

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

PAULA FÁBRIO

**O deslocamento e a orfandade nas obras *Livro*, de José Luís Peixoto,
e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego**

Versão original

São Paulo

2019

PAULA FÁBRIO

**O deslocamento e a orfandade nas obras *Livro*, de José Luís Peixoto,
e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego**

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F124d Fábrio, Paula
O deslocamento e a orfandade nas obras Livro, de José Luís Peixoto, e Os Malaquias, de Andrea Del Fuego / Paula Fábrio ; orientadora Fabiana Carelli.
- São Paulo, 2019.
198 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Deslocamento na literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura portuguesa. 4. Estudos comparados. I. Carelli, Fabiana, orient. II. Título.

FÁBRIO, P. **O deslocamento e a orfandade nas obras *Livro*, de José Luís Peixoto, e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: _____

Banca examinadora

1º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

3º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À Viviane Magnon, sempre, e aos personagens desta tese: Andrea Del Fuego, José Luís
Peixoto, Júlia Malaquias e Adelaide

AGRADECIMENTOS

Antes de chegar aqui, esta tese preexistia. No plano intuitivo, nas obras do *corpus*, no mundo. Já existia porque há campo fértil imenso na amizade, nas pesquisas anteriores, no conhecimento que se espalha e se renova nas bibliotecas, nos congressos e simpósios, nas salas das universidades. Nos corredores, nos gestos, nas mãos que entregam um livro ou um café. Nas agências de fomento que acolhem projetos quando estes ainda são tão somente projetos: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Esta tese continuará existindo graças a pessoas e instituições. Graças à nossa resistência. Porque existe vontade de expansão, um movimento quem sabe espiralado, por vezes ascendente, por outras, intrincado, mas sobretudo capaz de surpreender.

Por isso o agradecimento: a começar pela minha orientadora Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli, pela precisão nos apontamentos, pela ternura e liberdade. Aos arguidores das bancas de qualificação e defesa, os professores doutores Cristhiano Aguiar, Fátima Bueno e Tânia Mara Antonietti Lopes pelas dicas, empréstimos e pelos risos também. À professora doutora Giselle Rodrigues Ribeiro, pela solicitude e pela bibliografia sugerida sobre imigração. À professora doutora Ana Lúcia Trevisan, pelo debate e pela generosidade. Aos colegas de pós, por todas suas contribuições e companheirismo, Ari Mascarenhas, Ariadne Catarine, Carla Kinzo, Carolina Medeiros, Carolina Takeda, Edimara Lisbôa Marteleto, Fabiana Prando, Fernanda Fonseca, José Vanzelli, Márcio Aurélio Recchia, Michele Araújo, Penélope Salles e Renata Carvalho. Às queridas Marinês Mendes e Giovanna Usai, do Centro de Estudos de Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP), pela parceria nos eventos e pela acolhida nos momentos mais urgentes. Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes, pelo atendimento atencioso. Aos autores dos livros estudados – companheiros de escrita – por conceder seu tempo e sua atenção, Andrea Del Fuego e José Luís Peixoto. E para Viviane Magnon, que escreveu as melhores páginas da minha vida.

Quem sonda o verso escapa ao ser como certeza, reencontra os deuses ausentes, vive na intimidade dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor. Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo.

Maurice Blanchot

RESUMO

FÁBRIO, P. **O deslocamento e a orfandade nas obras *Livro*, de José Luís Peixoto, e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego**: Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Neste trabalho, defendemos a tese de que entre-espaço e subespaço configuram-se como elementos narrativos relevantes na representação do deslocamento das personagens dos romances *Livro*, de José Luís Peixoto, e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego. Para atestar essa ideia e elucidar os elementos por nós sugeridos, propomos a comparação dos dois livros, por meio da análise do itinerário das personagens Adelaide e Júlia, ambas órfãs e migrantes. Assim, buscamos demarcar o espaço nas duas obras e relacioná-lo com fatos históricos e dados geográficos, a fim de observar o trabalho estético literário responsável por organizar e enfatizar as intervenções no espaço realizadas pelo governo salazarista em Portugal e pelo mandonismo rural no Brasil. Intervenções que estão ligadas ao deslocamento e à orfandade. Ao final desta pesquisa, incorporamos um ensaio fotográfico lúdico, pois parece-nos eficaz estudar a ficção também por meio da própria ficção.

Palavras-chave: Deslocamento. Orfandade. Espaço. José Luís Peixoto. Andrea Del Fuego.

ABSTRACT

FÁBRIO, P. **O deslocamento e a orfandade nas obras *Livro*, de José Luís Peixoto, e *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This research defends the thesis that between spaces and subspace are essential narrative elements in the representation of characters' displacement in the novels *Livro*, by José Luís Peixoto, and *Os Malaquias*, by Andrea Del Fuego. To attest this idea, we propose the comparison of these books, through literary analysis about the characters' itinerary, particularly Adelaide and Júlia, both orphans and migrants. Thus, we seek to demarcate space in both works and relate it to historical facts and geographic data, in order to observe the literary aesthetic work responsible for organizing and emphasizing the interventions in space performed by the Salazarist government in Portugal and by rural mandonism in Brazil. Interventions, by the way, that are linked to displacement and orphanhood. At the end of this research, we incorporated a photographic essay, as it seems effective to study fiction through fiction itself.

Keywords: Displacement. Orphanhood. Space. José Luís Peixoto. Andrea Del Fuego.

Sumário

1	Plano de partida	12
2	Bagagem	44
2.1	Uma bússola para o deslocamento	44
2.2	Um mapa para a solidão	50
2.2.1	De Orfeu ao labirinto	50
2.2.2	Das metamorfoses do labirinto à busca do romance	56
2.2.3	Do desamparo à casa como espaço de proteção	60
2.2.4	Do não lugar ao entre-espaço (início de uma defesa)	63
2.3	Uma valise de livros	64
2.3.1	Breve passeio pelo espaço	65
2.3.2	Conversa com Bachelard e Foucault	72
2.3.3	O caminho de palavras	77
2.3.4	Degradação do espaço	94
2.3.5	Das subtrações do espaço	94
3	Adelaide	100
3.1	Entre-espaço e subespaço no percurso de Adelaide	100
3.2	Pequenas explorações	118
4	Júlia	121
4.1	A casa e o mandonismo	121
4.2	A rodoviária, o banheiro, a pensão e a maçônica	128
5	Jogo de espelhos – das interpretações e conclusões	140
5.1	Espelho narcísico	140
5.2	Espelho profético	140

5.3	Espelho fantástico	151
5.4	Espelhos côncavo e convexo	153
5.5	Espelho refratário	154
5.5.1	O espaço em algumas obras contemporâneas	159
5.6	Espelho quebrado	162
6	Álbum: nunca voltamos de uma viagem	164
7	Referências	186

1 Plano de partida

Começamos com uma confissão. Quando iniciamos o projeto de pesquisa para esta tese em 2015, muitas de nossas formulações pairavam no plano intuitivo. A escolha do tema – deslocamento e orfandade – também foi desprovida de inferências conceituais. A resolução pelas obras do *corpus* partiu basicamente do impacto provocado por sua leitura e por acreditarmos que elas representam temas relevantes na contemporaneidade. Esses temas, de algum modo, mantêm diálogo com o passado histórico de Brasil e Portugal.

Nosso interesse em pesquisar Portugal talvez advenha do fato de termos sido colônia daquele país. Assim, uma pesquisa na perspectiva comparatista mostra-se instigante.

Àquela época, no início deste trabalho, alguns brasileiros iniciavam um discreto movimento emigratório, pois o cenário político e econômico do país entrava em declínio, ou pelo menos essa era a situação noticiada pela mídia de massa, sobretudo a televisiva; a pauta dos comentaristas baseava-se principalmente no índice de desemprego, que chegou a 8,5% em 2015¹, o que representava um crescimento de 27,3% de desempregados em um ano; o recuo do PIB em 2015 e 2016² também constituiu fator relevante para o alarme da imprensa. Além das questões econômicas e sociais, assistíamos a um processo de desestabilização política que levou ao *impeachment* da então Presidenta da República Dilma Rousseff.

Note-se que vínhamos de uma trajetória no Mestrado marcada pela comparação Brasil/Portugal no âmbito dos estudos de identidade nacional, visto que o período histórico referente ao filme *Terra estrangeira* (1995), um dos objetos daquela pesquisa, coincide com o Plano Collor, início da década de 1990 no Brasil, quando houve um movimento migratório com destino à Europa e Estados Unidos por parte das elites e dos artistas brasileiros, principalmente aqueles ligados ao Cinema³.

¹Segundo dados do IBGE divulgados no jornal Valor Econômico. Ver <https://www.valor.com.br/brasil/4481626/taxa-de-desemprego-alcanca-85-em-2015-mais-alta-em-tres-anos>.

²Segundo dados divulgados no portal G1. Ver <https://g1.globo.com/economia/noticia/pib-brasileiro-cresce-10-em-2017-apos-2-anos-de-retracao.ghtml>

³Para informações sobre essa migração e sua contextualização no Plano Collor, ver dissertação de Mestrado citada: FABRIO (2015), conforme bibliografia. No Mestrado, estudamos as obras *A máquina de fazer espanhóis* (2010), do português Valter Hugo Mãe, e o filme brasileiro *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas.

Passados quase quatro anos desde o início do Doutorado, algumas impressões pessoais tornaram-se claras: por um lado, eu, autora desta tese, “descobri” ou lembrei-me de que também sou órfã, como as personagens escolhidas para análise; por outro, encerro este texto com a percepção de que pesquisar também é um modo de se deslocar.

É certo que houve descobertas coletivas nesse intervalo de tempo: ao revisitar este texto introdutório, em um período histórico em que o Brasil voltou a se aproximar de ideias fascistas (diante das eleições presidenciais de 2018), verificamos o aumento das emigrações de brasileiros. Ademais, em 2017 a taxa de desemprego no Brasil alcançou porcentagem recorde: 12,7%⁴. Além das questões econômicas, a crise política, alargada com a aproximação das eleições de 2018, também impactou a emigração, pois a quantidade de declarações de saída definitiva do país teve um crescimento razoável, de 14.612 (2015) para 21.236 (2017)⁵. Esses números podem ser substancialmente maiores se considerarmos as emigrações clandestinas não mapeadas. Assim, o deslocamento – noção inicial que norteou esta pesquisa – ganhou relevância com o passar desses quase quatro anos.

Apesar da relevância do tema, partimos em busca de informações concretas para observar se nossas intuições despertavam interesse crítico e aonde elas poderiam nos levar em termos interpretativos.

Sendo assim, nosso primeiro passo consistiu em fazer um breve levantamento da migração no Brasil e em Portugal, a fim de obter informações básicas para nossa pesquisa.

Segundo dados da Revista Forbes Brasil (2017)⁶, entre os países com mais brasileiros estão os Estados Unidos, Portugal, Espanha e Japão. A análise da revista tem uma visão centrada em profissionais executivos e se apoia em dados do Ministério das Relações Exteriores, isto é, não considera migrações ilegais. Embora esses destinos sejam tradicionais, com a crise econômica mundial de 2008, houve o retorno de muitos

⁴Segundo dados do IBGE divulgados no jornal O Globo. Ver <https://oglobo.globo.com/economia/desemprego-confira-que-aconteceu-entre-2012-2017-22348426>.

⁵Segundo dados do Ministério das Relações Exteriores divulgados na Revista Forbes Brasil. Ver <https://forbes.uol.com.br/forbeslife/2017/12/crise-economica-impulsiona-a-emigracao-de-brasileiros/>.

⁶<https://forbes.uol.com.br/lifestyle/2017/12/crise-economica-impulsiona-a-emigracao-de-brasileiros/>

brasileiros desses países e a procura mudou seu foco para nações com políticas de atração migratória, como Canadá e Austrália, entre outros⁷.

Importa lembrar que o Brasil apresentou ao longo de sua história um movimento migratório interno bastante intenso, como o das populações do Nordeste para o Sudeste, Brasília e Norte, este último durante o ciclo da borracha e em virtude dos atrativos financeiros do garimpo. Outro movimento de destaque ocorreu do interior para as grandes cidades e capitais brasileiras, isto é, da área rural para a área urbana, a exemplo do que se seguiu em outras partes do Ocidente. Este último movimento é o que mais interessa ao nosso estudo.

Portugal, por sua vez, também apresentou diversos movimentos migratórios, tanto de saída quanto de entrada de pessoas em seu território. As emigrações se dão a todo momento, mas ganham ênfase aquelas ligadas à época das colonizações e as que ocorreram durante a ditadura salazarista⁸; esta última tendo a França como um dos principais destinos. Nos últimos anos, o país tem recebido muitos brasileiros⁹, além de grupos numerosos de pessoas do leste europeu. Nesta tese vamos nos ater às emigrações de portugueses para a França.

Com relação à literatura, sabemos que migrações e deslocamentos de indivíduos e populações são temas figurados em diversas narrativas de ficção. Desde a Antiguidade, temos conhecimento da exploração do tema, como nas histórias da *Bíblia* e na *Odisseia* (2003), de Homero. Outros clássicos da literatura também elegeram a migração (por vezes como exílio) ou o deslocamento como objeto. Entre esses livros destacamos, aleatoriamente, algumas produções do século XX, como *O exílio e o reino* (1981), de Albert Camus, *Vidas secas* (2007), de Graciliano Ramos, *Conversas de refugiados* (2017), de Bertold Brecht, *O desaparecido ou Amerika* (2003), de Franz Kafka, e *O livro do riso e do esquecimento* (2008), de Milan Kundera. Também encontramos a mesma temática em produções mais recentes, como *Americanah* (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie, *Na América* (2001), de Susan Sontag, *Com armas sonolentas* (2018), da escritora chilena-brasileira Carola Saavedra, *Esse cabelo* (2017), de Djaimilia Pereira Ribeiro e *A resistência*

⁷<https://veja.abril.com.br/brasil/a-nova-rota-dos-brasileiros-no-exterior/>

⁸Para um estudo pormenorizado dessas informações, recomendamos a leitura de *Atlas das Migrações Internacionais*, de Pires, R. P. (2010), conforme bibliografia.

⁹<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/consulado-de-portugal-em-sp-deixa-de-receber-pedidos-de-nacionalidade.shtml>

(2015), do brasileiro Julián Fuks, vencedor do Prémio José Saramago¹⁰. Algumas dessas histórias repensam, sob novas perspectivas, os contextos sociopolíticos que provavelmente suscitaram tais movimentos. Em alguns casos, a orfandade, como parte do quadro social, também se relaciona com deslocamentos migratórios.

Com a atenção dirigida para essa temática e a ambição de contribuir com tal discussão, chegamos aos livros que compõem o *corpus* de nossa pesquisa. Propomos uma análise comparativa entre duas obras contemporâneas que tratam do deslocamento e sua relação com a orfandade. Uma delas é o romance brasileiro *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego (2010), e a outra é um romance português, cujo título revela-se inusitado: *Livro*, de José Luís Peixoto (2012a). Ambas as obras discutem o autoritarismo: o mandonismo do Brasil rural e a ditadura de António Salazar em Portugal.

Importa destacar de antemão que grande parte dos enredos dos dois romances se passa em um período o qual acreditamos corresponder à sociedade disciplinar, identificada por Michel Foucault (2010), isto é, uma sociedade formada por hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas (no caso dos romances, correspondente aos anos 1940 a 1970, aproximadamente). Porém, ambos os livros foram escritos nos anos 2000, em uma conjuntura na qual prevalece a sociedade de desempenho (termo sugerido pelo filósofo coreano Byung-Chul Han) – cujos principais centros de ação localizam-se nos bairros nobres e empresariais das grandes metrópoles ocidentais (onde residem e/ou transitam os autores das obras em questão), no século XXI, isto é, uma “sociedade de academias de *fitness*, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética” (HAN, 2017, p. 23). E, o que também se mostra interessante: esta tese é pensada em um momento no qual a sociedade de desempenho encontra-se depressiva (HAN, 2017), isto é, a partir da crise econômica mundial de 2008; no caso do Brasil, especialmente depressiva, supomos, com a instabilidade econômica e política relatada no início deste estudo. Também não devemos nos esquecer que esta tese é produzida e pensada no centro da sociedade de desempenho no Brasil: dentro de uma grande Universidade, na maior metrópole do país, São Paulo.

¹⁰Sobre a temática da imigração na literatura, conferir o livro de ensaios *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento* (2006), organizado por VAZ, A. E. A.; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. (orgs.), conforme bibliografia.

Importa elucidar: quando falamos de sociedade disciplinar, pensamos na proposição de Foucault acerca da anatomopolítica, ou seja, na instituição de uma tecnologia de poder sobre os corpos que substituiu a mecânica de poder dos reis soberanos, no século XVII. Segundo Foucault, foi implementado todo um trabalho de vigilância e treinamento para otimizar a vida/produção humana, por meio de exercícios nos quartéis, vigilância nas escolas e segregação nos asilos, por exemplo. Em seguida, nos séculos XVIII e XIX, essa tecnologia foi complementada por outra, à qual Foucault denominou biopolítica, orientada não mais ao indivíduo e sim às populações. De acordo com Foucault, instituições médicas, caixas de auxílio e seguros são instrumentos da biopolítica.

Quando pensamos em sociedade de desempenho, temos como base as formulações do filósofo Byung-Chul Han (2017). De acordo com Han, a sociedade de hoje não é mais uma sociedade disciplinar, porque seus habitantes não são ‘sujeitos da obediência’ e sim do desempenho. Assim, ao trocar a proibição negativa da sociedade disciplinar pela positividade do poder ilimitado da sociedade de desempenho, vemos palavras como projeto, iniciativa e motivação ganharem notoriedade. Mas o que levou a essa mudança de paradigma? Segundo Han, a mudança ocorreu em favor do ganho de produtividade, pois “o sujeito de desempenho é mais rápido e produtivo que o sujeito da obediência” (HAN, 2017, p. 25).

No entanto, como dissemos, o sujeito de desempenho encontra-se deprimido. Possivelmente porque se constatou que a queda do elemento dominador não levou à liberdade (almejada) do sujeito, afinal a “autoexploração [...] é mais eficiente que uma exploração do outro” (HAN, 2017, p. 30).

Conjecturamos que parte da sociedade de desempenho atual (moradora dos centros urbanos), a fim de sair da depressão constatada por Han (2017), almeja voltar a viver sob uma sociedade de disciplina, muito embora essa possibilidade seja diminuta diante da realidade, pois uma sociedade de disciplina corresponde a um tempo analógico, o que não se ajusta à vida digital da atualidade e sua promoção do desempenho. No caso do Brasil, parte da população deseja explícita ou implicitamente (desde 2016 ou 2017? Ou antes?), com base no resultado das eleições gerais de 2018 e nos pedidos de intervenção militar espalhados pelo país, um regime militar semelhante ao que vigorou de 1964 a 1985, mas agora com características conservadoras pautadas

não mais pela igreja católica, mas pelas igrejas evangélicas (sobretudo as neopentecostais). A propósito, a onda reacionária de extrema-direita é observada em várias partes do globo, como assinala a eleição em 2016 do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, a reeleição de Vladimir Putin em 2012, na Rússia, a quase eleição da candidata Marine Le Pen na França em 2017, cada um com suas características e peculiaridades.

Claro está que nossa conjectura não abarca as demais circunstâncias que promovem essa onda, apenas observa um dos motivos (a depressão/o medo) que podem levar a essa reação.

Em consonância ou em oposição a essa reação política de extrema direita (sem pontuar aqui motivações econômicas), registram-se novos movimentos de emigração no Brasil. No caso de oposição, mencionamos iniciativas individuais bastante recentes, que contemplam desde pessoas renomadas no mundo acadêmico e político, como a filósofa e escritora Marcia Tiburi, o ator Wagner Moura, o político Jean Wyllys, até nomes menos celebrados embora expressivos da cena literária, como os escritores Ronaldo Caggiano, Fred di Giacomo Rocha, Cadão Volpato, a editora Mirna Queiróz, o que forçosamente nos faz voltar ao mote de nossa tese: como o autoritarismo influencia o deslocamento das pessoas.

Posto isso, formulamos duas perguntas para iniciar nossa análise: como a ditadura salazarista e as guerras nas colônias influenciaram a vida de uma aldeia portuguesa e, desse modo, modificaram por meio da emigração as trajetórias dos protagonistas do romance *Livro*¹¹, de José Luís Peixoto; e como decisões governamentais e de viés mandonista – criar usinas, desapropriar áreas habitadas, apropriação de órfãos, por exemplo – também podem deslocar e alterar a vida de famílias inteiras em pequenos povoados no interior do Brasil, caso do livro *Os Malaquias*¹², de Andrea Del Fuego. Em outras palavras, queremos entender como a conjuntura política e econômica provoca e ao mesmo tempo lida com o deslocamento e a orfandade, e como isso se desenvolve no plano histórico.

¹¹O romance de José Luís Peixoto, objeto deste estudo, teve sua primeira publicação em Portugal, pela Quetzal Editores, em 2010. As referências para esta pesquisa são baseadas na primeira edição brasileira, de 2012, da editora Companhia das Letras, 1ª reimpressão, conforme bibliografia.

¹²O romance de Andrea Del Fuego, objeto deste estudo, teve sua primeira publicação no Brasil, pela Editora Língua Geral, em 2010. As referências para esta pesquisa são baseadas nessa edição, em 1ª reimpressão, conforme bibliografia.

Não obstante, embora a perspectiva histórica seja de nosso interesse, pretendemos interpretá-la à luz dos estudos literários; assim, nosso objetivo é comprovar a hipótese de que entre-espço e subespço configuram-se como um dos principais elementos narrativos na representação do deslocamento e da orfandade sofridos pelas personagens dos dois romances e, possivelmente, em parte das figurações do espço social na ficção contemporânea. Mais adiante, nesta tese, vamos esmiuçar essas duas noções, entre-espço e subespço, e sua relação com o deslocamento.

Por ora, iremos nos ater ao recorte escolhido para nossa pesquisa: a trajetória de duas personagens órfãs.

No romance *Livro*, acompanharemos Adelaide, jovem que se vê apartada da companhia de Ilídio, seu amor de juventude, e de sua casa, onde morava com a tia, em uma pequena vila em Portugal possivelmente inspirada em Galveias, no Alentejo, onde nasceu o escritor José Luís Peixoto.

Em *Os Malaquias*, seguiremos o itinerário de Júlia, uma menina que se vê órfã de modo abrupto, com a incidência de um raio sobre a casa de sua família na Serra Morena – espço imaginário onde se desenrola o enredo do livro de Del Fuego.

Optamos por seguir essas duas trajetórias, pois o deslocamento de ambas as personagens atravessa as microcategorias que desejamos discutir: entre-espço e subespço.

Vejamos agora algumas considerações gerais sobre os dois romances.

Começemos pelo romance de Peixoto, que venceu o Prémio Libro d'Europa 2013 (Itália) e foi traduzido para diversas línguas, sendo publicado em França, Espanha, Itália, Grécia, Bulgária, Croácia, Sérvia, Polónia e México, além de Portugal e Brasil. Trata-se do décimo livro de Peixoto e seu quarto romance. Importa lembrar que o autor também recebeu outras láureas, como os prêmios Oceanos 2016 e José Saramago 2001.

A fortuna crítica de *Livro* (2012a) é expressiva, ainda que sua publicação seja relativamente recente. Destacam-se o artigo da professora da Universidade de Bordeaux Montaigne, Silvia Amorim (2017), cujo escopo volta-se para as tendências literárias do século XXI, entre elas o desenvolvimento de uma literatura de caráter íntimo e a discussão sobre a noção de fronteira (entre países, gêneros literários, realidade e ficção); e a resenha de Carlos Nogueira (2012), da Universidade Nova de

Lisboa, da qual sublinhamos a reflexão sobre a metaficção. Outros trabalhos acadêmicos também foram relevantes para nossa pesquisa, como a dissertação de Milena Figueirêdo Maia (2016), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, específica sobre *Livro*, e a tese de doutoramento de Martina Matozzi (2016), da Universidade de Coimbra, que contempla a representação da emigração na literatura portuguesa, com um capítulo dedicado a *Livro*.

Livro acompanha a vida de alguns personagens de um vilarejo no Alentejo, conforme já tivemos ocasião de dizer, dentre eles a órfã Adelaide, que se vê obrigada a emigrar para a França. Ao mesmo tempo, *Livro* segue um extrato da história de Portugal.

Seria interessante confrontar as datas da diegese com as circunstâncias políticas e os movimentos demográficos portugueses. Por exemplo, a narrativa da parte 1 de *Livro* tem início em 1948¹³, período pós-Guerra no qual a ditadura salazarista já se encontra consolidada. A partir daí, especialmente nas duas décadas seguintes, 1950, 1960, e no período até 1974, registra-se uma grande onda de emigração de portugueses para a França, um dos principais destinos da denominada emigração intra-europeia (PIRES, 2010, p. 16) – pano de fundo do livro.

Segundo o relato ficcional de Peixoto, “entre 1960 e 1974, cerca de um milhão e meio de portugueses emigraram para a França” (PEIXOTO, 2012a, p. 281), sendo que “[e]m 1990, viviam [naquele país] um total de 798837 pessoas de origem portuguesa, 603686 dos quais [sic] nascidos em Portugal e 195151 nascidos [sic] na França” (PEIXOTO, 2012a, p. 279-280).

O encerramento da primeira parte da narrativa se dá com o nascimento de Livro, filho de Adelaide, em abril de 1974, na França, quase concomitante com a Revolução dos Cravos em Portugal. A revolução, importa mencionar, é retratada no romance pela perspectiva dos portugueses residentes em França.

A segunda e última parte da obra começa com o filho de Adelaide já adulto, contando sua história da infância até 2010, e encerra-se em julho do mesmo ano, justamente quando o personagem narrador desse trecho, Livro, com 36 anos naquela data, acaba de escrever a história que lemos (publicada em primeira edição em Portugal em 2010), configurando, desse modo, uma escrita metafictional, como o próprio título

¹³Com flashbacks até 1939.

sugere. Também importa observar que se trata de uma obra autorreferente e autorreflexiva, uma vez que Peixoto já comentou publicamente a vivência de seus pais como emigrantes na França e de ele próprio ter 36 anos em 2010¹⁴.

A propósito, segundo o escritor, devido a um fator geracional, a onda migratória de portugueses para a França nas décadas de 1950 e 1960 encontra ocasião favorável para ser figurada pela literatura no século XXI:

[A]quilo que define a minha geração em Portugal é sobretudo o que não vivemos. Não vivemos a revolução, a ditadura, a guerra colonial, a emigração em massa. Ao escrever, percebi que esse aparente desprendimento podia ser uma vantagem, uma vez que me permitia escrever sem constrangimentos sobre temas que, ainda hoje, não são fáceis para os portugueses (e talvez por isso não existam outros romances a deterem-se diretamente neste tema que afetou milhões de portugueses) (PEIXOTO, 2012b).

Gostaríamos de sublinhar a complexidade de se abordar as emigrações ocorridas durante o governo salazarista, uma vez que o assunto se tornou tabu em Portugal: de acordo com o estudioso Eduardo Lourenço, as emigrações clandestinas da imensa massa de trabalhadores de estatuto medieval¹⁵, por exemplo, foram ocultadas pelo Estado Novo (LOURENÇO, 1999, p. 141). Nesse tocante, é necessário debater os números apontados por Peixoto (2012a): temos um relato ficcional a apresentar dados com tratamento informacional. Estamos diante de um recurso estilístico, não nos esqueçamos; *Livro* é uma obra de ficção, embora suas fronteiras com o real sejam flexíveis. Contudo, dados históricos são quase sempre controversos, dependendo das fontes, recortes, entre outros fatores. Não obstante, observamos que para se chegar aos números mencionados em *Livro*, seria preciso somar a emigração de dois períodos: 1950 a 1974 e do começo do século XXI¹⁶. Porém, queremos problematizar não a efetividade dos números, mas sim a questão colocada pelo romance de Peixoto: realidade e ficção se desdobram, se entrelaçam, se misturam, as incertezas permanecem. Na verdade, a leitura de *Livro* nos faz refletir sobre as informações escamoteadas pelo Estado Novo e o modo como o governo salazarista conduziu esse processo de emigração.

¹⁴Cf. entrevista concedida ao jornal brasileiro O Globo, em março de 2012, inserida na bibliografia.

¹⁵Estatuto medieval devido à precariedade das condições de trabalho e da não modernização da agricultura àquela época em Portugal.

¹⁶Confrontar com dados de Pires (2010).

Segundo Victor Pereira (2009), pesquisador associado do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, Salazar serviu-se sobretudo de três instrumentos para lidar com a emigração para a França: ineficiência do Estado português, fragilização dos emigrantes e duplicidade na redação de leis e na sua aplicação. A ineficiência foi assegurada pela morosidade no trato com os pedidos de emigração legal; a fragilização dos emigrantes se deu pelo incentivo velado do governo à emigração clandestina; e a duplicidade foi garantida pela ambiguidade da redação das leis, pelo silêncio e pelas contradições: por um lado enunciavam-se acordos com a França para facilitar a emigração, havia reconhecimento público da existência de um excedente de trabalhadores, isto é, percebia-se a necessidade da emigração devido a fatores econômicos globais; por outro lado, o governo defendia as elites latifundiárias e o nacionalismo, dificultando a emigração de mão-de-obra agrícola. No entanto, como nos adverte Pereira (2009), essa ação aparentemente maquiavélica não foi totalmente intencional e racional, pois englobava fraquezas, divisões e dificuldades do aparelho de Estado para se mobilizar, além, é claro, da resistência dos atores sociais. Mesmo assim, constata-se que a ação do governo salazarista contribuiu para a criação do tabu sobre a emigração.

Outro ponto a ser destacado é a diferença da instância narrativa das duas partes de *Livro* e como isso problematiza as fronteiras entre realidade e ficção.

A primeira parte conta com narrador onisciente, em terceira pessoa; apresenta um enredo com referências temporais e espaciais exatas; além de personagens protagonistas bem construídos, descrições pormenorizadas, o que confere, de certo modo, segurança ao leitor:

O Josué voltou com o mestre. Desta vez, era ele que o trazia pelo braço. O telhado estava quase pronto, iam começar a rebocar as paredes. Enquanto o Ilídio lavava as colheres de pedreiro, havia um barulho de metal contra metal e água, o sol começava a aquecer o cimento entre os tijolos (PEIXOTO, 2012a, p. 63).

A segunda parte pode ser chamada desconstrucionista, com narração em primeira pessoa; aliás, um narrador que questiona de modo irônico a primeira parte (e a segunda também), em termos de enredo, estilo, tempo e espaço. Segundo o pesquisador Carlos Nogueira, esse narrador se dirige a um narratário, para dizer-lhe que

“tudo está em julgamento e em movimento: a sociedade, o pensamento e a própria literatura” (NOGUEIRA, 2012).

Consideremos alguns trechos da parte tomada como desconstrucionista. O primeiro excerto é a respeito da crítica à primeira parte do livro:

Desde a perspectiva da minha leitura pessoal, o único momento em que o romance denota o uso da experiência é num episódio, logo no segundo capítulo, passado num barracão de palha (página 31). Se posso garantir que utilizou a sua memória é porque eu, com onze ou doze anos, também estava lá (PEIXOTO, 2012a, p. 242).

O próximo excerto critica a segunda parte do livro e ironiza a crítica literária:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância [...], uma espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A autorreferencialidade e o pós-modernismo têm as costas largas (PEIXOTO, 2012a, p. 242).

O narrador da segunda parte também questiona a filiação de *Livro*. A propósito, a questão da filiação (e sua dúvida), ao lado da orfandade, é uma tópica desse romance. Vejamos alguns casos: Adelaide, quando vai morar com a tia, passa a viver o cotidiano semelhante ao de uma menina órfã, cuidada por uma parenta. Depois, Adelaide segue sozinha no mundo. Ilídio, por sua vez, é filho de seu próprio avô – Aquele da Sorna, ou seja, filho de uma cópula condenada pela moral. Livro, personagem que dá título à obra, é fruto do adultério de Adelaide. Mesmo os personagens Galopim e seu irmão vivem sozinhos, sem pais ou parentes. A velha Lubélia perdeu uma criança quando nova. Enfim, são vários episódios de orfandade, desamparo e dúvida sobre filiação. No entanto, o abandono dos filhos também é o abandono da pátria. Aliás, se pensarmos com mais acuidade, perceberemos que *Livro* possui dupla autoria: o escritor que mora na vila e foi amigo de infância e juventude do personagem Livro e/ou o próprio personagem Livro, que comenta despeitado:

O aspecto positivo das horas que perdi a ler esse presente de Natal, meu pálido homónimo, foi que, mal o pousei, comecei logo a escrever este livro que estás a ler. Se esse despenteado que mijava atrás de sobreiros pode escrever e publicar um romance, eu também posso (PEIXOTO, 2012a, p. 243-244).

