até o momento, a noção dos sentidos, como o tato, o olfato, a visão e o paladar estão imbricados, em grande medida, na perspectiva espacial de cada sujeito ao se relacionarem com o lugar a depender da experiência, essa, pondera o crítico Tuan (2015, p. 13). “é um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade, as maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização”.

O que se estuda neste ponto, envolve a relação da personagem, o sentimento de topofilia, com a cidade, lugar onde está inserida. Segundo a etimologia, *topos* se refere a lugar, e *filia*, de familiaridade e afeto que, para Tuan (1980, p. 114), “A familiaridade engendra afeição, quando não o desprezo”. A pesquisa feita pelo geógrafo traz como linha argumentativa as potencialidades do ser humano em experimentar. Ele, que ajudou a propagar e incitar reflexões sobre o meio ambiente no mundo, a partir dos anos de 1970, faz uma abordagem descritiva em sua obra explorando uma pesquisa etnográfica, geográfica, literária – sobretudo, humanista. Apesar de ampla e possuir algumas faltas, a exploração carrega uma vasta fonte bibliográfica que visa mais a questionar ao invés de concluir, retira-se do livro, todavia, algumas ponderações para refletir como os seres pensantes relacionam-se com a própria natureza e sua prática com o projeto de um *habitat* mais humano (TUAN, 2015). Para se acercar do tema, “‘experenciado’ é vencer os perigos. A palavra ‘experiência’ provém da mesma raiz latina (*per*) de ‘experimento’,

‘experto’ e ‘perigoso’” (TUAN, 2015, p. 14). Tuan elucida que as emoções contornam e ajudam a colorir a experiência humana, mesclando-se com os níveis do pensamento:

Quando residimos por muito tempo em determinado lugar, podemos conhecê-lo intimamente, porém a sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensemos em nossa experiência. A outro lugar pode faltar o peso da realidade porque o conhecemos apenas de fora – através dos olhos de turistas e da leitura de um guia turístico. (TUAN, 1988, p. 22).

Ademais, explora-se tanto o significado do termo experienciar quanto os aspectos que incitam as sensações em estar no espaço. Diante disso, “os espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade” (TUAN, 2015, p. 20). Entretanto, há a necessidade de questionar logo em seguida que a vivência se difere de experiência, em alguns casos específicos. Fatos que precederam a Grande Guerra resultado do fascismo que se alastrava na Europa, desenhavam o que o soldado e o operário da fábrica vivenciavam, esses não conseguem transmitir a experiência, resultando em silêncio, em trauma, o que faz ressoar o vazio na metrópole. Segundo Benjamin, na época da guerra, entre 1914 e 1918, “já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012, p. 124). Por outro lado, Jeanne Gagnebin afirma:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2009, p. 99)

No excerto retirado do livro de Gagnebin (2009), notamos essa problemática da experiência focada em outro viés. Inegavelmente, as pessoas que passaram pelos campos de concentração nazistas ficaram marcadas pelo passado inalterável e sombrio, marcadas – acima de tudo – pelos traumas; o passado, cuja estrutura o sujeito luta para não acontecer novamente, ou de outras formas, resiste para que nada de semelhante aconteça, como destacou Theodor Adorno (1970). Por assim dizer, quando a pessoa não consegue dar nome para a ordem do trauma, ele vai ser posto no corpo, caso não ocorra o ato de narrar para sair do sofrimento. É possível acrescentar que, por essa via, o ato de narrar é elaborar; e ser ouvido é encontrar reverberação para a ação do discurso do ser falante. Isto posto, manifesta-se com esse recorte a experiência como aniquilamento do corpo e da linguagem, em que não há uma dignidade suficiente para o ato de simbolizar.

Posto em *Quarenta dias*, o recurso da fábrica apresenta-se explicitamente por intermédio de Cícero Araújo, personagem desaparecido que trabalhava em uma fábrica, imerso na repetição operária. Para acentuar o relevo especial, a figura de Cícero permanece em silêncio do início ao fim da narrativa, não sabemos das experiências ou muito menos das vivências dele. Com efeito, só por sabermos que o personagem desempenhava algum trabalho na fábrica, podemos deduzir as intermináveis jornadas de trabalho enquanto operário. Cícero aparece e desaparece sem sabermos o que fazia, ou seja, ele acaba em silêncio: “(...) é que o filho dela, o Cícero, foi-se embora pra aí levado por uma construtora, faz quase dois anos, e sempre ligava pra ela, toda semana, dando notícia” (REZENDE, 2014, p. 91-92). Em contrapartida, Alice percorre as ruas e periferias da cidade para experienciar, narrar os acontecimentos que mais marcaram, ela mantém o interesse em descrever as descobertas territoriais, transformar os percursos em relatos. Os dois personagens, portanto, ligam-se pela contradição entre o dito e o não dito.

Retomando às discussões de Yi-Fu Tuan (1980) sobre espaço ficcional, nota-se, pois, o modo interessante como as seguintes questões são contornadas: “Quais são nossas visões do meio ambiente físico, natural e humanizado? Como o percebemos, estruturamos e avaliamos? Quais foram, e quais são, os nossos ideias ambientais?” (TUAN, 1980, p. 1). Os temas levantados neste instante são diferentes, no entanto, centrais por não deixarem a desejar no diálogo com a obra anterior - *Espaço e Lugar*, pois envolvem e problematizam as percepções, atitudes e valores pelas quais o ser humano perpassa no meio ambiente. Tuan, resume os seus conceitos com as seguintes palavras:

Percepção é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados. Atitude é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo. Ela tem maior estabilidade do que a percepção e é formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. A visão do mundo é a experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal, em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças; a palavra sistema implica que as atitudes e crenças estão estruturadas, por mais arbitrária que as ligações possam parecer, sob uma perspectiva impessoal (objetiva). (TUAN, 1980, p. 4-5).

A intenção segue a reflexão em trazer o olhar do visitante, as ações do sujeito deslocado que possui o ponto de vista estrangeiro carregando seus traços culturais e linguísticos. Diante dessa perspectiva, o olhar do visitante e do nativo são distintos, pois, nesse caso, o visitante percebe o avesso da cidade, ao passo que o nativo ignora o que está diante dele todos os dias. Para Yi-fu Tuan (1980, p. 72):

O visitante e o nativo focalizam aspectos bem diferentes do meio ambiente. Em uma sociedade tradicional estável os visitantes e as pessoas de passagem constituem uma minoria da população total; suas visões do meio ambiente não têm, talvez, muita importância. Em nossa sociedade de alta mobilidade, as impressões fugazes das pessoas que estão de passagem não podem ser negligenciadas. Em geral, podemos dizer que somente o visitante (e especialmente o turista) tem um ponto de vista; sua percepção frequentemente se reduz a usar os seus olhos como compor quadros. Ao contrário, o nativo tem uma atitude complexa derivada da sua imersão na totalidade de seu meio ambiente.

Tomemos para a análise o estranhamento engendrado na noção de topofilia, pois o termo, para Tuan, quer dizer afeição, quando não o desprezo, o que faz gerar muitas vezes o estranhamento. David Lodge (2009), por sua vez, explica que ‘estranhamento’ é a tradução consagrada de *ostranenie*, cujo significado é ‘tornar estranho’, mais um dos conceitos cunhados pelos formalistas russos. “Em um famoso ensaio publicado pela primeira vez em 1917, Victor Chklóvski afirmou que o objetivo primordial da arte é superar os efeitos embotantes do hábito ao representar objetos familiares de um modo estranho” (LODGE, 2009, p. 68). Essa teoria aplica-se na criação fictícia de Maria Valéria Rezende ao apresentar uma personagem pelo olhar diferente do visitante. No entanto, tais explicações não são suficientes e abrem espaço para uma lacuna, ou a problemática da necessidade de um termo que demonstre o contrário de topofilia. A partir do significado etimológico, consideramos que *topofilia*, vem de *topo* – lugar e *filia* – familiaridade, mas necessita-se de um termo que não se extingue, que queira se referir a *phobós*, medo mórbido de certos lugares, ou aversão. Ao levarmos isso para a figura da personagem, ela experienciará também esses termos, observa Linda Koruge e Esteves Milton (2018, p. 287):

[...] as variações do prefixo *topos*, que, adicionado a diferentes sufixos, gera outros sentidos/afetos às experiências no espaço e na paisagem: grafia, de sistemas analíticos e descritivos; filia, de familiaridade e afeto; e fobia, relativo ao medo e à aversão²⁹.

A partir das premissas diferentes, ao levar em conta as variações sufixais, já nas primeiras linhas da narrativa, constatamos o sentimento de estranhamento junto à ideia de topofobia: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avô. Eu, de cara, disse não, eu não queria me mudar pra Porto Alegre, aquele frio danado!” (REZENDE, 2014, p. 26-27). Conforme mostra o trecho, a personagem reluta, no início, em mudar-se de cidade, a falta de desejo em se deslocar e, ainda mais, uma certa aversão pelo espaço que vai se confirmar depois, diz a

²⁹ KORUGUE, Linda; MILTON, Esteves Junior. **Por uma cartografia sentimental: do imaginário ficcional de Cidadilha à cidade-ilha de Vitória (ES)**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71. p. 274-290, de. 2018.

protagonista: “Aí eu finquei pé, Não vou chegar lá nesse tempo de frio, de jeito nenhum!, só se for amordaçada e amarrada numa camisa de força” (REZENDE, 2014, p. 38).

Cabe sublinhar que o estudo do espaço da cidade não é apenas um dos pontos principais deste trabalho, sem contar também que faz parte de uma categoria dentro dos estudos literários de muita relevância para a compreensão de uma obra, outrossim, é fundamental entender como o espaço da cidade e a experiência se entrecruzam em uma narrativa.

4 A ESCRITA-VIAGEM DE ALICE EM *QUARENTA DIAS*

“Não pergunte por que lhe escrevo. Escrevo porque as palavras estão aí, como a cidade, a noite, a chuva, o rio, diante de mim, dentro de mim, uma torrente de palavras que não me cumprem” (ARNAUD, Marília). Com esta epígrafe, *Quarenta dias* é apresentada aos seus leitores e demonstra a experiência da cidade pelo olhar do visitante. O leitor acompanha os acontecimentos que se passam com a personagem, no trânsito e a mudança entre as duas cidades: João Pessoa e Porto Alegre. No entanto, é em Porto Alegre que a personagem-narradora passará os seus quarenta dias de peregrinação. Nesse espaço, a mudança de lugar se instaura, “Alice é submetida a uma série de imposição que passam a colocar em xeque o seu estilo de vida e modo de se inscrever no mundo” (SILVEIRA, 2020, p. 83). Nas primeiras cenas, o enredo de instala pela viagem da narradora que leva consigo um caderno, objeto no qual ela escreverá suas andanças, observações e relato do que experiencia na cidade: “O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. Talvez”. (REZENDE, 2014, p. 9).

A obra apresenta-se como romance mesclado entre relato de viagem e a escrita de diário. Alice, a narradora, é obrigada a largar sua casa e amigos na Paraíba por insistência da filha, Norinha, moradora de Porto Alegre que solicita à mãe a mudança de cidade para que ajude a cuidar da futura criança (ainda nos planos de gravidez). Insegura, desnorteada, Alice acaba cedendo. Não obstante, ao notar que o que lhe foi prometido é apenas uma ilusão, ela decide fugir. A partir daí, ela se lança numa busca desesperada pelo filho de uma amiga, Cícero Araújo, desaparecido em algum local da periferia. Para descrever a sua epopeia, ela se vale apenas de um caderno, que recebe a alcunha de Barbie, pelo fato de a boneca estar estampada na capa, sua interlocutora fictícia. O elemento paratextual, a capa do livro, suscita a fragmentação, porque nela está colada uma folha de caderno, denotando uma espécie de diário,

hipoteticamente, a escrita original do livro e, também, as figuras de cartões e notas compoem a capa. Só aí temos montagens preliminares que vão se confirmando ao longo da leitura.

Figura 4 - Capa do livro



Fonte: Rezende (2014)

O romance está dividido em 37 capítulos ou fragmentos dispostos na obra, como é caso dos panfletos recolhidos pelo chão, determinando o método compositor da obra – montagem que é, em si, uma metáfora por apresentar como a ideia que salta da colisão de signos de imagens justapostas (CARONE, 1975). Por fora, a capa se assemelha à estrutura de um ensaio perante o qual enxergamos a experiência como motor da escrita – visto que a literatura é moldada a partir de uma variedade de tipos de discurso internamente consistentes (SONTAG, 1986). Nessa medida, um excerto de João Barrento (2010, p. 38) mostra muito bem como o ensaio funciona: “O ensaio é experiência, experimentação e tentativa (o alemão diz *Ver-such*, isto é, busca falhada), o tratado é exploração com princípio meio e fim, e pretensão científica, de um assunto”. Como estamos diante de gêneros distintos, nada nos impede de colocá-los numa linha de aproximações e confluências, haja vista que o ensaio não é mais apenas uma manifestação da moderna exigência fragmentária, mas “uma forma de escrita que, sem

pretensões de se chegar a ‘conhecer’ sistematicamente o seu objeto ou de o descrever, lhe arma o cerco para o levar a revelar-se, numa lenta epifania profana” (BARRENTO, 2010, p. 47). Mais uma vez, a imagem da capa (Figura 4) permite que o texto assuma configurações ensaísticas por conduzir a um *corpus* partido.

Além disso, outro detalhe no livro são as epígrafes de autores que, direta e indiretamente, dialogam com os temas e observações de cada capítulo. “Tratando-se da obra de Rezende, é válido ressaltar que a sua produção não apresenta um caráter autoficcional, embora seja amplamente marcada por seu percurso biográfico” (SILVEIRA, 2020, p. 38). Alguns personagens compõem a história, a iniciar pela Alice/Póli (narradora), Nora (filha de Alice), Milena (diarista), Tia Brites, Umberto (Marido de Norinha), Aldenor (Marido falecido de Alice), Jerônimo (porteiro), Cícero Araújo (o desaparecido), Adelaida, Laurinha e Arturo.

Quanto às epígrafes, fragmentadas umas às outras, organizam-se com a intenção de atingir a linguagem do indizível no romance moderno, a dúvida entre não saber escolher as palavras que dizem a verdade e o desejo perigoso de pô-las em evidência e exagerá-las. Sobre esse aspecto podemos recuperar as problematizações de Susan Sontag (1986, p. 34) quanto à obra de Antonin Artaud (1930), “para descrever o seu próprio sofrimento mental. Artaud se queixa de que sua consciência é sem fronteiras e posição fixa; destituída de ou numa luta contínua com a linguagem; fragmentada – de fato, atormentada; por descontinuidades”. Nesse sentido, a autora trabalha com uma manobra técnica na utilização de fragmentos penetrados no enredo, seja em forma de choque, seja na superposição de imagens, que fazem a montagem de elementos justapostos visando problematizar as movimentações no espaço e na linguagem fraturados.