A propósito, o autor faz questão que o reconheçamos por meio da voz do narrador, deixando várias pistas para chegarmos ao nome de José Luís Peixoto:

[...] tanto mais que me estou a referir a *um autor que vem logo antes de Pessoa nas estantes alfabéticas das bibliotecas*, mas sei que, mesmo Flaubert, que tanto insistiu no afastamento entre a obra e o autor [...], não teve pudor de admitir que se chamava Emma. (PEIXOTO, 2012a, p. 240, grifo nosso).

Do ponto de vista do espaço, essa proposição de Peixoto é um convite para se pensar *onde* sua literatura é inserida dentro de uma tradição literária, sua possível ou impossível filiação. A própria intertextualidade de *Livro* sugere uma cartografia literária, com leituras comentadas pelo narrador. Em tese, os livros que escolhemos ler seriam uma contraposição ao abandono, ou seja, adotamos livros para nossa estante, para nossa vida.

Ainda sobre autoria, vejamos as declarações de Peixoto no portal *Público*, em entrevista à jornalista Isabel Coutinho:

Achei que dava lógica ao que estava antes. Alguns aspectos que possam ser menos realistas na primeira parte, ficam relativizados por percebermos que aquela história não foi vivida na primeira pessoa: é uma súmula de informação que se foi recolhendo, contada por algumas das personagens, adquirida de diversas maneiras¹⁷ (PEIXOTO, 2010).

Desse modo, somos levados a considerar que a “filiação” (autoria) de *Livro* (e de todos os livros?) seja algo impossível de se saber por completo. A passagem da terceira para a primeira pessoa constitui outro indício dessa suposição.

Cumpre-nos lembrar que o narrador da segunda parte chama para si a tarefa de escrever sua própria história. Esse desejo de escrever e fazer a própria história parece ter estreita ligação com a ideia de liberdade, ou seja, não deixa de ser uma afronta a qualquer tipo de autoridade. Talvez, conjecturamos, a autoridade do pai, da pátria, e, por extensão, do paternalismo salazarista. A propósito, a historiadora norte-americana Rebecca Solnit (em um contexto feminista) comentou, em entrevista à Folha de S. Paulo, que “uma pessoa livre conta a sua própria história. Uma pessoa valorizada vive numa sociedade em que a sua história ocupa um lugar” (SOLNIT, 2017). Acreditamos que sua

¹⁷Ver, conforme bibliografia, <https://www.publico.pt/2010/09/29/culturaipsilon/noticia/das-galveias-para-o-mundo-266241/amp>

afirmação pode ser compreendida em âmbito geral e nos serve para ilustrar a ideia da liberdade de se contar a própria história.

Não obstante, além da questão da filiação (autoria), vale lembrar que as histórias estão sujeitas a narradores (nem sempre confiáveis), e assim compreendemos que não há controle sobre as coisas ditas ou silenciadas, mesmo que estas se refiram a um passado histórico.

Recordemos que o termo “narrador não confiável” foi cunhado pelo crítico norte-americano Wayne C. Booth, em seu livro *Rhetoric of fiction*, publicado em 1961¹⁸. Além de Booth, outros estudiosos realizaram inúmeros trabalhos que buscam classificar narradores não confiáveis por meio de diversas tipologias; entretanto, de modo geral, sabe-se que há narradores pouco confiáveis em primeira ou terceira pessoa¹⁹. E essa percepção depende, algumas vezes, do repertório do leitor, pois a pista para se chegar ao narrador não confiável pode estar oculta no texto, isto é, não se trata de um narrador doente ou delirante ou deliberadamente mentiroso, a sua não confiabilidade está encoberta e nem sempre é revelada na trama. Por exemplo, o crítico brasileiro Roberto Schwarz, ao analisar os narradores machadianos, problematiza essa questão (SCHWARZ, 2012; 1997; 2000). Para ele, Bentinho e Brás Cubas²⁰ são narradores pouco estimáveis, cujos interesses particulares interferem sobre os fatos narrativos e sua interpretação. Ainda segundo Schwarz, esse artifício estético machadiano é surpreendente, pois o narrador escamoteia sua parcialidade por meio do estilo elegante de sua prosa, o que lhe promove garantia moral. Assim, Bentinho e Brás Cubas constituem protótipos da classe dominante brasileira (sujeitos que adotam modelos culturais europeus, como liberdade, igualdade e fraternidade, e são beneficiários de uma sociedade escravagista); em outras palavras, a tese do narrador pouco estimável, de Schwarz, apresenta-se como chave de compreensão para a denúncia social realizada pelo autor de *Dom Casmurro*

¹⁸A edição referenciada nesta tese é de 1983.

¹⁹No caso da narração em segunda pessoa, na qual o narrador se dirige ao leitor como “tu” e este se percebe como personagem protagonista da narrativa, caso de algumas histórias fantásticas, também temos a questão da não confiabilidade, por se tratar de um narrador ambíguo, cuja identidade é imprecisa, uma vez que o narrador usa “tu” como se falasse de si próprio. Esse tipo de narrador é pouco mencionado e aceito pelos teóricos; há uma menção feita pelo próprio Booth na obra supracitada, no entanto, para uma visão mais aprofundada sobre o conceito, sugerimos o artigo escrito por Richard Reeve (1972), que traça um panorama das manifestações desse tipo de narrador na história da literatura. De nossa parte, citamos o conto *Memento Mori*, de Jonathan Nolan (2001), como exemplo de narração em segunda pessoa; o texto não foi publicado de modo impresso no Brasil, mas há uma tradução disponível para consulta digital: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1208200105.htm>

²⁰Bentinho, personagem do livro *Dom Casmurro* (2008), e Brás Cubas, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008), conforme bibliografia.

(2008). Lembremos que essa denúncia traz à tona a figura do agregado, da qual Bentinho e Brás Cubas se beneficiam. Segundo Schwarz, o modelo colonial previa três extratos sociais: o latifundiário, o escravo e o 'homem livre'. O que nos interessa aqui é este terceiro extrato. "Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande" (SCHWARZ, 2012, p. 16, grifo do autor). Tanto Bentinho como Brás Cubas (e suas famílias) mantêm à sua volta diversas figuras de agregados. Entretanto, vale antecipar um pouco nossa análise para dizer que o agregado também aparece no texto de *Del Fuego*, nas personagens de Nico, Júlia e Antônio, porém com outro viés, pois as personagens da autora brasileira não estão em total convivência com os "grandes", como os agregados machadianos, que adotam o "vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho, da razão" (SCHWARZ, 2012, p. 20). Em *Del Fuego*, a sensação de sequestro (alienação) no paternalismo é mais evidente, assim como no romance de Peixoto.

Voltando a Schwarz, a relação entre narrador pouco estimável e paternalismo se dá pela possibilidade sutil que esse recurso estético oferece para identificarmos o extrato social ao qual o narrador pertence.

No entanto, no caso de Peixoto, não é exatamente a esse tipo de narrador que nos referimos, apesar da coincidência (ou convergência) quando falamos de paternalismo²¹.

Creemos que essa não confiabilidade se torna manifesta sobretudo na segunda parte de *Livro*, narrada em primeira pessoa. A princípio, o narrador não é confiável porque rompe o pacto feito com o leitor na primeira parte, narrada em terceira pessoa. A partir da segunda parte, devido ao rompimento desse pacto, o leitor passa a duvidar da primeira parte, assim como o próprio narrador o fará, ou seja, o narrador supostamente não confiável da segunda parte nos faz perceber que o narrador em terceira pessoa da primeira parte também não era confiável. Para o leitor, fica a sensação de traição e a chance (talvez desesperada) de estabelecer imediatamente um

²¹A personagem de Constantino, padrastrô de *Livro*, é modelar para se falar de paternalismo: ele sabe tudo, ele protege, ele basta, ele e Salazar se parecem; ao mesmo tempo, devido a um problema senil, Constantino assume uma persona na velhice: Lenine, inspirado no revolucionário russo, com quem ele também se assemelha, como exilado, esquerdista e autoritário. Investido nessa persona, Constantino passa a ser "filho" de *Livro*, numa clara inversão de papéis. Em complemento, um aspecto curioso: Constantino é também o nome do filho do czar russo Nicolau I; lembremos que Constantino em *Livro* é filho de um português rico e vive de sua mesada.

novo pacto. Em outras palavras, o narrador, antes em terceira pessoa, assume sua primeira pessoa na última linha da primeira parte, abandonando o leitor e fazendo com que este também prove da sensação de desamparo: “[f]oi às duas e meia da tarde que eu nasci” (PEIXOTO, 2012a, p. 218, grifo nosso).

Para pensar essa quebra de paradigma, recorreremos às formulações do crítico James Wood. Para ele, “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração ‘onisciente’ na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente” (WOOD, 2017, p. 20).

A propósito, a orfandade e a ausência, como observou Martina Matozzi em sua tese de doutoramento pela Universidade de Coimbra, já estavam presentes em obras de Peixoto anteriores a *Livro*, como *Morreste-me* e *Nenhum Olhar*, ambos de 2000²² (MATOZZI, 2016, p. 226).

Entretanto, esse abandono do leitor pelo autor/narrador nada mais é do que um gesto de fingimento, pois “a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem” (BARTHES, 2013, p. 28). Ademais, o jogo lúdico com o leitor torna-se, com a aproximação do final da narrativa de *Livro*, cada vez mais explícito e metalinguístico:

Assim, prefiro que interiorizes que há muito que não sabes sobre mim, habitua-te. Eu sei que estamos numa posição ambígua, parece que estamos na mesma pele, mas não estamos. [...] Levar-te a crer que podes saber tudo sobre mim, seria enganar-te (PEIXOTO, 2012a, p. 266).

Dessa maneira, parece-nos que a intenção de Peixoto é utilizar a metalinguagem para nos dizer que seu narrador não é confiável, sendo também impossível sabermos tudo sobre o personagem Livro, assim como é impossível entender/compreender o *Livro* em sua totalidade. Isto é, tomando emprestadas as palavras de Wood, podemos afirmar que o próprio “romance nos ensina a ler o narrador” (WOOD, 2017, p. 21). Em outros termos, está sendo dito que a literatura também não é confiável; no limite, nada seria confiável e estável. Nem a crítica. Nem esta tese. Ora, esse posicionamento não é pura e simplesmente relativista, mas reflete algumas angústias do século XXI no Ocidente, como a descentração do sujeito, sugerida por Stuart Hall (2011). De acordo com o

²²As edições referenciadas nesta tese são: *Morreste-me* (2015) e *Nenhum olhar* (2010).

teórico cultural jamaicano, muitas certezas científicas ruíram na passagem do século XIX ao XX; pensadores surgiram para quebrar paradigmas, como Freud e Foucault, e a globalização, esta intensificada no final do XX e início do XXI pelo encurtamento das distâncias (internet, trens de alta velocidade etc.), contribuiu para a instabilidade do ideário do Ocidente (HALL, 2011). Talvez a isto devemos chamar de sensação de desamparo. Seria a sociedade do século XXI a grande (e ainda) órfã do sujeito cartesiano do Iluminismo?

Tendo essas considerações em mente, gostaríamos de recuperar Schwarz mais uma vez:

[...] os problemas estéticos têm objetividade, engendrada pela História intra e extra-artística. Ao enfrentá-los, ainda que sob a feição depurada de uma equação formal, o escritor trabalha sobre um substrato que excede a literatura (SCHWARZ, 2000, p. 240).

Talvez, a esta altura da tese, ainda em seu princípio, seja interessante afirmar que escrever e ler são exercícios da dúvida, e o benefício da *dúvida* (grande tópica do século XXI) costuma ser concedido quando nos *deslocamos* para observar. E devemos nos deslocar de nosso próprio tempo e espaço para observá-los (um paradoxo?). Daí a intensificação de nossos estudos sobre o espaço.

Porém, antes de encerrar essas notas sobre *Livro*, gostaríamos de falar sobre o grupo literário Oulipo – *Ouvroir de littérature potentielle* (Oficina de literatura potencial, tradução de Bernardo Esteves), ao qual há referências explícitas no texto de Peixoto, e que em 2010 (ano coincidente com a publicação de *Livro*) completou cinquenta anos. As ideias do grupo estão presentes na execução de *Livro*.

Oulipo é um movimento literário francês surgido em 1960, cujo escopo está relacionado com a escrita a partir de regras e restrições. Na maioria das vezes, essas regras partem de princípios matemáticos.

Para compreender esse movimento, recorreremos a dois especialistas brasileiros: o jornalista Bernardo Esteves (2016) e o escritor e pesquisador Jacques Fux (2016), doutor em Literatura e Matemática.

Segundo Esteves (2016), além de ser considerado um movimento, uma corrente literária, o Oulipo também se constitui como grupo, com membros e reuniões periódicas. Um de seus principais nomes é o escritor francês Georges Perec, autor do romance *A vida modo de usar* (2009). Além de Perec, o grupo conta com autores de

destaque, como Italo Calvino, Raymond Queneau e François Le Lionnais, estes dois últimos, seus fundadores.

De acordo com Fux, “[o] fundamento principal do grupo é a ruptura com a visão mítica do ‘poeta inspirado’, herdada dos românticos e utilizada pelos surrealistas” (FUX, 2016, p. 32). No entanto, apesar das dificuldades aparentes, “para os oulipianos, a escrita com restrições estimula a criatividade e liberta o espírito” (ESTEVES, 2016, p. 29).

São várias as restrições e regras utilizadas para potencializar a escrita, porém entre as mais difundidas no Oulipo encontram-se o lipograma, isto é, um texto produzido com a ausência de uma letra, caso do romance *La Disparition*, de Perec, traduzido no Brasil por Zéfere com o título *O Sumiço* (2015); tanto o livro em francês como a versão em português são escritos sem a letra “e”, a mais frequente da língua francesa; o propósito formal também está presente no conteúdo, pois a trama se faz a partir do desaparecimento da letra “e”, num mundo povoado por letras, originando assim uma narrativa policial. Aliás, a letra “e” destaca-se no nome de Georges Perec, que “perdeu seus pais na Segunda Guerra Mundial e, de acordo com muitos estudos, a privação da letra [representaria] a falta das pessoas mais importantes em sua vida” (FUX, 2016, p. 125). Nesse tocante, há uma aproximação dos ideários de Perec e Peixoto com relação a orfandade.

Além do lipograma, o grupo faz uso do anagrama, do palíndromo e de outros recursos linguísticos. A poesia combinatória é outro importante método utilizado pelo Oulipo, na qual se busca um efeito concreto em combinação com um sentido filosófico. Inspirado a partir de análise combinatória matemática, esse tipo de poema também é encontrado em diversas produções, até mesmo fora do Oulipo, como o *Colidouescapo*, de Augusto de Campos (1971), famoso por suas páginas soltas que permitem diversas combinações e sentidos. No próprio Oulipo, o exemplo maior é *Cem mil bilhões de poemas*, de Queneau, publicado em 1961, sem edição no Brasil. A edição francesa, cujo título é *Cent mille milliards de poèmes*, saiu pela Gallimard, de Paris²³.

Há também o método N+7, no qual “constrói-se um texto e troca-se cada substantivo pela sétima entrada da mesma classe gramatical que lhe suceda no dicionário” (PEIXOTO, 2010a, p. 259). Esse recurso foi inventado por Jean Lescure e

²³A edição referenciada em nossa bibliografia é de 1982.

possivelmente foi aplicado em *Livro*, uma vez que, segundo Esteves (2016), um texto oulipiano perfeito deve mencionar seu método:

De trás para a frente:

N+7 = A cascavel estava vazia quando saí do camarim.

N+6 = A cascata estava vazia quando saí da camarata.

N+5 = O cascalho estava vazio quando saí do camarão.

N+4 = A casca estava vazia quando saí da câmara.

N+3 = O casamento estava vazio quando saí do camaleão.

N+2 = O casal estava vazio quando saí do camafeu.

N+1 = A casaca estava vazia quando saí da camada.

N+0 = A casa estava vazia quando saí da cama. (PEIXOTO, 2012a, p. 259).

Quando um autor faz menção à regra imposta no texto, é sinal de que ele aplicou o Princípio de Roubaud, criado por Jacques Roubaud, outro membro do grupo (FUX, 2016, p. 58). No entanto, descobrir como e onde as regras são aplicadas em um texto é tarefa de extrema complexidade, até mesmo para escritores ligados à matemática e ao Oulipo. Por exemplo, “Italo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* [1990], diz que mesmo pertencendo ao Oulipo e conhecendo Georges Perec, não foi capaz de desvendar todos os mistérios e truques [...] em *A vida modo de usar*” (FUX, 2016, p. 33-34). Desse modo, deixaremos a missão de revelar as *contraintes*²⁴ aplicadas em *Livro* para outro pesquisador, com mais conhecimentos matemáticos. Aqui trataremos apenas de observar como o embate com a estrutura do livro nos levará a compreender os recursos empregados por Peixoto para explorar o espaço na obra e, assim, representar a opressão social por meio da estética.

Todavia, importa destacar ainda outro aspecto oulipiano: o desejo de totalização nos escritos. Para um breve entendimento sobre esse aspecto, recorreremos novamente a Jacques Fux. Para ele, uma das características do grupo e sobretudo de Perec seria

[a] tentativa de saturação, de escrever tudo, isto é, o desejo de totalização, além da recorrência autobiográfica. No entanto, [segundo Fux] Perec sabia da impossibilidade de esgotamento, o que o obrigou a introduzir as restrições de falta e falso no desenvolvimento de seus textos” (FUX, 2016, p. 115).

Conjecturamos que *Livro* seja um projeto que busca a totalidade em sua composição: obra, análise da própria obra, referências à obra dentro do texto; “Livro

²⁴*Contraintes*, termo em francês, designa restrições para elaborar o texto.

assume assim todos os papéis, sendo autor, narrador, personagem, leitor, crítico, editor, teorizador, objeto...” (AMORIM, 2017, p. 450). A totalidade também se dá pela diversidade textual de seu conjunto: texto narrativo, paratextos (vide rodapés), o próprio título, listas, formulários, enumerações, citações implícitas.

No entanto, Peixoto também se mostra ciente da impossibilidade de esgotamento, por isso inclui a ideia de falta e falso de várias maneiras na segunda parte de *Livro*, uma delas é a ironia do narrador sobre os “defeitos” da própria obra. A propósito, um dos atributos da escrita oulipiana é a metaficção, devido à exploração do jogo com o leitor e ao ato de pensar a própria escrita, seja pela intertextualidade, seja pela autorreferência. Desse modo, *Livro* dialoga diretamente com o grupo francês, pois, além de metaficcional, revela-se uma obra autorreferente, como já tivemos ocasião de dizer.

Contudo, podemos ampliar a abordagem da ideia de falso para além da ironia, com o auxílio das formulações de Amorim (2017). Para a pesquisadora da Universidade de Bordeaux e Montaigne, *Livro* insere um texto no centro de outro texto, utilizando-se do processo literário denominado *mise en abyme*²⁵, com acréscimos invulgares. Não se trata apenas de uma narrativa dentro de outra, mas de um paradoxo do ponto de vista da lógica, uma vez que o conjunto textual infringe a lógica temporal, e desse modo se estabelece relação com a ideia de falso. Entendemos que esse recurso também compõe uma narrativa matemática, visto que matemática é linguagem.

Para melhor compreender essa questão, devemos acompanhar o raciocínio de Amorim (2017) sobre os tipos de *mise en abyme* existentes em *Livro* e sua relação com a lógica temporal. Com base no seu resumo das andanças do livro-objeto, observamos o que a estudiosa considera como narrativa em abismo do tipo I:

Um livro é oferecido a Ilídio pela mãe quando esta o abandona ao emigrar para França. O mesmo livro é presenteado por Ilídio a Adelaide, marcando o namoro dos dois jovens, e é levado pela moça na sua viagem para França. [...] o livro segue as andanças de Adelaide, na sua mala, acompanhando-a até ao local de trabalho, uma biblioteca pública [...]. Escrito em português, o livro é identificado por Constantino, também ele emigrante, futuro namorado e marido de Adelaide [...]. O livro serve então de suporte para a comunicação das duas personagens que iniciam um diálogo colocando círculos e escrevendo assim, no próprio texto tornado palimpsesto, a história de seu encontro (AMORIM, 2017, p. 447).

²⁵Amorim utiliza-se das teorias de *mise en abyme* de Lucien Dällenbach (1977), conforme bibliografia.

Assim, esse livro no livro constituiria a primeira camada da narrativa em abismo. Segundo Amorim (2017), a narrativa em abismo II surge quando o personagem Livro recebe de sua mãe um livro de presente, cujo título é *Livro*; mais adiante Cosme lhe envia outro exemplar do mesmo livro, e este foi escrito por um amigo de infância de Livro (provavelmente José Luís Peixoto). Dessa forma, “estamos a ler um romance dentro do qual uma personagem está a ler o mesmo romance do que nós, onde se trata de uma personagem que está a ler o mesmo romance...” (AMORIM, 2017, p. 448).

Entretanto, o mais interessante é que no decorrer da narrativa percebemos que estamos a ler o próprio livro em abismo, pois nos deparamos com páginas nas quais aparecem círculos que demarcam a comunicação de Adelaide e Constantino na época de seu encontro (p. 239 a 245). “O leitor descobre então que o livro de Ilídio, o do início, é o mesmo que ele próprio está a ler, coincidindo também com o *Livro* de José Luís Peixoto” (AMORIM, 2017, p. 448). Dessa maneira, realiza-se a narrativa em abismo III.

Com efeito, conclui-se que “o livro referido logo nas primeiras páginas do romance preexiste ao ato da narração e de escrita que o gera, uma vez que o paradoxo de um livro já escrito e ainda por escrever é possível no romance” (AMORIM, 2017, p. 448).

Nesta tese, o que devemos fixar de mais significativo das reflexões de Amorim sobre o processo de *mise en abyme* não é exatamente o paradoxo em si, que revela ligação com a lógica (matemática) e o Oulipo, mas sim a perspectiva do paradoxo sob o qual o pensamento do século XXI se encontra, isto é, ideias, raciocínios bem fundamentados e coerentes de outrora escondem contradições em suas estruturas — questionamento que também deve valer para as teorias literárias. E aqui a palavra “estrutura” tem papel fundamental, porque assinala a dimensão espacial de *Livro* e de nossa análise.

Em acréscimo a essas ideias, vale dizer que o romance de Peixoto traz a discussão infinita entre a mensagem que foi pensada, a que foi escrita e a que foi recebida:

Ao longo da escrita deste livro que estás a ler, tenho sentido que gostaria de poder fazer o mesmo com o que sei. No campo, num fim de tarde, estender esse conhecimento no ar, em pazadas, e assim separar aquilo que apenas presumo daquilo que foi mesmo. Por mais efeito que possa ter aquilo que presumo, é aquilo que foi mesmo que chega ao lagar, que alimenta. Aquilo que foi mesmo não é necessariamente aquilo que aconteceu. É algo muito

mais importante, é a verdade. Sim, já sei, o que é a verdade? Sim, já sei, não sei (PEIXOTO, 2012a, p. 258).

Perec, por exemplo, vê a construção literária como um puzzle. Para ele, não se trata de um jogo solitário:

[T]odo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro (PEREC, 2009, P. 14).

No trecho que reproduzimos de *Livro* (logo acima), essa tentativa de antecipação do narrador com relação aos pensamentos do leitor é evidente. Trata-se de um exercício metaficcional engenhoso, pois traduz uma linguagem (a metaficção) pensando outra (a ficção), que por sua vez também repensa a primeira (a metaficção). Portanto, estamos em um ambiente labiríntico, circular, um caracol talvez. Ou melhor, uma espiral.

Muito embora a metaficção não tenha sido inventada pelo Oulipo, assim como as diversas ferramentas estilísticas mencionadas até aqui, é preciso frisar que:

A diferença principal é que, no caso do Oulipo, a utilização da matemática é feita de forma sistemática e rigorosa, a partir de uma *contrainte* inicial, enquanto para outros escritores sua aplicação é livre (FUX, 2016, p. 29).

Não sabemos ao certo, até esta altura, se *Livro* possui uma *contrainte* inicial matemática (desconfiamos que sim), mas o que interessa reter neste momento é seu apelo à lógica e à falta (o erro, a falha, o estranhamento), ao seu questionamento infinito sobre si mesmo.

De modo diferente de *Livro*, a obra de Del Fuego não tem pretensões metafissionais explícitas, não possui relação direta com a matemática, nem com o Oulipo, tampouco é dividida em duas partes com narradores distintos. Capítulos numerados encerram a história da família Malaquias, em terceira pessoa, com um narrador onipresente e onipotente, uma vez que ele pode ver o que chamaremos por ora de “espectros”. Trata-se de uma narrativa que se inicia realista e, aos poucos, introduz elementos insólitos. Esses elementos “são incorporados naturalmente e não provocam efeitos de suspense ou medo” (TREVISAN IN: PEREIRA, 2016, p.204).

As passagens de tempo do romance de Del Fuego se dão por meio do avanço nas idades dos três irmãos. Entretanto, essa evolução é anormal, uma vez que a diferença de idade entre eles se altera ao longo da narrativa. No início do livro Nico tem nove anos, Antônio, seis e Júlia, quatro. No capítulo 10, “Nico fez vinte anos. Antônio alcançou dezesseis. Júlia completou quinze” (DEL FUEGO, 2010, p. 45). A distância entre Nico e Antônio aumenta, enquanto diminui a distância de Júlia para Antônio. Essa discrepância talvez tenha a ver com o nanismo do irmão do meio, que é visto pela sociedade como eterna criança ou, simplesmente, seja um erro cronológico da feitura do romance.

Existem alguns pontos de contato entre *Os Malaquias* e *Livro*, que investigaremos nos próximos capítulos. Por enquanto, gostaríamos de sublinhar, outra vez, o deslocamento e a orfandade, cruciais para a compreensão do espaço social que as obras figuram (e vice-versa, o espaço social como elemento essencial para compreender o deslocamento e a orfandade).

Os Malaquias é o primeiro romance de Del Fuego e com o qual ela venceu o Prêmio Saramago de Literatura em 2011. O livro foi publicado, até o presente momento, em oito países: Alemanha, Itália, França, Israel, Romênia, Suécia, Portugal e Argentina. A propósito, o texto de orelha da edição brasileira foi escrito por José Luís Peixoto.

Com relação à fortuna crítica do livro, destacam-se estudos de teor voltado a linguística e problematização da lusofonia. Um dos motes desse modelo de pesquisa talvez seja o Prêmio Saramago (disseminação da obra no “mundo lusófono”) e o fato de *Os Malaquias* ter sido inicialmente publicado em uma coleção intitulada Ponta de Lança, da Editora Língua Geral, cujo objetivo reside em apresentar ao público brasileiro autores ainda pouco conhecidos, mas que se expressam em português, seja em África, Ásia, Europa e Brasil. Desse modo, despontam pesquisas interessadas em confrontar variações linguísticas e culturais, ou ainda, estudos que visam a discutir a heterogeneidade da produção literária em língua portuguesa a partir da década de 1990 e sua administração mercadológica em favor de países mais fortes economicamente como Portugal e Brasil, conforme demonstra o texto de Carolina Fedatto (2017), apresentado no Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. Dentre as propostas que investigam o uso linguístico na construção de *Os Malaquias*, sublinhamos a tese de doutorado de Rafael Barreto do Prado (2016), responsável por examinar dez obras de prosa brasileira contemporânea sob as prerrogativas da análise do discurso.

Outra vertente da fortuna crítica do livro de Del Fuego baseia-se em compilações da produção contemporânea que abordam questões gerais, sem espaço para a análise pontual das obras; um exemplo desse tipo de estudo é o artigo de Pedro Dolabela Chagas, de 2013, cujo escopo é a historiografia do romance contemporâneo. Há que se considerar também as resenhas publicadas em jornais e blogues, entre as quais sobressai o texto do crítico Alfredo Monte (2013). Ao longo desta tese, comentaremos algumas ideias dos trabalhos mais afinados com nossa pesquisa.

Em princípio, é importante salientar que o mote para o romance de Del Fuego é a história real de sua própria família, atingida por um raio, que matou marido e esposa, deixando três filhos órfãos²⁶. Contudo, embora real, o episódio, por sua raridade e gravidade, nos leva para o campo do espanto. Dessa forma, conjecturamos, a história a ser contada penderia, de modo natural, para uma narrativa insólita. Foi o que Del Fuego fez. E é assim que devemos encarar a trajetória de Júlia, como algo real e ao mesmo tempo assombroso (de tão real).

A propósito, como bem observou Rafael Barreto do Prado (2016) em sua tese, há um prenúncio do universo fantástico já na dedicatória do livro de Del Fuego, “aos personagens desta história”:

O sujeito-literário presente no externo da ficção, mas também ficcional, presta homenagem aos que estão lá dentro, como uma reverência do mundo real à fantasia. É uma dedicatória que convoca a fantasia para fora por meio da ligação com que a enuncia e nos implica nesse atravessamento: entramos/passamos — como os órfãos farão para alcançar um navio. A dedicatória pode ser lida de outra forma, ainda em chave ambivalente, acaso se saiba que as personagens são baseadas em familiares da autora e num fato familiar (PRADO, 2016, p. 142).

Igualmente, o gosto pela fantasia já se apresenta pelo uso do pseudônimo Andrea Del Fuego, em substituição a Andréa Fátima dos Santos, nome de registro da autora. Dessa forma, a escritora faz ficção desde o paratexto, ou ainda, desde antes, desde a adoção de outro nome, em referência à lendária dançarina e escritora brasileira Luz del Fuego. Em outras palavras, a ficção de Andrea Del Fuego faz parte do jogo com a realidade, assim como ocorre com a obra de outros escritores, sobretudo os ligados

²⁶Relato da autora durante o encontro “Ficcionais: o escritor na USP”, em 2017.

ao terreno do fantástico e da fantasia. Igualmente pode-se inferir que o fogo, a exemplo do raio, encerra a vida de Andréa Fátima e faz nascer a autora, Andrea Del Fuego.

A fim de avançar um pouco mais nesse assunto, mas agora buscando um viés assumidamente teórico, levantaremos algumas formulações sobre o jogo do fantástico com o real, quase sempre permeado pelo recurso estético da hesitação. Desse modo, poderemos observar possíveis filiações do texto de Del Fuego.

Para o linguista Tzvetan Todorov, “Kafka [...] trata o irracional como se fizesse parte do jogo. [...] Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem” (TODOROV, 2014, p. 181). Na narrativa fantástica “clássica”, antes de Kafka, segundo Todorov, a hesitação persiste no leitor e no personagem, que geralmente narra a história. Quando se encerra o texto, o leitor decide se as leis da realidade explicam os fatos narrados, aí temos o estranho; se for constatado que os acontecimentos estão relacionados com outras esferas (sobrenaturais), estamos no terreno do maravilhoso. Entretanto, segundo Todorov (2014), existe o maravilhoso puro, que é o reino dos contos de fadas, no qual já se parte da aceitação de que estamos em uma trama cuja natureza dos acontecimentos pertence a outra dimensão, regida por outras regras. Assim, Todorov cria várias denominações na tentativa de abranger o maior número de obras possível. Além de Todorov, outros teóricos se dispuseram a estudar esse gênero e suas variações, como David Roas (2014), Irlemar Chiampi (1980), Filipe Furtado (1980), Bruno Bettelheim (1979) e Vladimir Propp (1977; 1984)²⁷, este último, no caso do conto maravilhoso. Entretanto, cabe assinalar que “os sistemas teóricos de classificação existentes, muitas vezes, divergem entre si, variando de acordo com o aspecto que se prioriza ao descrever as obras” (FIGUEIREDO, 2013, p. 23). A propósito, o escritor argentino Julio Cortázar, cujas obras são consideradas fantásticas, também questiona os sistemas de classificação e o esforço de Todorov:

[N]ão fiquei satisfeito com o imenso esforço que Todorov fez em *L'introduction au fantastique*²⁸. O livro pode até ser útil como instrumento de trabalho mas, terminada a leitura, o meu sentimento do fantástico não havia sido explicado, o autor não encontrara uma solução (CORTÁZAR *apud* BERMEJO, 2002, p. 36).