A expressão “Quarenta dias”, que dá título ao livro, chama atenção pelo seu significado. De acordo com Naira Nascimento (2020, p. 22), “é referência ao tempo passado nas ruas, vagando e dormindo nos recantos mais improváveis da cidade visível. É também referência ao tempo bíblico de provação passado por Jesus no deserto, resistindo a todas as tentações”. Assim, a composição do título da obra pode imprimir logo no início da narrativa uma intertextualidade – e vemos também fragmentária – que vai sendo repetida e confirmada pela personagem diversas vezes: “Quarenta dias no deserto, quarenta anos” (REZENDE, 2014, p. 18) e em “Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade” (p. 235). Dessa maneira, a malha textual do texto de Maria Valéria vai sendo costurada, entretanto, convém esclarecer em linhas gerais, que o simbolismo no texto literário “tende a uma pluralidade fecunda e até mesmo à ambiguidade do significado (características indesejáveis nos ícones religiosos e especialmente nos sinais de trânsito)” (LODGE, 2009, p. 175). Feita a ressalva, trazemos a lume o termo

‘peregrinação’ para associá-lo à figura simbólica de Jesus, na fala da protagonista – “A mochila suja das ruas ficará apenas aqui nas suas linhas, Barbie, junto com os demais rastros dos meus quarenta dias de peregrinação” (REZENDE, 2014, p. 198). Peregrino, além de aludir à situação do ser humano sobre a terra, enquanto estrangeiro, designa – segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 709) – “as ideias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de peregrinação. (...) Por outro lado, o peregrino faz as suas viagens não de luxo, mas na pobreza”.

No seguinte episódio, Alice, enquanto procurava Cícero, confessa: “Veja só, Barbie, daqueles primeiros dias da minha quarentena parece que lembro cada detalhe do que vi, pensei, senti... estava me aventurando pelo desconhecido” (REZENDE, 2014, p. 102). Tanto “peregrinação” quanto “quarentena” incidem, como simbologias, na cultura religiosa por meio da figura de Jesus de Nazaré. Outrossim, quarenta “é o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 757), no entanto, acendemos um problema ao procurar a diferença entre os quarenta dias de Alice e os quarenta dias de Jesus. Seguindo por essa linha, algo parecido foi elaborado no artigo de Ederson Hammes³⁰ sobre o qual intuía demarcar a diferença entre *Zaratustra*, personagem criado por Friedrich Nietzsche, e Cristo. Enquanto Jesus, diz Hammes (1999), foi conduzido por Deus em um caminho de sofrimento, o ‘Cristo Zaratustra’ (imagem concebida por Nietzsche como outro Cristo ou o Messias de ‘ponta-cabeça’) se encaminha para ele mesmo e vive o gozo na solidão. Na medida em que Cristo, ao ser tentado pelo diabo, após viver no deserto, sofre e passa fome, Zaratustra transforma-se em seu contraste, não se cansa da solidão (HAMMES, 1999).

Onde estamos querendo chegar se não a convencer de que a metáfora (o personagem Zaratustra sendo a própria contradição) do artigo citado traz ao nosso exame uma percepção similar, pois, ao invés de chamar ou nomear as “tentações”, a protagonista do nosso romance se constitui de desejos conscientes; ao invés de ver a salvação, ela confessa estar perdida, diz a epígrafe – *é assim. Você quer alguma coisa e vai/mesmo que não faça o menor sentido.* Ao mesmo tempo em que a Barbie funciona como uma espécie de ouvinte, no monólogo interior, a personagem desconfia do julgamento que a boneca pode estar fazendo, uma vez que o diário, por vezes, ainda fomenta o receio de ser lido por alguém – e essa pessoa ter acesso aos segredos, encontrando confissões que estão contidas nele – declara a protagonista desta forma: “Vai se

³⁰ HAMMES, Ederson Halair. Um “ALTER CHRISTUS” O Zaratustra como contraposição a Jesus. Jornada Acadêmica da Universidade Católica de Goiás (UCG), 1999.

acostumando, que qualquer hora eu fecho você pra sempre na gaveta, trancada, pra não poder focar sobre mim com ninguém?” (REZENDE, 2014, p. 199).

Tanto feita as considerações, Alice não intuía salvar o mundo, ou as pessoas – ainda que parecesse tão obstinada em encontrar Cícero Araújo, descreve a narradora “Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde” (REZENDE, 2014, p. 138). Ela contudo, não queria encontrar ninguém, senão ela mesma. É um caminho contrário aos caminhos pelos quais Jesus percorreu, a protagonista se forma em uma metáfora da contradição nesse aspecto, ela é em si a própria antítese³¹. O monólogo interior confirma que a narradora não tem medo de revelar os seus próprios medos na forma de angústia, sentimento de culpa, ressentimento ou perdição: “só porque queria chegar a qualquer lugar, só porque não sabia aonde ia” (REZENDE, 2014, p. 169).

Percebem-se, portanto, várias referências em outros aspectos, um deles está no próprio nome da personagem, Alice, o qual merece destaque, por ligar-se ao mesmo nome da personagem na obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Outrossim, há uma epígrafe no enredo da narrativa que corrobora com o sentido dessa intertextualidade ao citar: “[...] tão de repente que Alice nem teve tempo de tentar parar antes de despencar no que parecia ser um poço fundo” (CARROLL, 1865, *apud* REZENDE, 2014, p. 73). Assim, é possível relacionar esse traço da narrativa voltado para os ecos intertextuais, segundo os quais Laurent Jenny comenta (1979, p. 5): “a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define”. Seguindo a mesma linha de raciocínio:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p. 21).

Com o propósito de corroborar com o pensamento supracitado, Leyla Perrone-Moisés argumenta a possibilidade de existir uma verdadeira intertextualidade crítica. Analogamente, tem-se o uso das citações que fazem parte de “um dos processos mais clássicos da crítica

³¹ Othon (2010, p.99) expôs que “antítese é uma figura de retórica que consiste em opor a ideia outra de sentido contrário. (...) Certas época literárias chegaram mesmo a caracterizar-se pelo abuso no emprego dessa figura. É o caso, por exemplo, do Barroco ou gongorismo, que abrangeu a parte final do século XVI e quase todo o XVII.”

literária já é, em certa medida, uma paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 71). Conquanto, Perrone-Moisés convoca a pensar que o mais interessante “não é uma simples adição de textos, mas o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto, trabalho dificilmente realizável num tipo de crítica ciosa de declarar suas fontes” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 71). De modo comparativo, foi possível constatar no livro *Quarenta dias* um número considerável de citações diretas, como é o caso das epígrafes em cada capítulo da escrita no caderno. Na presença dessas vozes estão os seguintes autores: Marília Arnaud, Luci Collin, José Luís Peixoto, Edson Amâncio, Maria José Silveira, Rosângela Vieira Rocha, Wislawa Szymborska, Daniel Pellizzari, Mo Yan, Ricardo Lísias, André R. Aguiar, Lewis Carroll, entre outros.

Nos primeiros episódios, a experiência com a mudança forçada se firma nos questionamentos da personagem: “[...] dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?, ou da minha raiva, do meu próprio egoísmo querer ter minha própria vida?” (REZENDE, 2014, p. 42). O romance reflete as experiências na cidade que se compõem durante a procura incessante por notícias de Cícero Araújo. Tratando-se de outro ponto, tem o emprego da linguagem mais próxima do coloquial, com a predominância de expressões regionais, quer dizer, uma rede de exemplos de variação linguística geográfica insinuados nos trechos: “Mãinha tudo bem com você?, se cuide, viu! Saia de casa, vá se distrair!, um cheiro...” (REZENDE, 2014, p. 20). Seguindo o recorte e ao longo da leitura, as pontuações (vírgulas e pontos) tornam-se ausentes, em muitos momentos, consideramos que isso seja para demonstrar a escrita no caderno mais próxima de um ensaio e uma narrativa experimental em que não há a necessidade de revisão ou correção, o que fica claro no final do livro: “quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (REZENDE, 2014, p. 245). Escrever da maneira como se experiencia, escrever sem preocupar com as normas, tal como se faz em anotações de cunho pessoal, sejam essas no celular, no bloco de anotações, diários.

[...] é bom pegar na caneta e contar tudo, ou tudo aquilo que me lembro que aconteceu, que invento?, vai me ajudando a entender, ajeite-me aqui de novo pra continuar a escrever, enquanto vou adiantando o almoço e vigiando o fogão. Será que eu dava mesmo pra escritora, Barbie? Você acha? Pelo menos gosto já peguei

Então, lá fui me metendo pela Vila que quanto mais subia mais ar de favela tinha, eu com minha guia, Adelaida, que parecia conhecer o território como a palma da mão e emburacava por tudo o que era beco cuja entrada eu nem tinha percebido [...] (REZENDE, 2014, p. 115).

Numa curva retilínea, o romance revela a realidade flutuante por meio da imprecisão do tempo. O episódio acima denota bem o jogo de uma imagem estática e, simultaneamente, dinâmica, camaleônica na variação verbal, ora no infinitivo, ora no pretérito imperfeito; estilhaçada na composição espacial e flutuante no sentido verbal. A contar também com o questionamento incessante da personagem: “Será que eu dava mesmo pra escritora, Barbie?”; o universo fragmentário pintado pela narradora faz parte de seu processo criacional que, ao mesmo tempo que se indaga, se indaga escrevendo. Ela está em movimento constante, no ritmo mais baixo e noutra mais alto, sem desistir, no entanto, da curiosidade pela experiência que propôs a ela. O alto e o baixo, aqui empreendidos, não equivalem à noção negativa, eles são correspondentes à estrutura musical organizada em uma partitura à espera de serem solfeados pelos intérpretes (músicos).

A estrutura da narrativa se constrói a partir de contextos simples. As cenas se enriquecem na medida em que as passagens pelas ruas vão desenhar o quadro da ambientação e, com isso, ligam-se com a temática de pensar as experiências nesse espaço. Assim, é possível comprovar que Alice representará o olhar de narrador por outra perspectiva, que é a do visitante.

Pronto, “my friend”, viu que promovi você a “friend”, Barbie? Saí andando, pensando em tudo o que ainda preciso escrever pra não sentir mais aquele frio na barriga, aquele aperreio que me dá quando me vejo de novo na rua, como se ela me agarrasse e não quisesse mais largar, arrastando-me, rua-rio de novo. [...] Acho que meus quarenta dias de loucas andanças me tornaram uma atleta. (REZENDE, 2014, p. 65).

Convém fixar no trecho acima, o termo “rua-rio”, a rua ao lado e sendo comparada ao mar. A isso se deve ao fato de que a imagem do mar se refere à imensidão, sem borda, sem travessa e sem final. Desse modo, se dá o sentimento de criar formas ao observar o espaço. A personagem percorre por quarenta dias as ruas da cidade em busca de Cícero Araújo, entrando em locais que emergem lembranças, choques culturais por se encontrar em um espaço estrangeiro. O sujeito se torna um estrangeiro, pois ele percebe o que é característico daquele lugar, que o nativo não percebe, pois sempre esteve ali na frente dele, uma vez que o estrangeiro consegue captar o avesso da cidade. Por isso, conforme Brandão e Pessoa (2019, p. 68): “O espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que podemos perceber através de nosso corpo. O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que vejo”. Por seu turno, Yi-Fu Tuan afirma: “O ponto de vista do visitante, por ser simples, é facilmente enunciado. A confrontação com a novidade, também pode levá-lo a manifestar-se” (TUAN, 1980, p. 73). Ademais, são as emoções que fornecem a paleta de cores a toda experiência humana, a contar pelos níveis altos do pensamento

(TUAN, 2015). Igualmente, Alice apresenta um quadro de novidades ao observar o pôr do sol e o nome das ruas:

Só depois fui aprendendo que aqui as avenidas são andróginas: a Bento, a Borges, a Protásio, a Sertório, a Nilo, e por aí vai (REZENDE, 2014, p. 98).

[...]

La ceder à tentação de deixar Cícero pra lá, entrar num deles, voltar pro apartamento e, então, me dei conta de que não sabia de cor meu próprio endereço, tinha apenas uma vaga ideia de que era pros lados da Protásio! E onde ficava isso, meu Deus? Nenhum pedestre por perto a quem perguntar nada. (REZENDE, 2014, p. 137).

A partir dessa passagem, nota-se um signo de estranhamento voltado para a desorientação na cidade que, conforme Tuan (2015), o espaço é dado pela capacidade de se movimentar. No artigo das autoras Beatriz Resende e Nismária David (2016), a análise da obra rezendiana é executada a partir da experiência do contato entre o corpo da protagonista e a cidade. As pesquisadoras aludem à Beatriz Sarlo (2014) e Pesavento (2002) sob a ótica de traduzir o espaço urbano e justificam a escolha da obra *Quarenta dias* pela forma como essa explora o lugar da violência e de alteridades. De fato, a narradora confessa: “Cheguei à rua, outra vez sem destino, continuei pela mesma calçada e, como sempre, um anjo qualquer, aquele era dia de anjos, Barbie” [...] (REZENDE, 2014, p. 183). Similarmente, esse episódio, entre tantos, manifesta a falta de objetivo na cidade. Como conduz os autores sobre esse aspecto: “Detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar nenhum, estar em trânsito permanente” (BRANDÃO, PESSÔA, 2019, p. 82).

Até o momento, isso convoca a questionar: Por que o sujeito quer, então, viver? Quais são as suas lutas a serem abraçadas? O sujeito cria formas para se afastar do fim, porque ele, precisamente, sabe que irá morrer e, como consequência, faz invenções para valer esse tempo. De forma linear, o tema aparece no poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa (2016, p. 243):

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo
[...]
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

No trecho e na voz de Álvaro dos Campos, é virtualmente por não ser nada que ele passa a constituir alguma coisa. Se houvesse um desígnio natural para ele, já seria alguma coisa. Por outro lado, a ideia principal está no fato de ele não ser, de imediato, coisa alguma, tal como

Nietzsche, Fernando Pessoa lembrou dessa potência. Cabe colocar na esteira de pensamentos a ideia de metáfora ser tão recorrente. A arte, ela é em si por excelência, pois a vida humana seria insuportável, caso o ser humano tivesse que lidar o tempo inteiro com aquilo que o aflige. A vida não tem forma, então se cria as formas de vida, a forma como uma pessoa vai mostrar isso aos outros e a ela mesma – e a metáfora torna isso possível – pois, para que o pensamento possa chegar ao outro, é preciso desenhar e articular uma forma para chegar ao outro. No romance não poderia ser diferente, à medida que a narradora-protagonista se coloca em estado de liberdade para andar pelas ruas, ela passa a não encontrar um desígnio natural ou objetivo concreto – “Quem me visse pensaria que eu sabia exatamente pra onde ir e tinha pressa. Na verdade, eu não tinha pressa nenhuma, estava prolongando a qualquer pretexto e quase desfrutando aquela nova espécie de liberdade” (REZENDE, 2014, p. 138). A narrativa se desdobra por esse motor de desejo volvido no ato de experienciar, como havíamos dito com base nos exemplos supracitados de Nietzsche e Fernando Pessoa, o que move a personagem é o interesse pelo descobrimento, pelo o que ela ainda não conseguiu constituir, sem pressa para se alcançar o final. Notamos que a escrita no caderno de viagem é construída por meio de uma colcha de retalhos aludindo à fragmentação da personagem, do tempo e do espaço. Nos livros de viagens é comum escrever enquanto viaja, em *Quarenta dias* (2014), Alice viaja enquanto escreve, viaja na imaginação, no tempo, na criação e no registro de um espaço desconhecido.