²⁷As obras desses autores estão referenciadas ao final desta tese.

²⁸Título em francês da obra referenciada nesta tese como *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov (2014).

Embora concordemos em parte com Cortázar, sobretudo com relação à insatisfação remanescente após a leitura não apenas de Todorov, mas também de outros estudiosos do gênero, aceitamos as bases propostas pelo linguista búlgaro e as reformulações sugeridas por David Roas (2014) a partir de sua obra. Roas, em sua pesquisa sobre o fantástico contemporâneo, acredita que a ênfase das narrativas ditas fantásticas do século XX em diante está na denúncia. Estamos de acordo com Roas; no entanto, a ideia de hesitação norteará nossa compreensão do fantástico.

Quanto às nomenclaturas, acatamos as sugestões da professora Vera Lúcia Folain de Figueiredo (2013), devido a sua assertividade, coerência e proximidade com a produção latino-americana. Desse modo, optamos por seguir a designação sugerida por Figueiredo (2013), que utiliza o termo “realismo maravilhoso” quando prioriza a especificidade dessa vertente da literatura na América Latina.

Dito isso, cabe-nos investigar a hesitação e o insólito n’*Os Malaquias*.

No romance de Del Fuego, muito embora a incerteza perdure no leitor, ela nunca toca alguns personagens, como Antonio, o irmão anão; enquanto outros, como Maria (esposa de Nico), Geraldo Passos e Timóteo (respectivamente, dono e funcionário da Fazenda Rio Claro) hesitam e até refutam explicações sobrenaturais. No caso de Geraldo, sobretudo, há a problematização dos valores burgueses, pois ele é levado a se confrontar com o irracional. Essa perspectiva do questionamento por parte da literatura fantástica acerca do Iluminismo pode ser bem compreendida no estudo da professora da Universidade de São Paulo, Marcia Romero Marçal (2009). De acordo com Marçal, no gênero fantástico as personagens oscilam entre uma explicação racional e “a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade” (MARÇAL, 2009, p. 4). Geraldo e Timóteo, ironicamente, acabam “absorvidos” pelo insólito, uma vez que Geraldo também se torna espectro-personagem e Timóteo termina seus dias como curandeiro do povoado. Quanto a Antônio, o problema é considerado em sentido oposto, isto é, recai na “explicação mágica do mundo de quem não tem acesso aos códigos ‘científicos’” (MONTE, 2013). Já a pesquisadora Ana Lúcia Trevisan (2016), da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, observa que, no romance de Del Fuego, “a memória uniu-se aos ecos das vozes anônimas da cultura popular, das

superstições subjacentes na oralidade e por um imaginário coletivo que reinterpreta o mundo por uma lógica própria” (TREVISAN IN: PEREIRA, 2016, p. 205).

Desse modo, arriscamos dizer que, no caso de *Os Malaquias*, temos uma narrativa próxima de Kafka, com manifestações do fantástico contemporâneo proposto pelo crítico espanhol David Roas. Isto é, trata-se de um jogo lúdico com as formas tradicionais do gênero, acompanhado da exploração do seu caráter de denúncia.

[No fantástico contemporâneo ocorre] a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente (ROAS, 2014, p. 67).

A fatalidade de um raio sobre um casal e a orfandade instantânea dos filhos sinalizam o absurdo do cotidiano e a triste “lógica do acaso”²⁹. O pasmo com o incompreensível também é problematizado por meio das atitudes desumanas naturalizadas pelas personagens de Geraldo Passos e Leila (matriarca que vive na metrópole e adota Júlia), por exemplo.

Para Trevisan, os brasileiros Murilo Rubião, José J. Veiga, assim como o colombiano Gabriel García Márquez, utilizam “imagens e situações simbólicas para resgatar o drama humano, seja nas suas circunstâncias políticas, seja nas dimensões históricas das diferentes épocas”. Nessas obras, “o espantoso passa a ser justamente a ausência de espanto e de questionamento dos eventos insólitos” (TREVISAN, 2013, p. 29).

Ainda segundo Trevisan, no caso de *Del Fuego*, “os dramas de uma família encontram significados reveladores por meio de uma forma de insólito que oscila de modo surpreendente entre os regionalismos e um sentido metafórico imprevisível” (TREVISAN, 2013, p. 31).

Pensamos que uma das principais imagens insólitas do romance de *Del Fuego* seja a justaposição entre matéria e espírito, caso das “aparições” de Geraldina, mãe de Geraldo. Não se trata exatamente de um “fantasma”, pois ninguém o vê, a não ser o narrador e o leitor, mas as personagens o pressentem. Nesse caso específico, não se

²⁹A título de curiosidade, vale mencionar que alguns anos depois da publicação de *Os Malaquias*, Peixoto publica o romance *Galveias* (2015), cujo mote assemelha-se ao livro de *Del Fuego*: uma “coisa sem nome” invade os céus do vilarejo e, após um forte estrondo, deixa um cheiro de enxofre no ar.

pode falar de hesitação por parte das personagens: eis uma brincadeira com o gênero feita por Del Fuego. A propósito, Geraldina é figurada como substância natural a se transformar continuamente.

Geraldina Passos morreu no começo de um verão, mas enterrar o corpo não apagou a figura. Restou uma espécie de memória, que mesmo minúscula e transparente tinha uma estrutura, permanecia organizada e material. Circulava como o pó de uma penteadeira não encerada, a respiração de alguém a faria levitar (DEL FUEGO, 2010, p. 40).

Outro traço do insólito está localizado exatamente no espaço onde se desenvolve a ação. Todorov sugere que *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1958), de Jan Potocki, tenha inaugurado “magistralmente a época da narrativa fantástica”. Cabe destacar que “Alphonse van Worden, herói e narrador do livro, atravessa as montanhas da Sierra Morena” (TODOROV, 2014, p.33), onde é acometido por uma série de desventuras. No romance de Del Fuego, a ambientação das ações se dá num lugar chamado Serra Morena, curiosamente um homônimo da região do livro de Potocki. Não sabemos se a autora leu Potocki, mas divisamos no espaço das montanhas da Serra Morena um elemento-chave para compreender o absurdo do cotidiano representado no romance de Del Fuego. Nessa linha, podemos rememorar os espaços relevantes do realismo maravilhoso da América Latina, como a fictícia Macondo, criada por Gabriel García Márquez e imortalizada em *Cem Anos de Solidão*:

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos (MÁRQUEZ, 2007, p. 7).

A propósito, a primeira linha d’*Os Malaquias* descreve o local: “Serra Morena é íngreme, úmida e fértil” (DEL FUEGO, 2010, p. 17). Assim como ocorre em diversas obras do realismo maravilhoso, o livro de Del Fuego acaba por recontar, de modo alegórico, um trecho do passado histórico do país. Entretanto, apesar do microcosmo suscitar a aproximação com esse gênero literário do continente latino-americano, os elementos insólitos são inscritos no enredo gradualmente, de modo distinto do realismo maravilhoso.

Com o avanço da história, sabemos que no vale da Serra Morena será represada a água para a construção de uma hidrelétrica. Alguns moradores mudam-se para o alto da serra, enquanto outros permanecem, em sinal de resistência: “Eneido despertou, abriu os olhos de repente. Foi à janela e viu o vale virando bacia. Era corrente e gelada, sentiu o fluido nas canelas” (DEL FUEGO, 2010, p. 115).

Mais adiante, nova transformação da paisagem: “[a]ntes do amanhecer a água mudou o tato das coisas. Um vento sob a represa que a superfície disfarçava, o chão soltando ar, as plantas ficando de lado, aconteciam peixes” (DEL FUEGO, 2010, p. 117).

Como se vê, a transformação do ambiente se dá por meio de verbos empregados fora de seu uso habitual, como deixa claro a expressão “aconteciam peixes”. Esse emprego poético da linguagem sustenta a sensação de estranhamento do leitor.

Além da transformação da Serra Morena, gostaríamos de elencar alguns elementos insólitos presentes no final do romance de Del Fuego, alguns deles vinculados ao espaço narrativo e ao deslocamento: os irmãos Malaquias se despedem da caverna onde estão com Eneido e embarcam no navio que os levará ao porto; nesse momento, tomamos contato com a figura mítica do barqueiro (DEL FUEGO, 2010, p. 261), que transporta as pessoas da caverna para o navio. Uma simples analogia nos leva à mitologia grega, com o barqueiro Caronte, responsável por conduzir aqueles que acabaram de morrer para o Hades (BRANDÃO, 2008). Após o embarque, a família acena para Eneido, possível alusão a outra figura mítica, Eneias, herói do épico *Eneida*, de Virgílio (2016). Lembremos que Eneias é um náufrago que desce ao mundo dos mortos, onde tem contato com alguns espectros, sendo um deles seu pai, que faz uma profecia sobre o futuro glorioso de Roma. Eneido, d’*Os Malaquias*, tem sua casa inundada pela represa, ou seja, ele também se encontra na condição de náufrago, e, na caverna, onde se instala após o incidente, interage com figuras estranhas, talvez espectrais; no entanto, Eneido não toma contato com profecias, mas é o responsável pela revelação da possível paternidade biológica de Júlia. Os irmãos Malaquias, além de acenar para Eneido, por ocasião do embarque no navio, também acenam para as duas velhas gêmeas, personagens excêntricas do livro, que realizam atividades insólitas como roubar tortas das janelas (DEL FUEGO, 2010, p. 261). A saída da caverna também nos

parece bastante representativa, como a saída da caverna de Platão³⁰; no caso do romance de Del Fuego, a pergunta que gostaríamos de fazer é se a “iluminação” seria a morte ou a vida em outro lugar? A dúvida permanece. Mais adiante, os Malaquias ouvem: “A viagem não é má, mas é longa” (DEL FUEGO, 2010, p. 262), frase que nos remete tanto à vida como viagem, quanto à morte. O navio, por sua vez, pode aludir ao episódio bíblico da Arca de Noé, onde se protegem os futuros sobreviventes ao grande Dilúvio — outra referência à água como elemento. Mas é preciso prestar atenção, o navio de Del Fuego funciona de modo inverso à Arca de Noé: não se trata de “reiniciar o mundo” com sobreviventes, mas talvez reiniciar a vida de outra maneira. Se essa linha de raciocínio estiver correta, Del Fuego conduz a família Malaquias por um caminho contrário ao percurso dos livros bíblicos; começa com o Apocalipse (o raio) e deixa a gênese para o final da história, compondo assim uma narrativa em sentido oposto. Entretanto, são várias as pistas sobre a presença da morte no navio, uma delas é a figura de Dolфина, já falecida a essa altura da trama; ela surge segurando uma bandeja dentro da embarcação; não se pode dizer que os personagens a vejam, mas o leitor é informado de sua presença (DEL FUEGO, 2010, p. 264). Por fim, com relação ao desencontro dos Malaquias no porto, a última frase do livro refere-se a eles como substâncias: “[e]m água turva, as substâncias não se veem” (DEL FUEGO, 2010, p. 272), temos aí uma referência às ciências naturais; entretanto, segundo o crítico literário Northrop Frye, “quase a última coisa dita na Bíblia é um convite aos redimidos para que bebam da água da vida”, no livro *Apocalipse* (FRYE, 2004, p. 179).

Com efeito, diante do exposto, pode-se aventar que a construção do insólito no livro de Del Fuego é feita a partir da mistura de elementos da Bíblia, de crenças populares (sobretudo profecias), religiões espiritistas, universo onírico, mitologia grega e romana, ciências naturais, filosofia e referências literárias. A propósito, Frye sugere que a atitude da Bíblia “em relação ao conhecimento natural é paralela à sua atitude em relação à história. Para ela o conhecimento natural é algo que o homem pode adquirir por si mesmo” (FRYE, 2004, p. 94).

Para a professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em entrevista que se seguiu ao seminário Globo Universidade (2013), “o maravilhoso, na América Latina, serve a

³⁰O mito da caverna encontra-se no livro *A República*, do filósofo grego Platão, referenciada nesta tese.

uma releitura da nossa multitemporalidade e do efeito singular de nossos sincretismos” (FIGUEIREDO, 2013). No entanto, *Os Malaquias* não pode ser considerado, de modo simples e direto, como prosa do realismo maravilhoso, conforme já tivemos ocasião de dizer. A nosso ver, o livro de Del Fuego, embora esteja em franco diálogo com as obras de García Márquez e Juan Rulfo por exemplo, e seja impregnado desse “espírito sincretista” enunciado por Figueiredo, contém recursos que remetem à vertente contemporânea do realismo fantástico³¹. Um desses recursos é o jogo, a brincadeira estabelecida com a tradição do gênero; Del Fuego realiza o sincretismo dos sincretismos, ao misturar a atmosfera onírica às sombras do sobrenatural, inclusive com menções ao gênero terror (embora sem causar medo), vide a imagem do início do livro, com o vento a afrouxar as janelas, a tempestade se formando (DEL FUEGO, 2010, p. 19). Essa fusão da herança literária europeia com o legado latino-americano e um tom regionalista brasileiro ilustra o trabalho singular da autora. Dessa forma, assim como Peixoto, presumimos que a literatura de Del Fuego não se deixa filiar ou classificar, muito embora o diálogo com o escritor Murilo Rubião seja o mais marcante de todos.

Cabe lembrar que Murilo Rubião, autor mineiro que se dedicou ao gênero fantástico, possui uma obra entremeada por citações bíblicas (a propósito, a literatura bíblica também conta com dados inexplicáveis e sobrenaturais). Não por acaso, leitora de Rubião³², Del Fuego intitulou seu romance como *Os Malaquias*, mesmo título do último livro profético do Antigo Testamento, da *Bíblia sagrada*³³.

No *Malaquias* bíblico, há uma referência ao dia do Senhor, nos versículos finais, 23 e 24, quando o senhor dos exércitos declara que não punirá mais a terra: “[v]ou mandar-vos o profeta Elias, antes que venha o grande e temível dia do Senhor, e ele converterá o coração dos pais para os filhos, e o coração dos filhos para os pais, de sorte que não ferirei mais de interdito a terra” (BÍBLIA SAGRADA, Malaquias, 3, 23)³⁴. N’*Os Malaquias*, de Del Fuego, encontramos a descrição da recepção do raio nos corações dos pais e dos filhos: “[o] coração do casal fazia a sístole [...]. Na passagem do raio, pai

³¹Para a diferenciação dos termos “realismo maravilhoso”, “realismo fantástico” e “realismo mágico”, recomendamos o texto de Vera L. F. de Figueiredo (2013), referenciado ao final desta tese. Para o aprofundamento sobre a distinção entre literatura fantástica e o gênero maravilhoso, ver Todorov (2014) e David Roas (2014), ambos autores constam das referências, ao final desta tese.

³²Informação obtida no encontro “Ficcionais: o escritor na Usp”, conforme bibliografia.

³³Utilizamos como referência a edição da Bíblia católica traduzida da versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico, revista pelo Frei João José Pedreira de Castro e pela equipe da Editora Ave Maria, de 1980.

³⁴Conforme ABNT, no caso dos textos bíblicos utilizamos na citação: título do livro, capítulo e versículo.

e mãe inspiraram, o músculo cardíaco recebeu o abalo sem escoamento”, já “[n]as crianças, nos três, o coração fazia a diástole, a via expressa estava aberta. O vaso dilatado não perturbou o curso da eletricidade e o raio seguiu pelo funil da aorta” (DEL FUEGO, 2010, p. 19-20). Talvez, a imagem do coração prefigure a futura necessidade do reencontro familiar, assim como a comunhão pressuposta no livro bíblico, e acompanhe as personagens até o último capítulo, quando os membros da família se reúnem, embora sem se encontrar de fato, no porto de Santos.

Segundo Ricardo Iannace (2016), estudioso da obra de Rubião, nas histórias do escritor mineiro, além de referências bíblicas, as personagens não veem saída para situações críticas; elas estão sempre diante de encruzilhadas, em busca de espaços de fuga, caminhos de sobrevivência, caminhos estes que não se apresentam para elas. São personagens kafkianas. Estamos convencidos de que o itinerário de Júlia, assim como acontece com alguns personagens de Rubião, também seja farto de encruzilhadas e sem espaços de fuga. Por exemplo, quando é demitida do emprego na rodoviária, Júlia se informa e descobre que não há ônibus direto para Serra Morena, portanto ela “desceria no caminho, num restaurante da estrada” (DEL FUEGO, 2010, p. 135); no entanto, a personagem literalmente dorme no ponto e perde o momento de descida para Serra Morena. Já na parada final do ônibus, ela convence o motorista, com dinheiro de meia passagem, que dessa vez, na volta, descerá no local certo. Então seus pensamentos se aliam ao sono e ela hesita, com receio de não ser acolhida pela família:

Tornou a sentar-se na poltrona ainda morna, foi tentando o cochilo para de novo dormir no mesmo ponto. Assim não precisaria fingir, decidida mesmo pelo retorno [para a rodoviária na metrópole]. Serra Morena era curva fechada, um cotovelo, atalho que perdeu efeito. Nico e Antônio, sendo adultos, já não a teriam, como em infância, o olhar de reconhecimento (DEL FUEGO, 2010, p. 145-146).

Outra passagem interessante que descreve as dificuldades de Júlia encontra-se no início de seu itinerário, quando a personagem vive em regime de escravidão na casa de Leila. Nessa residência, Júlia sofre sua segunda orfandade, pois perde a companhia de Dolfina, empregada mais velha da casa que lhe fazia, de certa forma, papel de mãe: “Dolfina foi a mulher, depois das francesas, para quem Júlia olhava os passos acreditando que um dia viria depois do outro”. Assim, “sem Dolfina, as pernas voltaram a cambalear” (DEL FUEGO, 2010, p. 62). As pernas cambaleantes são uma metáfora à

hesitação, à dificuldade de seguir sua vida em frente, sendo que esse problema acompanha todo o percurso da personagem.

Nesse sentido, outra chave se abre para nosso estudo: a imobilidade de Júlia. Embora a personagem se desloque no espaço, ela se encontra, ao mesmo tempo, presa no âmbito social, e terrivelmente só, assim como Adelaide.

Por fim, a questão da filiação também surge em *Os Malaquias*: segundo Eneido, Júlia é filha de Geraldo e tem direito à fazenda como herança. No entanto, Júlia não tem ciência desse fato. E, mais, dá continuidade à orfandade na família: ela entrega seu filho recém-nascido para “a mulher de roxo”, que possivelmente trafica crianças na rodoviária. Nessa hora, o pensamento do narrador parece misturar-se ao da personagem em discurso indireto livre: “O queixo tremeu, nunca possuiu o que era dela, não ia ser agora” (DEL FUEGO, 2010, p. 270).

Em suma, filiação, orfandade, deslocamento e desamparo marcam as trajetórias de Júlia e Adelaide, assim como o percurso da narração nos dois romances. Desse modo, parece-nos necessário discutir esses conceitos de modo mais abrangente, para somente depois problematizá-los na comparação das duas obras. Portanto, o próximo estágio envolve a reunião da bagagem teórica que acompanhará, mais adiante, os passos de Júlia e Adelaide – percurso desta tese.

2 Bagagem

Nosso objetivo neste capítulo é explorar as noções de deslocamento e orfandade, para utilizá-las, posteriormente, com maior propriedade na análise literária do espaço nas obras de Del Fuego e Peixoto. Isto é, antes de embarcar com nossas personagens, Júlia e Adelaide, vamos preparar nossa bagagem.

Como primeiro componente de viagem, a (i)mobilidade das personagens nos dois livros exige o aprofundamento de nossa pesquisa em termos topográficos, isto é, almejamos explorar a relevância do espaço físico nos deslocamentos de Adelaide e Júlia. Somente assim poderemos explorar com mais vigor a simbologia geográfica presente nas obras.

Contudo, acreditamos ser instigante trabalhar a questão do deslocamento não apenas no âmbito do espaço físico, mas em seu sentido mais amplo, o que inclui conotações psicológicas e sociais, como as sensações de não-pertencimento e inadequação. Essa perspectiva, cremos, envolverá imbricações com a ditadura portuguesa e os conflitos de poder no Brasil rural.

Para organizar nossas ideias, antes de inserir teorias literárias na bagagem, julgamos interessante estabelecer, em um primeiro momento, distinções e justaposições entre alguns termos relacionados à noção de deslocamento³⁵, são eles: nomadismo, exílio, refúgio, expatriação e emigração. É o que faremos no próximo item.

Em seguida, trataremos dos conceitos de solidão, desamparo e orfandade.

Por fim, pretendemos comentar teorias acerca do espaço e propor a definição de entre-espaço e subespaço como microcategorias narrativas.

2.1 – Uma bússola para o deslocamento

Em razão das ideias desenvolvidas em *Mil Platôs* (2012), ideias que mais adiante também nos ajudarão a conduzir nossos estudos sobre espaço, elegemos os filósofos

³⁵Observação: não pretendemos utilizar o conceito de “deslocamento” desenvolvido por Sigmund Freud a partir de seu livro *A interpretação dos sonhos* (2010), uma vez que o conceito freudiano diz respeito a outro fenômeno que não cabe em nosso campo de pesquisa.

Gilles Deleuze e Félix Guattari para iniciar esse exame com a distinção entre nômade e migrante:

O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este outro ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto. Os nômades e os migrantes podem se misturar de muitas maneiras, ou formar um conjunto comum; não deixam, contudo, de ter causas e condições muito diferentes (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 54).

Todavia, salientamos que nenhum termo se apresenta puro. Essas nomenclaturas vão se mesclar e se relacionar: “[t]anto é verdade que a necessidade da distinção a mais rigorosa entre sedentários, migrantes, nômades, não impede as misturas de fato; ao contrário, torna-as por sua vez tanto mais necessárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 60).

Outro ponto importante diz respeito à territorialidade:

[...] o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 56, grifo dos autores).

A fim de expandir essa discussão e incluir novos termos como exílio, refúgio e expatriação, levantamos outras proposições.

Edward Said, crítico de origem palestina que viveu nos Estados Unidos durante toda sua carreira acadêmica, acredita que “o exílio tem origem na velha prática do banimento”, enquanto os “refugiados são uma criação do Estado do século XX” (SAID, 2003, p. 53). O termo refugiado, de acordo com o autor, é carregado de conotação política, isto é, “sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente”; por sua vez, o exilado “traz consigo um toque de solidão e espiritualidade” (SAID, 2003, p. 53).

Com relação aos expatriados, na opinião de Said, eles não recebem interdições, escolheram, de modo voluntário, viver em outro país. Já os emigrados “gozam de uma situação ambígua”, pois “há uma possibilidade de escolha”, embora muitas vezes essa escolha tenha sido a única possível, ou mesmo fruto de uma circunstância específica, caso dos colonos brancos na África, dos missionários e de conselheiros militares (SAID,

2003, p. 53). A título ilustrativo, gostaríamos de acrescentar à coluna dos emigrados o fluxo de portugueses que se dirigiram à França durante a ditadura salazarista (PIRES, 2010), porquanto, suspeitamos, para esse contingente a emigração para aquele país seria *a escolha* possível. Contudo, alguns tipos de coerção podem resultar em emigração e exílio, mas, sem o sentido político estrito deste último; é o que ocorre com algumas crianças órfãs adotadas ou até mesmo roubadas e traficadas: em certos casos elas migram de país e permanecem isoladas no local de destino.

Já o filósofo português Eduardo Lourenço acredita que “[e]ntre exílio e expatriação há uma diferença de qualidade e de sentido relativa ao modo como se não tem já a pátria que se teve”, em outras palavras, pode-se dizer que o “exilado está essencialmente na terra que deixou”, assim “ninguém tem mais pátria que aquele que a perdeu e a vive como perdida”. Já o expatriado, embora também possa se sentir exilado, “é um homem que largou amarras [...] e se assimila aos poucos a uma nova pátria” (LOURENÇO IN: ALMEIDA, 1984, p. 37-38).

Faz-se necessário sublinhar que o exílio, sobretudo por seu aspecto político, está associado ao nacionalismo (SAID, 2003), e este às construções culturais de Nação e identidade nacional nos moldes como Benedict Anderson (2008) os compreende. Isto é, para o cientista político norte-americano, "tanto a nacionalidade [...] quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos" (ANDERSON, 2008, p. 30), criados a partir do final do século XVIII. Segundo Anderson, "nação é uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana" (ANDERSON, 2008, p. 32). Imaginada porque cria a sensação de comunhão entre seus membros, mesmo que eles não se conheçam; limitada porque possui fronteiras finitas; e soberana porque tem raiz na secularização do Estado (ANDERSON, 2008). Desse modo, compreendemos, a figura do exilado está ligada, em grande parte das vezes, ao banido pelo governo, por não corresponder às ideias políticas e sociais imaginadas para a Nação. Por essa razão, o exilado é enviado para fora das fronteiras do país.

No caso dos migrantes, talvez a migração forçada seja a que mais se assemelhe às condições do exilado. Nesse sentido, Adelaide representa essa forma de mobilidade, muito parecida com a de Júlia, que se insere, a nosso ver, na categoria do sequestrado e do coercível, uma vez que é conduzida pela autoridade do capital (Geraldo, o

fazendeiro; Leila, a matriarca rica; Messias, o marido-patrão). Adelaide, por sua vez, também é conduzida pela autoridade do capital (da tia). No entanto, é preciso averiguar que a migração das duas personagens, embora semelhantes, não obedece a um motivo unívoco, assim como ocorre com milhares de pessoas no mundo todo.

O pesquisador brasileiro e professor de Geografia Humana, Gil Carlos Silveira Porto (2016) fez um levantamento dos vários fatores que determinam a migração no Ocidente, sem deixar de ponderar que esses fatores na maioria das vezes operam em conjunto. Reproduzimos aqui alguns exemplos: redes de amigos, família e influenciadores; questões econômicas e históricas; questões bélicas; fenômenos naturais; fantasias construídas sobre o local de destino; além de fatores ligados à expropriação e concentração da propriedade e exploração do trabalhador (PORTO IN: SUZUKI; SILVA, 2016)³⁶.

Cabe também apontar outro aspecto da noção, agora expandida, de exílio: a inexistência das fronteiras ou fronteiras fluidas. Por exemplo, diversos autores e intelectuais exilados não acreditam em países ou pátrias; o poeta mexicano Mario Santiago, mencionado pelo escritor Roberto Bolaño durante um simpósio em Viena³⁷, somente respeitava “as fronteiras dos sonhos, as fronteiras trêmulas do amor e do desamor, as fronteiras da bravura e do medo, as fronteiras douradas da ética” (BOLAÑO, 2016). Nesse aspecto, a concepção de Bolaño (e de Santiago) para exílio (imbricada com autoexílio) não é exatamente igual à salientada por Lourenço, que descreveu o exilado como um homem que está vinculado à terra que deixou (terra no sentido de pátria).

Cumprase ponderar que as reflexões de Bolaño nos trazem para o âmbito das fronteiras psicológicas, e por essa razão julgamos interessante pensar sobre outras formas de deslocamento além do físico. Uma delas seria a noção de não-pertencimento. Bolaño – ele mesmo um andarilho, que passou por vários países, como México, El Salvador, Espanha, França e Chile, este último seu país de nascença – chegou a comentar, no mesmo simpósio: “ainda que não se saia da própria casa o exílio e o

³⁶Para saber mais sobre estudos de migração e literatura, ver artigo de Gil Carlos Silveira Porto, no livro eletrônico *Estética, Poética e Narrativa*, conforme bibliografia.

³⁷O texto lido por Roberto Bolaño em Viena, Áustria, em abril de 2000, no Simpósio “Europa e América Latina: literatura, migração e identidade”, foi incluído na coletânea de ensaios intitulada *Entre paréntesis*, publicada pela Anagrama em 2004. Posteriormente o texto foi traduzido para o português por Guilherme Freitas e publicado nos Cadernos de Leituras, sendo disponibilizado no site da editora www.chaodafeira.com. A versão em português é referenciada em nossa bibliografia.

desterro se fazem presentes desde o primeiro momento”. A propósito, para Bolaño, seu filho e sua biblioteca representam sua pátria (BOLAÑO, 2016); fora dessa “pátria”, sua sensação seria de deslocamento.

Se recorrermos às acepções da palavra “deslocado” nos dicionários, verificaremos que se refere a algo ou alguém que foi removido e/ou que está fora do seu lugar habitual, ou até mesmo em contexto impróprio. Convenhamos, o deslocado pode ser tanto o exilado como o emigrante, o refugiado e o expatriado ou, ainda, alguém que não se moveu de seu lugar. Essa circunstância, estamos falando da sensação de deslocamento, pode ocorrer devido a diversos fatores, como características de personalidade, perda de um ente ou de uma posição social, coerção, valores éticos e diferenças culturais.

Para o teórico cultural Stuart Hall, no final do século XX houve uma mudança estrutural nas sociedades conhecidas como modernas: a fragmentação das “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”; em outras palavras, esse fator ocasionou “a perda de um sentido de si estável” por parte do sujeito, isto é, para Hall houve uma descentração, um deslocamento do indivíduo (HALL, 2011, p. 9). Um dos adventos responsáveis pelo fortalecimento dessa sensação é a migração em larga escala no período pós-colonial, isto é, o fluxo das populações dos países mais pobres com destino para os Estados Unidos e Europa. Com populações de etnias misturadas, as ideias de nação e nacionalismo, outrora construídas, se revelaram frágeis. Na esteira de Homi Bhabha (1990) sobre hibridismo, Hall avalia que as populações dispersas para sempre de sua terra natal retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. “Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2011, p. 89). Dessa forma, para Hall, essas pessoas “pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias casas (e não a uma “casa” particular)” (HALL, 2011, p. 89).

Gostaríamos de aproveitar as ideias de Hall para nossa análise do deslocamento de Adelaide, sobretudo para marcar diferenças e semelhanças. A primeira observação diz respeito ao período histórico da migração de portugueses para França, que é anterior às migrações pós-coloniais a que se refere Hall. Outra observação que nos parece relevante é sobre a particularidade portuguesa: Adelaide guarda a necessidade de voltar

à terra natal e, na falta de uma casa, vivencia “a sua casa” por meio da lembrança, com o auxílio de objetos como a mala e o livro. Seu filho, por sua vez, tem uma experiência diferente da mãe: nascido em outro país, ele reúne condições sociais e psicológicas menos saudosas, em um ambiente mais globalizado; ele sim tem várias casas e parece desprezar-se do sonho de voltar. No entanto, a solidão e a sensação de deslocamento atingem a ambos, mãe e filho.

Outrossim, se consultarmos nos dicionários a palavra “solidão”, vamos nos deparar com “sensação ou situação de quem vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social” (HOUAISS, A; VILLAR, M. S, 2009). Nota-se, dessa maneira, uma aproximação entre os dois substantivos: deslocado e solidão.

Adelaide, por exemplo, apesar de emigrante, teve sua partida encetada de modo semelhante à do banido, o que a aproxima de uma pessoa que sofre exílio. Adelaide caracteriza-se como uma solitária, pelo menos até o fim da primeira parte de *Livro*. Uma evidência desse estado solitário é que, a despeito das pessoas com quem convive, a personagem interage afetivamente com os espaços por onde transita. Essa interação, teremos oportunidade de verificar na análise da obra, se dá com toda a conformação do ambiente onde se passa a história, incluindo, sobretudo, seus objetos. Júlia, por sua vez, assim como Adelaide, também é uma pessoa solitária, mesmo quando vive na casa de Leila, ou com Messias. Embora Júlia cultive algumas poucas amizades com outras mulheres, estas não reúnem condições econômicas e sociais para libertá-la das encruzilhadas que se apresentam. Sua relação com os espaços (sempre mínimos, no quatinho dos fundos) e os objetos (tudo que lhe pertence, por exemplo, segue com ela numa frasqueira rumo à casa de Leila), ao contrário de Adelaide, se dá com algum alheamento ou até distração, embora sua personagem procure sempre rearranjar os locais onde vive, tornando-os agradáveis para si.

A propósito, o filósofo Gaston Bachelard nos oferece uma ponte fundamental entre espaço e solidão: “todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis” (BACHELARD, 1978, p. 203).

Essa ponte traz novos horizontes para nossos estudos. Portanto, consideramos profícuo abrir um compartimento especial em nosso bagageiro, para melhor compreender as noções de solidão, desamparo e orfandade.

2.2 – Um mapa para a solidão

Nosso plano nesta seção consiste em esquadrihar os termos orfandade, desamparo e solidão e seu vínculo com as narrativas literárias, o que nos permitirá deslindar novos caminhos para nossa análise.

Consideramos interessante começar com um breve exame acerca da aproximação de dois termos: “órfão” e “Orfeu”, que nos remetem à Antiguidade e possivelmente à origem dessas tópicas na literatura ocidental.

Ao seguir por essa trilha, deparamo-nos com a figura do labirinto e sua associação com a solidão. Entretanto, como uma via desemboca em outra, o passo seguinte se dá com a proximidade da busca do centro do labirinto e a busca do centro do romance, operações solitárias por excelência.

Por fim, nossa trajetória culmina com a casa como espaço de proteção e o fenômeno dos não lugares da supermodernidade.

2.2.1 – De Orfeu ao labirinto

Segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, a palavra “órfão” deriva do grego *orphanós*. Já “Orfeão”, por exemplo, que se refere à “sociedade cujos membros se consagram ao canto coral”, provém do grego *orphikós*, de *Orpheús* ‘Orfeu’ (CUNHA, 2010, p. 463).

No entanto, a etimologia do nome Orfeu é tida como incerta segundo várias fontes, entre elas os volumes sobre mitologia do professor Junito de Souza Brandão (BRANDÃO, 2008, p. 141) e o *Dicionário de mitos literários*, cuja organização é de Pierre Brunel (2005)³⁸.

Conforme podemos ler no dicionário de mitos:

Orfeu tem um nome misterioso, por vezes associado a *ribhus*, poeta ou cantor em sânscrito, que Salomon Reinach, no começo do século XX, prontamente associou a *orphnos*, adjetivo grego que significa obscuro (BRUNEL, 2005, p. 766).

³⁸O verbete sobre Orfeu foi escrito pelo próprio Pierre Brunel.

A constituição narrativa do mito de Orfeu também se apresenta imprecisa, assim como a etimologia do nome do herói:

[O] mito, por si só, já é suficientemente obscuro, pois é um feixe de contradições. A própria aventura de onde sai o relato não se acha traçada desde a origem; organiza-se tardiamente a partir de um conglomerado de tradições diversas, onde é difícil separar os elementos autênticos daqueles introduzidos por contaminação (BRUNEL, 2005, p. 766).

A despeito das imprecisões iniciais, há pontos comuns que reúnem o termo “órfão” ao mito de Orfeu, e estes devem ser analisados. Uma das propostas nesse sentido é apresentada pela professora Carlinda Nuñez (2006). No ensaio “Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu”, Nuñez relaciona a etimologia do nome do herói, assim como Salomon Reinach, a *orphanós*, obscuro. No entanto, de acordo com Nuñez, Orfeu também está ligado “a ‘órfão’, do indo-europeu *orbkho*, que em latim gera *orbis*, ‘carente de’” (NUÑEZ IN: ROCHA, 2006, p. 34).

Com relação à origem do herói, Nuñez expõe duas linhagens, a órfica, segundo a qual Orfeu descende do rei Eagro e da musa Calíope, e a olímpica, na qual é filho de Apolo e Mnemosine. De acordo com Nuñez (2006), a controvérsia sobre a filiação de Orfeu ou sua dupla genealogia assinala a obscuridade e a dualidade do personagem entre a vida e a morte. E ainda, se se considerar a linhagem órfica, divisamos sua distinção estrangeira (deslocado?), uma vez que Orfeu seria filho de um homem da Trácia.

Ainda sobre a filiação de Orfeu, Junito de Souza Brandão (2008) não cita Mnemosine como mãe do herói; de acordo com o estudioso, Orfeu era “filho de Calíope, a mais importante das nove Musas e do rei Eagro. Este, por motivos político-religiosos [...] é frequentemente substituído por Apolo” (BRANDÃO, 2008, p. 141). Note-se que Calíope é filha de Mnemosine, segundo a versão olímpica (BRANDÃO, 2008, p. 22).

Além da questão etimológica do nome e da incerteza sobre a filiação e a linhagem de Orfeu, o que chama nossa atenção sobre as reflexões de Nuñez é a visão de Orfeu como um poeta cuja trajetória errante e solitária o leva de volta à sua orfandade (NUÑEZ IN: ROCHA, 2006, p. 35).

Apesar das contradições e de certas disparidades, na história do mito destaca-se o episódio de sua descida ao Hades: Orfeu foi “o primeiro a mergulhar na morte e dela

retornar, em carne e osso”; no entanto, seu itinerário final segue “para baixo, para a solidão e para a exclusão social” (NUÑEZ IN: ROCHA, 2006, p. 32-33). Cabe mencionar, além da viagem à terra dos mortos, que somente ganha abonação na história do mito a partir do século VI a. C. (BRUNEL, 2005, p. 768), Orfeu realizou outras viagens (com os argonautas, por exemplo) e se deslocou pela Grécia como músico, cantor e poeta.

Com base no texto de Nuñez (2006), é possível conjecturar que a trajetória mítica de Orfeu exerceu papel preponderante na construção de um modelo literário relacionado a solidão, orfandade e deslocamento.

Não obstante, há outras pesquisas sobre temas contíguos à orfandade, como a teoria da crítica francesa Marthe Robert, que trata da figura do bastardo.

Robert (2007) é autora de um livro cuja ambição é encontrar o núcleo primitivo do romance. Nessa obra, publicada em 1972, Robert defende a tese do desenvolvimento do romance no Ocidente como extensão da narrativa do “romance familiar”, designação proposta por Sigmund Freud³⁹. O “romance familiar” de Freud seria, grosso modo, a história que a criança conta para si a fim de reescrever sua experiência de decepção com os pais em seu processo de crescimento, por ocasião de suas primeiras vivências sociais, ou seja, uma experiência normal e universal da vida infantil, ligada ao complexo de Édipo.

[U]ma história que na realidade não é senão um arranjo tendencioso da sua, uma fábula biográfica concebida expressamente para explicar a inexplicável vergonha de ser malnascida, desfavorecida, mal-amada; e que lhe oferece também o recurso de se lamentar, se consolar e se vingar num mesmo movimento da imaginação em que não se sabe o que prevalece no final, a piedade ou a renegação (ROBERT, 2007, p. 36).

Posto isso, Robert observa a relação de semelhança entre o “romance familiar” e o romance como gênero narrativo, uma vez que este último também é conhecido por

[S]eu desejo de certa forma pré-histórico de refazer a vida em condições ideais (o que não quer dizer que as vidas representadas sejam necessariamente melhores ou mais belas que as verdadeiras, bastando que, ao escrevê-las, o autor tenha a sensação de corrigir a sua), [assim] o romance é busca do tempo perdido, educação sentimental, anos de aprendizado e formação [...] (ROBERT, 2007, p. 53).

³⁹O estudo de Freud sobre o “romance familiar” encontra-se no ensaio “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos, publicado no Brasil no volume IX de sua Obra completa, editada pela Imago, conforme bibliografia.

Para Robert, essa narração literária é realizada pelo bastardo edipiano ou pela criança perdida. Isto é, Robert agrupa os romances nessas duas “classes de idade”, sendo a primeira ligada às histórias realistas e a segunda, às ditas fantásticas ou maravilhosas, em sentido bastante genérico.

Para comprovar sua tese, Robert (2007) analisa um sem-número de personagens e narradores bastardos em romances realistas e crianças perdidas em histórias “fantásticas”, principalmente do século XIX. Além disso, ela relaciona essas narrativas às histórias de vida de alguns autores, como Stendhal, Kafka, Flaubert, Balzac e Dostoiévski.

Ao longo de seu estudo, Robert sustenta a opinião de que “[n]ão existe herói mítico, conquistador lendário ou profeta religioso que não tenha um nascimento de certa forma anormal, obscuro ou milagroso, fabuloso ou divino”; para ela “não existe personagem predestinado que viva seus anos de infância junto aos dois pais no calor de seu amor comum: todos vêm ao mundo de certa maneira atravessados” (ROBERT, 2007, p. 41). Ainda segundo Robert, nesse caso, “o herói não reencontra seus verdadeiros pais [...], é preciso que ele fique sem família, isto é, negue a sua, para que sua autogênese e a solidão dela resultante confirmem sua missão” (ROBERT, 2007, p. 41).

Com relação ao contexto de nossa tese, a figura do bastardo e/ou da criança perdida é fundamental, tendo em vista a possível filiação bastarda de Júlia, as dúvidas lançadas por Messias sobre a paternidade de seu filho anão, e a filiação de Livro, filho de Adelaide. Mas, a rigor, não pretendemos estabelecer um diálogo direto com a tese de Robert (2007), sobretudo pelo fato de suas ideias levarem em conta as biografias dos autores, expediente que não está em nosso escopo. Concordamos mais com seus pressupostos do que com a execução de sua análise. No entanto, a hipótese de Robert insere-se sobremaneira em nossa discussão sobre orfandade, deslocamento, solidão e narrativa. Por isso a trouxemos até aqui.

Assim como no mito de Orfeu, a solidão dos personagens órfãos de Del Fuego e Peixoto é um mote que induz, provavelmente, à revisão de “biografias”, sejam elas familiares ou relacionadas a períodos históricos. No caso de *Livro*, essa revisão é reforçada pela metalinguagem da segunda parte do romance, responsável por revisitar alguns trechos do livro. No caso de *Os Malaquias*, a revisão se dá pela releitura proposta pelo gênero fantástico sobre a “realidade” e, nesse caso, a busca pelo reencontro com a relativa felicidade do núcleo familiar anterior ao raio. Robert (2007), na esteira de

Freud (2009), comenta o desejo infantil de retornar (ou de se fixar) aos primeiros anos, quando “a criança pequena vê em seus pais poderes tutelares que lhe dispensam incessantemente seu amor e cuidados” (ROBERT, 2007, p. 35). Talvez possamos classificar a expectativa de reencontro familiar, para Júlia, como uma tentativa de vivenciar novamente esse estado de contentamento e bem-estar. No entanto, a personagem pressente a impossibilidade do ajuste. No caso de Adelaide, o reencontro com a vila também se mostra imperfeito.

Esse processo de reescrita decodificado por Robert (2007) em romancistas de séculos passados ainda é executado pela literatura contemporânea, mas a imperfeição do processo escancara-se propositadamente, às vezes com crueldade, uma crueldade que afeta o leitor e o torna órfão por completo, até mesmo e sobretudo da própria literatura — interdição já antevista em Orfeu, que não poderia olhar para trás ao sair do Hades.

Assim como Orfeu, Adelaide e Júlia são errantes, solitárias, excluídas da sociedade, sobretudo Júlia, que reforça sua orfandade quando abandona seu bebê. De certo modo, Júlia e Adelaide encontram-se, *a priori*, impedidas de olhar para trás como o herói mitológico, impedidas de regressar para seus lares. Adelaide, por exemplo, acumula a dificuldade de estar em terra estrangeira; Júlia, por sua vez, tem sua verdadeira filiação revelada durante o progresso da narrativa; sua condição bastarda até seria oportuna, pois lhe traria a herança financeira de Geraldo, mas essa informação não lhe chega aos ouvidos e sua tragédia permanece inalterada.

Entretanto, convém enfatizar que Júlia e Adelaide são interditas, desde a nascença, de buscar ascensão social nos moldes da maioria dos personagens masculinos (bastardos edipianos) analisados por Robert (2007). Suas trajetórias, talhadas de modo abrupto, revelam que além da desvantagem de classe, há a questão de gênero como fato dificultador para a plenitude social e psicológica das personagens. Assim, a reescrita da “biografia” de ambas se dá de modo externo: em *Livro*, o narrador da segunda parte é marcadamente masculino, ou seja, não é a própria Adelaide que revê sua “biografia”. N’*Os Malaquias*, a opção pelo narrador em terceira pessoa comporta várias interpretações, uma delas é a hipótese da representação da falta de voz social das personagens, sobretudo de Júlia.

Além de Nuñez e Robert, outro autor também se debruçou sobre a orfandade e a solidão: o mexicano Octavio Paz.

Em seu ensaio “A dialética da solidão”, Paz (2014) discute o percurso da solidão e da orfandade, no âmbito coletivo dos povos. Interessante observar que Paz igualmente se ocupa da questão etimológica de Orfeu. Ele observa que uma das acepções de *orphanos* corresponde a vazio. Por extensão, para o autor mexicano, “solidão e orfandade são, em última instância, experiências do vazio” (PAZ, 2014, p. 200). Em outras palavras, Paz sugere uma prefiguração de espaço (vazio) ligada a solidão.

Paz também comenta sobre o surgimento do culto a Orfeu, o orfismo, que ocorreu logo depois do “desastre da civilização aqueia – [provocando] uma dispersão geral do mundo grego e uma vasta reacomodação de povos e culturas” (PAZ, 2014, p. 200); segundo o autor, o orfismo adveio da necessidade de restaurar antigos vínculos sociais e sagrados, ocasionando o aparecimento de cultos secretos, dos quais participavam somente aqueles que foram dispersados (no vazio) e depois aglutinados artificialmente. No entanto, ainda segundo Paz, os aqueus transitaram de uma sociedade fechada para uma sociedade aberta, realizando assim a dialética da solidão, que consiste em retirada, isolamento e retorno para a luta final, configurando um ritual de transformação. Por extensão, segundo Paz, “[e]stamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a atravessar a nossa solidão e a refazer os laços que num passado paradisíaco nos uniam à vida” (PAZ, 2014, p. 189). Desse modo, o texto do ensaísta mexicano aspira à plenitude: Paz acredita que no final do labirinto da solidão a plenitude estará a nossa espera, pois a natureza humana “consiste em aspirar a realizar-se em outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão” (PAZ, 2014, p. 189).

Vejamos ainda essa busca de comunhão na relação entre espaço e solidão, segundo Octavio Paz:

[O] sentimento de solidão, nostalgia de um corpo do qual fomos arrancados, é nostalgia de espaço. Segundo uma concepção muito antiga e que se apresenta em quase todos os povos, esse espaço é o centro do mundo, o ‘umbigo’ do universo. Às vezes, o paraíso se identifica com esse lugar e ambos com o ponto de origem, mítico ou real, do grupo (PAZ, 2014, p. 201).

Desse modo, o autor nos introduz ao mito do labirinto, que, de acordo com suas proposições, insere-se no grupo de crenças que buscam o centro sagrado de uma civilização ou de um grupo. E aqui temos a ideia de solidão vinculada a outro tipo de espaço, não mais ao vazio, mas ao labirinto (e sua relação com objetos sagrados que podem estar guardados em seu centro).

A sugestão de vincular um sentimento a um espaço é instigante à medida que percebemos a necessidade de desenhar os itinerários de Júlia e Adelaide para aprofundar nossa compreensão sobre o espaço nas obras do *corpus* deste trabalho. Porém, antes de visualizar esse desenho (essa forma imaginária) para o percurso das personagens, será proveitoso apresentar um breve resumo sobre o conceito de labirinto e suas aparições na história da literatura.

2.2.2 – Das metamorfoses do labirinto à busca do romance

Segundo o *Dicionário de mitos literários*, cujo verbete consultado é assinado por André Peyronie, “[o] labirinto é antes de mais nada uma imagem mental [...], uma metáfora sem referente” ou “uma metáfora da aporia”, sugerida por Platão, e que só tardiamente desprende-se do mito de Teseu⁴⁰ para adentrar no mundo da literatura, por volta do século XIV (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 556, 558-559).

Para os clérigos medievais, por exemplo, o labirinto figurava o “propósito ímpio, o raciocínio falacioso e condenável”, ou seja, sua imagem estava aliada à heresia (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 559).

Na época da Renascença, essa tensão muda e o labirinto entra para a esfera do homem e da literatura; assim, ocorre a alguns poetas a ideia de que o labirinto pudesse estar “tanto dentro de nós como nós dentro dele; ou, ainda, que somos nós que o projetamos para fora” (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 560). Há também a compreensão dos livros como labirintos, isto é, “[um] texto pode esconder outro, ou uma infinidade de outros. Nele o segredo do Verbo acha-se inscrito e nos escapa” (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 567).

⁴⁰Como se sabe, existem várias fontes sobre o mito de Teseu. Referenciamos aqui o *Dicionário de mitos literários* (2005).

Já no Romantismo, a questão do labirinto liga-se ao sentido do mundo, que a princípio se encontrava no fim do labirinto, em seu centro; no entanto, no século XX esse sentido se torna “inteiramente problemático” (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 567).

Entre as representações do labirinto na literatura moderna, encontram-se o castelo, o subterrâneo, o sonho (ou pesadelo), a viagem, a cidade, a busca em torno do amor e da solidão (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 567-571). Contudo, lembremos, a própria literatura pode ser vista como labirinto: “construção vã e insensata” (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 573).

Fadada a dizer *ad infinitum* o que faz com que ela diga, a obra literária, segundo Maurice Blanchot, está condenada ao suplício do centro, ao labirinto inatingível, ao sacrifício perpétuo para que uma fala exista” (PEYRONIE IN: BRUNEL, 2005, p. 577).

Embora o labirinto seja representado, conforme vimos, por meio de diversos outros espaços, ele se consolida sobretudo como caminho a ser trilhado em companhia da solidão.

No itinerário de Júlia, por exemplo, a busca pelo amor confunde-se com a busca pela solidão. Observamos esse comportamento em duas ocasiões, quando Júlia desiste de encontrar os irmãos e não desce do ônibus no ponto exato onde poderia seguir para Serra Morena (DEL FUEGO, 2010, p. 145) e ao final da narrativa, quando compra uma passagem para Santos, com vistas a alcançar o porto (a morte?):

la voltar sozinha, como saiu, mesmo que o destino não fosse a Serra Morena. O ponto de origem não foi a paisagem, mas o estrondo na casa dos pais, Disseram que no mar caem mais raios, podia ser atingida por um e voltar para casa (DEL FUEGO, 2010, p. 270).

Ao mesmo tempo, é factível perceber *Livro* como um caminho de palavras, um labirinto, com um livro dentro de outro, dentro de outro e sempre em busca de seu centro.

Vejamos o que Maurice Blanchot (2011) nos diz a esse respeito:

Quando contemplamos as esculturas de Giacometti, há um determinado ponto onde elas deixam de estar submetidas às flutuações da aparência ou ao movimento da perspectiva. Vemo-las de um modo absoluto. Já não reduzidas mas subtraídas à redução, irreduzíveis e, no espaço, senhoras do

espaço pelo poder que têm de substituí-lo pela profundidade não manejável, não viva, a do imaginário. Esse ponto, donde as vemos irreduzíveis, colocamos no infinito, é o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto (BLANCHOT, 2011 p. 43).

Ainda com essa analogia sugerida por Blanchot em mente, devemos pensar na linguagem como o labirinto com o qual o escritor precisa se confrontar sozinho (e se perder) para atingir esse centro (ou ponto). Sendo assim, a trajetória do narrador segue em paralelo ao itinerário das personagens, com a mesma sensação de solidão. E por que não, a trajetória da leitura/leitor? Da primeira página à última. Do início ao fim, do nascimento à morte.

Acreditamos ser interessante a comparação da imagem do labirinto com a trajetória das personagens Júlia e Adelaide. Outra aproximação possível seria com os caules rizomáticos propostos por Deleuze e Guattari (2012). Para ambos os filósofos, os rizomas diferenciam-se das raízes das árvores, pois eles se espalham pela superfície, com inúmeras bifurcações, desmembramentos; assemelham-se ao improvisado. Em suma, os rizomas contrastam com as raízes arborescentes, que por sua vez se fixam no solo profundo, de modo mais previsível. Acreditamos que as bifurcações escolhidas por Júlia e Adelaide dentro do labirinto de seus percursos, os improvisos (como morar com amigas recém-conhecidas, as trocas de empregos, os próprios acidentes de percurso), as mudanças nos planos, tudo isso assemelha-se mais a um rizoma, a um caule de uma planta vivaz, do que a uma raiz que se fixa.

Por ora, no entanto, avancemos um pouco mais no inventário dos espaços ligados à noção de labirinto na literatura. Além da própria ideia de que um livro pode ser um labirinto, há também a sugestão da biblioteca como labirinto.

De Petrarca a Baudelaire, passando por Montaigne, o devaneio sobre a biblioteca não é novidade. J. L. Borges dela faz verdadeiramente um dédalo que se comunica com outros dédalos que são os livros em si mesmos [...]. Com um livro apenas podemos ter a imagem do que é ao mesmo tempo finito e infinito: por exemplo, o grande livro circular, de lombada contínua, que os místicos associam a Deus; ou ainda, o livro total, súmula e resumo perfeito de todos os outros [...] (BRUNEL, 2005, p. 579).

Não à toa, Peyronie, no *Dicionário de mitos literários*, cite obras de Jorge Luís Borges, Italo Calvino e George Perec (nomes relacionados ao Oulipo) para ilustrar a

concepção de um livro como labirinto. Igualmente, propomos uma analogia entre a estrutura de *Livro* e a imagem do labirinto, afinal não seria difícil divisar Adelaide inserida no emaranhado de sua construção. Aliás, o espaço da biblioteca é privilegiado no romance de Peixoto, uma vez que o livro-objeto que lá se encontra (em seu centro?) desempenha papel fundamental na vida de Adelaide: além de representar seu amor e de Ilídio, é por meio dos círculos em volta das palavras desse livro que ela e Constantino se conhecem e começam a namorar.

O caminho de Júlia também guarda semelhanças com essa busca por saídas (ou pelo caminho de volta), isto é, aproxima-se do personagem kafkiano que

[e]mpurra portas, atravessa corredores, vale-se de intermediários, mas jamais alcança seus objetivos. Por mais que recomece as mesmas iniciativas, é trazido de volta ao ponto de partida e não consegue ir além do umbral (BRUNEL, 2005, p. 573).

Há um labirinto não demarcado no itinerário de Júlia.

Júlia foi ao banheiro, nem cheiro de Dinorá. Trocou as fraldas do menino, que chamou de Antônio por causa do irmão do meio, o que brincava com ela. Tomou um café, foi até o guichê. Ainda não tinha ônibus direto para a Serra Morena, sendo lá um lugar de passagem e sem rodoviária, a situação era a mesma de outros tempos. Teria que descer na estrada e seguir a pé com Antônio no braço (DEL FUEGO, 2010, p. 269).

Com efeito, um labirinto cujo centro é uma volta, um retorno que não há. Um centro que se desmantelou a partir de um raio.

Muito provável, de acordo com Peyronie (2005), o desmoronamento da ideia de centro tenha parte no desenvolvimento do tema do labirinto na literatura moderna. Isto é, na literatura produzida a partir de fins do século XIX (no Ocidente), o labirinto se torna cada vez mais fragmentado e a instabilidade da narrativa, cada vez mais intensa.

Em abordagens como as de Joseph Frank e Georges Poulet, o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra (BRANDÃO, 2013, p. 61).

A propósito, recordemos, Nuñez (2006) defende que há uma linha literária baseada em Orfeu, na qual “prevalece certa insubordinação a uma forma discursiva

estável [...], [bem como] o aproveitamento fragmentar do roteiro narrativo” (NUÑEZ IN: ROCHA, 2006, p. 37), o que remete à impermanência, à instabilidade e ao caráter perturbador desse personagem mítico.

Livro e Os Malaquias pertencem a essa linha, pois revelam insubordinação a uma forma discursiva estável, vide a quebra do pacto com o leitor no romance de Peixoto (jogo de espelhos do labirinto?) e a construção do enredo com passagens insólitas no livro de Del Fuego, passagens que se abrem para a caverna, que por sua vez desemboca no mar ou no rio, para uma viagem que nunca termina. Bastante provável, *Livro e Os Malaquias* sejam exemplos das metamorfoses do labirinto na literatura contemporânea; ademais, Júlia e Adelaide remetem às várias acepções de órfão que confluem com a trajetória de Orfeu: a experiência do vazio, a vivência na obscuridade, a carência – a solidão, por fim.

Nas palavras de Octavio Paz: “[n]ada é tão grave quanto esse primeiro mergulho na solidão que é nascer, com exceção dessa outra queda no desconhecido que é morrer. A vivência da morte logo se transforma em consciência do morrer”. Assim, “[n]ossas vidas são uma aprendizagem diária da morte. Mais que a viver, aprendemos a morrer. E aprendemos mal” (PAZ, 2014, p. 190). Portanto, esse caminho, que é a representação da vida (e também pode ser um romance), traz ao mesmo tempo um resquício do início da jornada e um prenúncio do fim. Esse caminho, a nosso ver, está ligado de algum modo à angústia diante da morte e ao desamparo que esta provoca.

2.2.3 – Do desamparo à casa como espaço de proteção

Nossa incursão será agora no campo da psicanálise, no qual um dos principais estudos sobre desamparo é assinado por Sigmund Freud. Em *O mal-estar na civilização* (2010), o psiquiatra austríaco reflete sobre a permanência do sentimento de desamparo na sociedade:

[o] desamparo infantil [...] este sentimento não se prolonga simplesmente desde a época infantil, mas é duradouramente conservado pelo medo ante o superior poder do destino. Eu não saberia indicar uma necessidade vinda da infância que seja tão forte quanto a de proteção paterna (FREUD, 2010, p. 25).

A respeito dos instrumentos utilizados pelo ser humano para aplacar a natureza [o destino] e relacionar-se em sociedade, Freud elenca, entre outros, a casa, “um sucedâneo do útero materno, a primeira e ainda, provavelmente, a mais ansiada moradia na qual ele [o homem] estava seguro e sentia-se bem” (FREUD, 2010, p. 51).

Acreditamos ser possível ligar essa ideia de Freud ao pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard e assim nos aproximarmos da perspectiva literária. Em *A poética do espaço* (1978), Bachelard analisa com recursos próprios da fenomenologia (como a imaginação pura) o espaço no fazer literário. Talvez não seja exagero dizer que a casa, para Bachelard, é um espaço privilegiado para o que ele propõe como toponálise, isto é, o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima:

Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos sob o nome de toponálise (BACHELARD, 1978, p. 196).

Se pensarmos em conjunto as ideias de Freud e Bachelard, podemos depreender que o desamparo é um estado quase permanente das personagens Adelaide e Júlia, pois falta-lhes praticamente tudo, mesmo quando adultas. Falta-lhes a dignidade que a sociedade não lhes permite, falta-lhes também a casa, a casa como um local de segurança e bem-estar.

Encontramos na biografia de Peixoto dados que nos permitem observar seu apreço por alguns temas, dentre eles o desamparo e o retorno à casa dos pais. Reproduzimos a seguir trecho de matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, por ocasião do lançamento de *Morreste-me* (2015) no Brasil:

Em 1996, o português José Luís Peixoto tinha 21 anos e estudava para ser professor de inglês e de alemão. Não sonhava que ganharia o Prêmio José Saramago, para jovens autores, e que em poucos anos construiria uma carreira literária internacional respeitada. Mas a morte de seu pai naquele ano, depois de um sofrido tratamento de saúde, e a experiência de voltar, de fato ou em pensamento, à casa da infância, vazia, mudaria seu destino (RODRIGUES, 2015).

Dito isso, agora podemos dar outro passo e chegar mais perto da compreensão das noções de deslocamento e orfandade. Como vimos, os dois termos são próximos, e essa proximidade se dá pela solidão e pela falta, neste caso notadamente a falta da casa, de sua segurança e amparo.

Vale lembrar que a casa e as construções em geral tiveram valor especial para o homem moderno como substitutas da proteção da abóbada celeste, a partir de 1570, quando o físico e cosmólogo inglês Thomas Digges (1546-1595) provou ser infundada a teoria de que a Terra era coberta por protetores mantos celestiais; outra descoberta que tirou o sono do ocidente foi a da infinitude do espaço chamado sideral (SLOTERDIJK, 2016, p. 21-25).

No entanto, o homem contemporâneo⁴¹ passou a ser “captado” ou “cooptado”, com maior intensidade, para outros espaços com novas simbologias, e esse movimento interessa à nossa análise literária.

O etnólogo francês Marc Augé, em seu livro *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2012), sugere paradoxalmente: “[é] no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos” (AUGÉ, 2012, p. 110). Nessa obra, Augé revê, sob a ótica antropológica, a noção de lugar em tempos supermodernos. Ele se refere aos não lugares como oposição ao lugar antropológico – por excelência identitário, relacional e histórico, ao passo que o não lugar corresponderia:

Às instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) [e] [a]os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda [a]os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 2012, p. 36).

Para Augé, uma das transformações radicais da chamada supermodernidade no Ocidente é o encolhimento do planeta (e/ou sua virtualização), devido ao surgimento dos meios de transporte ultrarrápidos, das imagens transmitidas por satélites para qualquer parte do globo terrestre, e, com efeito, do poder dessa imagem (via satélite, internet) que “excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora” (AUGÉ, 2012, p. 34).

No entanto, apesar das aproximações conceituais, em nosso estudo literário não pretendemos utilizar a concepção antropológica de Augé para denominar os espaços

⁴¹Homem contemporâneo ou supermoderno ou pós-moderno; há várias nomenclaturas baseadas em ideias distintas sobre as quais não vamos nos deter neste trabalho. Por ora, denominaremos o homem da segunda metade do século XX até os nossos dias como homem contemporâneo, levando em consideração a diversidade dos países, continentes, etnias etc. No entanto, para efeito desta pesquisa, interessam-nos as populações ocidentais, especificamente do interior e das metrópoles do Brasil, interior de Portugal e Paris, na França.

provisórios, solitários e precários que assinalam o percurso das duas personagens. Tencionamos nos ater às suas ideias de modo generalizado e com as gradações devidas ao tempo histórico das diegeses – não necessariamente supermoderno (termo ligado à sociedade do excesso e do desempenho).

2.2.4 – Do não lugar ao entre-espaço (início de uma defesa)

Como vimos, a concepção de Augé é notadamente antropológica, portanto, não é dedicada ao campo da literatura, que trabalha com a categoria denominada espaço. Ao mesmo tempo, não podemos designar nossa microcategoria como correspondente à noção de Augé, isto é, “não lugar”, com seu equivalente “não espaço”, primeiro porque a palavra “não” está imbuída do sentido de ausência, o que por um lado teria conexão com o sentimento de vazio e orfandade, e isto pareceria correto para nossa tese; entretanto, por outro lado, Augé refere-se a um período histórico no qual a comunicação e a locomoção são imediatas, com internet e trens de alta velocidade; não é o que verificamos em ambos os recortes dos romances analisados em nossa tese; pelo contrário, os desencontros das personagens são articulados muitas vezes pela lentidão e pelo fracasso da comunicação (feita por meio de cartas que não chegam), ou ainda devido à dificuldade do transporte e das travessias, como o caso da camioneta e dos percursos cumpridos a pé em *Livro*.

Em acréscimo, podemos afirmar que a ideia de “não lugar” sugere a falta de afeto, de alteridade, a despersonalização do sujeito. Concordamos que haja um descentramento do ser humano, como indicam Hall e Augé, (já) no período histórico dos livros aqui abordados (*Livro*, de 1948 a 2010, e *Os Malaquias*, possivelmente meados da década de 1950 até meados da década de 1960); contudo, apesar de Júlia e Adelaide vivenciarem o desamparo, sobretudo nos espaços que chamaremos de “entre-espaços”, a experiência do afeto existe e contribui para as escolhas nas bifurcações do caminho labiríntico das personagens. Apenas para citar algumas relações de afeto, vejamos a amizade de Adelaide com a Libânia, que começou justamente a bordo do trem, as conversas, a solidariedade, o convite para compartilhar a casa de lata; vejamos também a amizade (mesmo que enganosa) de Júlia com Dinorá na rodoviária. O trem e a rodoviária seriam, *a priori*, espaços frios, de “não relação”, mas não é exatamente o que

acontece. Desse modo, verificamos como se torna complexo esquematizar a realidade social. Júlia e Adelaide não vivenciam o anonimato contemporâneo do “não lugar” de modo integral, e não apenas devido ao período histórico-social das diegeses, mas também porque existem movimentos inesperados em suas trajetórias, o que nos remete, sem dúvida, ao rizoma, às máquinas de guerra de Deleuze e Guattari.