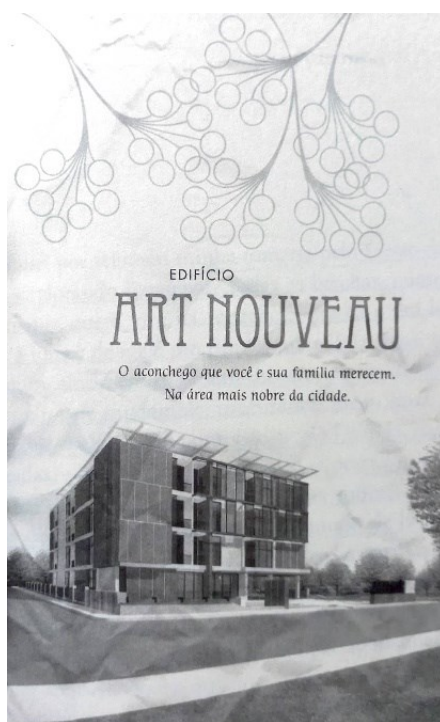
Chega, por hoje, Barbie. O resto que nem é pesado que só! Vou botar você pra dormir, que não quero que você se esgote antes de eu ter dito tudo. Não enchi ainda nem cinquenta das suas folhas e você ainda tem mais duzentas e cinquenta. Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e de necessidade. (REZENDE, 2014, p. 77).

A protagonista escreve de corpo parado as andanças sentidas pelo mesmo corpo, outrora, em deslocamento. Outros narradores instalam-se nas cenas, colocando em evidência a terceira pessoa que focalizam personagem distintas. Não raro, essas personagens estão em movimento, seja ao andar nas ruas, praças, trabalhar em uma lanchonete, seja por serem moradores de rua. O enredo parece constatar simultaneamente repouso e ação, circunstância que nos leva às confissões da personagem. Repouso enquanto maneja o diário, ação enquanto resultado, ou seja, o resultado é a escrita, a personagem é a sua intérprete. Ora a personagem faz o recorte solitário, ora no meio de muita gente (ainda sentindo-se solitária) recortes esses considerados antagônicos. Alice, como se vê até o momento, além de não se afirmar enquanto escritora, mantém uma atividade diletante que a de ser leitora, ela experimenta a imaginação enquanto leitora ao mesmo tempo em que fornece a imaginação aos leitores, como se não

bastasse, ela é o ponto de reflexão de si mesma, ora leitora, ora narradora, personagem do livro, “Tenho a mania de reler ou pelo menos folhear livros que já li, quando são evocados por um trecho qualquer de uma nova leitura, ou a voltar aos primeiros livros do autor que agora leio, e gosto de saber exatamente onde estão” (REZENDE, 2014, p. 66).

Seguindo outra ordem de pensamento, os autores modernos como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Fernando Pessoa já introduziam o tema da metrópole em seus textos. De acordo com Willi Bolle (2022), a representação da cidade grande nas obras de Benjamin se dava pela experiência sensorial e intelectual da Modernidade, circunstância essa enseja uma averiguação cuidadosa pelo romance *Quarenta dias*. Nele, a protagonista surge como uma andarilha – “gaudéria, vagabunda, vira-lata como eu estava” (REZENDE, 2014, p. 59) e estrangeira – “bicho estranho em terra estranha” (REZENDE, 2014, p.105), sem um destino, por mais que aparentasse de modo provisório um interesse em encontrar Cícero Araújo.

Figura 5 - Venda de edifício



Fonte: Rezende (2014, p. 232)

A Figura 5 é colada ao enredo em forma de fragmento, aparentemente desconexo, porém, aciona a montagem como superposição, conforme a teoria eisensteiniana, de montar ideia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido (EISENSTEIN, 2002). O propósito é apontar o processo de modernização

pelo qual a cidade passa, um processo inacabado, daí o motivo do panfleto imobiliário participar do enredo criando o sentido de contestação político-social. A cidade está em constante transformação, os edifícios construídos cada vez se tornam mais altos, cobrindo a paisagem do céu, da lua, das árvores, relata a personagem sentindo-se incomodada com a paisagem diante dela:

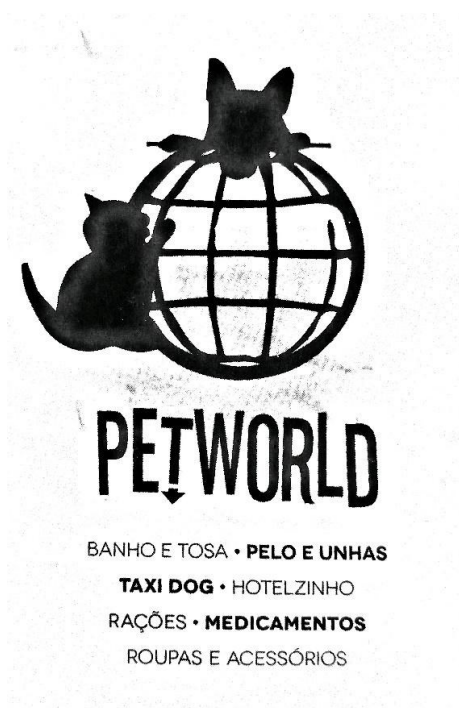
Pela primeira vez, desde que começou essa minha migração forçada, tive vontade de chorar e fiquei um bom tempo com a cara virada pra fora, fungando, querendo esconder as lágrimas, fingindo que olhava pela janela, vendo vagamente passarem avenidas e prédios que não me diziam nada, uns com essa cara de luxo padronizado que se espalha igualmente de Dubai e Xangai passando até pelo “edifício mais alto do Brasil”, em João Pessoa, outros em construção ou abandonados, sei lá, com aspecto de ruína, tudo tão misturado que a gente fica sem saber se a cidade está nascendo ou morrendo, fui pensando à toa, até o vendo da janela secar minhas lágrimas ou eu me lembrar das lágrimas da mãe de Cícero Araújo. (REZENDE, 2014, p. 99).

Ainda assim, as transformações pelas quais a modernidade vai deixando os seus rastros, tornam-se comuns a criação e domesticação de animais que, a partir disso, aparecerão os pet shops, de acordo com a figura 6, lojas para cuidarem dos animais: “Um cachorrinho lambia insistentemente a faixa nua entre a meia e a barra da calça na minha perna esquerda. Na outra ponta da corrente presa à coleira do bicho estava a menina loura (REZENDE, 2014, p. 164). As dinâmicas dessa cidade funcionam com avaliações diferentes ao se retratarem do aspecto social.

Havia menos gente nos bancos, alguns lugares vagos, esparsos, Zelima me orientou pra um deles, no canto perto da porta, Fica aqui que dá pra tu encostar a cabeça de lado, nessa coluna, tu precisa descansar, até dormir um pouco. Obedeci, agradecida. Ela perguntou alguma coisa no balcão e foi sentar-se em outra vaga, mais pra dentro. (REZENDE, 2014, p. 149).

Existe um eixo interessante no contexto narrado, baseado na figura 6, em que detecta um problema que desponta na cidade. A personagem – ao dormir em terminais rodoviários –, sinalizou a problemática que está voltada para os que ficam à margem na cidade: os moradores de rua. A colagem dos cartões publicitários sinalizam a colisão, o choque entre classe média e o a representação da pobreza, denotando a desigualdade social. Em consonância com Renata Sant’Ana (2020), existem aspectos contraditórios presentes na sociedade moderna relacionados à problemática da desigualdade social, que faz da vida das pessoas residentes na cidade uma sucessão de disputas conflituosas por espaço, e quando direcionamos o olhar para o romance, vamos constatar a visão crítica.

Figura 6 - Cartão Publicitário Pet Shop



Fonte: Rezende (2014, p. 79)

E, nesse ínterim, Alice confirma: “Sabe o que descobri nessas minhas viagens?, os muito ricos e os muito pobres são iguais em toda parte” (REZENDE, 2014, p. 149). Por certo, Raquel Silveira (2020), em sua pesquisa, havia alertado esse contexto configurado na obra ao mostrar tais perspectivas sociais: a espoliação urbana, a violência, a favelização. Noutras palavras: a autora “denuncia as condições de vida do meio urbano, a cidade dividida entre ricos e pobres, fazendo tanto a descrição do espaço físico quando do espaço social em que circula as figuras humanas que cruzam seu caminho” (REZENDE, 2016, p. 15).

Nos episódios finais, há uma passagem apontada para o habitante da cidade que, segundo Brandão e Pessoa (2019), é concebido como um sujeito rasurado e deslocado:

Várias vezes, porém, me reaparecia a necessidade de procurar por Cícero, talvez apenas pra marcar compasso naquela andança fluida e dar-lhe de novo algum sentido, fazia de conta que ia em busca dele e tomava um ônibus qualquer, até um terminal de onde partiam outras linhas para os municípios em torno de Porto Alegre, descia no ponto final recomeçava a peregrinar, olhando o que houvesse, avenidas e becos perguntando por Cícero Araújo apenas quando precisava de uma senha pra me aproximar e falar com alguém. (REZENDE, 2014, p. 214).

Contudo, Maria Valéria reflete o papel social por meio de observações, enquanto andarilha, os problemas do espaço, nos rastros dos seus quarenta dias de peregrinação. As epígrafes e os intertextos transformam-se em pedaços combinatórios, aparentemente

embaralhados, entretanto, com a ideia de explorar a incompletude e a angústia em querer tocar na linguagem do indizível. Os cartões colados dão a impressão de como estivéssemos acompanhando a narradora recolhendo essas figuras e montando o seu jogo de retalhos no enredo. Isso fica muito próximo das palavras de João Barrento (2010, p. 61) construir o livro de sua autoria: “o eu que escreve este ensaio-fragmento encontra-se na mesma situação, sabendo que pensar é abrir caminho (próprio) por entre encontro do que foi pensado”. Evidencia-se, dessa maneira, a semelhança entre o ensaísta e a protagonista.

4.1 COMO NASCE UMA VIAJANTE-CARTÓGRAFA?

*Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e
necessidade.*
(REZENDE, 2014, p. 77)

A escolha deste capítulo segue os caminhos pelos quais a nossa vagante, andarilha, viajante e cartógrafa (denominações que cintilam e dão voz a esta figura) percorrerá no antro de seus quarenta dias de peregrinação. Os primeiros episódios do romance iniciam-se com a protagonista abrindo a problemática do tema da origem, uma preocupação quase obsessiva – vamos nos referir desse modo – pelo aspecto formal e criacional no texto, diz ela: “Começa-se pelo começo, claro, “mesci, Mr. de la Palisse!”, ou “de la Palice, comme vous voulez”. A vida recomeçando sempre” (REZENDE, 2014, p. 19). Vale fixar que o emprego da palavra ‘forma’ provém das artes visuais, a arte enquanto desejo querendo se formar e ganhar um corpo. Alarga-se, com isso, uma das repetições confiscadas no ato de análise estão direcionadas para o problema da origem – “Já enchi páginas e não achei o começo” (2014, p. 14) e também – “o começo do caos em que me encontro acho que não foi nada disso. Nada na minha vida pregressa – vida pregressa? – me anunciava uma loucura assim” (REZENDE, 2014, p. 19). A personagem não se vê como escritora, ainda não sabe que é, e enquanto não se identifica como tal, ela continua exercendo o desejo pela escrita, quiçá – essa seja a sua fonte criadora –, não impor aos sentidos uma definição de si ou meras formalizações adequadas, uma vez que ela opera um vai e vem ao desorganizar a forma.

Trilhando pela temática da origem, se todo início demanda um gesto embrionário, uma história gestacional, não por acaso, esbarramos na primeira implicação – antes dos traslados iniciais da nossa viajante-cartógrafa na cidade estrangeira, que aparecerá no enredo e no relato da protagonista questionando-se como tudo iniciou. Lembrando que ela faz a mudança de João Pessoa para Porto Alegre por motivações da filha em um pedido disfarçado de coerção

sentimental, quando essa faz planos para engravidar e solicita a presença da mãe: “Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança?” (REZENDE, 2014, p. 26). Um parêntese necessário nos leva a crer no significado do número “quarenta” ser proporcional ao tempo da gravidez, cuja duração costuma chegar até o 9^a mês calculado em quarenta semanas, aproximadamente. Uma espécie de corpo estranho entrando no organismo, só que, nesse caso, o corpo estranho foi embutido contra a vontade de Alice impingida pelo desejo do outro (Norinha – a filha): “o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó” (REZENDE, 2014, p. 26).

Recorremos às pesquisadoras Verônica Stigger (2021) e Mariângela Alonso (2021), críticas que estudam as temáticas formais e a metáfora de criação nas obras de Clarice Lispector. Nesse ponto, que é fundamental para a nossa argumentação, cabe realçar que não pretendemos traçar uma linha comparativa entre as obras de Lispector e Rezende, mas, sobretudo, elencar como esses temas estão sendo abordados pela crítica literária na contemporaneidade. A primeira ideia converge para a verificação feita por Stigger (2021) ao dizer – “A grande característica do pensamento clariceano, é uma grande pensamento da forma, logo, um pensamento plástico, é um pensamento que presta atenção na própria plasticidade da linguagem”³². É este com efeito, o tema empreendido na prosa rezendiana devido à obsessão da autora pelo aspecto formal da palavra, no sentido também plástico, ou seja, de criar contornos e bordas para o sentimento da personagem ao buscar a palavra ideal. Elegemos, desse modo, episódios que descrevem a fixação da protagonista em exhibir a dificuldade com o próprio ato de iniciar, “Vamos, coragem, que a história só está começando” (REZENDE, 2014, p. 32). A ideia fixa pela temática da origem converge para a verificação feita por Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 295), no sentido de que “Toda religião, toda cultura tem suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo. A irrupção do ser para fora do nada ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição, sem testemunhas”.

Seguindo a história narrativa, tudo estava sendo orquestrado e organizado pela filha, pois era responsável pela condução quase forçada da mãe para Porto Alegre, assim profere: “Pra resolver de vez o que já está decidido, Mãinha, esvaziar e alugar esse apartamento, aqui no Cabo Branco o aluguel é quase igual, que eu já escolhi outro pra senhora lá em Porto Alegre” (REZENDE, 2014, p. 37). Alice agoniava-se com o desajustamento e a responsabilidade

³² STIGGER, Verônica. **Janeiro com Clarice: Clarice em diálogo** [UNIFESP]. Constelação Clarice, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2frcWYMXp5k>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

designada a ela, enquanto futura avó. Como a personagem não queria se locomover – “primeiros passos da travessia de minha primeira vida a outra vida, que eu não queira” (REZENDE, 2014, p. 39), o aspecto formal ao se preocupar com a estrutura das palavras é porque a protagonista está moldando, dando bordas aos seus sentimentos. Só que ao chegar na capital do Rio Grande do Sul, a primeira decepção é posta ao saber que a filha e o Umberto (marido de Norinha) teriam que adiar ainda mais o planejamento da gravidez, pois fariam uma viagem em prol dos estudos – os dois eram professores universitários – e tinham ganhado uma bolsa de estudos para pesquisar fora do Brasil.

A protagonista se vê num desalento e angústia, descreve Maria Valéria (2014, p. 76): “gelada, paralisada, muda, um tempão ou uns segundos?, os dois se puseram a falar ao mesmo tempo, Norinha apertando e sacudindo minha mão. Ignorando a assuada, arranquei minha mão dentre as dela, escapei do sofá, agarrei minha bolsa, saí correndo”. Sem saída, após ter ido embora da casa de Nora e Umberto, a personagem se tranca no apartamento – espaço arquitetado para morar sozinha – e desliga-se de tudo que há em sua volta, não atende às ligações, decide não falar com ninguém trancando-se em casa.

Tecemos um elemento de ligação interessante com a personagem de *Alice no País das maravilhas* (1865): “lembrando-me da minha xará, de que as chaves nem sempre são o que parece e podem estar muito além de nosso alcance, tive vontade mas não ânimo para levantar-me e ir verificar se fechavam e abriam mesmo aquela porta” (REZENDE, 2014, p. 50). A nova residência consequentemente é tida como um casulo ou refúgio onde ela passa a se esconder e simula para todo mundo que foi viajar só para ninguém procurá-la, mas, ela estaria na verdade o tempo inteiro no apartamento, lugar esse que funciona como espécie de ostra para a qual ela se fecha formando o seu próprio invólucro, ou casca de proteção “Fiquei ali, no escuro, a revolta de novo subindo, subindo, primeiro mansa e enganadora, sem palavras, sem pensamentos, sem ruído até arrebentar, de madrugada, numa onda de raiva, suor” (REZENDE, 2014, p. 83). O sentimento de angústia é plantado neste episódio e por consequência demonstra a preocupação pela forma sobre a qual problematizamos desde o início. Entre as definições de angústia, existe uma que se assenta na expressão ‘angústia automática’: “indica um tipo de reação; nada diz da origem interna ou externa das excitações traumatizantes” (LAPLANCHE, 2001, p. 27). Não pretendemos traçar uma análise psicológica de uma personagem da ficção – primeiro por não sermos especialistas no assunto que envolve psicanálise e literatura e segundo por achar a análise perigosa – nossa investigação vagueia diante da hipótese ao apontar a protagonista da prosa rezendiana em extremo conflito com a existência. Por esse motivo que a problemática

existencial se volta para a construção da personagem com o seu processo de escrita no intuito de sair desse lugar de angústia, da casca (o apartamento que funciona como esconderijo).

Nessa leva, o começo da vida, a explosão do *Big Bang*, o início da história do mundo ganham contornos distintos ao serem postos no texto ficcional e promovem estudos mil sobre o assunto. Até o instante argumentado até aqui, Rezende solta a ideia da criação da origem como exercício literário, afinal, como mensura Deleuze e Guattari (2011) escrever tem a ver com agrimensar, cartografar, mesmo que em regiões desconhecidas, regiões ainda por vir, e a protagonista do nosso romance em questão dirá: “Mas vamos em frente, Barbie, com as minhas histórias, pra ver se saio das preliminares e entro logo na partida decisiva” (REZENDE, 2014, p. 65). Detendo-nos ao relato, ao saber que a conterrânea Socorro estava com um filho desaparecido, Cícero Araújo, Alice se lança numa busca frenética para encontrá-lo, diz ela: “Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e necessidade” (REZENDE, 2014, p. 77).

Nesse espaço, vemos o ser humano carregando um composto de fragmentos que ora se conecta, ora se desloca de sua origem para dar início a outro começo e é por essa razão que *Quarenta dias* exige ser lido numa clave referencial sustentada pela natureza cartográfica arguida por Suely Rolnik (2016). Por verificar que a protagonista do romance não está interessada em uma transformação pessoal no final das contas – mas imersa, substancialmente, em escrever os quarenta dias de andanças – cujo objetivo é explorar a subjetividade e andar sorrateiramente pelos caminhos, como quem se envolve com a continuidade –, os conceitos alavancados por Suely Rolnik são fundamentais para guiar este capítulo e exercitar, na prática, as atividades traçadas pela viajante cartógrafa. Antes de tudo, faz-se necessário explicar que o cartógrafo é uma espécie de antropófago: “vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*” (ROLNIK, 2016, p. 65, grifo da autora).

A autora de *Cartografia Sentimental* atém-se com rigor ao nascimento do termo *Cartografia*, primeiramente pela influência advir do modernismo e segundo pela influência psicanalítica sobre a qual a análise do desejo é fundada por Sigmund Freud. Nessa linha de raciocínio, a discussão da teórica possui um alinhamento com o modo de pensar advindo do Movimento Antropofágico no Brasil, esse –, que será retomado na contemporaneidade por meio da “terapêutica social para o mundo moderno”, tal como o havia sido proposto Oswald de Andrade. Para Rolnik (2016, p. 17), “o espírito visionário dos modernistas brasileiros apontou criticamente, já nos anos 1920, os limites da política de subjetivação e de produção de cultura própria da modernidade. Um dos principais alvos de sua crítica foi o regime identitário”. O referido regime, alvo de crítica dos modernistas brasileiro, era do fordismo. Dizemos isso, pois,

a tarefa do cartógrafo é retomar a prática antropofágica na sociedade contemporânea pensando no terapêutica social promulgada por Oswald de Andrade e muito bem elaborada por Rolnik (2016), desta feita, enfatizamos o interesse em aprofundar o olhar cartográfico neste capítulo.

“De passagem, nem sei por quê, pra marcar o começo de uma nova era?, arranquei as sete páginas atrasadas da folhinha” (REZENDE, 2016, p. 93), diz a figura de nossa personagem. O desenho cartográfico percebido na história, desde o início, não é só geográfico, do ponto de vista da experiência, ele é por excelência a cartografia que tenta alcançar a existência, haja vista que a cartografia é o motor, o meio pelo qual a narradora incorpora para alcançar a si mesma. Nos termos de Suely Rolnik (2016, p. 23), a natureza cartográfica acompanha o sujeito e faz simultaneamente “o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”.

Rolnik (2016) mobiliza questões para pensar sobre a natureza cartográfica³³ desenhada pela ótica do sujeito ao mover-se com corpo vibrátil e olhar vibrátil tocado pelo desejo – antes de mais nada, os termo *corpo e olha vibrátil*, expressão utilizada pela teórica brasileira, significa a tensão de um paradoxo “que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as representações de que dispomos” (ROLNIK, 2016, p. 13). Assim sendo, o cartógrafo está em busca de alimentos para compor as suas cartografias embarcando na constituição de territórios existenciais, conforme Rolnik (2016, p. 23) – “o cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago”. Para a personagem, com base na teoria aplicável, traçar um elo entre a perda de um sentido e o traçar novos sentidos parecia difícil, porém, ela se esforçava e iniciava as buscas pelo homem desaparecido, cuja única pista era a de que ele foi levado para trabalhar em um construtora e estava morando com a namorada na Vila Maria Degolada – “Saí em busca de Cícero Araújo, ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses (REZENDE, 2014, p. 95). Abrindo um parêntese sobre o romance, as diversas epígrafes espalhadas denotam imagens e também a incapacidade – ou falha, de abarcar o todo e, por consequência resulta numa espécie de fragmentações preliminares do cenário que vai se modificando conforme as passagens pelas quais a

³³ O livro, resultado da tese de doutorado da autora, tem por objetivo principal mostrar a sequência de transformações de estratégia do desejo nos períodos de 1960, 70 e início dos 80 no Brasil. O ponto de partida foi pensar a figura feminina própria do regime fordista e disciplinar no sentido de traçar uma imersão na memória das sensações vividas naquele período – uma vez que esse tipo de empreendimento só pode ser feito a *posteriori* – o livro traz consistência para servir de suporte teórico no trabalho de cartografia que se contorna na atualidade por toda parte.

personagem vai inaugurando. É o exemplo da epígrafe: “Sofro vendo uma mãe chorar. Fiquei arrasado. Deu vontade de perguntar o nome do filho dela só para dedicar um conto”, de Diego Moraes. Constatando, logo cedo, o perfil da cartógrafa que, nos termos de Rolnik (2016, p. 23), “tem a tarefa de dar língua para os afetos que pedem passagem”.

Para que os afetos ganhem contornos do real e se efetuem, a imagem captada pela cartógrafa é registrada pelo *olhar vibrátil* que, uma vez tocado pelo invisível, aciona o primeiro movimento do desejo. Ao caminhar pelas ruas, a viajante-cartógrafa constata imediatamente: “Veja como são as coisas, agora acho que a estranheza estava era nos meus olhos, em mim, e eu a pespegava na cara dos outros, coitados, que não tinham nada a ver com o meu dismantelo. Segui até a esquina e atravessei a faixa” (REZENDE, 2014, p. 98). Nos primeiros passos de peregrinação da protagonista o sentimento de desterritorialização se concretiza:

Já não sou capaz de reproduzir assim, detalhadamente, em sequência quase exata, os caminhos que percorri depois que me soltei de uma vez, à deriva de corpo e alma. Esses já não eram propriamente caminhos, eram sucessivos buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade pelas quais eu ia passando de mundo em mundo, ou era vagar por mundo nenhum... (REZENDE, 2014, p. 102).

Se por um lado o sentimento de desterritorialização se instala, por outro, se vê a territorialização de afetos. Rolnik (2016), como vimos expressa isso muito claramente – movimento que só o corpo vibrátil é capaz de captar. Seguindo o curso da narrativa, as descobertas de Alice são baseadas, diretamente, nos processos de afetação que ela deixa ser conduzida. Isso fica claro ao conhecer a figura de Adelaida, moradora da vila de uma das favelas de Porto Alegre, onde Alice estava de passagem à procura de Cícero – “(...) fui me metendo pela Vila que quanto mais subia mais ar de favela tinha, eu com minha guia, Adelaida, que parecia conhecer o território como a palma da mão” (REZENDE, 2016, p. 115).

O romance marca o traço de uma escrita consumida pelo recolhimento de histórias de um povo, geralmente grupos sociais marginalizados, são esses acima de tudo, que funcionam como alimento para a colcha de retalhos de histórias ser costurada. Com base em Raquel Silveira (2020, p. 102), a prosa “é marcada pela presença maciça de personagens periféricos. A heterogeneidade do grupo de subalternos representados na obra de Rezende, formado por migrantes nordestinos, mas também por imigrantes estrangeiros e negros”. Para Virginia Woolf (2021, p. 113), os romances produzidos por mulheres: “abordarão mazelas e soluções sociais. Seus homens e mulheres não serão examinados exclusivamente em suas relações emocionais, mas em conflitos e aglutinações em grupos, classes e raças”. A assertiva reforça a ideia de que a fonte ficcional de Maria Valéria reside na linguagem de pessoas que vivem à margem da

sociedade, grupos minoritários contando a sua história. O assunto fica próximo da história do romance e com isso elegemos uma cena em que Adelaida fingia ter conhecido Cícero Araújo uma outra história só pelo prazer de narrar e ser ouvida:

Adelaida recomeçada a contar, cada vez mais dramaticamente, a história de Cícero Araújo, guri bom, trabalhado, mandava quase todo o salário pra pobrezinha da mãe, eu com um pouco de vontade de rir pensando na Socorro toda enfeitada e perfumada com os badulaques da Avon que vendia, mas Adelaida continuava sua narrativa de invenção sem peia, a mãe, coitada, doente, em ponto de morrer, sozinha lá na Bahia, É em João Pessoa, corrigia eu inutilmente e ela concordava, Pois é, a pobre mãe esperando por ele, nem dorme de desespero, só podia ter-lhe acontecido alguma coisa ruim, e por aí continuava, de tal modo que eu mesma, àquela altura, já tinha uma história de Cícero, vez ou outra chamada de Severino, muito mais completa e emocionante. (REZENDE, 2014, p. 116).

Chamamos atenção, a partir da citação, para o aspecto formal da marcação de diálogo ser feita com a inicial da letra maiúscula, diz a narradora ao interferir a falsa história de Adelaida “É em João Pessoa” – outro ponto é a reação dela ao ouvir uma nova história sobre Cícero “eu com um pouco de vontade de rir pensando na Socorro”, o comportamento da protagonista corresponde ao perfil da cartógrafa, isto é, o cartógrafo não se atém ao “falso ou verdadeiro, o que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade” (ROLNIK, 2016, p. 66). Naquele momento, ao passo que ouvia a versão inventada de Adelaida, surge uma mulher (ialorixá) e entrega um papel com a receita de uma simpatia para juntar família desunida, a conversada se dá desta forma:

uma ialorixá me deu um papelzinho com receita de uma simpatia, não exatamente pra achar filho perdido, era pra juntar família desunida, Mas pode crer que ajuda se tu fizer com fé, só precisa quadro quindins... onde é que eu ia achar quindins?, veio-me, por um instante, a lembrança das gemas de ovo desperdiçadas por Norinha, saudade da minha avó portuguesa, exilada lá no sertão e de seus doces de ovos, os quindins que ela aprendeu a fazer com coco, lamentando sempre não poder fazer sua brisa Lis (REZENDE, 2014, p. 117).