Em suma, a caminhada pelo labirinto, embora vã e insensata, é um processo de busca; o sujeito decide qual o passo na próxima bifurcação, mas seu percurso obedece a limites, imposições e armadilhas. Pessoas se encontram dentro do labirinto, transformam-se, interagem. O labirinto contemporâneo pode ser construído com o propósito de constituir um “não lugar” e/ou até mesmo um lugar de fluxo, mas isso não impede que seu espaço seja apropriado pelo sujeito, modificado e ressignificado. Por fim, o prefixo “entre”, por nós escolhido, desfaz a sensação de não existência, desfaz a certeza de uma “solidão branca”, de algo com o qual não se possa lutar, até porque esse algo não existiria.

Desse modo, cogitamos denominar esses espaços transitórios como entre-espacos. Dedicaremos o próximo item para esmiuçar essa denominação e identificar nossas escolhas teóricas quanto à abordagem do espaço no campo literário⁴². Em outros termos, ver o peso que não queremos carregar, porque a viagem é longa.

2.3 – Uma valise de livros

Nesta seção apresentaremos nossa abordagem do espaço no campo literário, ou seja, quais teorias vão compor nossa bagagem.

Para reunir esse material, partimos da dificuldade em se estabelecer uma base conceitual. Entretanto, a diversidade e a abrangência dos conceitos sobre espaço, ao mesmo tempo em que não favorecem definições precisas, revelam seu caráter complexo. Dada essa circunstância, selecionamos as direções com as quais nossa pesquisa tem mais afinidade.

⁴²Gostaríamos de registrar que nosso conceito de entre-espaco é distinto e dissociado do conceito de entre-lugar proposto por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (2000), conforme bibliografia. O conceito de Santiago está ligado ao lugar do discurso do escritor latino-americano, que é um lugar de observação, entre o canônico e a cópia.

Salientamos ainda que não pretendemos explorar formal e exaustivamente os conceitos mais gerais e as classificações da teoria literária sobre o espaço, nem mesmo compilá-las neste trabalho, uma vez que essa tarefa foi cumprida com excelência em diversos estudos teóricos, alguns deles citados ao longo deste capítulo. Pretendemos apenas resumir seus pontos vitais, a fim de mostrar o caminho que perseguimos até chegar aqui. Nesse sentido, buscamos observar o diálogo de estudos muito recentes com alguns teóricos que anteriormente já perceberam a relevância do espaço nas narrativas de ficção.

Apesar das dificuldades mencionadas e do risco de cair em armadilhas semelhantes às de outras tentativas de enquadrar o espaço literário, acreditamos que as microcategorias por nós sugeridas, entre-espaço e subespaço, compõem um esforço de compreender algumas nuances do espaço como categoria narrativa na contemporaneidade, conforme veremos a seguir.

2.3.1 – Breve passeio pelo espaço

Em seu artigo “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo” (2009), a pesquisadora Claudia Barbieri comenta: “definir conceitualmente espaço, por si só, já é uma tarefa árdua”, o mesmo problema se dá com o espaço literário (BARBIERI IN: BORGES; BARBOSA, 2009, p. 106-107).

Concordamos com Barbieri e apelamos a Santo Agostinho, que a respeito do conceito de tempo desenvolveu uma reflexão que também se aplica à questão do espaço: quando nos perguntam o que é o tempo, sabemos de imediato a resposta, mas ao tentar explicá-lo, de repente nos encontramos em grande dificuldade (SANTO AGOSTINHO, 1999).

Apesar da complexidade antevista, contamos com inúmeras pesquisas nesse sentido, como a tese de doutorado do escritor Osman Lins (1976), responsável por diferenciar ambientação de espaço; a obra de Antonio Dimas (1994), que aproxima os leitores de graduação a várias linhas teóricas; além de produções acadêmicas mais recentes, como os livros dos professores Oziris Borges Filho (2007), Luis Alberto Brandão (2013) e Cristhiano Aguiar (2017), apenas para citar alguns teóricos brasileiros.

O professor Cristhiano Aguiar, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por exemplo, antes de intentar conceituar o espaço em seu livro *Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução* (2017), comenta algumas de suas funções, como a revelação do tempo, a determinação entre intimidade e exposição, além da possibilidade de colocar em perspectiva as trocas econômicas, a circulação de bens e serviços, bem como a aplicação das leis. Assim, Aguiar aproxima o conceito de espaço do plano político: “o espaço é definido como a condição mínima que estrutura a possibilidade de interação” (AGUIAR, 2017, p. 23).

Já o professor da Universidade Federal de Minas Gerais, Luis Alberto Brandão (2013), por sua vez, escolhe o texto “Alguns espaços”, de Georges Perec, para a abertura de seu livro *Teorias do espaço literário* (2013). Com tradução do próprio Brandão, o texto assemelha-se a uma lista, com 52 expressões acerca do espaço, como “espaço livre”, “espaço fechado”, “descoberta do espaço”, “às margens do espaço”, “espaço sonoro”, “espaço literário” e, por fim, “a odisseia do espaço”. Ao analisar esse texto, Brandão observa as intenções de Perec, isto é, apresentar desde os atributos do espaço até a abrangência e imprecisão do seu conceito, inclusive quando se trata da expressão “espaço literário”. Para Brandão, “é possível demonstrar que as flexões da categoria espacial se observam [...] também no próprio cerne do *espaço literário*” (BRANDÃO, 2013, p. 3, grifo do autor).

O professor da UFMG também assinala que “a adaptabilidade da noção de espaço [talvez] explique a propensão, observada em certos esforços teóricos, de substituir a definição do termo pela elaboração de tipologias a partir dele” (BRANDÃO, 2013, p. 51). Assim, temos as proposições de Osman Lins, por exemplo: ambientação franca, reflexa, oblíqua ou dissimulada.

Segundo Barbieri: “[a] necessidade de criar categorias, tipologias para a apresentação do espaço na narrativa, logo se mostra infrutífera e mesmo desnecessária”. Ao examinar diversos estudos teóricos, entre eles o de Osman Lins, surgem várias dificuldades em se enquadrar alguns textos dentro das divisões possíveis; o autor pernambucano, de acordo com Barbieri, enfrenta problemas para encaixar os textos dentro das tipologias criadas por ele mesmo; Lins afirma que pode ocorrer uma permeabilidade entre elas (BARBIERI IN: BORGES; BARBOSA, 2009, p. 111).

De acordo com Brandão, algo similar ocorre nos estudos de Mikhail Bakhtin, cuja resposta se traduz pela lista de cronotopos: “a estrada, o castelo, o salão, a cidadezinha, a soleira”, ou ainda nas imagens topofílicas de Gaston Bachelard: “a casa, a gaveta, o ninho, a concha, os cantos, a miniatura” (BRANDÃO, 2013, p. 52).

No entanto, Osman Lins não se esquivou da definição do espaço como categoria narrativa:

[...] o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

Com relação aos estudos realizados pelo professor Antonio Candido, percebe-se a predominância do pensamento dialético (e político) que envolve o social e o estético, sobretudo quanto à degradação do espaço, em ensaio homônimo⁴³ que é uma das bases de nossa análise sobre *Livro*.

Além dos teóricos supracitados, podemos mencionar o geógrafo brasileiro Milton Santos. Com base na Filosofia, Santos (2017) ocupa-se da natureza do espaço:

Se o ser é a existência em potência, segundo Sartre, e a existência é o ser em ato, a sociedade seria, assim, o Ser e o espaço, a Existência. É o espaço que, afinal, permite à sociedade global realizar-se como fenômeno (SANTOS, 2017, p. 119).

A intersecção com outras áreas do conhecimento, a começar com a Geografia, a Política, assim como a Física, também é útil e inspiradora às diferentes linhas de pesquisa do espaço literário.

O livro de Luis Alberto Brandão, por exemplo, abarca em um único volume três frentes de investigação – teórica, crítica e ficcional. Destacamos a frente teórica, na qual o pesquisador realiza um mapeamento dos modos de abordagem do espaço na teoria da literatura, levando em consideração as ideias estruturalistas, desconstrucionistas, dos estudos culturais e da teoria da recepção. Brandão também apresenta as possibilidades de desdobramento e expansão desses modos.

⁴³“A degradação do espaço”, ensaio publicado no livro *O discurso e a cidade*, de Antonio Candido (2010), referenciado nesta tese.

Dessa maneira, o autor concebe a importância de diferentes linhas de força para o estudo do espaço, como a semiótica, a política e a filosófico-antropológica; linhas que se mostram frequentemente imbricadas.

A partir da contribuição desconstrucionista, pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e significação. Trata-se, pois, de uma questão de ordem semiótica, amplamente verificável quando se aproximam espaço urbano e o literário. As indagações culturalistas, atentas às identidades sociais e à configuração das esferas públicas evidenciam que ao espaço se vincula um problema de cunho eminentemente político. A antropologia literária, por meio da inspiração recepional e colocando em cena a noção de imaginário, sugere que a abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico (BRANDÃO, 2013, p. 35-36).

Tendo em vista o levantamento feito por Brandão, nossa tese está mais próxima da questão política do espaço, mas não nos distanciaremos das demais linhas de força, porque concordamos sobre suas imbricações.

Agora retomemos o livro do professor Aguiar (2017). De todas as obras elencadas, trata-se do estudo mais recente (até a presente data) sobre o assunto e por isso mesmo nos permite observar a relevância do espaço nas obras ficcionais contemporâneas: “o espaço desempenha um renovado protagonismo na reflexão social e teórica” (AGUIAR, 2017, p. 21). Prova disso são as análises de Aguiar sobre o espaço nas obras dos escritores brasileiros Milton Hatoum e Luiz Ruffato.

Aguiar também enfatiza a ideia de que “todo espaço é passível de significação, mesmo que se situe a anos-luz da nossa vida cotidiana” (AGUIAR, 2017, p. 31).

O espaço considerado lugar – espaço aberto, produzido socialmente – ferve na literatura, porque, na escrita literária, o espaço é sempre uma perspectiva; é sempre simbólico; sempre permeado por tensões socioculturais (AGUIAR, 2017, p. 34).

Ao tomar contato com as reflexões de Aguiar, torna-se inevitável relacioná-las com a ideia de espaço socialmente produzido, defendida pelo filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (2008). Para Lefebvre, interessa examinar o espaço vivido, vinculado à prática social. Em outros termos, Lefebvre alerta para o perigo de se considerar o espaço como inocente, neutro ou não-político.

O espaço não é um objeto científico descartado pela ideologia ou pela política; ele sempre foi político e estratégico. Se esse espaço tem um aspecto neutro, indiferente em relação ao conteúdo, portanto “puramente” formal, abstrato de uma abstração racional, é precisamente porque ele já está ocupado, ordenado, já foi objeto de estratégias antigas, das quais nem

sempre se encontram vestígios. O espaço foi formado, modelado a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico. [...] Existe uma ideologia do espaço. Por quê? Porque esse espaço, que parece homogêneo, que parece dado de uma vez na sua objetividade, na sua forma pura, tal como o constatamos, é um produto social (LEFEBVRE, 2008, p. 61-62).

Estamos de acordo com Aguiar e Lefebvre. Ao analisar o espaço do romance *Os Malaquias*, percebemos a questão da disputa no Brasil rural figurado por Del Fuego, sobretudo em dois episódios: na construção da hidrelétrica, encampada por uma movimentação política de quem detém o poder na região da Serra Morena, e na tomada da casa dos órfãos pelo patrão. Mesmo o lar das francesas, onde dois dos irmãos permanecem por um determinado período, parece submeter-se à ordem política, como parte da engrenagem do mandonismo de Geraldo. Com relação a *Livro*, a quitinete de Constantino, por exemplo, funciona como um tentáculo do patriarcado, mostrando a Adelaide quem manda naquele lugar. Algo semelhante se dá com a construção do posto da guarda na vila, em Portugal, que também pode ser interpretado como um tentáculo salazarista, a fim de marcar sua presença nas aldeias mais longínquas. A propósito, as marcas sociais que esses espaços trazem nos remetem ao espaço estriado de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs* (2012).

No quinto volume de *Mil Platôs*, os dois filósofos tratam, entre outras discussões, de três conceitos: máquina de guerra, espaço liso e espaço estriado. Eles sugerem que o Estado procura sempre estriar, demarcar com linhas ou abrir sulcos em determinados espaços, para governar, dominar, reinar enfim. Por oposição, o espaço liso seria aquele que ainda não se estriou, o espaço aberto, livre, sem domínio de nenhum governo. O mar aberto guarda semelhança com esse último tipo de espaço.

Já o conceito de máquina de guerra é proposto por Deleuze e Guattari como enfrentamento e oposição ao aparelho de Estado: “a máquina seria a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13). Por exemplo, “os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22)⁴⁴.

⁴⁴Ao longo de *Mil Platôs* (2012), percebemos que não há termos puros, ou seja, o próprio Estado possui uma máquina de guerra internalizada. Percebemos que tudo está em movimento, em metamorfose.

Para qualquer Estado, não só é vital vencer o nomadismo, mas controlar as migrações e, mais geralmente, fazer valer uma zona de direitos sobre todo um “exterior”, sobre o conjunto dos fluxos que atravessam o ecúmeno (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 63). Esse ponto é essencial para nossa análise, pois Salazar traçou o espaço e as rotas dos emigrantes tanto em terras portuguesas como na França. A propósito, vimos no capítulo 1 algumas conclusões do historiador Victor Pereira (2009) acerca desse esforço salazarista. Já no caso d’*Os Malaquias*, o fazendeiro Geraldo “estriou” o espaço da casa dos pais dos Malaquias ao colocar Moara, sua amante, para morar lá. Próximo ao fim da história, Geraldo demarca sua herança com um testamento. Com relação à hidrelétrica, a água represada (água sem movimento, contida) representa o próprio estriamento do terreno e seu domínio por parte do governo.

Ademais, os autores de *Mil Platôs* argumentam que a escrita pode ser uma máquina de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 244). Em acréscimo, compreendem a linguagem como um elemento rizomático, ou seja, algo que pode unir, mas também escapar, confrontar, livre de hierarquias e caminhos previsíveis.

Propomos aqui pensar um livro como uma máquina de guerra, pois uma obra literária pode estabelecer diversas conexões, pode ser múltipla em sua interpretação e comunicação, e configurar-se como algo que se metamorfoseia: torna-se um filme, uma peça de rádio, um desenho, um aforismo, um leque de ideias filosóficas, um objeto de desejo, de amor, de repúdio, entre outras possibilidades. Isto é, pode ocupar os mais diversos espaços culturais e sociais.

Ainda com relação ao espaço, importa lembrar que, para Deleuze e Guattari, o capitalismo é por excelência desterritorializador. Em *Os Malaquias*, por exemplo, é evidente a disputa de território (sua ocupação e posse) – a casa da família, o vale da Serra Morena – e a força do capital sobre a terra e a água.

No entanto, será produtivo analisar os espaços do livro de Del Fuego e de Peixoto (sem nenhum prejuízo das ideias de Deleuze e Guattari) também sob o impacto do que Milton Santos (1998) pensou como uma nova análise do território. Para o geógrafo brasileiro, novos atores, além do Estado, podem ressignificar o espaço, com base na apropriação social e cultural, por exemplo, e, assim, exercer poder sobre determinada territorialidade.

Cabe comentar brevemente que não é nossa finalidade debater os conceitos de geografia: território e territorialidade⁴⁵, mas nos interessa designar a territorialidade, como o especialista em políticas públicas Eduardo B. Stefani o fez, como o contexto composto pelas “coisas, lugares, situações” que vão entrelaçar subjetividades com as vivências da sociedade e sua relação com o Estado (STEFANI IN: SUZUKI; COSTA; STEFANI, 2016, p. 312).

No entanto, é preciso fechar o parêntesis com as proposições de Deleuze e Guattari, para recuperar Lefebvre (2008) quando ele afirma existir uma política do espaço, pois o espaço é político. E essa ideia é indispensável para nossa análise. Conforme já havíamos antecipado, supermercados, autoestradas, trens de alta velocidade, aeroportos e as rodoviárias da supermodernidade são construções planejadas para promover o consumo, intensificar o fluxo de pessoas (AUGÉ, 2012), com certo grau de higiene e impessoalidade. Devemos pensar na congruência dessas construções com o modo de viver e gosto das elites ocidentais e na sua visão de “progresso”. Seguindo esse raciocínio, talvez pudéssemos aproximar não o que chamamos de entre-espaço nos livros de Peixoto e Del Fuego (trens, camioneta etc.) com os não lugares de Augé, mas sim os espaços de disputa, como o vale da Serra Morena n’*Os Malaquias* ocupado pela represa, e, conseqüentemente, o surgimento das casas da cidade, repletas de novidades como a luz elétrica. Há nesses fatos diegéticos um prenúncio do que virá a ser o “não lugar” da supermodernidade, fatalmente ligado a políticas de espaço. A representação do progresso buscado pela sociedade de disciplina (a luz elétrica, por exemplo) transforma-se em um ambiente saturado de luz, como os aeroportos da sociedade de desempenho. Conjecturamos que os livros de Del Fuego e Peixoto busquem, em um passado próximo, indícios para se compreender a atualidade, isto é, a época em que foram escritas, neste caso as primeiras duas décadas após a virada do segundo milênio. Nesse tocante, ambas as obras se inserem no que a professora Leyla Perrone-Moisés nomeia como a tarefa de “nossa época”, “o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48-49).

⁴⁵Para conferir um resumo sobre essa distinção, acessar o capítulo “Apropriação e identidade espacial por meio da cultura: o caso dos frequentadores de cinemas de arte na cidade de São Paulo”, que consta no livro eletrônico *Espaço, Sujeito e Existência: diálogos geográficos das artes*, conforme bibliografia.

Diante dessas observações, conforme comentamos ao longo desta seção, deixamos claro nosso posicionamento político diante do espaço e ao mesmo tempo optamos por trabalhar com um conceito amplo para espaço narrativo, que reúne tamanho, forma, cores, localização, clima, objetos, vivências, além de proposições mais abstratas, como atmosfera.

De toda maneira, pretendemos nos alongar um pouco mais sobre algumas proposições de Bachelard (1978) e Foucault (2009) acerca do espaço. Isso porque Bachelard traz um olhar poético profundo para o espaço literário. Foucault ajuda-nos a desenhar uma “breve história do espaço nas mentalidades” ao longo do tempo. Essas duas frentes nos interessam: a poética, que dialoga com a linguagem dos livros que compõem o *corpus* de nossa pesquisa; e a história das mentalidades, uma vez que nosso estudo permeia a investigação histórica e social do espaço, porém, com foco no deslocamento.

2.3.2 – Conversa com Bachelard e Foucault

Dentre as obras de Gaston Bachelard, destacamos *A poética do espaço* (1978), devido às associações promovidas entre a casa como espaço literário e alguns objetos.

Vale lembrar que a metodologia bachelardiana flerta com a fenomenologia, mas está imbricada com a psicanálise:

Através de uma figuração metafórica extraída de Carl G. Jung [...], Bachelard indica seu procedimento analítico, que, em última instância, consiste num processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo (DIMAS, 1994, p. 44).

De acordo com o professor Antonio Dimas (1994), Bachelard dedica os seis primeiros capítulos de seu livro aos espaços íntimos e seu significado simbólico. No primeiro, levanta noções relacionadas à moradia, como proteção, sossego, concentração, estabilidade. Entretanto, de modo dialético, nos capítulos finais, o autor evoca os significados contrários, como a proteção e a fragilidade do ninho, a solidez e a surpresa da concha.

Conforme mencionamos anteriormente nesta tese, Bachelard desenvolve nesse livro o que ele mesmo denomina como toponálise, ou seja, o estudo psicológico

sistemático dos locais de nossa vida íntima. No entanto, gostaríamos de tecer um rápido comentário sobre o pensamento de Bachelard que será providencial para nossa análise. O professor Oziris Borges Filho, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, é um dos estudiosos a ampliar o alcance da terminologia de Bachelard com relação ao conceito de topoanálise. Para ele, a topoanálise, como teoria literária do espaço, configura-se não apenas como um estudo psicológico, pois “abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço”, o que inclui inferências sociológicas, filosóficas e estruturais, por exemplo. Ainda segundo Borges Filho, a topoanálise vai além da vida íntima, “abrange a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural” (BORGES FILHO, 2008). Concordamos com o autor e dessa forma buscaremos aplicar essa terminologia expandida em nossa tese, até porque a casa é um *topos* recorrente na literatura portuguesa desde o advento da burguesia, com seus “traços definidores mais gerais: os personagens centrais (pai, mãe, filhos), o poder do pai, o casamento como sustentação, a moral cristã, a norma patriarcal” (SCHMIDT, 2016, p. 123). E a casa brasileira não difere muito da portuguesa.

Outro ponto a ser comentado é que Bachelard considera a casa, por exemplo, como imagem *a priori*, ou seja, os valores associados à casa são anteriores à sua transposição literária. Alguns críticos não concordam com essa visão, sendo um deles o próprio Brandão (2013). Porém, essa discussão não parece frutífera para nossos objetivos, pois buscamos em Bachelard, essencialmente, a dimensão poética de sua análise e, por conseguinte, o estudo do espaço por meio das metáforas.

Com relação à imensidão íntima, Bachelard comenta:

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel (BACHELARD, 1978, p. 317).

Ao mundo contemporâneo, sob uma visão estritamente científica de viés cartesiano e motivada pela lógica da produtividade e do desempenho, as ideias de Bachelard podem soar ingênuas ou até mesmo próximas de um exercício espiritual. Entretanto, seu pensamento busca o aspecto mais amplo do humano, com relação a esclarecimento, sintonia, percepção, concentração e sensibilidade.

No tocante a nossa análise, não podemos concluir que as personagens Júlia e Adelaide tenham, em sua imobilidade, alcançado essa imensidão, tampouco parece ser o propósito dos romances estudados. No entanto, nas duas narrativas vemos quantos obstáculos as separam dessa imensidão, seja no plano íntimo, seja na troca com a sociedade.

Gostaríamos de acrescentar que a prosa de Peixoto, assim como a de alguns autores portugueses de gerações anteriores à dele⁴⁶, rompe com a lógica outrora predominante que considerava a dimensão íntima e privada menos importante do ponto de vista histórico. Ao inserir a casa como ambiente de tensão entre masculino e feminino (Adelaide x Constantino), centro de expressão de autoritarismo e coerção, Peixoto revela o outro lado da casa, um lado que não pode ser encarado como espaço idílico.

Desse modo, queremos dizer que a dimensão íntima será amplamente considerada em nossa tese, assim como seu entrelaçamento com os vários aspectos da sociedade, porém quando falamos de devaneio não nos referimos a um modo de pensar idílico ou ligado a fantasia, mas sim ao desenvolvimento das potencialidades humanas.

Esclarecido esse ponto, nosso próximo movimento é em direção à história do espaço nas mentalidades. Para essa tarefa, elegemos uma conferência do filósofo Michel Foucault que integra o volume III de *Ditos e escritos* (2009).

Nessa conferência, preparada na Tunísia, o filósofo e historiador das ideias desenvolve uma breve história do espaço. Segundo ele, na Idade Média, o espaço era basicamente de localização, isto é, era dado pela oposição, pela hierarquia: lugares sagrados e lugares profanos, lugares urbanos e rurais. Já a partir de Galileu, o espaço se torna de extensão, um espaço infinito, em outras palavras: “o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento” (FOUCAULT, 2009, p. 412). Na década de 1960, mais precisamente em 1967 (ano em que escreveu a conferência “Outros espaços”, posteriormente publicada e que hoje faz parte do livro referido em nossa bibliografia), Foucault considera que o posicionamento substituiu a extensão para caracterizar o espaço. Para ele, o posicionamento é definido pelas relações de

⁴⁶Girola (2012), em artigo para a revista **Letras de hoje**, comenta sobre autores portugueses do século XX que romperam com a representação da casa como espaço doméstico idealizado. Dentre eles estão Agustina Bessa-Luís, Maria Velho da Costa e Lobo Antunes. Ver bibliografia.

vizinhança entre pontos ou elementos. A título ilustrativo, Foucault ressalta os posicionamentos de passagens: as ruas, os trens – aliás, os trens são “alguma coisa através da qual se passa, é igualmente alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente alguma coisa que passa” (FOUCAULT, 2009, p. 414). Lembremos que há o deslocamento de Adelaide nos comboios, e o deslocamento de Júlia, que passa parte da história dentro de um ônibus.

Foucault também comenta sobre os posicionamentos de parada provisória, como os cafés, os cinemas e as praias; os posicionamentos de repouso, como a casa, o quarto, o leito. Também devemos lembrar da rodoviária no romance de Del Fuego como espaço (posicionamento) de parada provisória, de espera, como os cafés para Foucault. Contudo, Júlia Malaquias, em nossa opinião, ocupa o ônibus e a rodoviária de modo não habitual, suspendendo o tempo e as regras desses espaços. Em outras palavras, a rodoviária de Del Fuego amplia essa ideia de espaço foucaultiana, e alinha-se à resignificação do espaço proposta por Milton Santos (1998), pois ao trabalhar na rodoviária e/ou ao esperar indefinidamente por alguém que poderá ou não chegar (Messias), Júlia transforma a rodoviária quase em sua morada, ou seja, ela se “apropria” da rodoviária em várias ocasiões, inclusive para a entrega de seu bebê a uma “desconhecida”. O tempo de Júlia na rodoviária é longo e profundo, assim como o tempo de pessoas (das quais temos notícias por meio de jornais e televisão) que praticamente “moram” nesses lugares devido a inúmeras condições sociais.

Por sua vez, os trens no *Livro*, além de compor parte do percurso de Adelaide, representam um símbolo recorrente para Ilídio (“pense nos comboios”), uma lembrança que o acalma e o protege:

[Q]uando era mais novo do que a sua memória, três anos, quatro anos, a mãe do Ilídio sentava-se à máquina de costura. Do balanço dos seus pés, do círculo que a sua mão seguia, nascia um estrondo repetido. Nessas horas, a mãe escolhia uma voz que o descansava [...], e dizia-lhe que aquele era o barulho dos comboios, que não devia ter medo. Nessas horas, a mãe sorria com força. Depois, aquilo que lhe dizia dos comboios tinha ilusão (PEIXOTO, 2012a, p. 103).

“Ter ilusão”, uma colocação poética que desestabiliza o leitor, pois induz a um erro de percepção. Nesse ponto seria fácil promover uma associação do trem com a vida, com base nas constatações de Foucault: porque o trem, assim como a vida, é algo

pelo qual se pode passar, com o qual se pode avançar e com o qual podemos chegar de um ponto a outro. No entanto, os comboios em *Livro* estão associados à proteção materna. E, assim, estão ligados dialeticamente ao combate/ameaça do desamparo e da orfandade.

Mas o que realmente desperta a atenção de Foucault são os espaços que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2009, p. 414). A esses espaços, ele denomina utopias, isto é, posicionamentos sem lugar real, e heterotopias, posicionamentos reais, correspondentes a lugares efetivos, mas que são contraposicionamentos, onde todos os outros posicionamentos reais estão representados, contestados e invertidos.

Como exemplos de heterotopias, Foucault lista as heterotopias de crise, “como o colégio, em sua forma no século XIX” (FOUCAULT, 2009, p. 416); as heterotopias de desvio, caso das clínicas psiquiátricas; as heterotopias ligadas a recortes do tempo, como os cemitérios, e de acúmulo do tempo, como museus e bibliotecas.

Com relação às bibliotecas, o comentário de Foucault nos faz lembrar o desejo de totalidade de *Livro*:

A ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em lugar que não mudaria [...] (FOUCAULT, 2009, p. 419).

Lembremos que a biblioteca como espaço narrativo em *Livro* é um dos elementos que demonstram esse desejo de totalização, assim como a própria estrutura do livro, conforme já nos referimos na introdução a esta tese, quando discorreremos sobre a aproximação dessa obra de Peixoto com o grupo francês Oulipo.

Por fim, Foucault vê o barco como heterotopia, “um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar [...], nossa maior reserva de imaginação”. Para Foucault, “nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam” (FOUCAULT, 2009, p. 422). Lembremos que o barco e o mar são bastante significativos na obra de Del Fuego, e o mar, sobretudo, é considerado espaço liso por excelência, segundo Deleuze e Guattari, mas também “de

todos os espaços lisos, aquele que mais cedo se tentou estriar, [...], com caminhos fixos, direções constantes, movimentos relativos [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 65).

Se considerarmos o navio como o quer Foucault, e concordamos com ele, como reserva de imaginação, podemos observar os capítulos finais do livro de Del Fuego como o ápice do fantástico na ordem narrativa. Nesses capítulos, conforme já citamos, o leitor é apresentado a novos espectros, como o de Dolfina (ex-empregada de Leila) no navio, além de ter a atenção dirigida para a intuição de Nico sobre o reencontro com Júlia, e ainda se depara com a trilha da caverna até o mar e a figura do barqueiro.

Como se vê, a contribuição de Foucault para a organização e problematização dos espaços em nossa análise é basilar, mas a bagagem ainda não está completa.

Voltamos nossa atenção agora a outra questão espacial, a dos signos verbais. No próximo item, desenvolveremos essa ideia.

2.3.3 – O caminho de palavras

Para analisar a relação dos signos verbais com o espaço como categoria narrativa nos livros de Peixoto e Del Fuego, partimos de um questionamento de Antônio Dimas:

Até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo (DIMAS, 1994, p. 33).

Na obra de Peixoto, a problemática do espaço já se insere no próprio objeto-livro, se levarmos em consideração que uma série de recursos gráficos desde a capa brasileira⁴⁷ e o início dos capítulos – como as letras capitulares deslocadas (deslocadas assim como os personagens?) – são utilizados como elementos metalinguísticos, conferindo ao texto uma dimensão simbólica⁴⁸. Dizendo de outro modo, o próprio livro como objeto se consolida como espaço narrativo, o que é comum a todos os livros, é claro, mas nesse caso há uma invocação especial da atenção do leitor para a metalinguagem. Esse artifício parece encontrar inspiração na obra pereciana.

⁴⁷A capa brasileira é obra da artista Flavia Castanheira.

⁴⁸A edição portuguesa de *Livro*, publicada pela Quetzal (ver bibliografia), traz na primeira página de cada capítulo um pequeno desenho de uma mala.

De acordo com Fux, Georges Perec utilizou restrições estruturais em sua literatura: uma delas são os *incipit*, “as primeiras palavras de cada capítulo ou página que servem para se tornar, também, *contraintes* estruturais geométricas” (FUX, 2016, p. 115). Segundo Fux, nos textos de Perec percebemos sempre a utilização de números e restrições. No caso do romance de Peixoto, também existe um padrão numérico, com listas e a (e)numeração dos capítulos. Isso ocorre de modo bastante similar ao romance *A vida modo de usar* (2009), de Perec, cujos capítulos recebem como título o nome de personagens ou o espaço onde se passa a ação (descrição). A propósito, em *A vida modo de usar*, Perec abusa de listas e textos de rodapé de caráter fictício, assim como Peixoto. Tudo isso para dizer que o padrão reconhecido em *Livro* deve ter influência sobre o percurso dos personagens e na economia do texto, isto é, esse padrão oculta (revela) uma simbologia.

Segundo Northrop Frye (2004), no apocalipse bíblico detectamos padrões com os números sete e doze, por exemplo. Para ele, talvez seja uma correspondência com os números de dias da semana, o número dos planetas (à época da escrita do livro do Apocalipse), os meses do ano e os signos do zodíaco. “Daí que esses números sugerissem, mais do que outros, que o tempo e o espaço tinham se transformado numa coisa só” (FRYE, 2004, p. 104). No caso de *Livro*, há duas listas de doze tarefas nas páginas 202 e 221 da edição estudada nesta tese. A divisão dos capítulos numerados na primeira parte obedece a um padrão sequencial matemático: 1,2,3,4; 1,2,3; 1,2,3,4; 1.2.3; e 1,2,3,4,5. Essa sequência progressiva nos remete a um movimento espiralar, conforme acreditamos ser a narrativa de *Livro*. Mas estas são apenas suposições. No entanto, apesar de não avançarmos na pesquisa lógica matemática, pensamos que esse modelo induz à identificação do planejamento do autor para o livro, vejamos:

1. D. Milú
2. Barbeiro
3. Padre
4. Aquele da Sorna

Esse primeiro bloco reúne personagens que não têm voz na história, com exceção d’Aquele da Sorna que fala uma única vez.

1. Um pombo
2. Cem escudos

3. Um livro

Este outro bloco agrupa os presentes dados por Ilídio para Adelaide. Note-se que somente o último dos presentes tem caráter perene.

1. Conversa entre o Ilídio e o Josué
2. Conversa entre o Ilídio e a Velha Lubélia
3. Conversa entre o Ilídio e o Cosme
4. Conversa entre o Ilídio e o Galopim

Este bloco traz diálogos de Ilídio com outros personagens e preparam o rapaz para sua jornada atrás de Adelaide.

1. Até Bordéus
2. Até Poitiers
3. Até Paris

Este bloco é agrupado por itinerários que levam Ilídio até Adelaide.

1. 23 de abril de 1974
2. 24 de abril de 1974
3. 25 de abril de 1974
4. 26 de abril de 1974
5. 27 de abril de 1974

Este último bloco numerado sugere a virada de uma narrativa circular para uma espiral, pois há duas importantes mudanças prenunciadas pela contagem do tempo: a Revolução dos Cravos e o nascimento do personagem Livro. Dando margem a especulação, talvez a Revolução dos Cravos tenha possibilitado o nascimento de *Livro* (tempo e espaço transformam-se, assim, numa única matéria/dimensão?).

Cabe dizer que os demais capítulos da primeira parte de *Livro* não são numerados, mas demarcados por espaços relevantes do romance, como o quarto, o posto da guarda, o cemitério e a fonte, sendo estes dois últimos explicitamente relacionados com o ciclo da vida; o quarto também está ligado ao ciclo da vida, uma vez que foi nesse espaço que a velha Lubélia (quando moça) gestou uma criança. Retomaremos alguns desses espaços ao longo da tese. Mas importa mencionar: há outros capítulos iniciados sem demarcação.

Se algum estudo se propuser a analisar as *contraintes* matemáticas em *Livro* e obtiver progressos no caso das capitulares e de outras brincadeiras e provocações

oulipianas, talvez venha contribuir para melhor compreendermos o espaço nessa obra. Por enquanto, pelo que pudemos apurar até aqui, não encontramos nenhuma pesquisa com esse propósito; assim, ficaremos apenas com um pequeno mapeamento das pistas que Peixoto nos deixou ao longo do texto e a certeza do espaço-livro como metalinguagem: “A paisagem, mundo de objetos, apenas ganhará realidade quando deixarmos estas palavras [...], este tempo encadernado” (PEIXOTO, 2012a, p. 282).

A propósito, Ronaldo Entler, especialista em Multimeios, em seu texto de 2002, “O livro infinito de Mallarmé”⁴⁹, traz uma lembrança fundamental para nossa tese:

Talvez tenha sido Mallarmé o primeiro a pensar o livro como algo mais do que um recipiente neutro para a linearidade da escrita, ao sugerir uma nova forma poética. Ao final de sua vida, deixou inacabado o projeto de seu *Livre*, um trabalho pretensioso que deveria conter infinitas possibilidades de leitura. Mais do que isso, deveria ser o livro definitivo, um poema-repertório que contivesse potencialmente todos os poemas, que jamais pudesse ser lido duas vezes da mesma forma e, portanto, que não jamais se esgotasse. Apesar de ser um projeto inacabado, através dele, Mallarmé renunciou alguns objetivos recorrentes em nossa arte contemporânea [...]. O *Livre* trabalharia o texto como forma gráfica, com tipos e tamanhos variáveis, sugerindo a leitura como apreensão de uma estrutura visual, onde o branco da página seria também elemento signifiante [...]. Ele deveria ser manipulado como um objeto, um bloco a ser esculpido, visto não na superfície da página, mas em sua profundidade (ENTLER, 2002).

Ainda segundo Entler (2002), há um percurso da literatura contemporânea no qual o sonho de Mallarmé se atualiza; como exemplo máximo temos o já mencionado poema combinatório *Cent Mille Millions de Poèmes* (1982), do escritor oulipiano Raymond Queneau.

Em nossa opinião, *Livro*, de José Luís Peixoto, está em diálogo estrito com o projeto literário de Stéphane Mallarmé: note-se, além do título, a presença das capitulares em “movimento” sobre a página, como exercício tipográfico (e menor signo verbal), conforme já observamos anteriormente, além do desejo de totalidade e o jogo (interação) com o leitor.

Segundo Roland Barthes (2013):

Toda sacudida imposta por um autor às normas tipográficas de uma obra constitui um estremeamento essencial: escalonar palavras isoladas sobre uma página, misturar o itálico, o romano e a maiúscula segundo um projeto que não visivelmente o da demonstração intelectual [...], romper

⁴⁹Ver <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>, conforme bibliografia.

materialmente o fio da frase por alíneas disparatadas, igualar em importância uma palavra e uma frase, todas essas liberdades concorrem em suma para a própria destruição do Livro: o Livro-Objeto confunde-se materialmente com o Livro-Ideia, a técnica de impressão com a instituição literária, de sorte que atentar contra a regularidade material da obra é visar à própria ideia da literatura (BARTHES, 2013, p. 113).

A título ilustrativo, seria interessante observar o processo literário de Mallarmé em *Um lance de dados* (2013), poema que não pertence a *Livre*, mas apresenta um estilo de escrita que inspirou a poesia concreta e está vinculado, de certa forma, à ideia de probabilidade, tão cara a Queneau (membro do Oulipo), e, em nossa opinião, às ideias de construção e desconstrução do processo criativo.

Reproduzimos a seguir duas imagens, a primeira corresponde a uma revisão tipográfica⁵⁰ do poema *Um lance de dados*, no texto em francês, feita pelo próprio Mallarmé, com destaque para a correção das maiúsculas. A segunda imagem corresponde a um fragmento de *Livre*⁵¹, no qual se observa a realocação das iniciais. Em seguida, temos a reprodução da página de um capítulo de *Livre*, onde sobressai o jogo que confere movimento à letra inicial (em queda?) e, por fim, sua capa no Brasil, que sugere uma brincadeira tipográfica e a menção aos tradicionais azulejos portugueses.

⁵⁰Imagem disponível em <<http://www.musarara.com.br/a-abolicao-do-acaso-em-mallarme>>, a partir do manuscrito-maquete de *Um lance de dados*, do espólio de Mallarmé. Ver GONÇALVES, M. F. em bibliografia.

⁵¹Imagem disponível em <<https://denniscooperblog.com/spotlight-on-stephane-mallarme-the-book-%E2%88%9E-2/>>, a partir de arquivos da Universidade de Harvard.

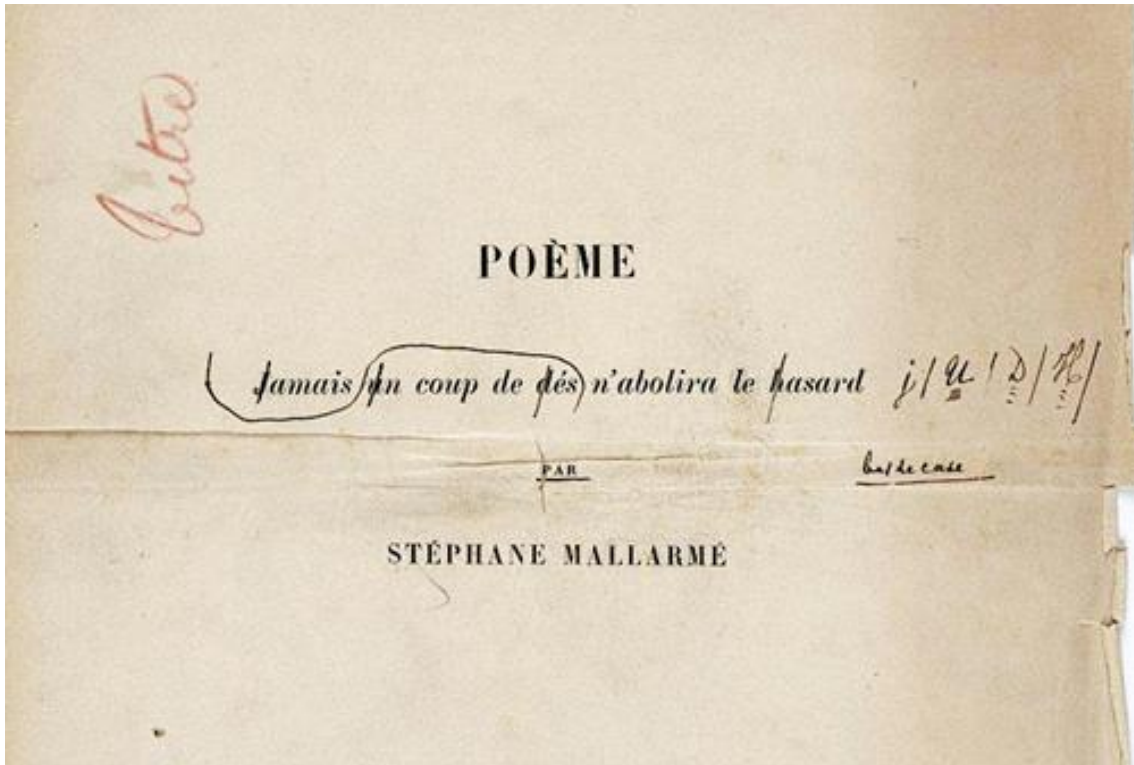


Imagem 1: revisão tipográfica do manuscrito-maquete do poema *Um lance de dados*, a partir do espólio de Mallarmé

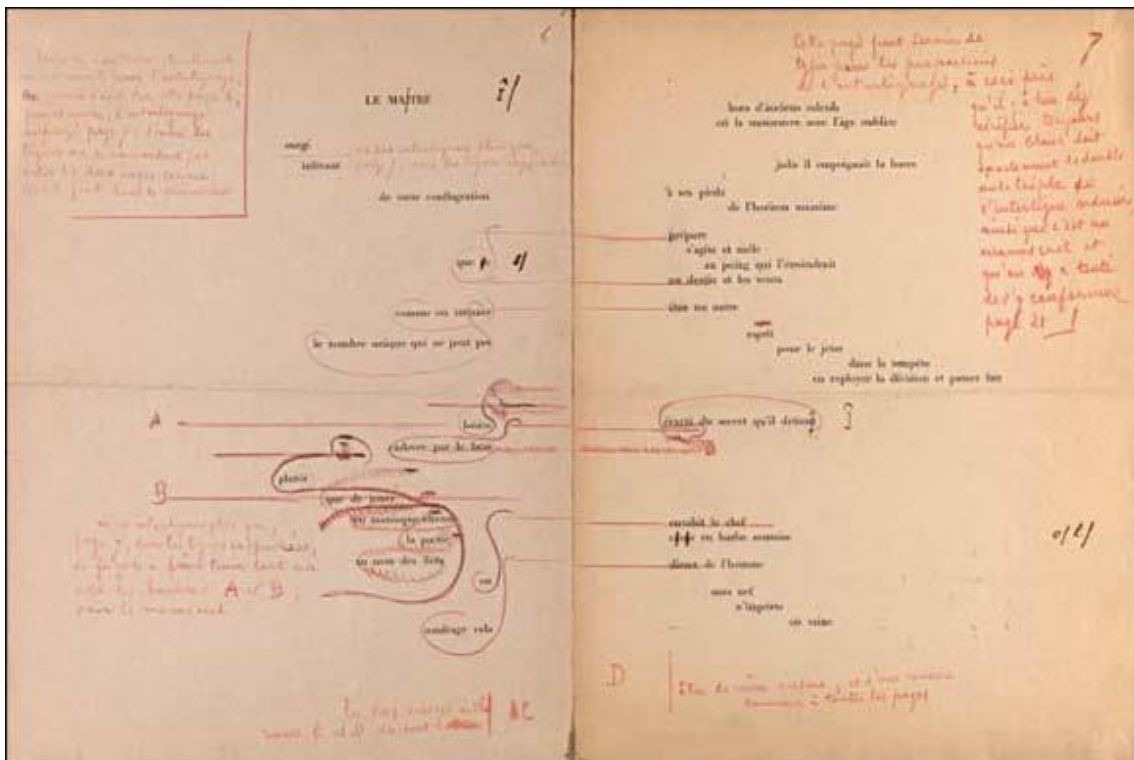


Imagem 2: fragmento de *Livre*, a partir de arquivos da Universidade de Harvard

(Fonte)

P

ara além dos poços, aquela era a terceira fonte da vila. As outras mal chegavam para servir todo o povo, mas esta nova tinha sido enjeitada no dia em que, por mistérios subterrâneos, a canalização baralhou-se e as bicas do chafariz começaram a jorrar o interior da fossa da d. Milú. Sim, o interior da fossa da d. Milú.

No barbeiro, foram consideradas as sentenças de vários especialistas em poços e regas. O assunto era tratado com seriedade. Havia respeito por aqueles que, com o lusco-fusco, com o nariz entupido, só ao chegarem a casa se aperceberam do que transportavam na vasilha. A partir daí, apesar de garantias assinadas, só quem tinha menos escrúpulos se utilizava daquela água.

Nem sempre tinha sido assim. Nos primeiros meses

Imagem 3: página da edição brasileira de *Livro*, conforme bibliografia



Imagem 4: capa da edição brasileira de *Livro*, conforme bibliografia

Em sua tese de doutorado intitulada *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, Frederico Oliveira Coelho recupera o projeto *Livre* de Mallarmé para comentar a publicação planejada pelo artista plástico brasileiro. Oiticica planejou nos anos 1970 um livro que seria um trabalho em progresso, uma invenção constante – arte em estado bruto. Particularmente, para nossa tese, pensamos ser interessante transcrever um trecho do texto de Coelho sobre o livro de Oiticica:

Livro-rizoma (e sua oposição, o Livro-raiz), livro nômade, livro aberto, livro infinito: são muitas as metáforas-modelo que poderiam ser utilizadas para

analisar esse projeto e percurso de Oiticica em relação a sua ideia de publicação (COELHO, 2008, p. 172, grifo nosso).

Com efeito, as metáforas propostas por Coelho nos levam de volta às ideias de Deleuze e Guattari (2012), ao indicar a potência do projeto de Oiticica (e o de Mallarmé), e da literatura como estruturas rizomáticas. No entanto, assim como o livro de Mallarmé, o livro de Oiticica não foi realizado. Do projeto do poeta francês, sobraram apenas anotações esparsas e fragmentos dispersos. Mas, apesar do suposto fracasso, *Livre* tornou-se um paradigma literário, com suas ideias-limite de invenção e subversão. Talvez seja valioso pensar esse processo criativo, o trabalho em progresso de ambos, Mallarmé e Oiticica, como um percurso infinito (vide grifo acima).

Não à toa, ao considerarmos elementos paratextuais em nosso estudo, percebemos que o autógrafo de José Luís Peixoto do exemplar utilizado nesta tese assinala: “este caminho de palavras”.

Mais que isso, as páginas finais de *Livre* atendem não apenas à proposta de caminho, mas à ideia de avanço e eterno processo:

Este livro podia acabar aqui. Sempre gostei de enredos circulares. É a forma que os escritores, pessoas do tamanho das outras, têm para sugerir eternidade. Se acaba conforme começa é porque não acaba nunca. Mas tu, eu, os Flauberts, os Joyces, os Dostoievskis sabemos que, para nós, acaba. Com um ligeiro desvio, os círculos transformam-se em espirais e, depois, basta um ponto como este: . (PEIXOTO, 2012a, p. 281-282).

O romance de *Del Fuego* também se encerra com a mesma característica espiralar, ao assinalar o desencontro dos irmãos Malaquias em um momento de suas vidas diferente do início da narrativa:

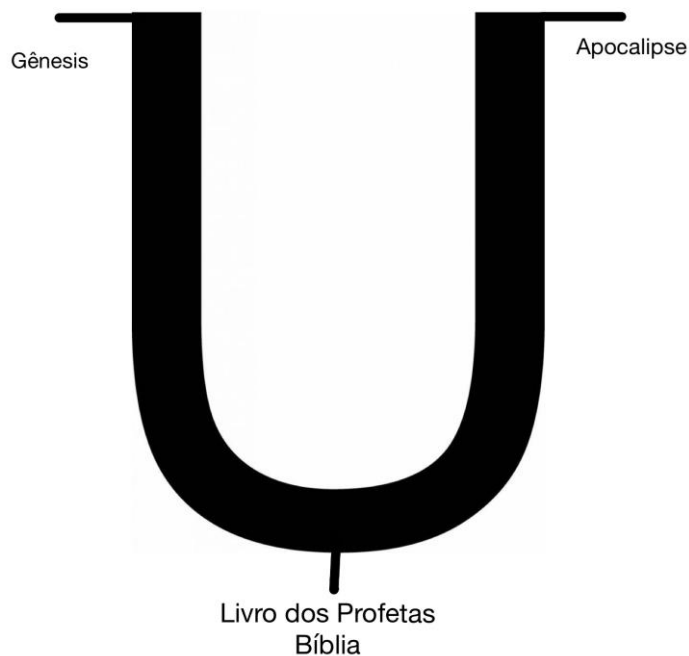
Nico olhava para um lado, Júlia para outro. Os olhares fizeram duas retas paralelas, ele por cima, ela por baixo. Havia uma chance de intersecção, mas Nico deu um passo à frente e o ângulo do encontro foi desfeito. Júlia escapou de sua visão e ele dela, por um passo (DEL FUEGO, 2010, p. 272).

Nessa passagem final, o leitor pode hesitar se as personagens ainda estão vivas ou se estão em “outra dimensão”, pois elas se encontram “em águas turvas”. Essa hesitação dada pelo insólito n’*Os Malaquias* nos aproxima do ponto perseguido pela

literatura e enunciado por Blanchot (2011) – no caso d’*Os Malaquias*, a infinita busca pela retomada, pelo reencontro, por um novo período de bênçãos.

Acreditamos que essa dimensão simbólica (retomada, reencontro) pode ser demonstrada em uma breve incursão pelo percurso geral do livro de Del Fuego. Para tanto, precisamos de uma visão macroscópica, uma vez que o itinerário da personagem está vinculado à estrutura do romance. Assim, decidimos estabelecer um paralelo com a Bíblia católica, devido à sua influência nos romances do realismo maravilhoso latino-americano e, claro, n’*Os Malaquias*.

A fim de desenvolver essa ideia, julgamos essencial recuperar a linha imaginada pelo crítico Northrop Frye (2004) para traçar a unidade narrativa da Bíblia. Para Frye, essa linha tem a forma de uma curva, que ele compara à letra U. Essa curva “postula um estado original de felicidade relativa [início do U], e olha para diante, na esperança de uma restauração definitiva deste estado para pelo menos algum ‘sobrevivente’ [final do U]” (FRYE, 2004, p. 161). Segundo ele, as profecias, ou os livros dos profetas, encontram-se no ponto mais baixo dessa curva.



Entendemos que o percurso dos irmãos Malaquias seja semelhante ao postulado por Frye para a narrativa bíblica, mas não exatamente um U. A expulsão do Paraíso na *Bíblia* configura o “abandono” dos filhos pelo Pai, a partir de um pecado original (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis). Igualmente, os irmãos Malaquias também são expulsos do paraíso (sua casa) e ficam desamparados a exemplo de Eva e Adão. Mas essa expulsão se dá por conta de uma tragédia apocalíptica, em forma de cataclismo. Talvez o pecado seja a existência do bastardo (Júlia), mas a questão da filiação somente é levantada quando avançamos na leitura do romance.

Além disso, Northrop Frye nos lembra que “o Jeová do Antigo Testamento tem elos figurativos com o céu e o trovão, assim como Zeus” (FRYE, 2004, p. 50) e essa informação não pode passar despercebida em nosso estudo, que trata de um romance cujo mote é um raio.

A propósito, a catástrofe inicial prenuncia as demais e o tom profético está dado desde o início. Isto é, não temos uma mensagem de bom augúrio. Com efeito, segundo Frye, na Bíblia “o profeta autêntico é o que tem a mensagem impopular” (FRYE, 2004, p. 158), e em geral os profetas bíblicos falam de um futuro muito próximo. No caso d’*Os Malaquias*, a narração aproxima-se de uma profecia, não apenas por predizer ações futuras, mas porque se incorpora à definição de profecia dada por Frye no contexto bíblico literário:

[A] profecia é uma visão abrangente da situação humana, medindo-a da criação à libertação final; é uma visão que demarca o que, em outros contextos, despertaria a imaginação criadora. Ela incorpora a perspectiva da sabedoria, ampliando-a (FRYE, 2004, p. 160-161).

Desse modo, conforme mencionamos no começo desta tese, o apocalipse se adianta (e se mistura) à gênese na narrativa de Del Fuego. O raio seria, grosso modo, o início do U. Mas ainda não sabemos exatamente qual letra do alfabeto (ou qual referencial geométrico, espiral?) melhor descreverá os passos de Júlia; apenas concordamos que se trata de uma tentativa de restauração da felicidade relativa do início.

Porém, pairam algumas incertezas sobre a restauração da família Malaquias: eles vão se reencontrar? De qual dimensão estamos falando: da vida ou da morte? E ainda: os Malaquias seriam os sobreviventes, no sentido de passar pelos embates da vida, ou

sobreviver, nesse caso, corresponderia a continuar a viver sob nova forma e/ou em outro lugar? Haveria uma libertação final?

Interpretamos que a hesitação proposta pela obra de Del Fuego corresponde às questões metafísicas da humanidade. Em outros termos, a hesitação — fenômeno literário do fantástico — é uma síntese para a falta de respostas. A falta de respostas, por sua vez, corresponde ao descentramento do homem contemporâneo⁵², ao qual, pelo menos em um primeiro momento, a obra é dirigida.

Uma vez que os livros dos profetas se encontram na parte baixa da curva proposta por Frye, ou seja, no ponto de viragem, parece-nos interessante saber um pouco mais sobre essa coleção de livros, pois ela pode abrir novas chaves para a leitura do romance de Del Fuego.

De acordo com Robert Alter, no *Guia literário da Bíblia*, livro organizado por ele e por Frank Kermode (1997), a *Bíblia* hebraica pode ser compreendida como uma antologia que reúne vários gêneros, “englobando historiografia, narrativas ficcionais e muita mistura de ambos, listas de leis, profecias tanto em verso como em prosa, [...], poemas de amor, tábuas genealógicas, contos etiológicos e muito mais” (ALTER IN: ALTER; KERMODE; 1997, p. 23). Essa “antologia” abarca nove séculos de produção literária. Interessa a esta tese o Livro dos Doze Profetas, “o mais heterogêneo dos 24 que compõem o cânone tradicional hebreu”, e que contém “escritos compostos em um período de quase quinhentos anos”; aliás, considera-se que “a coleção [dos doze profetas] assumiu sua forma unitária em algum momento do século anterior [século XIX]” (MARKS IN: ALTER; KERMODE, 1997, p. 223-224). Essa coleção também é conhecida como os doze profetas menores, não devido à sua importância, mas à brevidade de seus relatos (MARKS IN: ALTER; KERMODE, 1997). Último livro da coleção, *Malaquias*, segundo Herbert Marks (1997), traz a predição do profeta Malaquias, que se traduz por um ataque (ameaça) ao sacerdócio contra os abusos na administração da Lei. Assim como ocorre com outros profetas, Malaquias realiza uma crítica social. Para a solução da crise, Iavé (YHWH) anuncia a vinda de um mensageiro divino, Elias, o profeta, que no dia do senhor irá restabelecer as tribos de Jacó, isto é, converter o coração dos filhos aos pais e dos pais aos filhos:

⁵²Referimo-nos ao descentramento comentado no início desta tese, sugerido por Stuart Hall (2011) após pensadores como Freud e Foucault, por exemplo.

Para a maioria dos leitores ingleses, o último versículo de Malaquias é seguido diretamente pelas ‘boas novas’ dos Evangelhos. [...] Igualmente, as bíblias judaicas regularmente repetem a promessa da chegada de Elias em tipos gráficos pequenos que se seguem ao versículo final, desse modo encerrando a coleção com uma nota esperançosa, e convertendo a ansiedade da sucessão em uma figura de eterno retorno ou de experiência infinita (MARKS IN: ALTER; KERMODE, 1997, p. 248-249).

Os irmãos Malaquias, ao desembarcarem no porto, talvez representem a esperança da retomada. Porém, o instante em que eles perdem o ângulo do encontro metaforiza uma tendência espiralar da narrativa. Assim, conforme já observamos nesta tese, o final do romance não traz exatamente um retorno, como um círculo, à semelhança das narrativas míticas ou do realismo maravilhoso, mas um modo de continuar a trajetória, agora com novo rumo. Entretanto, o leitor não sabe quando e se o deslocamento das personagens irá se encerrar. Nota-se, dessa maneira, semelhança com o final de *Livro*, também espiralar (conforme já apontamos) e incerto sobre a continuidade do deslocamento. Mas, em ambos os casos, há forte sugestão de crítica social e política, sobretudo quanto aos fatores que desencadeiam e contribuem para os deslocamentos que têm como consequência a degradação moral e psicológica do ser humano.

Importa recordar que a meio caminho do romance de *Del Fuego* acontece a inundação do vale pela represa, um fato complicador, pois estabelece efeitos negativos para os moradores do vale e não para aqueles que decidem e autorizam a criação da hidrelétrica.

A água vinha caudalosa, força de motor, varrendo o chão, os ninhos de cupim, arbustos secos, alguns cavalos corriam dela [...] A água foi estourando obstáculos, uma enxurrada histérica. O muro de água derrubou cercas, as com ferrugem e traça na madeira. Alguns corriam pela estrada vendo a casa alagar, a água preenchendo cômodos como um copo debaixo de torneira (DEL FUEGO, 2010, p. 114-115).

Passado o tempo, assim como no Dilúvio bíblico, as águas baixam e a represa seca: “— A água secou — disse Nico mantendo os cotovelos para fora da janela”, “A lama tinha peixes jazendo, outros no último debate” (DEL FUEGO, 2010, p. 226-227). “No segundo mês, no vigésimo sétimo dia do mês, a terra estava seca” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 8, 14).

N’*Os Malaquias*, com a represa seca, a água “retorna” para o outro lado do vale, onde o percurso dos rios havia sido desviado; esse acontecimento possibilita o desenganho do navio no qual embarcam Antônio, Nico e sua família. De acordo com a narrativa, esse rio desemboca no mar aberto. Um dado curioso: no Rio Sapucaí, cujo porto Carrito localizava-se na cidade de Carmo do Rio Claro, sul de Minas, ainda navegavam barcos a vapor na primeira metade do século XX, antes da construção de Furnas⁵³ (região análoga à Serra Morena no mundo “real”), pois ali havia um importante comércio operado pela navegação, segundo Martins (2011). Isto é, assim como no Apocalipse bíblico, “Babilônia [...] perderá o seu comércio de navegação” (FRYE, 2004, p. 180), Serra Morena também vive esse déficit. Mas o romance de Del Fuego apresenta uma reviravolta: após a instalação da hidrelétrica e consequente inundação, existe um retorno da paisagem anterior à usina e o restabelecimento da rota de navegação. Novamente chamamos a atenção para a mistura de vida, morte, renascimento, apocalipse e gênese n’*Os Malaquias*.

Vejamos a menção de Frye (2004) ligada à temática da água como vida e morte nos livros dos profetas, e em seguida, sobre sua ambivalência no Dilúvio:

Devemos lembrar que a fonte emanando dos limiares do Templo reconstruído, no Livro de Ezequiel, flui para Leste, e deságua no Mar Morto; portanto trazendo-o à vida {“e as águas ficarão saudáveis”, Ezequiel, 47:8, e também em Zacarias, 14:8} (FRYE, 2004, p. 180).

O próprio Dilúvio é uma imagem demoníaca, no sentido de ser uma imagem de ira e da vingança divinas, ou uma imagem de salvação, dependendo do ponto de vista de que se o olhe: se o de Noé e sua família, ou se de todos os outros (FRYE, 2004, p. 180).

Outro tema que merece apreciação é a redução do espaço. Estamos novamente falando das várias dimensões espaciais: física, social, sagrada. Essa dificuldade imposta à humanidade após a expulsão do Paraíso — também correlacionada com o Êxodo bíblico e as emigrações dos povos relatadas pela historiografia — é uma tópica literária.

Segundo Frye, “conforme a Bíblia avança, a área do espaço sagrado encolhe” (FRYE, 2004, p. 194). Reproduzimos abaixo um segmento fundamental do levantamento realizado por Frye (2004) a partir do texto bíblico:

⁵³Mais informações no artigo de Marcos Lobato Martins, na Revista Diálogos, v. 15, n. 2, p. 409-436, maio-ago./2011, conforme bibliografia.

Se o Jardim do Éden se estendia do Egito à Índia, ele continha um espaço bastante amplo para que duas pessoas o percorressem. Ou seja, era um mundo completo, uma sociedade sem acotovelamentos e de solidão sem solidão. A Terra Prometida de Abraão era bem menor, mas ainda espaçosa para conter uma economia pastoral; a de Josué era menor ainda, e até mesmo o mapa de Canaã dividida entre as doze tribos, que aparece na quarta capa das Bíblias em Versão Autorizada, era mais mapa do que os Israelitas desejavam possuir do que daquilo que possuíam de fato. A divisão do reino e as conquistas subsequentes cortaram o espaço sagrado até reduzi-lo a Judá, Jerusalém, o Templo, até o Santuário Santo dos Santos dentro do Templo. Com o sacrilégio de Antíoco, talvez repetido de propósito por Calígula, desaparece o último vestígio do espaço sagrado.

Para o cristianismo isto era uma indicação de que um espaço sagrado central não poderia mais existir (FRYE, 2004, p. 194, grifo nosso).

Inevitável recordar a discussão sobre a busca pelo centro sagrado do labirinto por Paz (2014) e do centro do romance proposto por Blanchot (2011). Nossa impressão é que essa busca se torna cada vez mais complexa, porque o centro, do romance ou do labirinto, apresenta-se sutil e inalcançável até mesmo (e principalmente) para o autor.

O encolhimento do espaço também ocorre para Júlia Malaquias, embora não gradual como a redução do espaço sagrado na Bíblia. Desde a saída da casa dos pais, as restrições são impostas de maneira abrupta para Júlia. Entretanto, em sua trajetória há uma breve, relativa e quase ilusória expansão do espaço físico e social, quando de sua ascensão como modista e mãe. Não obstante, no fim do romance, Júlia já não dispõe de espaço algum, físico e social, por isso se dirige ao mar, heterotopia foucaultiana, espaço liso por excelência, aberto, flexível, ininterrupto. Trata-se de um impulso da personagem, eterna “prisioneira de um trânsito infrutífero” (TREVISAN IN: PEREIRA, 2016, p. 207). Assim, sua busca não encerra um caminho em direção ao centro, não tem caminho definido, é uma busca em desatino, quase às cegas, no embate com as paredes e encruzilhadas de um labirinto, um desespero para sair e ao mesmo tempo um alheamento próprio de quem não enxerga alternativas. Um desespero paralelo ao do escritor, que tem em seu caminho o embate com o desgaste da linguagem.

No caso da Serra Morena, ao final da narrativa, o espaço se esgarça, desordena, não mais se reintegra em uma possível e relativa harmonia. Enquanto se esgarça, o espaço é abandonado (novamente o abandono). A cidadezinha próxima à Serra, que havia “progredido” com a hidrelétrica, decai nas mãos da Igreja: “[s]em a água, a cidade não tinha luz” (DEL FUEGO, 2010, p. 229), “a cidade foi se esvaziando” (DEL FUEGO, 2010, p. 265); ao mesmo tempo, o orfanato das francesas permanece sólido no

comércio infantil, “[a]lgumas crianças deixadas na escadaria surgiram na fuga de mulheres mais simples” (DEL FUEGO, 2010, p. 265); “[o] prefeito, de pouca personalidade, ofereceu ao padre a administração”, e ainda, “[a] cidade virou presépio” (DEL FUEGO, 2010, p. 266).