Podemos perceber as memórias da viajante sendo transportadas pelas memórias da avó que permitem a associação metonímica, ou seja, “uma coisa sugere a outra porque as duas mantêm uma relação de causa e efeito, ou de contiguidade no espaço-tempo” (LODGE, 2009, p.66). Confirmando também o monólogo interior em que o sujeito gramatical do discurso é o “eu” e o leitor acompanha a imaginação do personagem. Evidencia-se, por outro lado, um choque de surpresa nesse mesmo capítulo que inicia com a epígrafe de Maria Esther - *Aquela que fingia estar (de contas era eu, olhando de soslaio para um ponto vago, quase nada. Como se meu silêncio estivesse à margem do que mais esperava* – durante a caminhada pelas ruas da

Vila Maria Degolada a cartógrafa se depara com diversas linhas religiosas: “(...) eu espantada de ver tantos negros e tanto terreiro de religião afro nesse mundo sulino, antes, pra mim, quase todo louro ‘como os trigais’ de não sei onde” (REZENDE, 2014, p. 116).

Figura 7 - Artigos Religiosos



Fonte: Rezende (2014, p. 125)

Tal fragmento (Figura 7) acentua a teoria de Sergei Eisenstein (2000) ao dizer que voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para construir de novo um todo, segundo nosso ponto de vista e conforme o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento. Tudo isso conduz a pensarmos que a epígrafe, o trecho e a imagem são complementares entre si fornecendo linhas para o leitor organizar conforme a leitura e o posicionamento crítico, principalmente, no que tange à experiência da personagem ao tocar em temas de origem religiosa. Maximizamos este episódio marcado pelo encontro de Alice e Adelaida na Vila Maria Degolada. Nele, é feito o comentário acerca da origem do nome da rua:

“Duas placas bem maiores, sem nenhuma referência religiosa, destoavam do conjunto, uma, de pedra, registra o resgate da história da Maria por um grupo de teatro, outra, de metal, assinada por uma associação de moradores, grupos feministas” (REZENDE, 2014, p. 119). Para

muitos, Maria Francelina Trenes ou Maria Degolada foi santa. Devolveu voz às crianças mudas, recuperou a saúde de membros familiares, trouxe a cura às enfermidades³⁴. Continua a narrativa: “(...) pelo centenário morte de Maria Francelina, ‘em repúdio à violência e discriminação contra as mulheres’, intenção de promover a santa a símbolo feminista? Pelo jeito o povo continua a preferi-la milagreira mesmo” (REZENDE, 2016, p. 119-120). À questão levantada no trecho, voltamos a pensar no quanto a cartógrafa constata imediatamente que nos espaços habitados existe uma revolução no modo de pensar, posto que a sensibilidade, os costumes e a sociabilidade encontram em plena mutação (ROLNIK, 2016).

O nascimento da nossa viajante-cartógrafa se faz à custa da linguagem dos afetos que segue colecionando, isso porque, o cartógrafo “terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de *fator de a(fe)tivação* em sua existência” (ROLNIK, 2016, p. 39, grifo da autora). Nessa linha, Rolnik (2016) assentada na teoria de desterritorialização deleuziana, ajuda-nos a compreender a movimentação da protagonista que passa a produzir mundos e desmancha outros, simultaneamente. A análise se relaciona diretamente com o texto literário na medida em que os descobrimentos, julgamentos e construções de pensamento são tangidos por Alice, fruto de dois movimentos: “territorialização: intensidade se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos”, e o “movimento de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo” (ROLNIK, 2016, p. 36-37). Podemos eleger com isso dois movimentos perdendo força para a protagonista: o primeiro é o apartamento – “minha moradia postiça” (REZENDE, 2014, p. 135) e o segundo é o desinteresse por notícias da filha – “A essa altura, meu caso, de minha própria filha, desaparecida simplesmente porque eu me recusava a ter notícias dela, começava a me parecer banal e mais uma vez me deixava levar por outra pessoa” (REZENDE, 2014, p. 118).

Acresce o fato de que as fragmentações montadas desenvolvem a experimentação da linguagem utilizada pela narradora, só escrever a epopeia não é o suficiente, parece que se evidencia a necessidade de uma fragmentação mirada para a expressividade de uma palavra ideal que a protagonista tanto luta para alcançar, não obstante, podemos recuperar uma definição de Mariângela Alonso (2021), quanto à obra de Lispector, ao caracterizar, nesse sentido, o aspecto fragmentário da narrativa enquanto desejo que se metaforiza pela busca da

³⁴ O nome provém de crime ocorrido no ano de 1899. A vítima, Maria Francelina Trenes, alemã de nascimento que aos 21 anos foi brutalmente assassinada por um soldado da Brigada Militar com quem teria um relacionamento. Algumas versões cravam ter sido ela uma prostituta. COSTA, Andriolli. **Colecionador de Sacis**. Disponível em: <https://coleccionadordesacis.com.br/2018/06/16/maria-degolada/>. Acesso em: 10 out 2022.

palavra, isto é, “o poder da palavra impossível e inatingível (ALONSO, 2021, p. 2074) – “agarrada com um livro, lendo o que os outros contaram. Fiquei imaginando o quanto lhes custou escrever tudo aquilo ou se, como eu, escreveram para desabafar e se aliviar (REZENDE, 2014, p. 127). Existe um certo gerenciamento do movimento tanto dos caminhos pelos quais Alice percorre quanto do processo da escrita – ora incessante, ora assumindo o cansaço e a dificuldade para escrever.

A narrativa é cruzada por uma série de termos para deixar impressa a movimentação: “transplantada, teletransportada, transitória, migração, peregrinação e romaria”, são estes com efeito que geram movimento, ou melhor, a viajante-cartógrafa cria metáforas de si mesma e corrobora com a ideia de ela ser a própria metáfora. Não somente, mas também vale deixar uma tônica essencial no significado da figura de linguagem “metáfora”, etimologicamente falando, ela deriva da palavra grega *metaphorá* por meio da junção de dois elementos que a compõe – *meta* que significa “sobre” e *pherein* com a significação de “transporte” e surge enquanto sinônima de “mudança” e “transferência”³⁵, isto é, novamente temos a imagem de movimento. Acompanhando o transcorrer da narrativa, fomos detectando que os mundos não são fixos: “Eu teria continuado, talvez indefinidamente, naquela vida transitória que já nem me lembrava direito por onde nem por que tinha começado” (REZENDE, 2014, p. 241). A estratégia textual contida na cena aproxima-se de outro elemento: a simbologia do número quarenta. E por quarenta, entendemos o seguinte exposto:

Pode-se dizer que os escritores bíblicos marcam a história da salvação, dotando os acontecimentos principais com este número; ele caracteriza assim as intervenções sucessivas de Deus, que se invocam uma à outra. Como Saul, Davi reina quarenta anos; Salomão igualmente. A aliança com Noé acompanha os quarenta dias do dilúvio; Moisés é chamado por Deus aos quarenta anos; ele passa quarenta dias no cume do Sinai. Jesus prega por 40 meses; o ressuscitado aparece a seus discípulos durante os 40 dias que precedem a Ascensão (*Atos*, 1, 3). Jesus é conduzido ao Templo quarenta dias depois de seu nascimento, sai vitorioso da tentação, experimentada durante quarenta dias (*Mateus*, 4, 2 e similares), e ressuscita depois de 40 horas de permanência no sepulcro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 757).

Ainda mais, os africanos peúles realizam funerais com duração de 40 noites; a preparação para a ressurreição, a quaresma, dura 40 dias e, não por acaso, a quarentena é o término do período de resguardo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001). Contudo, reunimos dados que vão desde as repetições dos termos até a simbologia do número quarenta, segundo as quais confirmam que a personagem é metáfora em si – “a noite inteira é quarenta”

³⁵ CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 9 out 2022.

(REZENDE, 2014, p. 179). A história da prosa rezendiana é costurada por meio do processo de escrita e de matérias cartográficas absorvidas. A personagem tem o interesse em habitar o espaço sem pertencer a ele, pois em seguida tem gosto de partida, seja lá qual espaço for, o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido é bem-vindo para o olhar desta viajante-cartógrafa – “Cheguei à rua, outra vez sem destino, continuei pela mesma calçada e, como sempre, um anjo qualquer, aquele era dia de anjos, Barbie, tinha posto uma indicação para mim na esquina, uma placa indicando Rodoviária” (REZENDE, 2014, p. 183). A narradora não só inclui fontes de escrita – levando em conta a atividade diletante de leitora, isto é, uma narradora letrada – mas também fontes de outras linguagens, fato este que conduz a visualizá-la como uma cartógrafa, pois, ela vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar (ROLNIK, 2016).

Na sequência, o que dá voz para a figura ficcional, de fato, são os valores afetivos, a coragem de falar por afeto em sua existência, deixando-se tocar pela linguagem do outro no caminho. Sob o enfoque, marcamos um episódio em que a Alice, em mais uma de suas caminhadas, cruza com Jozélia (costureira e conterrânea da paraíba) no Campo chamado Tuca: “Sabe como é esse tempo, o povo com frio come demais no inverno, engorda, quando passa o frio dana a tirar a roupa mais fresca do armário e está apertada, até o calor esquentar de verdade e derreter a banha”, ao passo que ouvia Jozélia, Alice pensava “Eu quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra, mais do que na fala da Penha” (REZENDE, 2016, p. 203). A afetação sentida pela narradora exerce nela uma âncora familiar para a qual ela se volta e agarra, desmanchando a desterritorialização, por alguns momentos, e o encontro é uma pausa no sossego, é o tempo de sentir a territorialização para não perder sua origem, talvez seja esse o seu maior medo, a perda da matéria de expressão originária: o começo de sua vida. Assim, o cartógrafo mergulha na geografia dos afetos, como um modo de alcançar a si mesma também. A essa altura Cícero funcionava como mero *Álibi*: “Cícero não me faltava nunca, cumpria com perfeição sua função de *álibi*, dócil, mudando de endereço segundo minhas necessidades ou fantasias” (REZENDE, 2014, p. 214), aliás, afirma ela no início do capítulo: “Eu teria continuado, talvez indefinidamente, naquela vida transitória que já nem me lembrava direito por onde nem por que tinha começado” (REZENDE, 2016, p. 241), e chega às linhas finais do livro dirigindo-se para a Barbie: “Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (REZENDE, 2014, p. 245).

Como fica evidente no último capítulo, a protagonista queria entrar no jogo de encontros e desencontros, sobretudo, consigo mesma – com a licença da redundância – não no sentido de

alcançar um fim ou uma transformação urgente, mas o processo de subjetivação através do qual permite se afetar tanto pelo outro quanto pela palavra. Nesse ínterim, a preocupação com a estrutura formal e a desconfiança de si, na medida em que escreve, gira em torno da dificuldade do escritor de duvidar da palavra empregada, visto que para ela importa mais o processo de subjetivação (a relação com a escrita) em detrimento da afirmação de ser escritora, recaindo, novamente na problemática do escritor moderno ao deprender que não consegue abarcar o todo, a linguagem do indizível, e produz metáforas juntadas no processo de montagem, escreve Alice – “quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo”. A autora brasileira, portanto, une escrita e matérias de expressão (linguagem do outro) para produzir a fonte ficcional conduzida pelo universo cartográfico contemporâneo, decide nascer e experienciar pela linguagem, querendo deixar uma impressão de si, lutando contra a impaciência de esquecer, lembrar e registrar.

4.2 RUA DE MÃO DUPLA: VIAGENS POR OUTRAS TERRAS

Na prosa benjaminiana há um jogo com a imagem do labirinto, as ruas criam um lugar onde o personagem se perde como se perdesse em uma floresta, logo, é possível deprender o sentimento de incompletude junto à instalação do estilhaçamento da linguagem. A civilização criará esse sentimento que joga com a incompletude. Por exemplo, quando o sujeito fica diante do mar, o mar não aparenta ter fim, com as ruas não será diferente, escreve o narrador Benjaminiano (2020, p. 78):

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta é coisa que precisa se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha.

Walter Benjamin, no texto *Tiergarten*³⁶, passa a mensagem de que se perder na floresta demanda coragem, ou seja, o sujeito escolhe se perder, de modo proposital para aprender, seu objetivo, descreve Susan Sontag (1987, p. 86), é “tornar-se um competente leitor de mapas da cidade, que sabe como perder-se. E localizar-se por meio de mapas imaginários, para este mapa, que imaginava de cor cinza, criara um sistema colorido de sinais”. De forma análoga, a protagonista de *Quarenta dias* exprime por intermédio de suas impressões ao andar pelas ruas

³⁶ Grande parque no centro de Berlim.

da cidade: “dessa vez prestando atenção à placa, Rua Juarez Távora, pra não me perder demais, ou pelo menos pra poder escolher se queria ou não me perder, e fui dar numa praça onde estavam mulheres conversando e crianças brincando”. (REZENDE, 2014, p. 127). Em Benjamin reside o “perigo de nos perdermos na floresta do texto” e, acrescido a ele, o perigo desaparece perante o milagre operado por esse mesmo texto – o texto da linguagem, “o lugar de salvação de sentidos e de ‘origens’ várias ao se defrontar com o presente (BARRENTO, 2010, p. 130). É com o mesmo olhar – o medo diante da perda da palavra – que direcionamos para o romance, escreve a personagem: “Paciência, metade de suas páginas ainda estão vazias e eu só começando a contar o segundo dos meus quarenta dias de rua, e desse dia ainda me lembro, acho, os percursos e parada que fiz” (REZENDE, 2014, p. 157).

Cabe aludir que a viagem dela não acontece de maneira natural, uma vez que ela foi impulsionada pela filha a mudar-se de cidade. Por consequência, consideramos à guisa de uma reflexão de Tuan (1985), que há a ausência de familiaridade da personagem com o lugar, ou melhor, o sentimento topofilico dela ocorre de forma gradual. Poderíamos definir que o romance discorre numa mescla de recordações e de momentos presentes (discussão abordada no capítulo seguinte). Não seria apenas isso, pois, o que dá sentido e vida ao romance encontra-se na continuidade, na elaboração cartográfica em permanecer, continuar, e na constelação de retratos urbanos similar aos feitos por Benjamin (2022) –, vamos acompanhar a forma a andarilha, caminhante e transeunte perscruta na cidade grande e desconhecida, tais esses percursos serão feitos à luz das teorias de Jeanne Gagnebin (2017), João Barrento (2010), (2020), Willi Bolle (2022), Susan Sontag (1987); e Yi-Fu Tuan (2015); todos pesquisadores da obra benjaminiana, com exceção ao último citado.

A título de esclarecimento, a seção nasceu a partir da leitura de *Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900*, livro estudado e analisado pela professora de filosofia Marie Jeanne Gagnebin em conferência pronunciada em 2017, uma vez que a pesquisadora debruça a sua atenção há muito tempo sobre as obras do filósofo –, pretendia Gagnebin desenredar o significado da epígrafe do livro *Rua de mão única*. Curiosamente, ela explica:

Aqui intervém, sem dúvida, a figura de Asja Lacis, a mulher, figura da qual o livro é dedicado numa bela metáfora construtivista: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis em homenagem àquela que como um engenheiro a abriu no corpo do autor deste livro”. Em 6 de maio de noite, ele relata em uma longa conversa com seus companheiros de viagem, que são seu primo e a mulher de seu primo: “Quando um grande amor ganhava a violência e poder sobre mim, eu me transformava tão profundamente e fortemente que ficava muito admirado em ter que dizer o homem que diz coisas tão previsíveis e que se conduziu de uma maneira tão inesperada, esse homem sou eu. Essa experiência se relacionou com maior intensidade na minha relação com Asja de tal forma que, somente nesse momento, eu descobri muito em mim. Conheci três

mulheres diferentes na minha vida e três homens diferentes em mim”. Assim também, a dedicatória à Asja, longe de ser uma declaração romântica, revela Asja como um engenheiro que rasgou uma nova rua no autor. É uma homenagem, eu diria, da possibilidade de uma nova direção na vida de Benjamin, que é a imagem da rua sem volta, rua de mão única, porque de mão única ilustra³⁷.

A citação é longa, contudo, relevante, Benjamin teve sua razão única na dedicatória do livro, razão essa que expandiu o olhar do personagem das ruas. Não obstante, as nossas razões operam de modos distintos, não menos afastadas, pois, as viagens por outras terras tratam de analisar o trânsito existente em ruas de mão dupla demarcadas pela personagem principal, entre resgatar o que experienciou e escrever em forma de retalhos outros sentidos da estrada, tal como ouvir as histórias de pessoas que cruzam o seu caminho, no movimento de ir e vir. A narradora, nesse ínterim, tece criando uma rede de sentidos e significados para existir na cidade, o leitor acompanha a voz da personagem que, na pós-modernidade, tenta reencontrar o sentido das coisas nas palavras, por isso escreve: “[...] estirada no sofá branco e agarrada com um livro, lendo o que outros contaram. Fiquei imaginando o quanto lhes custou escrever ou se, como eu, escreveram pra desabafar e se aliviar. Agora é minha vez” (REZENDE, 2014, p. 127).

Willi Bolle em texto que veio a lume pela primeira vez em 1994, reeditado em 2022, evocava a leitura aprofundada do projeto literário de Benjamin, que pode se chamar de ‘Fisiognomia da Metrópole Moderna’, cujo “objetivo comum da obra era representar a grande cidade contemporânea como espaço de experiência sensorial e intelectual, da modernidade” (BOLLE, p. 315). Para o teórico, o livro se compõe de imagens de pensamento e uma imensa “aglomeração de textos: placas de trânsito, *outdoors*, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos –, uma gigantesca constelação de escrita” (BOLLE, 2022, p. 317-318). Do mesmo modo que Benjamin, no centro das reflexões saídas do relato íntimo de Alice estão os materiais com os quais ela mais trabalha: os registros do que ela vê para construir a escrita da cidade, as fragmentações em forma de cartões publicitários, epígrafes e montagens aos moldes dadaístas aos surrealistas. Decerto, prova a seguinte cena: “Acabei de acordar, do meio de retalhos de sonho, confusos mas sem angústia, em que se misturavam figuras desconhecidas, outras, de minha antiga vida, e várias das que haviam povoado meus quarenta dias gaudérios” (REZENDE, 2014, p. 59). Por meio do monólogo dialogado, a voz narrativa se compõe a partir das primeiras experiências pela cidade e continua: “Aprendi na rua, gostei e passei a pensar-me com esta palavra, gaudéria, vagabunda, vira-lata

³⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Rua de Mão** única. Corpocidade Plataforma, 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Q1RQhiPfzIc>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

como eu estava e ainda” (REZENDE, 2014, p. 59). Cabe tecer um breve comentário quanto às afeições pelo transformar-se em lugar à medida que adquire definição e significado, nessa leva, as impressões das viagens por outras terras tornam-se um dos elementos fundamentais sobre os quais a narradora comporá o seu relato íntimo.

De acordo com Sontag (1987, p. 89), “os livros recorrentes de Benjamin são meios de espacialização do mundo, as ideias e as experiências vistas como ruínas. Compreender alguma coisa é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. E saber como se perder”. Abrimos um parêntese para dizer que, a partir da leitura e análise, vamos notar uma rede de elementos que diferem o texto de entre Benjamin e Rezende, eles se distinguem pela estrutura e gênero, pelo enredo e personagens, monólogo interior, ou seja, elementos dos quais a análise literária fomenta para a criação de um romance. Não obstante, alguns caminhos escolhidos pelo narrador Benjaminiano chama nossa atenção pela aplicação dos métodos residirem e ocuparem – predominantemente – de objetos literários ou artísticos (BARRENTO, 2010), bem como a escrita da cidade grande.

Nesse ritmo, elegemos a figura do leitor que viaja pelo espaço e pela leitura: “o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia”, expressa em *Rua de Mão Única* (2020, p. 14). A personagem, paralelamente, mantém a atividade voraz que é a de ser leitora, nesta cena, por exemplo, ela está em um sebo comprando livros: “Cheguei finalmente ao caixa, abraçada com Julia Kristeva, Ishiguro, Moacyr Scliar, Magris, Semprun, Baricco, Updike e por aí vai, não consegui abrir a bolsa sem deixar tudo cair de novo” (REZENDE, 2014, p. 169). Tanto em Benjamin quanto na prosa rezendiana, a figura do leitor será posta em jogo, “somente porque o livro é um mundo é que podemos penetrar nele” (SONTAG, 1987, p. 96), confirma a fala de Sontag, portanto, (1987) ao dizer que o livro é outro espaço no qual perambular. À luz de tais constatações, o exercício literário agora se mescla à figura do colecionador, “aprender uma forma de colecionar, como nas citações e trechos da leitura diária acumulados por Benjamin em cadernos que carregava por toda parte e lia em voz alta aos amigos” (SONTAG, 1987, p. 97). Entrementes, a personagem do romance de Rezende compreende o mundo reduzido também a um artefato colecionável, um objeto, fragmentos de epígrafes – visto que todos os autores citados são igualmente escritores de romance, contos, relatos de viagem, diário entre outros, registra a Alice ao entrar em um sebo de livros e comprar 10 volumes: “A mochila era maior que parecia de longe, meti nela todos os livros e ainda a bolsa, saí célere, aliviada do peso, puxando aquilo atrás de mim, os vinte e cinco reais e o cartão magnético no bolso, o passo firme de novo, pra rua” (REZENDE, 2016, p. 170).

A colecionadora de epígrafes passava pela criação de metáforas a partir da leitura, porque, para ela – fazia parte da condição essencial de existir no espaço. É perigoso sustentar um sentido, porém, mais perigoso ainda é não criar ou bancar algum sentido, porque aí morre. Assim, Alice era leitora, colecionadora e também escritora, por mais que não se visse como tal, ela caminhava para escrever e escreve transplantando (termo utilizado por ela) – as palavras no corpo do texto para mantê-lo. Em outro ponto, é chega a hora de atrelar o escrito à cidade, desse modo, no texto *Policlínica*, de Benjamin, mostra a figura do escritor da cidade e sua relação com o processo da escrita. O uso da figura de linguagem fica marcado, ao percebermos que o escritor faz incisões no corpo do texto – usando o lápis e a caneta, tal como um cirurgião em seu trabalho, quer dizer, uma intervenção cirúrgica. Assim notamos:

O autor coloca os pensamentos a mesa de mármore do café. Longa meditação: aproveita o tempo em que o vidro – a lente com a qual examina o doente – ainda não está à sua frente. Depois, vai retirando os seus instrumentos: caneta, lápis e cachimbo. A multidão dos frequentadores, disposta em anfiteatro, constitui o seu público clínico. O café, servido por mão solícita e assim saboreado, submete o pensamento aos efeitos do clorofórmio. (BENJAMIN, 2020, p. 50).

No trecho e na voz desse narrador, já é possível notar a marca do café tão presente nos encontros da tarde entre os autores, desde o século XX, além de ser uma bebida importante que acompanhava o escritor em seu trabalho. Ainda mais, a cidade que se moderniza, a questão do café, o anfiteatro, o vidro do café que ao mesmo tempo é transparente e separa os espaços sociais, marca esse lugar de uma nova sociabilidade entre as pessoas –, o que faz lembrar dos textos de Charles Baudelaire³⁸ e Fernando Pessoa, os quais são autores modernos. Outro ponto que chama atenção é o uso do termo “clorofórmio”, substância que causa confusão mental, torpor, sensação de anestesia³⁹. Da forma como é colocada no texto, o efeito do café foi comparado com a substância mencionada. O final da prosa apresenta a comparação, como figura de linguagem: “Fazem-se incisões nas cuidadas linhas da caligrafia, o operador desloca acentos no seu interior, cauteriza as protuberâncias verbais e insere, *como se fosse uma como se fosse uma costela de prata*, uma palavra estrangeira” (BENJAMIN, 2020, p. 50 grifo nosso). Com base no trecho, acompanhamos o ser humano que, na modernidade, tenta reencontrar o sentido das coisas nas palavras, por isso escreve e trata o corpo do texto do mesmo modo e

³⁸ Baudelaire, Charles. Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris. Tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. – São Paulo: Via Leitura, 2018.

³⁹ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-pessoas-desmaiam-quando-cheiram-cloroformio/>. Acesso em: 20.09.2021.

cuidado que um cirurgião ao estar diante de um corpo na maca cirúrgica. De maneira idêntica, a narradora de *Quarenta dias* desempenha o mesmo papel enquanto escritora:

(...) lavei a louça e, naturalmente, como se já fosse uma rotina prazerosa, só por saber que, sim, é bom pegar na caneta e contar tudo, ou tudo aquilo que me lembro que aconteceu, que invento?, vai me ajudando a entender, ajeitei-me aqui de novo pra continuar a escrever, enquanto vou adiantando o almoço e vigiando o fogão. (REZENDE, 2014, p. 115).

Quando lemos os textos, as figuras metafóricas favorecem a explosão da estrutura fragmentária – do ponto vista plástico (formal), ao se acoplarem à produção de imagens mentais “abrigo da imagem sensível”, diria Barrento (2010, p. 143), “nomeia, enigmaticamente, um objeto para lhe perseguir a Ideia. Como o oráculo dá por vezes apenas estilhaços de uma Ideia, fecha-se sobre um certo hermetismo, constrói-se segundo a lei da metonímia”. Portanto, a partir das citações ficcionais supramencionadas, de Benjamin e Rezende, podemos afirmar que o cirurgião fica diante do corpo, tal como o escritor diante de outro corpo: o do texto. O escritor amola o lápis com uma lâmina até deixá-lo afiado e, em seguida – num gesto concentrado e atento, aponta para o corpo do texto. Por esse motivo, ele faz do lápis e a caneta suas ferramentas imprescindíveis, o que para o médico seria bisturi.

Os narradores-protagonistas e viajantes dos livros deslocam-se, respectivamente, pelas ruas de Berlim e de Paraíba a Porto Alegre – o primeiro de caráter autobiográfico, já o segundo se perfila pela narração de uma personagem ficcional. Convém questionar: Qual a razão de atribuir contornos comparativos entre os aspectos textuais? O confronto do escritor com a cidade. Por conseguinte, Willi Bolle (2022, p. 318) pinçou tudo de útil ao certificar que Benjamin “observa o desafio do escritor moderno pela escrita da cidade, onipresente e quase todo-poderosa”. Nesse ínterim, um dos confrontos gira em torno da publicidade e propaganda, de acordo com o filósofo, o escritor não deve concentrar-se em posições tradicionais e implementá-las em seu texto, deve, essencialmente, estar aberto a uma noma forma, exprime Bolle (2022, p. 320), “os títulos de seus fragmentos e de suas imagens de pensamento reproduzem o idioma da mercadoria, porém de modo irônico, gerando significados diferente”, assim o faz neste trecho: “Nessas alturas havia um aviso no portão – “Fechado temporariamente” –, e eu podia desfrutar de uma trégua. Ia vendo as vitrines e alimentava-me de uma quantidade de objetos mortos, à sua guarda” (BENJAMIN, 2020, p. 99). Sob a mesma perspectiva, a personagem rezendiana comporá a narrativa entre fisgadas irônicas e olhares acerca do espaço impregnado de objetos descartáveis:

(...) eu já tinha entrevisto por ali, como coisas das ruas, sem lhes conceder mais atenção do que a um banco de praça, uma lixeira, um orelhão inútil. A rua é cheia de coisas sem muita serventia, Barbie, do mesmo jeitinho que os quartos das meninas de hoje que você costuma frequentar, só o preço é que difere. (REZENDE, 2014, p. 196).

A crítica à mercadoria é ilustrada por intermédio da figura da Barbie, uma boneca típica da reprodução capitalista na cultura de massa, um exemplo comparativo e irônico que faz gerar um significado diferente. Outro aspecto que não pode ser descartado, tão observável quanto, é a escolha do nome Póli, outra boneca da reprodução em massa – cuja denominação era feita para referenciar a antiga moradora de João Pessoa – uma maneira de traçar a diferença entre a personalidade atual (Alice) e a anterior (Póli), “Por um instante tive vontade de puxar assusto conversa com ele, mas o que restava da professora Póli, tão respeitadora de regras, me conteve ao dar com os olhos no aviso Não converse com o motorista” (REZENDE, 2014, p. 143). De modo constante, a narradora se vê entre duas personalidades distintas, como se estivesse bipartida – “Saí do chuveiro renascida, quase a professora Póli de novo, enxuguei, com o maior capricho, aproveitando todo cantinho daquela toalha, cada preguiça do corpo, cada vão entre os dedos. Estava enxuta e me sentido limpa” (REZENDE, 2014, p. 191).

Ao pesquisarmos a história da boneca Polly, descobrimos que é da mesma empresa fabricante da boneca Barbie⁴⁰, todavia, no ato de nossas investigações, a maioria dos sites de pesquisa desenhavam a imagem de um brinquedo destinado para suprir a falta de uma criança, vários sites apareciam “a boneca que todas amam”, “Sucesso dos anos 90”, ou até este citado em nossa nota de rodapé. Dizemos isto, porque só nesse aspecto poderia surgir outra linha de pesquisa, no entanto, o nosso foco diante da crítica levantada pela personagem condiz com o problema suscitado por Suely Rolnik (2016, p. 20), ao afirmar que em nossa subjetividade pós-fordista, as imagens de identificação de mundo são veiculadas pela publicidade e pela cultura, pois, “tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existem paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num mundo além deste, que alguns privilegiados tem acesso a eles”. Portanto, a proposição nos leva a crer nos pontos em comum entre Benjamin e Rezende quanto às imagens de pensamento serem reproduzidas de maneira irônica, ainda mais na prosa de Maria Valéria.