Também é importante lembrar que o deslocamento (assim como já falamos de Orfeu) representa um tema que remonta às narrativas da Antiguidade. Por exemplo, no relato do Êxodo, “à travessia do Mar Vermelho segue-se um longo período de errância em trajetórias labirínticas e frustrantes” (FRYE, 2004, p. 196). Júlia conhece bem esse tipo de trajetória. Mas a imagem do mar, seja na travessia do povo hebreu em fuga do Egito, seja para Júlia, simboliza a esperança de liberdade e de um novo recomeço.

Contudo, as derrotas de Júlia ao longo de sua trajetória antes de chegar ao porto representam a orfandade humana, termo que, segundo nossa visão, está relacionado com a “longa sucessão de fracassos, que desde o Jardim do Éden até as vagueações no Deserto [...] caracterizam a história sagrada” (MARKS IN: ALTER; KERMODE, 1997, p. 248).

Aliás, logo no início da *Bíblia* católica coloca-se a questão do espaço, ou seja, a criação do mundo; até o fim da narrativa, o espaço ocupado e almejado (físico e social) por hebreus e cristãos tem relevância na construção do enredo. Algo parecido se dá com *Os Malaquias*: o narrador demarca Serra Morena no primeiro capítulo, sendo que a disputa do território decorre até o fim da história, sempre com tensa oposição entre progresso e bem-estar social. Assim, a terra prometida pelos donos do poder no livro de Del Fuego é a cidade e seu progresso. O que se revela falso. Dessa maneira, a nota esperançosa d’*Os Malaquias* não está na terra e sim no mar.

Conforme vimos até aqui, no texto de Del Fuego verificam-se várias coincidências, alusões ou heranças relacionadas à Bíblia. Daí percebemos a pertinácia da influência literária desta última. Aliás, influxo que não se apresenta apenas por meio da literatura, mas por todo um imaginário no Ocidente, tendo o Antigo e o Novo Testamento como grande código da arte (FRYE, 2004).

Segundo Robert Alter (1997), a *Bíblia* tem caráter fortemente alusivo. A propósito, para ele, toda a literatura é alusiva, pois “como escritor, é-se compelido de uma maneira ou de outra a compor seu texto a partir de textos anteriores (orais ou escritos)” (ALTER IN: ALTER; KERMODE, 1997, p. 25).

De fato, ao ser entrevistada durante o evento Ficcionalis na USP (2017), a autora admitiu a influência da Bíblia em sua obra, mas ela mesma não saberia localizar esse legado em seus romances. Northrop Frye tem algo a nos esclarecer a esse respeito:

O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer partes desse corpo, quando apresentados na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática, o que podemos reconhecer deste corpo de inquietações vem de um condicionamento social e de um legado cultural [...] A Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa. (FRYE, 2004, p. 17).

Antes de finalizar esta seção, desejamos lembrar e enfatizar o aspecto político da *Bíblia*, d'*Os Malaquias* e desta tese. Aproveitemos as ideias de Robert Alter:

[...] em qualquer cultura é exceção a invenção literária ser uma atividade puramente estética. Os escritores agrupam palavras em certa ordem agradável, em parte, porque a ordem agrada, mas também, muitas vezes, porque a ordem os ajuda a refinar os significados, torna-los mais memoráveis, mais satisfatoriamente complexos, de modo que o que é bem elaborado na linguagem pode envolver mais poderosamente o mundo dos eventos, valores, fins humanos e divinos (ALTER IN: ALTER, R.; KERMODE, F., 1997, p. 27).

Dessa maneira, grosso modo, a Bíblia busca defender a ideia da existência de um Deus justo, seja lá o que signifique esse conceito de justiça, além de advogar em favor de um código de conduta para os humanos atingirem a salvação. Sua narrativa se detém sobre denúncias sociais, eixo dramático para sustentar seu argumento principal.

O romance *Os Malaquias*, por sua vez, reivindica nosso olhar para os desmandos políticos e a tragédia social, ao passo que esta tese procura explicitar o uso do espaço na ficção para figurar (denunciar?) tais desmandos; em paralelo, nossa pesquisa pretende evidenciar o uso do espaço por parte do mandonismo e do patriarcado com vistas a oprimir a população, sobretudo as minorias; nesse caso, as mulheres.

Uma vez esboçada a estrutura narrativa d'*Os Malaquias* como percurso espacial político e metafísico, embora superficialmente, demarcamos o caminho seguido não apenas pelas personagens, mas também pelas palavras. Com efeito, o mesmo ocorre no livro de Peixoto.

Agora, gostaríamos de comentar brevemente nossa escolha teórica para debater o aspecto moral do espaço, chave importante para esta análise.

2.3.4 – Degradação do espaço

Pretendemos nos concentrar na simbologia de alguns espaços de *Livro*. Para cumprir esse estágio, vamos recorrer ao trabalho do crítico Antonio Candido, em seu ensaio “Degradação do espaço”, presente na obra *O discurso e a cidade* (2010). Nesse texto, vale lembrar, Candido estuda o espaço como categoria narrativa em *L’Assommoir* (1877)⁵⁴, de Émile Zola. Um dos motivos da escolha desse ensaio foi a citação do romance de Zola em *Livro*, a saber: no dia em que Constantino (marido de Adelaide) soube da gravidez da mulher, eles comeram a mesma refeição de *L’Assommoir* (PEIXOTO, 2012a, p. 235). Outro motivo é a recorrência da degradação do espaço na representação dos lugares onde se fixam pobres e migrantes em *Livro*, além de sua correspondência com os dados da realidade histórica. Essa degradação também evidencia a questão do espaço social da mulher nos períodos abordados pelos livros analisados nesta tese e em *L’Assommoir*.

Ao longo da análise do espaço em *Livro*, no capítulo 3 – dedicado à trajetória de Adelaide –, desenvolveremos esse raciocínio e suas intersecções com a casa salazarista e os bairros onde vivem as personagens de Adelaide, Constantino e Cosme.

Outra chave de leitura a ser explorada é o papel da escada como espaço narrativo na trajetória da personagem Gervaise, de Zola, em comparação com os comboios como entre-espaço no percurso de Adelaide.

Uma vez apresentados os planos de análise, estamos a um passo de fechar a mala: tempo de apresentar nossa definição de entre-espaço e subespaço, adiada até aqui.

2.3.5 – Das subtrações do espaço

⁵⁴Esse livro de Zola foi traduzido para o português e publicado no Brasil em 1915 pela editora Guimarães e Cia. Há outra edição, de 1956, pela Cia Brasil. Hoje o título encontra-se fora de catálogo.

Inicialmente, gostaríamos de frisar mais uma vez nossa intenção política, isto é, marcar o aspecto social dos espaços literários nas duas obras analisadas.

Assim, defendemos a utilização do termo entre-espaço, pois este designa a estadia de uma pessoa entre dois espaços; por exemplo, um trem ou um ônibus não é teoricamente um espaço definitivo para se viver, mas sim um espaço entre uma casa e outra, por exemplo. A vivência em lugares que denominamos entre-espacos é uma vivência que *a priori* deveria ser temporária. Não é o caso figurado em ambas as obras. Desse modo, buscamos não designar esses espaços simplesmente por provisórios, porque não foram assim experimentados pelas personagens. Também argumentamos que o prefixo “entre” se torna crucial ao reduzir a força da palavra espaço, pois não se trata de um espaço pleno, temos na verdade a precariedade dos transportes ou uma vivência truncada nesses meios. Em outras palavras, a designação entre-espaço nos parece mais adequada à experimentação do tempo psicológico (tempo de sofrimento) por parte das personagens durante seu deslocamento: as personagens não desfrutam com conforto desses espaços, até porque seu percurso é incerto, e no caso de Júlia, o destino também. Por exemplo, na primeira parte de *Livro*, durante treze páginas, Adelaide viaja de camioneta, de comboio ou a pé por caminhos perigosos. Júlia, por sua vez, quando tem oportunidade de reencontrar a família, desvia-se de Serra Morena, num vaivém pela estrada, dormindo dentro do ônibus, de ponto final a ponto final, em um regresso que não se consuma (DEL FUEGO, 2010, p. 145).

Mais do que confinadas, Adelaide e Júlia vivem em um permanente estado de precariedade, desprovidas de pertences, ou seja, sempre na casa dos outros ou em trânsito, nos comboios, na camioneta, nas andanças a pé, no ônibus, no banco da rodoviária, no quartinho de lata ou no quartinho dos fundos.

Como o dissemos, para melhor identificar essa condição, tencionamos chamar os espaços transitórios de entre-espacos.

Quanto aos espaços que, embora lhes sirvam de repouso, não pertencem às personagens (como propriedade/patrimônio, ou seja, espaços controlados) e ainda são precários e/ou opressores, pretendemos marcá-los como subespacos. Mesmo que para o termo subespaço encontremos nos dicionários emprego como um espaço de localização imediatamente abaixo de outro, aqui decidimos insuflá-lo de conotações psicológicas a partir da expressão “subtrair”.

Desse modo, quando Adelaide vive seus dias acuada na quitinete de Constantino, a casa não é dela, e sim do marido; temos um subespaço, espelho de sua participação na sociedade, uma subparticipação, sempre com subempregos. Podemos observar o mesmo fenômeno com Júlia: quando ela vai parar no quartinho dos fundos, seja na casa de Leila, seja no armazém de Messias, ela experimenta uma vida subalterna, subtraída. Até mesmo após sua breve ascensão como modista no armazém, Júlia volta a ser subtraída quando ela e o filho são rejeitados por Messias.

Outrossim, vale frisar, os macroespaços nas duas narrativas também são representados por subtrações, como as disputas de poder na aldeia portuguesa, de onde Adelaide sai para a França, e a transformação da paisagem da Serra Morena, levando toda uma população rural para a cidade ou para se refugiar no alto da montanha.

Por ora, apreciaríamos comentar essa questão em *Livro*.

O primeiro apontamento que gostaríamos de fazer, antes mesmo de pensar sobre a aldeia portuguesa onde a narrativa se inicia, é com relação à alegoria do próprio país como subespaço, representação da subtração da democracia, uma vez que diante de um regime autoritário, o controle obviamente não pertence ao povo.

Essa representação evidencia-se também na vila, na construção do posto da guarda, episódio marcado pela coerção moral da ditadura, quando o padre (a Igreja) vai de casa em casa pedir dinheiro ao povo para a obra:

O Ilídio não entendia como é que aquelas pessoas, que contavam tostões no balcão da mercearia, que se lamentavam na padaria, arranjavam condições para se despedirem de moedas com aquele desaparego [...] Já ao serão, [...] Josué explicou-lhe. Tem miúfa. São uns ratos borrados. Se não derem para o posto, têm medo que os outros pensem que estão a esconder algum crime. Antes querem ficar sem comer do que arrancarem-lhes as unhas com um alicate (PEIXOTO, 2012a, p. 100).

Acrescentemos: um posto que nunca será ocupado e que se firma apenas como presença do governo, símbolo de autoridade. Assim, o espaço da vila e o posto da guarda também se configuram como espaços controlados, um controle que não pertence ao povo. Ao mesmo tempo, tanto a vila quanto o posto da guarda permanecem esquecidos socialmente pelo governo, isto é, precarizados, pois “[a] vila era demasiado longe de cidades onde ninguém conhecia o seu nome” (PEIXOTO, 2012a, p. 105). A propósito, no posto da guarda, também metáfora do descaso e do abandono, “[h]avia ervas que

cresciam coladas às paredes” (PEIXOTO, 2012a, p. 111) e o pó se acumulava pelo chão. É lá que o personagem Galopim mantém encontros fortuitos com uma mulher casada.

Agora, pensemos como se apresenta a subtração nos espaços macroscópicos n’ *Os Malaquias*.

Embora Del Fuego não delimite tempo e espaço reais em sua narrativa, a ambientação do seu romance se assemelha ao Brasil rural de meados do século XX: diante do autoritarismo do fazendeiro Geraldo, ou melhor, do modo como ele confisca a casa da família órfã e leva Nico para trabalhar em regime de semiescravidão em suas terras, é possível detectar uma economia rural fundada no trabalho escravo e nas grandes propriedades de monocultura. Segundo Schwarcz e Starling, uma sociedade escravocrata e autoritária é calcada na alienação dos trabalhadores quanto à sua origem, liberdade e produção (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 91). E como sabemos, uma sociedade escravocrata não se livra de seus parâmetros de uma hora para outra, por isso é possível falar dessa base autoritária e de seu *modus operandi* ainda depois da abolição; pois “a escravidão se enraizou de tal forma no Brasil, que costumes e palavras ficaram por ela marcados” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 92).

Desse modo, cremos que o romance de Del Fuego se desenrole em meados do século XX, uma vez que a primeira usina hidrelétrica do país data de 1899 (a primeira do mundo foi construída em 1882). O desenvolvimentismo dos anos 1950 deu impulso à construção de grandes usinas, como Furnas, que pode ter inspirado a narrativa de Del Fuego, pois um dos municípios banhados pela represa é Carmo do Rio Claro (MG), cuja bandeira leva a mesma insígnia registrada no livro⁵⁵: “[o padre] [m]andou uma senhora coser uma bandeira com a frase ‘Flutua mas não afunda’ em latim” (DEL FUEGO, 2010, p. 266); outra alusão interessante é o nome da fazenda de Geraldo: Rio Claro. No entanto, não desejamos nos aprofundar sobre as conexões do romance com a realidade, uma vez que a história da família Malaquias, além de se aproximar do gênero fantástico, poderia ter se passado nos tempos atuais e, talvez, em outras sociedades escravocratas⁵⁶. Porém, esses pontos de contato com o real são importantes para

⁵⁵Ver informação no portal Estado de Minas, em matéria realizada por Ângela Faria (2013), conforme bibliografia: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/11/16/interna_gerais,470961/brasil-homenageara-bandeira-dia-19.shtml.

⁵⁶Embora nossa conjectura seja possível, há duas menções no texto que caracterizam tempo e espaço. **Tempo**: a chegada da freira Françoise num vapor (p. 173), nesse caso, se fosse um romance histórico e não um romance do insólito, haveria discrepância com a realidade, uma vez que os últimos vapores navegaram até por volta do ano de

discutir a questão do espaço com relação ao comportamento das personagens, por implicar embates sociais e históricos; por exemplo, a vulnerabilidade e o desamparo do trabalhador rural no Brasil:

Nos anos 1950, cerca de 70% dos brasileiros permaneciam no campo [...], e a situação de carência da população pobre mantinha-se inalterada: faltavam escolas, não havia saneamento básico nem acesso à saúde, o trabalhador rural continuava excluído da legislação protetora do trabalho (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 424).

Vale lembrar, assim como Perry Anderson assinalou (2007), obras que flertam com o fantástico na pós-modernidade (como as escritas por José Saramago) e o realismo maravilhoso de Gabriel García Márquez, e aqui acrescentamos o livro de Del Fuego, aproximam-se da metahistória, seu pano de fundo é oposto ao dos romances históricos clássicos, seus temas reivindicam “[n]ão a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada” (ANDERSON, 2007, p. 12).

Ainda no âmbito histórico, gostaríamos de assinalar, com a ajuda da cientista política Angela de Castro Gomes, como o governo brasileiro planejava um novo país no século XX. Segundo Gomes, as metas da organização do Brasil, entre os anos 1930 e 1960, compreendiam o desbravamento do país, isto é, o desbravamento de seu “espaço vazio, longínquo, abandonado, atrasado”, para que se tornasse “um lugar ocupado, não mais periférico, e sim integrado ao corpo da nação e contribuindo com riquezas para sua grandeza e modernidade” (GOMES IN: GOMES, 2013, p. 44). A chegada da luz elétrica à Serra Morena ilustra muito bem esse desejo desenvolvimentista. E como esse fato se deu na trama também ilustra o autoritarismo das elites da sociedade brasileira.

Note-se que o modo como Geraldo conduz as negociações entre os moradores da Serra Morena e os mandantes da usina tende a uma naturalização da subtração que o povoado sofre:

Dia seguinte, Geraldo voltou e chamou o povoado à capela. Confirmou tudo, o vale se transformaria numa represa funda para funcionar hidrelétrica, a cidade ia se iluminar até o alto da Serra. Quem fosse para o alto não ia ter problema com a água, teria boa vista para descansar. Ninguém seria lesado pelo homem. Ele mesmo, Geraldo, ia vender e pegar o dinheiro das casas.

1945, devido à invenção do motor à combustão (diesel) em 1897 – ver Sampaio (2006) em bibliografia. Entretanto, podemos compreender o termo vapor como força de expressão para navio. **Espaço:** Júlia compra passagem para uma cidade chamada Santos (p. 270).

Que ele tinha se acertado com o rapaz, e no final o progresso não chega sem bagunça, palavras do homem (DEL FUEGO, 2010, p. 103).

Para o pesquisador Rafael Barreto do Prado (2016), a expropriação realizada pelo pacto entre mandonismo e industriais (e igreja) é uma alegoria de parte do processo de formação do Brasil. Prado chama nossa atenção para o percurso da palavra no caso do informe sobre a hidrelétrica: “É pra todo mundo se encontrar na capela hoje à tarde. Aviso geral, veio da cidade” (DEL FUEGO, 2010, p. 101); segundo o pesquisador, o aviso parte da cidade, um lugar de poder, e segue até outro lugar de poder: a capela.

Em suma, o espaço subtraído revela-se tanto no macroespaço (desapropriação das casas para a futura represa; criação do posto da guarda em *Livro*) como no microespaço (a casa dos Malaquias, os pertences de Júlia e a orfandade como tema primordial; o lençol a separar os cômodos em *Livro*) das duas narrativas. Assim, nos sentimos autorizados a utilizar o prefixo “sub” para demarcar essas subtrações sociais e econômicas.

Desse modo, acreditamos que as nomenclaturas básicas de nossa pesquisa estejam definidas. Em outras palavras, completamos nossa bagagem teórica. Entretanto, ao longo do caminho é natural que acrescentemos novas ideias e novos autores venham se juntar ao trajeto.

Portanto, podemos agora embarcar com Adelaide no livro de sua vida. Isto é, no próximo capítulo pretendemos realizar um trabalho simples e, no entanto, sistemático: recuperar o percurso de Adelaide em *Livro*. Acompanharemos também, de modo menos abrangente, a trajetória de Cosme, personagem secundário da trama, a fim de observar as implicações das guerras coloniais em África⁵⁷ na vida dos portugueses e como esse fato narrativo se entrelaça com os destinos dos protagonistas. No capítulo 4, seguiremos Júlia Malaquias.

⁵⁷A expressão "Guerra Colonial" é mais comumente usada por portugueses, enquanto nas ex-colônias portuguesas em África, são utilizadas as expressões "Guerra de libertação" ou "Luta de libertação". Não há consenso para o emprego de termos em referência ao período de confronto após a libertação, pois além do choque das organizações políticas internas, considera-se o envolvimento de outros países interessados em intervir na política e na economia dos novos países em formação; para esse período, há o emprego de “guerras de desestabilização” e “guerras de agressão”. Para saber mais sobre o assunto, ver o Dossiê de Entrevistas da Revista Via Atlântica n. 27, organizado por Vecchia; Souza (2015), conforme bibliografia.

3 Adelaide

Inicialmente vamos acompanhar a representação do espaço na trajetória de Adelaide. Em seguida, como princípio de uma conclusão, pretendemos compreender, a partir do espaço “mínimo” do objeto-livro-personagem (Livro), questões macroscópicas como as fronteiras da literatura contemporânea, além de esmiuçar o deslocamento e a orfandade (vista como desamparo) dos milhares de portugueses que emigraram para França durante o regime salazarista.

3.1 - Entre-espaço e subespaço no percurso de Adelaide

Durante a narrativa, Adelaide raramente se desloca de livre e espontânea vontade. Sua jornada tem início com o deslocamento, aos treze anos, para morar na vila com a tia, a velha Lubélia. Em uma visita à irmã (mãe de Adelaide), que vive em condições precárias e com muitos filhos, a velha Lubélia resolve levar Adelaide consigo para a vila. Devido ao silêncio do texto com relação às reações da família, conjecturamos que não houve nenhum tipo de resistência. A partir daí, a velha Lubélia estabelece uma rotina com a sobrinha, uma rotina que serve de tolhimento da privacidade: a menina quase não sai sozinha, somente acompanhada da tia; em casa, dormem juntas no mesmo quarto onde no passado a velha Lubélia (quando moça) permaneceu escondida da sociedade devido a uma gravidez indesejada (por sua família). O quarto é bastante simbólico e chega a dar título a alguns capítulos (PEIXOTO, 2012a, p. 59 e 80).

A propósito, tia e sobrinha dividem não apenas o quarto, mas a mesma cama. E alguns detalhes dessa convivência são sombrios, como “o caixão que a velha Lubélia guardava debaixo da cama [...]. Um caixão novo, envernizado” (PEIXOTO, 2012a, p. 60). A cama e o quarto divididos com a velha Lubélia consistem no primeiro subespaço de Adelaide em *Livro*. Como se vê, Adelaide passa sua adolescência em meio a um ambiente repressor, refém de uma mulher amarga, que, por sua vez no passado também foi privada de sua liberdade, sobretudo da liberdade amorosa. Neste caso, interpretamos que o subespaço pode ser um recurso estilístico perfeito para figurar a reprodução exata do comportamento social de um Portugal sob regime salazarista.

A pesquisadora Milena Figueiredo Maia, em sua dissertação de mestrado (2016), elencou alguns temas abordados nas obras de Peixoto, sendo um deles a crítica aos costumes portugueses. Entre esses costumes, destacam-se “a corrupção política, o desvirtuamento da religiosidade, os vícios locais, a sensação de não-pertencimento à Europa, a tacanhez do povo” (MAIA, 2016, p. 19). A velha Lubélia reúne algumas dessas características, como a tacanhez.

Adelaide chega à vila por volta da década de 1950. Seu namoro com Ilídio, também órfão, é vivido na clandestinidade, escondido da tia Lubélia. Aliás, amores clandestinos são célebres na literatura; muitos tiveram seu mote na luta de classes, nos conflitos políticos, nos dramas raciais, nas disputas de reinos. No caso de *Livro*, não fica evidente o motivo do desagrado da velha Lubélia com relação ao namoro da sobrinha, mas boa parte do conflito se passa durante a ditadura salazarista, tempo em que se observou um recrudescimento da sujeição e, de alguma forma, a disposição autoritária estava impregnada na sociedade, no comportamento das famílias, com base na hipocrisia, no controle e no moralismo católico (ROSAS, 2001). Por exemplo, o controle moral é representado nesta passagem na Casa do Povo⁵⁸, onde os habitantes da vila se reuniam para ouvir rádio: “a sua expressão [da velha Lubélia] era severa, era a demonstração pública de que, no íntimo, desaprovava aquela reunião” (PEIXOTO, 2012a, p. 57).

O mesmo tipo de controle e severidade revelam-se no passo seguinte da velha Lubélia em relação à sobrinha: em dado momento da narrativa, o jovem Ilídio, com 22 anos, formaliza o pedido de noivado, mas o fim da clandestinidade é negado aos dois pelo riso de escárnio da tia e por sua atitude cruel e covarde de despachar a sobrinha para a França, às escondidas, no meio da noite. Uma coerção ao exílio e à solidão.

Assim como outros milhares de portugueses, Adelaide segue para a França. Àquela época, muitos emigraram em busca de melhores condições de vida, outros para escapar à prisão política, outros ainda para escapar às guerras nas colônias. Por sua vez, Adelaide “foi emigrada” e sua travessia clandestina não é rápida, tampouco fácil, a bordo de transportes precários, espaços que a princípio deveriam ser provisórios, mas

⁵⁸As Casas do Povo eram unidades primárias de organização do trabalho rural durante o regime do Estado Novo. Elas surgiram na década de 1930 e também atendiam demandas educacionais e recreativas. Há vários decretos disponíveis em <<https://dre.pt>>, nos quais pode-se verificar as atividades relativas às Casas, conforme bibliografia.

na realidade prolongam seu sofrimento. Ilídio também deixa Portugal, logo em seguida, em busca de Adelaide.

“Se, por um lado, Adelaide e Ilídio saem do país por motivos alheios à questão política, por outro, Cosme sai com medo de morrer na Guerra Colonial, e Constantino representa os expatriados políticos da ditadura salazarista” (MAIA, 2016, p. 36).

Tão logo Adelaide recebe a notícia de sua partida, a tia ordena que faça a mala para a viagem. Esse fato narrativo demonstra a importância de dois objetos na trama: a mala e o livro. Com efeito, esses objetos estão ligados ao ato de viajar e integram o sentido de viagem como metáfora para a vida. Importa lembrar:

Ulisses, Ícaro, Sísifo. Sabemos da exemplaridade de obras como a *Odisséia*, a *Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, o *Dom Quixote* [...] Sabemos da fortuna das concepções do homem como *homo viator*, ou da vida como viagem, e da viagem como metáfora da vida vivida ou por viver (SARAIVA, 2010, p. 140).

A mala ganha relevo justamente quando serve para “aconchegar” o livro que Adelaide levará consigo durante toda a vida, isto é, o livro que ganhou de presente de Ilídio, que por sua vez o recebeu de sua mãe, no dia em que ela o deixou para sempre. De toda forma, a mala é um componente interessante não apenas por comportar outro objeto, o livro, mas por constituir a metáfora sobre a bagagem da vida, os sentimentos, os conflitos que levamos conosco. Uma das passagens nas quais essa figura de linguagem torna-se evidente está no começo da viagem, quando Adelaide sai da casa da tia para a rua: “[a] rua era apenas escura. A Adelaide saiu sem dizer nada. A mala ainda não lhe pesava” (PEIXOTO, 2012a, p. 91).

Convém ressaltar que a mala, para Adelaide, também assume outra dimensão: em todos os ambientes onde a personagem (sobre) vive, há sempre uma sensação de deslocamento; assim, a mala passa a ser uma espécie de morada para Adelaide, seu porto seguro, o lugar privilegiado onde carrega o livro, suas memórias de afeto. Assim, a mala também representa um espaço para Adelaide. Se pensarmos com Bachelard, poderíamos aproximar a imagem da mala da imagem de um cofre, ou seja, quando a mala se abre (assim como o cofre para o filósofo francês), “[o] externo não significa mais nada. E mesmo, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade” (BACHELARD, 1978, p. 253). “[a]bre-se o móvel e descobre-se uma moradia. Uma casa está escondida no

cofre” (BACHELARD, 1978, p. 253). É possível imaginar que a mala, para Adelaide, seria seu ponto de contato com Ilídio, sua moradia, sua imensidão íntima, sobretudo porque dentro da mala há o livro (talvez possamos dizer o *Livro*).

Durante a viagem, Adelaide segue “abraçada à mala” (PEIXOTO, 2012a, p. 97). “Instalada” em um subespaço, um campo provisório semelhante a um campo de refugiados, a personagem abre a mala e desfruta de seu tesouro particular:

Afastou as roupas com delicadeza e encontrou o livro. Passou-lhe a ponta dos dedos pela capa, sentiu-o. Depois, levantou-o com as duas mãos, deslizou-o ao longo da pele do rosto, tocou-o com os lábios. Enquanto o abraçou, manteve os olhos fechados (PEIXOTO, 2012a, p. 114-115).

Dessa maneira, a mala seria a casa, e o livro, Ilídio.

O escritor turco Orhan Pamuk, em seu livro *O escritor ingênuo e o sentimental*, apresenta uma ideia bastante interessante acerca da presença dos objetos em um romance:

Quando lemos um romance [...] mentalmente agrupamos os objetos em torno dos protagonistas e relacionamos com suas emoções os detalhes da paisagem descrita [...]. não separamos os eventos e os objetos, o drama e as descrições. Nós os vemos como um todo integrado (PAMUK, 2011, p. 82).

Assim, encaramos o drama de Adelaide, a saudade, a melancolia, o desejo, tudo ao mesmo tempo num breve contato da personagem com o conteúdo da mala.

Dito isso, cumpre-nos agora pensar acerca de outro aspecto do itinerário da personagem. Durante boa parte da travessia, Adelaide não tem ciência para onde a levam e como chegará ao seu destino. Talvez fosse apropriado relacionar o desconhecimento do percurso, por parte de Adelaide, com o início da escrita de um romance, para um autor. Afinal, o caminho se mostra com o tempo e com a própria escrita.

Outra chave importante para apreendermos essa travessia são os meios de transporte que conduziram Adelaide. A princípio, ela viaja na boleia de uma camioneta, com um casal desconhecido, por uma estrada esburacada entre oliveiras. A propósito, “Adelaide só soube que ia para a França, quando a camioneta parou debaixo de um sobreiro, no meio da noite, quando pisou a terra. Foi a mulher que lhe disse, como se ela própria não entendesse o que dizia” (PEIXOTO, 2012a, p. 97).

Depois da camioneta, entre andanças a pé, sempre abraçada à mala, subindo e descendo montanhas, Adelaide prossegue às cegas, ainda sem distinguir exatamente o caminho. Após o pouso numa quinta, a personagem continua viagem em um caminhão e, só então, parece acostumar-se à condição de contínuo deslocamento e desconforto:

“Sentada, aos solavancos, não havia maneira de saber quando voltaria a parar, mas tinha-se habituado ao motor, aos próprios solavancos, ao rígido com que as tábuas da camioneta lhe moíam o rabo, os músculos, lhe desconjuntavam os ossos” (PEIXOTO, 2012a, p. 113).

Sublinhemos que grande parte da travessia de Adelaide se dá à noite, no escuro. E ainda: em determinado trecho ela segue com outros passageiros, todos cobertos por lona, ocultos da fiscalização da polícia espanhola. Entretanto, cabe fazer uma notação histórica: a partir de 1965, “o Estado espanhol deixou de lutar contra a emigração clandestina portuguesa e concedeu salvos-condutos aos clandestinos portugueses” (PEREIRA, 2009, p. 56).

Por fim, quando chega à França, Adelaide faz o restante do trajeto até Paris num comboio. Novamente há o emprego de outro espaço bastante explorado pela literatura para unir as ideias de viagem e vida. Afinal, o trem pode ser encarado como um cruzamento de destinos: é no comboio que Adelaide se torna amiga de Libânia, que será responsável por lhe arranjar trabalho e um lugar para morar.

A fim de aprofundar a discussão sobre os comboios, propomos uma breve comparação, utilizando-nos da análise de Antonio Candido sobre *L'Assommoir*, obra de Émile Zola, citada em *Livro*. Candido assinala alguns elementos que prefiguram o futuro de Gervaise, protagonista do livro francês. Dentre esses elementos, sobressai a escada do cortiço.

Em *L'Assommoir* [...] a escada prefigura a vida de Gervaise: esperança de subir; tentativa de trabalho honesto; descida. O duplo movimento ascendente e descendente, descrito com detalhe neste capítulo, é um dado realista do espaço das habitações coletivas e um dado simbólico da narração (CANDIDO, 2010, p. 61).

De modo semelhante, buscamos destacar o papel do trem e da camioneta no comando da vida de Adelaide. Enquanto, por exemplo, o elemento da escada antecipa, de maneira simbólica, a tentativa de ascensão e queda de Gervaise no romance de Zola,

a camioneta e o trem revelam como Adelaide tem sua vida dirigida por outrem, em uma antevisão do que será sua vida como empregada doméstica e, depois, sob o comando do marido, Constantino. Dessa maneira, o comboio abriga as duas terminologias: entre-espaço narrativo e subespaço como metáfora.

Mas voltemos ao caminho de Adelaide. Conforme antecipamos, no comboio ela conhece Libânia, uma portuguesa que se casara por procuração. E é com Libânia e seu marido que Adelaide vai morar, de favor, num barraco em Saint-Denis, subúrbio de Paris. A descrição dos arredores revela as condições miseráveis do local:

As ruas de terra estavam rodeadas por casas com paredes de chapa de madeira, remendos de lata enferrujada, pregos tortos, arame. Havia vultos de crianças a brincar e cães desinteressados. *A Adelaide seguiu a Libânia, que seguia o marido.* Na rua, ouviam-se as vozes dentro das casas. *Na rua, ouviam-se os bebês que choravam dentro das casas, ouviam-se os homens a arrotar.* [...] Compuseram o canto onde ia dormir. Deitou-se. (PEIXOTO 2012a, p. 130-131, grifo nosso).