⁴⁰ A história da boneca Polly Pocket, 2011. Disponível em: <http://brightstarpc.blogspot.com/2011/12/historia-da-polly-pocket.html>. Acesso em: 09 out 2022.

4.3 ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO: SAUDADE DA MINHA TERRA

Ao escrever *Espaço da recordação* (2011), Aleida Assmann focaliza uma descrição valiosa e que serviu de mote para nossa discussão chamada “Engolir, ruminar, digerir”. De antemão, pode inferir que a palavra “ruminar”, componente do título, logo chama atenção pelo seu significado. Segundo o *Dicionário*⁴¹: ruminar quer dizer “regurgitar e novamente remastigar (alimento)”. Ainda por cima, ruminação quer dizer, “processo fisiológico no qual o alimento é mastigado, e mais uma vez deglutido” (HOUAISS, 2009, p. 1085). Assim, a composição do subtítulo já induz a pensar por meio dessas metáforas o processo pelo qual a memória vai passar. Com efeito, Assmann faz o empréstimo dos pensamentos de George Eliot e Agostinho:

‘Assim que chamamos o cérebro de estômago mental’, escreveu George Eliot. A conformação de imagens da memória como um estômago remonta a Agostinho, que no século IV escreveu o seguinte em suas Confissões: [...] a memória é, por assim dizer, o estômago da alma. A alegria e a tristeza são como o alimento, que ora é doce, ora é amargo. (ASSMANN, 2011, p. 178).

Em vista disso, tanto a exclamação de George Eliot quanto a de Agostinho, citados por Assmann, elaboram imagens de transposições dos órgãos biológicos. Como resultado, o cérebro transforma-se em estômago, bem como a memória é o estômago da alma, no viés de Agostinho. Decerto, “a imagem do estômago sugerida por Agostinho é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença” (ASSMANN, 2011, p. 179). Em outra concepção, Marie Gagnebin (2009), ao interagir com Aleida Assmann, elucida que a autora “se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos” (GAGNEBIN, 2009, p.111). Em conformidade com a narrativa, a protagonista de *Quarenta dias* – ao andar pelas ruas da cidade, aciona a memória do antigo lar:

Atravessei o que faltava do parque até dar em outra avenida e vi a placa, que sorte!, Av. João Pessoa. Achei primeiro que era de bom augúrio, mas logo me doeu a saudade, querendo voltar pra casa, minha verdadeira casa, que ali eu não tinha nenhuma, só um pouso temporário, eu habitante provisória de agora em diante, pra sempre impermanente. (REZENDE, 2014, p. 166).

⁴¹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1685.

Traçar os desenhos metafóricos desses caminhos pelos quais a memória transcorre, fez, tangencialmente, buscar e mencionar alguns autores que evocam a memória inclinados para a análise ficcional; de tal modo elucubra os liames dos espaços narrativos, em que “muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória” (BRANDÃO; PÊSSOA, 2019, p. 83).

O que deixei pra trás o que me obrigaram a deixar pra trás, lá ficou, na antiga vida da contente e pacífica professora Póli. Não tinham mais nada a ver com essa estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem eu mesma conhecia. Não me lembrei de você naquele momento, Barbie. (REZENDE, 2014, p. 84).

Tendo em vista a passagem supradita, a narradora se move por uma reorganização da identidade que, nesse exemplo, corresponde à duplicação de si, por um lado ela se reconhecia com a professora “Póli”, já por outro, enxergava a dissemelhança, logo depois da mudança de identidade – deslocada de seu lugar de origem. De modo recorrente, Alice coloca-se como se estivesse enfrentando duas personalidades ao mesmo tempo – a antiga e a atual. O uso do diário como processo de escrita e registro de experiências é um dispositivo-objeto para lutar contra o esquecimento, em razão de a linguagem não servir para comunicar, e sim para experienciar; o caderno também é o objeto metafórico de escrita. Assim, diz Aleida Assmann (2011, p. 195): “Nos escritos dos literatos mais tardios, tornou-se um topos fixo de noção de que a escrita permanece intocada pela ação destrutiva do tempo e de que ela representa um médium único para a imortalidade”. Em outros termos, a escrita representa a língua e não a fala, se buscarmos nos sistemas alfabéticos⁴², os grafemas representam os fonemas; a escrita opera pela noção espacial e fixa de uma certa forma ali, nesse feitio, não conseguiríamos fazer análise linguística de uma língua sem registro.

Remontando a Benjamin, em seu *livro-cidade*, ele registrava os aforismos e fragmentos, suas observações sobre os caminhos da lembrança e do pensamento. De maneira efetiva, “a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2009, p. 111). Por certo, a protagonista ao ver nos espaços o reflexo da memória de sua infância, elabora suas reminiscências:

Devo ter lutado a noite toda comigo mesma entre sonhos e pesadelos, e a sensata professora Póli acabou vencendo, pelo menos provisoriamente, porque acordei logo

⁴² GNANADESIKAN, Amalia E. **The writing revolution: cuneiform to the Internet**. Chichester: Willy-Blackwell, 2009.

cedo, disposta a deixar pra lá o ressentimento, ser realista, encarar as coisas como eram agora, como gente grande, voltar ao meu tamanho normal (...) (REZENDE, 2014, p. 52).

Raquel Mariane da Silveira (2020), em sua dissertação, detectou na estrutura da prosa rezendiana que essa se faz em torno de fragmentos, de tal forma que menciona o embaralhamento confessado pela própria narradora ao conduzir o seu relato; veementemente, “tal embaralhamento pode ser explicado pelo fato de a narrativa ser tecida por meio da memória também resulta do fato de a composição ser realizada a partir da junção de resíduos (SILVEIRA, 2020, p. 81). Parece justo concordarmos com a pesquisa da pesquisadora, ainda que os fragmentos não estejam dispostos apenas nesse ponto de vista. Nota-se, pois, as epígrafes contribuindo no sentido e significação do fazer memorialístico: *Memória destroçada/ Qualquer lembrança/ é melhor que nada* (Lau Siqueira). Puxando o gancho de pensamento, a memória e identidade estão ligadas por uma linha tênue, assim advertido por Assmann, existe a elaboração dessas duas temáticas em uma análise ficcional:

Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o medium mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outra que é recordado (ASSMANN, 2011, p. 112).

A assertiva reforça a ideia de uma problemática gira em torno da “memória” e “recordação”. Para Wordsworth, citado por Assmann, é asseverado que o autor se distancia da concepção de memória como armazenador, ou melhor: “Distancia-se da noção de registrar, conservar, resgatar e, ao contrário, assume o pressuposto da perda irrecuperável e da recriação suplementar (ASSMANN, 2011, p. 117). Contudo, os dois termos separam-se por uma linha, mas sem excluírem entre si a possibilidade de estarem ancorados num texto, por exemplo: “Certamente, as duas palavras sempre deram ensejo, então a *memória* surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da *recordação* como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdo específicos” (ASSMAN, 2019, p 163). À vista disso, a memória é vestígio e a recordação é escrita, portanto, a escrita permite uma perenidade.

Em outro liame, a crítica se desenvolve de maneiras distintas acerca da identidade; primeiro tem-se a visão de identidade para Locke, e em segundo tem-se o que Hume defende como “ficções”:

Locke fundamenta o indivíduo filosoficamente a partir da consciência, da autorreflexão e da recordação. Podemos designar esse feito específico com a expressão feliz de H. Weinrich: “a função da memória como ponte”. Nela Coleridge viu o significado central da nossa consciência atual com o nosso passado – da separação de ambos surgem quase todos os erros nocivos [...], e isso tanto na educação como na estrutura da sociedade⁴³. (ASSMANN, 2011, p. 109).

Tal conceito se configura e se estende pelo enredo, numa tentativa de recuperar o que fora antes. Um traço característico em Proust, “ele é um viajante numa região escura procurando por algo esquecido em sua bagagem, e que não consegue lembrar o que ele deveria encontrar nesse país ao mesmo tempo estrangeiro e próximo” (GAGNEBIN, 2009, p. 157). O que faz lembrar de Clarice Lispector: “O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe”. Em ambos, a figura do passado é exibida vagando no presente e contém fragmentos deixando-o vívido no presente, já não é um passado completo em si. As experiências íntimas, com pessoas ou objetos dependem do cruzamento de dois processos: “A recordação é um procedimento poético controlado em que *memoria* e *imaginatio* se interpenetram” (ASSMANN, 2011, p. 116). De fato, à luz do conceito, convém assinalar:

Quando precisava respirar e me distender, era ali que eu me punha, os cotovelos apoiados no parapeito, a olhar vaga e sonhadora pra única paisagem possível, um casarão arruinado do outro lado da rua. Minha imaginação de quase menina, leitora voraz de contos de fadas durante a infância e de romancinhos de banca de jornal na adolescência, viajava longe. (REZENDE, 2014, p.230).

Ainda nessa perspectiva, as lembranças de objetos pessoais, móveis e afins, fazem parte do lar, considerado um lugar íntimo e que traz a sensação de conforto. Segundo Yi-fu Tuan (2015, p.155), “a casa como lugar está cheia de objetos comuns. Eles são quase parte de nós mesmos, estão muito próximos para serem vistos”. Fato esse, que a narradora faz:

Fui preparar e tomar café com saudade dos meus velhos móveis, por onde andarão eles?, “who knows?, Barbie?, com entalhes que acomodavam confortavelmente alguma poeira sem dar a impressão de sujeira, saudades de meu antigo chão de cerâmica fresca pra se pisar descalça no calor, sem tapete nenhum pra empatar a limpeza. (REZENDE, 2014, p. 54).

⁴³ SNYDER, Alice D. *Coleridge on Logic and Learning. With selections from the Unpublished Manuscripts*. New Haven, 1929, p. 60.

Figura 8 - Móveis Planejados



Fonte: Rezende (2014, p.35)

A figura 8 confirma a lembrança dos móveis antigos da personagem, a imagem é fruto da composição de cada pedaço para formar uma inter-relação e criar o sentido, conforme a teoria eisensteiniana, ela fica alocada no caderno, o interlocutor essencial para mediar o espaço da memória e por onde a personagem descarregará a recordação. Sob esse prisma, se extrai um saldo interpretativo sobre a recordação num episódio em que a Alice traz a recordação da avô, isto é, a protagonista é a neta que resistiu, enquanto mulher, por meio da escrita. Virginia Woolf (2021, p. 104) tece uma breve observação quanto à falta de representação feminina na linhagem de autoras mulheres: “Sobre nossos pais sempre sabemos alguma coisa, algum ponto de destaque. Foram soldados, foram marinheiros. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada, a não ser uma tradição”. A escritora ressuscita uma discussão deveras antiga e pertinente no que tange à posição de privilégio que o homem exercia na literatura. Por outro lado, a narradora rezendiana delineia um curso de resistência que se cria por meio da escrita de diário, a reflexão dá destaque ao retorno à infância da personagem perante a presença e sabedoria na fala da avó enredada no seguinte episódio:

Saí caminhando naquela avenida, beirando o resto do parque, com um dos fados de minha avô ressoando na memória, “qual andorinha sem ninho, que nem sequer beiral

tem... eu vou rezando um padre-nosso baixinho, pra que as pedras do caminho rezem comigo também'. Minha avó, nunca pensei no sentido dos fados que cantava baixinho, pra si mesma, quando ninguém mais escutava, que eu, a miúda, não contava. Aquele versos doloridos a falar de saudade, aquela minha avó Ermelinda, tão diferente das avós dos outros, que me tomou nos braços quando minha mãe se foi desta vida pra dar início à minha (...) (REZENDE, 2014, p. 166).

Logo vamos dizer que esse retorno faz parte do monólogo interior da personagem, segundo David Lodge (2009, p. 62) “o monólogo interior é, de fato, uma técnica difícilíssima de usar com bons resultados, pois tende a imprimir um ritmo demasiado lento à narrativa e a aborrecer o leitor com uma pletora de detalhes banais”. Porém, a autora demonstra habilidade ao implementar a técnica por meio do monólogo: “Minha avó, ela sim, exilada, nunca me deixou sentir-me infeliz pela minha curta história de menina sem pai e nem mãe. Ela sim, exilada, por amor àquele sertanejo bonito e forte, aboiador de primeira” (REZENDE, 2014, p. 166). As memórias da protagonista, enquanto caminhava pelas avenidas e parques, são transportadas pela memória da avó que permitem a associação metonímica, ou seja, “uma coisa sugere a outra porque as duas mantêm uma relação de causa e efeito, ou de contiguidade no espaço-tempo” (LODGE, 2009, p.66).

Portanto, apresenta-se no penúltimo episódio de *Quarenta dias*: “Chega, Barbie, chega por hoje, vou pro meu sofá branco e abrigado” (REZENDE, 2014, p. 219). Béatrice Didier estava certa ao delimitar na sequência: “No entanto, talvez não seja inteiramente correto dizer que o diário é um ‘lugar’: é um ser. O diarista não se contenta em dar vida a vários ‘eus’ e colocá-los em competição, ele faz do próprio diário uma espécie de indivíduo⁴⁴” (DIDIER, 1991, p. 122, tradução nossa). É o que acontece com a interlocutora, ela deixa de ser inanimada, não apenas por esse motivo, mas também pelo diarista sentir a existência deste “interior”. O termo “abrigado” que é ao mesmo tempo o lugar de abrigo e uma forma de agradecimento, ao diário e à destinatária, por terem acompanhado a Alice – Póli nas viagens a Porto Alegre.

⁴⁴ Pourtant il n'est peut-être pas tout à fait juste de dire que le journal est un « lieu » : il est un être. Le diariste ne se contente pas de faire vivre plusieurs « moi » et de les mettre en rivalité, il fait du journal même une sorte d'individu. (*Ibidem*, p. 219)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os empenhos salutaros deste trabalho, a discussão sobre o romance moderno ocupou um espaço considerável para guiar a análise do romance. Este início contou com os postulados de autores que forneceram questões teóricas tais como a visão da literatura moderna, e pós-moderna, com uma ressalva arguida por Perrone-Moisés (2016, p. 37) em forma de recado para os autores contemporâneos: “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, ter de ser lido mais vagorosamente, e mesmo relido”. Por certo, situar o prosa rezendiana com traços modernos e contemporâneos demandou uma responsabilidade e compromisso que constatou no romance de Maria Valéria Rezende uma linguagem particular, séria, interrogativa e que provoca reflexões profundas, bem como incitou a crítica Perrone-Moisés.

Em linhas gerais, buscamos organizar nosso estudo abordando questões teóricas inclinadas para análise estética da obra ficcional. Quanto à viagem rumo ao desconhecido, detectou-se a figura de uma viajante desenraizada, solta e liberta. Nesse rumo, João Pessoa e Porto Alegre são cidades onde foram exploradas as características da ambientação e a estrutura do espaço. Além de o lugar funcionar como elemento para a recorrência de recordação, opera também – em alto grau, o desejo da personagem em constituir-se enquanto sujeito desterritorializado, tal como Ianni (2000, p. 13) produz em sua teoria: “A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o ‘outro’, seja como modo de descobrir o ‘eu’”.

Yi-Fu Tuan (1980 e 2015), como vimos, expressou claramente as noções de espaço e lugar, a perspectiva da experiência que endereçamos ao enredo de *Quarenta dias*. A personagem, contudo, experienciou as variações dos sentimentos de topofilia e topofobia. A topofobia ficou marcada inicialmente, quando a personagem relutou em se deslocar da cidade natal (João Pessoa/PB). No entanto, a topofobia abriu espaço e saiu de cena para o sentimento topofílico entrar, sentimento esse que antes a personagem mantinha apenas com a cidade onde nasceu, João Pessoa. Tais vertentes teóricas elencadas serviram para compreender o texto e realizar a análise da narrativa. Para tanto, foi discutida as figurações da cidade, por intermédio da montagem de fragmentos, como processo de criação literária, que comparecem nas categorias integrantes da literatura. Como meio de traçar diálogos pertinentes, foi explicitado os vieses sobre a literatura quanto ao tema do espaço ficcional, abordado por Luis Brandão e

Silva Pessôa (2019), atrelados ao estudo da experiência em Yi-Fu Tuan (1980 e 2015) e Walter Benjamin (2020).

Quanto à preocupação com a estrutura formal, investigamos principalmente por meio da protagonista, Alice, uma desconfiança de si, na medida em que escrevia. Tal perspectiva gira em torno da dificuldade da escritora em duvidar da palavra empregada, visto que importava mais o processo de subjetivação (a relação com a escrita) em detrimento da afirmação de ser escritora, recaindo, de maneira repetitiva, na problemática do escritor moderno que não consegue abarcar o todo e participa do fenômeno que se chama “linguagem do indizível” para produzir as metáforas possíveis e juntá-las no processo de montagem ficcional. A romancista, dessa maneira, une escrita e matérias de expressão (linguagem do outro) para criar a fonte ficcional conduzida pelo universo cartográfico contemporâneo, decidindo narrar o nascimento de suas experiências pela linguagem, objetivando deixar a impressão de si.

Embora mantenha um propósito inicial na cidade, à procura de uma pessoa desaparecida, a narradora não estabelecia um desígnio, um mapa cujo fim já estivesse traçado, pelo contrário, guiava-se pela potência do ser ligado à problemática existencial suscitada por Kundera (2016, p. 26) – no que confere ao espírito da continuidade estabelecido pelo romance, pois, “cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’. Essa é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem”. Se por angústia, a gente considera tudo aquilo que não conseguimos nomear, o livro de Maria Valéria Rezende elucida a luta ao tentar descrever o que vê e sente enquanto angustiada, quer dizer. A peregrinação se realiza num feixe de lembranças, o que dá entrada para os espaços da recordação, no entanto, a personagem também se mostra interessada em compor uma narrativa que se concentra no momento presente.

Ao construir o percurso analítico desta pesquisa, constatou-se o começo da escrita narrativa como o começo da vida, a primeira e irreduzível experiência inicial, um gesto por assim dizer embrionário e, depois, a chegada de um ser; as mãos da escritora, protagonista, narradora e personagem aliam-se à escrita igual às mãos de uma mãe, sem saber por onde seguir, porém, seguem. As mãos, também, não compreendem quais são os movimentos certos a serem feitos, entre acalantar, passear, cuidar; o ritmo que se leva é o tempo inteiro uma viagem rumo ao desconhecido, só que ainda assim, íntima –, sobretudo, por jogar com o corpo da palavra e dos sentidos. É nessa hora que a maternidade acontece, assim, a escrita e os quarenta dias de desassossego da viajante-cartógrafa nascem. Sob esse prisma, foi apresentado o problema da origem, como se estivesse diante de uma barro para transformá-lo em vaso e não soubesse iniciar o molde, mas quando se percebe já está no percurso. Provamos, assim, por intermédio

da metáfora criada, a comparação com o início de uma vida e a problemática de como o mundo foi criado, o mundo do livro.

Vimos que a temática da origem carrega também outros começos, mesmo sendo esses problemáticos e feitos à custa de muitos retornos. Se é perigoso sustentar um sentido, mais perigoso ainda é não criar ou bancar sentido algum, porque aí morre, especialmente na linguagem, e criar as metáforas para personagem constituiu, dessa forma, uma condição essencial para ela existir. Contudo, identificamos que Alice carregava vários sentidos, ela caminhava para escrever e quando escrevia – *transplantava* – fazendo menção ao termo utilizado por ela – as palavras para corpo do texto com o propósito de mantê-lo vivo. Quer dizer, é uma figura que escreve para viver e vive em função do alimento que os desejos fornecem. Ela é em si a própria ideia de metáfora, porque metáfora, como vimos significa transporte, mudança de sentido e, de modo recorrente, o processo fragmentário delineou contornos distintos. Por essa razão, apontamos alguns aspectos do romance moderno – a fragmentação e técnica de montagem – mesclados a termos explorados na contemporaneidade guiados pela natureza cartográfica arguida por Suely Rolnik (2016). Para inserir, então, o romance da escritora na literatura brasileira contemporânea.

De um lado, a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias – o rompimento com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário faz parte dessa mudança – assim, partimos desse ponto para sublinhar a relevância de observar as figuras de cartões publicitários – num jogo de montagem e desmontagem – a relação com o tempo, a coleção de citações de autores alheios e a despreocupação com a pontuação, resultado da intercruzamento entre diário e relato de viagem. Por outro prisma, a recepção da crítica literária mostrou um esforço pertinente no que diz respeito aos postulados criados por estudiosos contemporâneos, Sueli Rolnik (2016) está entre eles e contribuiu para esta dissertação ao trazer a percepção do cartógrafo:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2014, p. 23).

Tanto feita essas considerações, a cartógrafa Alice não alimentava curiosidade em salvar o mundo, ou as pessoas – ainda que parecesse tão obstinada em encontrar o Cícero Araújo, descreve a narradora “Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero

álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde” (REZENDE, 2014, p. 138). Ela, contudo, não queria encontrar ninguém, senão ela mesma. É um caminho contrário aos caminhos pelos quais a figura bíblica de Jesus percorreu, a protagonista se forma em uma metáfora da contradição nesse aspecto, ela é uma antítese e metáfora simultaneamente. A narrativa finaliza demonstrando que a escrita como experiência não passa por correção, porque uma vez corrigida destoa a marca de experiência com a escrita. Então, do ponto de vista formal, a escrita-viagem da narradora esteve o tempo inteiro nesse experimento com a linguagem. Por fim, temos uma narradora que é leitora (colecionadora de livros) e mantém a desconfiança de ser escritora, finalizando os *quarenta dias* de romaria sem a afirmativa de se enxergar enquanto tal, pois se interessa mais pelo trânsito e pelo jogo fragmentário e leva consigo seus desejos, angústias, desassossegos, numa busca incessante de querer encontrar o outro que, no final, diz respeito à procura por ela mesma também.

Nesta pesquisa, a análise manteve-se comprometida em alcançar os objetivos iniciais propostos ao mostrar os efeitos dos elementos ficcionais a partir do universo criacional da obra, seguindo a coerência interna do texto à luz dos estudos de como Linda Hutcheon (1991), interagindo essencialmente com a leitura de Perrone-Moisés (1998 e 2016), autoras que alavancaram noções acerca do modernismo e de implicações sobre o romance contemporâneo, bem como Walter Benjamin (1994). No trabalho, foram discutidas questões relevantes a respeito da consciência do mundo moderno, tais como: a problemática existencialista, alicerçada nas propostas de Milan Kundera (2016), a perspectiva da literatura experiencial, o aspecto fragmentário da obra, com base na discussão de Erwin Rosenthal (1974) e João Barrento (2010), o efeito da montagem no texto conduzido pelos conceitos de John Coetzee (2004), Modesto Carone (1975), Sergei Eisenstein (2002) e Willi Bolle (2022).

Por fim, a voz da pessoa que escreveu esta dissertação também se questionava “será que eu dava mesmo conta de fazer o mestrado?”, “Será que eu dou conta de carregar e sustentar esse desejo?” Há três anos foi lançado o decreto: volto aqui para fazer morada. Cá está a sustentação e reafirmação de um desejo, este que grita como um animal feroz e livre correndo pela mata estrangeira. Quando dei por mim, eu estava correndo para o final, achando, ainda –, que era só o começo, como diz a protagonista do romance “Agora que comecei tenho de ir até o fim, questão de honra e necessidade” (REZENDE, 2014, p. 77). O conselho da personagem foi acolhido e, na melhor das hipóteses, transformou-se em um compromisso com o desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Mariângela. Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: A metáfora da criação em Clarice Lispector. In: ___PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith (org). **Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **A “Panamérica Tropicalista” através da literatura contracultural de José Agrippino de Paula**. Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados, Vitória da Conquista, v. 11, n. 1, p. 167-189, 2019.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **“Tropicália”: A face da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo**. Revista de Literatura, História e Memória – Dossiê Ditaduras, memórias e suas representações artísticas. v. 10, n. 15, p. 45-57, 2014.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. São Paulo: editora Unesp, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Athena Editora, 1937.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única: Infância berlinense: 1900**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 4 ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAMPOS, Leticia Souto de. **Uma leitura benjaminiana de *O voo da Guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende**. Orientadora: Priscila Campolina de Sá Campello. 93 f. (Dissertação) Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2021.

CANDIDO, Antonio. [et al]. **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARONE, Modesto. **Metáfora e Montagem**. Um Estudo Sobre a Poesia de George Trakl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. – 16. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

CHIARINI, Ana Maria. **Entrevista com Maria Valéria Rezende**. Cad. Trad., Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 328-345, jan-abr, 2020.

COETZEE, John Maxwell. **As maravilhas de Walter Benjamin**. Tradução de José Rubens Siqueira. Novos Estudos, n. 70, p. 99-113, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Geléry. 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Sombras da cidade o espaço na narrativa brasileira contemporânea**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 21, p. 33–53, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9619>. Acesso em: 16 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. 1ª éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 10 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FRANÇA, Eduardo Melo. **A forma do flerte: subjetividade e fragmentação em Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade**. Acta Scientiarum - Language and Culture, Maringá, v. 44, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários**. Revista da Anpoll, [s. l.], v. 1, n. 28, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.166>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 27. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: [s. n.], 2002. ISSN 0100-5502. v. 38. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0100-55022014000400014>. Acesso em: 20 abr. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. E-book.

IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: TRAD. CLARA C. ROCHA (org.). Intertextualidade. Almedina ed. Coimbra: [s. n.], 1979. p. 5–49.

JUSTINO, Aliny Santos. **A relação entre diário e memória em “O amanuense Belmiro”**. Anuário de Literatura, v. 17, n. 2, p. 45–59, 2012.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca - 1ª Ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução e Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Idenilza Barbosa Lima de. **Da estética do fragmento em Benjamin e Pessoa: A escrita em desassossego**. *Cadernos Walter Benjamin* 19, 19, 130–149, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOBO, Isabela Rodrigues. **Tear de reminiscências: Memória, viagem e imagem em Outros cantos, de Maria Valéria Rezende**. Orientadora: Mônica Gama. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Ouro Preto, 2021.

LODGE, David. **A arte da Ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. 240 p.

MENEZES, Marco Antonio. **Benjamin: Olhares sobre o urbano**. João Pessoa, 2003.

MIJOLLA, Alain de. **Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições**. Tradução de Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

MODESTO, Andreza Braga. **A alteridade e o insólito no romance *A hora dos Ruminantes* de José J. Veiga**. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Pará, Castanhal, 2018.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. "Carta à rainha louca" e "Quarenta dias": tempos históricos em processo de refração. In: _____. MORAIS, Eunice (org). **Leituras de Ficção histórica: Literatura, cinema, identidades**. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação sobre a técnica**. Lisboa: Fim do século, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. **A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade**. Artigo apresentado na IV JALLA, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, em Cusco, Peru, realizadas de 9 a 13 de agosto de 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa: percurso em prosa: Lisboa – O que o turista deve ver**. 23ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego/ Fernando Pessoa**. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa: volume 2**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. **A prisioneira**. 8ª ed. – Rio de Janeiro: Globo, 1988.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. 13ª ed. – São Paulo: Globo, 1998.

PROUST, Marcel. Documentário – **Marcel Proust, uma vida de escritor**. Muggs, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iiJY2SFd3BI>>. Acesso em: 28 mai. 2022.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RESENDE, Beatriz Viera de; DAVID, Nismária Alves. **A cidade e a escrita do corpo em Quarenta dias**. n. 30. Vitória: Revista Contexto, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RIBEIRO, Isabela Tinôco. **A desconstrução dos estereótipo feminino de avó Alice em Quarenta dias, de Maria Valéria Rezende**. Orientadora: Kátia da Silva Rocha. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, 2021.

RIO, João do. A era do automóvel. In: _____. **Vida Vertiginosa**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1911.

RIO, João do. **O bebê de Tarlatana Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, 1925.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Editora e livraria brasiliense, 1988.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. In: Núcleo de Estudos de Subjetividade da PUC. São Paulo, 1987. Disponível: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Tradução de Marion Fleischer. Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SANT'ANA, Renata Cristina. **O sertão e a cidade no universo feminino de Maria Valéria Rezende**. Orientadora: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2020.

SHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVEIRA, Raquel Mariane da. **Outras cartografias: a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende**. Orientadora: Rejane Cristina Rocha. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2020.

STIGGER, Verônica. Arrumar a forma?. In: ___PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith (org). **Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores Ltda, 1987.

STOLL, Daniela Schrickte. **The flânerie of an urban walker**. Revista Estudos Feministas. v. 28, n. 1, p. 57230, 2020. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2020000100207&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 25/4/2021.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **A viagem e seu relato**. Revista de Letras, Vol. 39, São Paulo, 1999, pp. 13-24. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27666708>>. Acesso em: 01 de agos. 2022.

TORRES, Alan Bezerra. **Manuel de Barros: a poética da infância e dos espaços**. 1 ed. – Curitiba: Appris, 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira – Londrina: Eduel, 2015.

TUAN, Yi- Fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo: DIFEL/ Difusão Editorial, 1980.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução Denise Bottmann. – 1. ed. – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2021.