Baseados nessa descrição, percebemos que a personagem continua a viver sem autonomia, seguindo outras pessoas, sem privacidade, agora repartindo o mesmo cômodo do casal. Em outro trecho, mais adiante, o leitor denota que as camas são separadas apenas por um lençol. Isto é, Adelaide continua tolhida na intimidade, assim como quando vivia com a tia. Nesse convívio em um novo subespaço, Adelaide torna-se vítima do assédio sexual do marido da amiga. Conjecturamos que se trata de uma opressão tributária do sistema patriarcal que formou e refletiu as condições do governo de Salazar e está evidente no trecho acima, no qual a hierarquia e as vantagens dos homens sobressaem. Há de se salientar que o machismo e o sistema patriarcal já existiam antes de Salazar e, ao que nos parece, permanecem em certa medida na sociedade portuguesa contemporânea.

De acordo com Maia (2016), o microespaço da vila representa uma sociedade também cindida pela condição social, “de um lado, os pobres, oprimidos econômica e moralmente, e, de outro, os ricos e/ou poderosos, como D. Milú e o padre opressor que servia ao regime salazarista” (MAIA, 2016, p. 34).

Além disso, Adelaide caracteriza a vulnerabilidade dos emigrantes portugueses em França. Vejamos alguns comentários de Victor Pereira (2009) sobre essa fragilidade além fronteira:

Endividados, devendo sujeitar-se frequentemente a empregadores poucos escrupulosos que não lhes pagavam devidamente, não recebendo todas as regalias sociais às quais tinham direito, os emigrantes eram marginalizados na sociedade francesa e ganhavam muito menos que os outros trabalhadores (PEREIRA, 2009, p. 57).

Sabemos que a vulnerabilidade é reflexo do desamparo. Portanto, Adelaide também se encontra desamparada pelo Estado, seja o francês, seja o português, além do já referido afastamento do núcleo familiar, afastamento esse que reincide na vida de vários personagens, a começar com Ilídio, que no início do livro é abandonado pela mãe. Segundo Matozzi (2016), esse abandono inicial aponta para uma possível emigração, cuja suspeita redobra na parte final, quando o personagem Livro relata o erro que mais lamenta ter cometido: o atropelamento de uma portuguesa a pouca distância da casa de sua namorada (Sidonie), “[u]ma portuguesa como tu”, diz Sidonie. Logo depois, Livro confere uma notícia de três linhas na internet: “era uma mulher de oitenta e um anos, portuguesa, que fazia pequenos trabalhos de costura em Clichy-sous-Bois” (PEIXOTO, 2012a, p. 278), possivelmente sua avó, a mesma costureira que deixou Ilídio ao pé da fonte, para emigrar, imaginamos, por razões financeiras e pessoais.

Enquanto mora em Saint-Denis, Adelaide trabalha de dia na casa de uma francesa. Contudo, um dos raros espaços onde Adelaide tira proveito de certo conforto e encontra mínimo repouso para a alma, é a biblioteca, onde passa a trabalhar às madrugadas. Nessa ocasião, começa a nutrir a esperança de ter uma casa, sua.

A casa como espaço de acolhimento é quase sempre negada aos protagonistas do romance. O próprio livro, como objeto que permeia a vida de Ilídio e Adelaide, ganha voz nas notas de rodapé da segunda parte da narrativa, e também ele se ressentido de não encontrar amparo: “Nunca encontrei o abrigo que ainda procuro, uma mão que me feche no seu interior e me guarde no bolso de dentro do casaco, paredes que me digam com veludo: descansa, menino” (PEIXOTO, 2012a, p. 226).

Uma vez que estamos tratando da tópica da casa, vale comentar que a quitinete e depois o apartamento onde Adelaide vive com Constantino representam o isolamento socialmente imposto às mulheres. Essa representação do espaço aparece também na literatura brasileira, com a personagem Madalena, em *São Bernardo* (2012), por exemplo, e com algumas personagens criadas por Clarice Lispector, além da própria Júlia Malaquias, de *Del Fuego*.

Entretanto, na biblioteca, Adelaide reunirá condições (algum tempo “livre”, silêncio, tranquilidade) para recordar, pensar e até sonhar. Segundo Gastón Bachelard, este seria o benefício mais precioso da casa: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz [... pois] o devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização” (BACHELARD, 1978, p. 201). Com isto, queremos dizer que, para Adelaide, a biblioteca é o espaço que mais se aproxima de um lar (a biblioteca é a casa dos livros), pelo menos naquele momento de sua vida: “[a]ssim passava tempo esquecido naquela paz, a ouvir-se respirar” (PEIXOTO, 2012a, p. 151). Desse modo, a personagem pode sonhar, como o dissemos, com uma casa sua. Observe-se a pontuação do parágrafo, com o pronome possessivo em destaque após a vírgula e ao final da frase:

“[n]esses meses [correspondentes ao período em que trabalhava na biblioteca e na casa da francesa], ainda voltava para Saint-Denis às sete da tarde, quase sempre às oito ou às nove, mas pensava sempre que, dentro de pouco tempo, havia de arranjar uma casa, sua (PEIXOTO, 2012a, p. 152).

Reiteramos que a biblioteca é um espaço privilegiado no romance de Peixoto: tanto a biblioteca pública onde Adelaide trabalha como a biblioteca pessoal de Constantino (talvez uma alusão à Biblioteca de Constantinopla). A propósito, não são apenas os personagens que se deslocam, ou o livro-*Livro*, mas também a biblioteca. Conforme observa Amorim (2017), a biblioteca de Constantino “é transferida de um apartamento parisiense para o outro e, finalmente, para Portugal, para a casa comprada por Adelaide”, revelando assim, segundo a pesquisadora, “uma associação com a emigração” (AMORIM, 2017, p. 449), isto é, uma fração da cultura francesa chega a Portugal pelas mãos dos imigrantes, afinal “[é] um trabalho sobre a reabilitação das memórias e de aceitação do valor do acervo material e imaterial da emigração portuguesa para França do século passado a que o romance de José Luís Peixoto apela”, de acordo com a pesquisadora Martina Matozzi (2016, p. 242).

Outro trecho que notabiliza a biblioteca como espaço narrativo é o que envolve a sua arrumação. O personagem Livro dispõe os volumes nas estantes, ao mesmo tempo em que busca um critério para organizá-los (PEIXOTO, 2012, p. 229). Concordamos com a sugestão de Amorim (2017): durante esse procedimento o personagem-narrador questiona a classificação da literatura, deixando claro que os critérios para criar categorias são apenas convencionais. Em nossa opinião, mais uma vez a narrativa revela

a fragilidade das fronteiras, ao agrupar no mesmo espaço da prateleira autores de movimentos, períodos e até nacionalidades diferentes, como Jules Verne, Balzac e Hemingway (grafias de acordo com *Livro*). Com relação a essa mesma cena, verificamos um possível jogo com Georges Perec, que desenvolveu um divertido texto sobre a organização de uma biblioteca, cujo título é *Notas breves sobre a arte e o modo de arrumar os livros* (2016); nesse texto, o autor trata, em especial, do espaço e da ordem. Reproduzimos um fragmento dessa crônica de Perec a fim de ressaltar sua observação ao “desgaste dos sistemas”, e ainda para alargar nosso desvio, com o intuito de explorar o humor de Perec:

Como os bibliotecários borgeanos de Babel que procuram o livro que lhes fornecerá a chave para todos os outros, oscilamos entre a ilusão do concluído e a vertigem do impalpável. Em nome do concluído, queremos crer que exista uma ordem única que nos proporcionaria acesso imediato ao saber; em nome do impalpável, queremos pensar que ordem e desordem são duas palavras equivalentes para designar o acaso.

É possível também que as duas sejam engodos, ilusões de óptica com o objetivo de dissimular o desgaste dos livros e dos sistemas.

Em todo caso, entre as duas, não é de todo mau que nossas bibliotecas também sirvam de tempos em tempos de pró-memória, porta-gatos e guarda-volumes (PEREC, 2016, p. 32).

Embora a biblioteca represente um espaço de trégua para Adelaide, é lá que a personagem conhece Constantino, seu futuro marido. O que inicialmente parece uma “solução” para a vida de Adelaide – aliás, o casamento era visto como solução para a vida das mulheres nos anos 1960 (claro, antes e até depois) –, passa a ser fonte de novas apreensões. Outra vez ela se vê tolhida: aos poucos, Constantino induz Adelaide a deixar seus dois empregos e vem a confiná-la dentro de seu apartamento quitinete.

Há diversos momentos nos quais o reduzido espaço de ação (social, econômica) da personagem é figurado no texto, mas elegemos uma passagem que nos soa exemplar: “[a]s duas malas que continham o que possuía esperavam-na numa perpendicular à *Rue de Crimée*, Paris cidade, departamento dezanove, *na casa de Constantino*” (PEIXOTO 2012a, p. 173, grifo nosso). Nesse trecho observamos que Adelaide possui poucos pertences e a casa aonde vai morar é o apartamento de Constantino, isto é, não é uma casa de ambos, muito menos dela. É verdade também que Adelaide ganha mais conforto, pois as paredes da quitinete são de cimento, as janelas de vidro, mas tanto o espaço físico como o “espaço” psicológico da personagem

permanecem restritos e vigiados a todo o momento. Isto é, a quitinete caracteriza-se como outro subespaço.

O aniquilamento de Adelaide fica claro nos interrogatórios aos quais Constantino a submete. Aliás, os interrogatórios lembram os procedimentos da polícia política salazarista figurados em outras obras literárias portuguesas, como *O ano da morte de Ricardo Reis* (2010), de José Saramago: “[Q]uer dizer que de repente lhe deram as saudades da pátria, depois de dezasseis anos de ausência [?]”, pergunta o diretor-adjunto ao personagem Ricardo Reis que regressa a Portugal durante o regime ditatorial (SARAMAGO, 2010, p. 190). O policial continua: “Não acha que é outra coincidência singular ter voltado para Portugal logo a seguir a uma intentona revolucionária [?]”, e depois prossegue: “Ah, quer então dizer que fugiu do Brasil [?], Não foi isso que eu disse [responde Ricardo Reis]” (SARAMAGO, 2010, p. 192).

Assim como no interrogatório retratado na obra de Saramago, dentre os recursos utilizados por Constantino nas suas inquirições e torturas psicológicas estão o excesso de repetições, as perguntas disparatadas, as ameaças, as zombarias e a ironia. Vejamos um pequeno trecho: “[o] que é que estavas a fazer? O Constantino chegou da reunião dos camaradas. Trazia entusiasmo, mas trazia também perguntas repetidas. O que é que estavas a fazer? Saíste de casa? Saíste de casa?” (PEIXOTO, 2012a, p. 177-178).

Ainda nesse mesmo “diálogo”, Adelaide fala de sua vontade de visitar a loja da tia em Portugal e obtém três vezes a mesma pergunta agressiva como resposta, entremeada por atribuições de culpa e ameaça cuja reprodução dispensamos: “[é] isso que tu queres?”, “[é] isso que tu queres?”, “[é] isso que tu queres?”; ao fim da terceira repetição, “Adelaide começou a chorar e ele continuou. A Adelaide tapou a cara com as mãos e ele destapou-lha, continuou” (PEIXOTO, 2012a, p. 177-179).

Neste outro trecho, embora não se trate de um interrogatório ou mesmo de uma acusação, é possível verificar o tom zombeteiro e a ridicularização das amizades e do passado da esposa:

Parece que te mudaste para a biblioteca, repetiu o Constantino várias vezes depois da visita da Libânia, imitando-lhe a voz com desdém. Depois, permitia-se a um instante de silêncio e acrescentava um discurso que serpenteava entre a ignorância de Libânia, analfabrita de merda, e a sua casa de madeira e latas em Saint-Denis, barraca de bicharada (PEIXOTO, 2012a, p. 174).

Agora, de volta ao itinerário de Adelaide, é importante notar que a quitinete de Constantino se localiza à *Rue de Crimée*, em Paris, e encontra referência em um espaço geográfico que também existe fora da diegese, ou seja, é uma rua ao norte de Paris, situada em um bairro popular, próxima a regiões que concentram grande número de imigrantes.

O ano de 1968, conhecido no Brasil como “o ano que não terminou”⁵⁹, em virtude de seus aspectos políticos e da relevância histórica no mundo ocidental, também recebe destaque no livro de Peixoto devido aos movimentos de maio em Paris. O autor reservou fatos diegéticos determinantes e simbólicos para essa data. Por exemplo, Adelaide, que se encontra grávida, sofre um aborto espontâneo na madrugada de 13 de junho daquele ano. Curiosamente, nessa madrugada em França, o General De Gaulle consegue desarticular grupos revolucionários e essa notícia torna-se manchete de alguns jornais do Ocidente⁶⁰. Temos assim a coincidência de duas interrupções, uma no tempo diegético e outra fora da diegese.

Muito embora o aborto tenha sido uma ocasião dolorosa para Adelaide, o acontecimento possibilita seu reencontro com Cosme, amigo de Ilídio que se acha em França fugido da tropa, isto é, fugido da convocação para a guerra em África. Vale sublinhar, neste ponto, o Estado português a interferir no destino deste outro personagem. Cosme também mora no subúrbio de Paris, trabalha como auxiliar num hospital e divide casa com outros companheiros:

[O] quarto esperava-o, de cores invernosas mesmo nos dias raros de verão; a humidade das paredes esperava-o, a levantar bolhas no papel de parede e a escurecer os cantos do teto [...]. Dormia tão bem naquele quarto. Ali, não entrava nem a guerra de África, nem a guerra do hospital (PEIXOTO, 2012a, p. 199).

As imagens descritas revelam a precariedade do seu cotidiano. Mesmo assim, ao que parece, melhor que os horrores da guerra: o Cosme “[v]ivia em Lagny numa casa de quatro homens, quatro quartos, uma cozinha com comida estragada e uma casa de banho sem asseio” (PEIXOTO, 2012a, p. 155).

⁵⁹Termo cunhado pelo jornalista brasileiro Zuenir Ventura, a partir do título de seu livro *1968: O ano que não terminou*, publicado em 1989 pela Editora Nova Fronteira. O livro versa sobre os vários acontecimentos políticos daquele ano no Brasil e no mundo. A edição referenciada nesta tese é de 2013 pela Editora Objetiva.

⁶⁰A título ilustrativo, pode-se citar a edição de 13 de junho de 1968 do jornal brasileiro Folha de S.Paulo: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1968/06/13/2/>

Todos eles, Saint Denis (comuna onde Adelaide reside na França, durante grande parte de sua história), Champigny (comuna onde se localiza a barraca de Ilídio) e Lagny-sur-Marne (onde Cosme mora) são regiões pobres. Champigny, por exemplo, abrigou uma das maiores favelas de moradores portugueses da França⁶¹.

Como já aventamos, a emigração clandestina também foi “alimentada pelo fluxo de refractários que fugiam ao serviço militar” (PEREIRA, 2009, p. 54), e logo após a insurreição em Luanda de 1961 passou de mera infração a crime (PEREIRA, 2009), o que tornava a passagem dos emigrantes mais perigosa e sua chegada a outro país, mais delicada. Por conseguinte, essa contingência, essa precarização acompanhou a vida dos emigrantes durante boa parte de sua estada em França, caso do personagem Cosme.

Não obstante, o reencontro com Cosme em 1968 acaba por reaproximar Adelaide de Portugal (e de Ilídio), mas também a confronta, outra vez, com o assédio sexual, agora da parte de Cosme. Assédio que ocorre dentro do apartamento onde Adelaide vive com o marido, conformando uma ação invasiva. Em outras palavras, Adelaide não tem descanso nem mesmo na presença de um amigo, nem dentro de casa. De novo, temos o elemento da subtração, representado pela ação ocorrida dentro do subespaço da quitinete.

Todavia, em 1968, Marcello Caetano assume o governo português no lugar de Salazar, e nos anos seguintes começará a reestruturação dos partidos de oposição naquele país. A Guerra Colonial vive um de seus períodos mais sangrentos, e justamente nessa ocasião começam a despontar forças africanas capazes de conquistar independência. Talvez, por esses motivos, as personagens de *Livro* acenem uma volta a Portugal. E, conjecturamos, como forma de “negociação” com a casa salazarista (hipócrita, moralista, controladora, conforme já mencionamos), Adelaide usa de seu corpo, de acordo com seus limites pessoais, permitindo a Cosme certas liberdades no sofá onde o marido irá sentar-se à noite para ler (PEIXOTO, 2012a, p. 201); Adelaide o faz em busca de companhia, de notícias de sua terra e de Ilídio. Esse comportamento assemelha-se, guardadas as devidas proporções, ao de Gervaise, protagonista do romance *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola, que usa “o próprio corpo como objeto negociável” em “um mundo que lhe nega condições para se humanizar” (CANDIDO,

⁶¹Conforme dados do Musée National de L'Histoire de L'Immigration: <http://www.histoire-immigration.fr/collections/bidonville-de-champigny-sur-marne>. Página referenciada na bibliografia.

2010, p. 82). O romance de Peixoto fala sobre um mundo que nega condições para Adelaide atuar livremente, investida de poder, nos âmbitos social, político, econômico e cultural. Não se trata de prostituição como o caso de Gervaise, mas embora o texto guarde certa obscuridade, pela omissão do narrador em tecer comentários diretos, parece se tratar de uma mistura de sentimentos para Adelaide: medo do que Cosme pode falar a Constantino, considerando a sociedade machista patriarcal, e ao mesmo tempo esperança de retomar contato com Ilídio e Portugal. Desse modo, a despeito da inconveniência das investidas sexuais, as visitas de Cosme fornecem entretenimento e alento para Adelaide, em virtude principalmente das lembranças de sua terra. No entanto, as visitas não impedem que Adelaide passe a experimentar um período de tédio em seu apartamento e, obviamente, no seu casamento com o Constantino (este já flertava com uma amante). Esse sentimento é expresso ao mostrar a relação da personagem com os objetos, em especial os livros do marido, revelando um claro entrecruzamento tempo/espaço: “[...] o pó acumulava-se em camadas sobre os livros da mesma maneira que os dias se acumulavam em camadas uns sobre os outros. A Adelaide carregava tempo e pó, enleava-se nesses materiais” (PEIXOTO, 2012a, p. 203).

Aos 33 anos de idade, liberta do jugo da tia que morrera, Adelaide consegue pela primeira vez visitar a vila em Portugal. Mais que isso, Adelaide desloca-se por vontade própria. Aproveitando-se do desejo de Constantino em ficar sozinho com a amante em Paris, Adelaide comenta seu propósito de ir à vila, tratar das coisas que herdou da velha Lubélia. Convém assinalar que o tempo histórico dessa circunstância narrativa coincide com os últimos momentos da ditadura salazarista, já transcorre o ano de 1973, época na qual Salazar se encontra morto.

Chegando à casa da tia, em Portugal, Adelaide se reencontra com seu passado, com as raízes que lá deixara e experimenta uma sensação de felicidade.

Segundo Bachelard:

[...] ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia [...], a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. [...] Nela aprendemos hábitos de devaneio particular (BACHELARD, 1978, p. 207).

O pé de abrunhos (fruto da família das ameixas) no quintal da casa representa o espaço ideal para seus devaneios, indício de suas raízes, de sua terra, onde tudo tem mais gosto: “[h]á muitas qualidades de abrunhos. A Adelaide não conhecia outros que tivessem o mesmo gosto daqueles que cresciam no quintal da tia” (PEIXOTO, 2012a, p. 207-208). A propósito, os abrunhos são nativos de Portugal e, além disso, corre o mês de agosto quando Adelaide visita a vila, ocasião ideal para se colher o fruto. Nesse ponto do texto nos deparamos com uma analogia. Vejamos, Adelaide toma as rédeas de seu destino e é ela quem, já no centro da vila, horas mais tarde após comer os abrunhos no quintal, comanda o percurso entre as ruas da vila até a fonte, seguida por Ilídio. Nesse espaço, a fonte, onde ocorre de fato o reencontro dos personagens, há a sugestão da concepção de Livro, filho feito fora do casamento, e, assim, a criança tem uma condição semelhante à do abrunho silvestre, cuja produção não é controlada⁶².

A propósito, lembremos que é ao pé da fonte que Ilídio foi abandonado pela mãe, com a mala e o livro, no início do romance.

Para a pesquisadora Sílvia Amorim (2017): [a] alusão repetida ao lugar físico da fonte realça, em *Livro*, a importância da indagação da origem do romance” (AMORIM, 2017, p. 445), uma vez que a simbologia da fonte e do chafariz está ligada à origem da vida. Sendo assim, como acabamos de mencionar, o personagem-narrador Livro foi concebido ali, sinalizado como uma vírgula que “iniciara o percurso em direção ao seu útero” (PEIXOTO, 2012a, p. 216). Desse modo, “[o] autor joga com a semelhança morfológica entre o sinal tipográfico da vírgula e o espermatozoide, ligando inseparavelmente a geração do narrador-personagem com o ato da escrita” (AMORIM, 2017, p. 446). Em outras palavras, Amorim considera a fonte como símbolo da inspiração da escrita.

Outro registro relevante sobre essa viagem de Adelaide é o fato de ela ter carregado o objeto livro consigo da França de volta até Portugal: “[s]egurou-o com as duas mãos, sussurrou-lhe: estamos na nossa terra. E voltou a pousá-lo no interior da mala” (PEIXOTO, 2012a, p. 210). Nessa passagem, o acolhimento da casa e a mala como cofre para o livro da vida aproximam-se da poética do espaço segundo a concepção de Bachelard (1978). Possivelmente, esse momento de bem-estar propiciado pela volta ao

⁶²Sobre abrunhos, consultar artigo de Miguel Esteves Cardoso (2010) em <https://www.publico.pt/opiniao/jornal/o-segredo-dos-abrunhos-19950082>, conforme bibliografia.

espaço de origem tenha sido favorável para que Adelaide concebesse um filho. É o que acontece.

Grávida, Adelaide retorna à França.

Em 27 de abril de 1974 nasce, em Paris, Livro, filho de Adelaide e Ilídio. Adelaide ainda mora com Constantino e este acredita que o menino seja seu filho. A data do nascimento de Livro é quase coincidente com a Revolução dos Cravos, acontecimento histórico que trouxe a democracia de volta a Portugal e desembarçou a independência das províncias ultramarinas. Lembremos que é a essa geração, a geração de Livro, que Peixoto se refere como àqueles que não viveram a ditadura e talvez estejam mais à vontade para tocar em algumas feridas portuguesas. No entanto, o personagem é visto como “representante maior da ‘geração sem causa’”, a partir de uma generalização sugerida por Álvaro Cardoso Gomes⁶³ (MAIA, 2016, p. 37). O termo foi usado para analisar o personagem, mas é preciso ter cautela para não estender essa ideia aos autores, visto que a geração de escritores publicados a partir dos anos 2000 trabalha com “causas múltiplas”, como a crítica sobre os males da globalização, da União Europeia, da condução dos governos no caso dos refugiados, a herança da ditadura, o desemprego, a opressão neoliberal. Essas questões sociais coexistem e estão relacionadas ao descentramento do homem moderno, também em diálogo com a automatização da supermodernidade. Nesse sentido, há vários exemplos, citemos a título ilustrativo as demais obras de José Luís Peixoto, além de Valter Hugo Mãe e Gonçalo Tavares. No entanto, a literatura engajada de viés marxista não pode ser estendida a essa geração.

Mas voltando a Adelaide, o nascimento do filho também propicia um alargamento do espaço físico e psicológico da personagem. Ela e Constantino, com a criança, mudam-se para uma casa com “cento e sessenta metros quadrados. Três casas de banho, um escritório enorme, três quartos, uma sala de estar, uma sala de jantar, uma cozinha, quatro varandas” (PEIXOTO, 2012a, p. 226). A casa localiza-se no *Quartier de la Goutte d’Or*, em Paris. Porém, apesar do conforto, a casa nova, como espaço narrativo, guarda um passado sombrio, segundo o relato de personagens secundários:

⁶³Ver Gomes (1993), conforme bibliografia.

a casa havia sido palco de um crime terrível, com paredes a escorrerem sangue, envolvidas agora por um novo papel de parede.

Lembremos que houve um processo de gentrificação nesse bairro a partir dos anos 2000⁶⁴.

Sobre a localização do imóvel, cumpre-nos observar que sua região é próxima ao primeiro endereço do casal, na *Rue de Crimée*, que até 2012 foi povoada, principalmente, por imigrantes ilegais na França, sendo em sua maioria africanos do Magrebe. *La Goutte d'Or* também foi palco do romance escrito por Zola, *L'Assommoir*, já citado, e integra o arquétipo de bairro que concentra as misérias urbanas. Algumas de suas ruas carregam em sua história a revolta de 30 de julho de 1955, conhecida por uma série de mobilizações violentas noturnas que concentraram reivindicações políticas e sociais coletivas de seus moradores. A propósito, Antonio Candido, ao analisar o livro de Zola, comentou sobre o “confinamento do pobre nos lugares menosprezados”, não apenas como “norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro” (CANDIDO, 2010, p. 49), ou seja, o espaço, como categoria narrativa, encarcera e segrega as personagens, e representa o sentimento de opressão social, presente nos dois livros, *L'Assommoir* e *Livro* – salvo diferenças de estilo e movimentos literários de cada um, sobre os quais não cabe a esta tese se debruçar. Ademais, notemos o subespaço caracterizado não apenas por ser a casa de Constantino, mas pelo ar sombrio do bairro associado às vivências de Adelaide naquele lugar.

Afora a atmosfera que envolve a casa de *La Goutte D'Or*, Adelaide e o filho vivem em estado de tensão permanente, em virtude do comportamento controlador, autoritário e sarcástico de Constantino, o que reafirma essa nova casa como outro subespaço. Há uma paz que somente vigora enquanto Constantino lê, muito embora seja uma paz falsa:

Se o Constantino estava em casa, havia o silêncio de quando estava a ler, um medo que cobria os móveis, uma paz que não tranquilizava, um cinzento, e havia as rugas da sua voz zangada, a censurar-nos por existir dia e noite, a culpar-nos pela sua indisposição constante (PEIXOTO, 2012a, p. 235).

⁶⁴As informações sobre o bairro foram colhidas no artigo “O bairro Goutt D’Or, 30 de julho de 1955: uma revolta no centro da metrópole colonial”, de BLANCHARD (2013), na Revista *Estudos sociológicos*. Conforme bibliografia.

Todavia, o controle exercido por Constantino está com o tempo contado. Quando Livro já é um homem, Constantino passa a sofrer de uma enfermidade que afeta sua mente e o faz perder o controle das atividades mais corriqueiras. “Aos poucos, toda a casa cheirava a urina velha, o cheiro estava entranhado nos tapetes, nas cortinas, no sofá” (PEIXOTO, 2012a, p. 237). Aqui temos, mais uma vez, o incômodo gerado pelo ambiente no qual Adelaide vive. Esse tipo de descrição abarca, até mesmo pelo uso dos sentidos (olfato, neste caso), uma fina experiência do leitor com o ambiente onde se passa a ação.

Entretanto, com o advento da doença do marido, Adelaide ganha mais autonomia e, com isso, pode interná-lo num asilo e trocar a casa de Paris por uma residência na vila, em Portugal. Nessa ocasião, Adelaide compra justamente a casa antiga da dona Milú, uma das maiores e mais ricas construções da vila. Assim, de modo semelhante a Ilídio que já retornara ao povoado e lá construíra uma grande e bela residência com o auxílio de Josué (seu pai “adotivo”), Adelaide volta para sua terra e põe em questão a antiga hierarquia social do povoado.

Por essa ocasião, Adelaide alimenta vários planos de reforma para a casa, porém é impedida pelo presidente da junta, episódio que mostra algumas das dificuldades dos emigrantes que retornaram a Portugal. Outra vez o espaço permanece controlado, estriado pelo governo. Alguns estudiosos, como Maia (2016), leram essa passagem como uma metáfora à descaracterização do povo português, pois a padronização da vila obedeceria a um modelo europeu e depreciaria o tradicional gosto português de forrar a casa de azulejos, conforme as pretensões de Adelaide. Outros pesquisadores, como Matozzi (2016), por exemplo, compreendem

a posição desta figura administrativa [o presidente da junta] como uma tentativa de abafamento das iniciativas dos emigrantes regressados e também como uma tentativa de censura dos gostos e de saberes transportados por alguém que é diferente, estrangeiro (MATOZZI, 2016, p. 240).

Desse modo, verificam-se duas leituras diferentes desse trecho narrativo. A primeira acredita que Adelaide foi censurada por tentar fazer uso do gosto tradicional português numa vila que já se encontrava, àquela altura, padronizada por um gosto “europeu”. A segunda leitura entende o contrário, que Adelaide foi coibida por ser vista

como estrangeira e, assim, estava ainda mais submetida a controle e desaprovações; nesse caso, controle do gosto, das novidades que poderia trazer do exterior.

Não entraremos no mérito de qual leitura é mais ou menos correta; talvez seja necessário pensá-las de modo dialético. Assim, importa assinalar que há um mecanismo de restrição sobre o espaço ocupado por Adelaide, em outras palavras: negação e subtração de sua identidade. Dessa maneira, a casa também é analisada em termos patrimoniais, como as demais casas de emigrantes em Portugal, isto é, está em jogo o patrimônio cultural trazido pelos que regressaram.

Mas voltando à trajetória de Adelaide, ela se muda para a vila com o filho já adulto, ela, uma senhora em sua maturidade. No entanto, o espaço, embora mais harmônico, continua sendo provisório, pois conta com os imprevistos da chegada. A televisão compõe a única mobília da sala, os móveis são poucos para a casa imensa. A propósito, no primeiro ano, as pessoas continuam a chamar o imóvel como a casa da dona Milú, exprimindo, talvez, a ideia de que Adelaide não seria sua legítima proprietária, ou ainda como desaprovação ao seu regresso e ao que ela traz do estrangeiro. Esse cerceamento por parte dos moradores da vila circunscreve a casa como um subespaço, subtraindo de Adelaide sua propriedade.

Ao mesmo tempo, Adelaide sente falta de Paris, do comércio, das compras. Importa lembrar que Adelaide sente saudades da vila, quando está em Paris. E de Paris, quando está na vila. Com efeito, a sensação de deslocamento a acompanha sempre:

No primeiro dezembro que aqui passámos, senti a minha mãe a desconsolar-se. Faltava-lhe Paris, faltava-lhe o Natal a piscar nas avenidas, faltavam-lhe as avenidas, carregar sacos nos Champs-Élysées (PEIXOTO, 2012a, p. 238).

Agora façamos outra observação: Adelaide não se mudou apenas com o filho; uma nota de rodapé, sutil, revela que o livro, como objeto-personagem, também regressou a Portugal. E essa passagem se dá pela troca do tempo verbal. No texto corrido, o narrador é Livro, filho de Adelaide, nascido na França, que diz: “[...] tinha mesmo de ir para Portugal”. A nota de rodapé, que dá voz ao objeto, corrige a informação: “voltar” (PEIXOTO, 2012a, p. 237). Em outra nota, o objeto-personagem já havia dito que não tinha para onde voltar, pois Paris não lhe pertencia, nem aos imigrantes que lá viviam, embora esses fossem milhares (PEIXOTO, 2012a, p. 233). Essa

sensação de não-pertencimento, acreditamos, ganha ênfase no registro desse objeto-personagem, que parece sintetizar os pensamentos e sentimentos das demais figuras humanas da história.

Após visitar os entre-espços e subespços vivenciados por Adelaide e chegar até o objeto-livro como espço mínimo representativo, podemos ensaiar algumas especulações macroscópicas sobre as fronteiras da literatura contemporânea. Com esse horizonte fronteiriço pela frente, pretendemos alinhar algumas ideias sobre a opressão experimentada por imigrantes portugueses em França durante o governo de Salazar e sua relação com o espço.

3.2 – Pequenas explorações

Especulamos, a partir da perspectiva do objeto-livro-personagem, e na esteira de Amorim (2017), as fronteiras da literatura contemporânea. Por exemplo, a intensa circularidade da literatura considerada *mainstream*, publicada por grandes grupos internacionais, é real. Pensemos em um livro cujo enredo se passa em Portugal e na França, impresso na China, editado no Brasil, com traduções em diversos países, cujo autor português vive a circular pelo mundo para dar palestras, como devemos concebê-lo? As fronteiras são fluidas. Até mesmo a literatura não inserida no fluxo comercial dominante também circula pela internet, em alguns casos com traduções; tudo isso sem falar nas centenas de publicações alternativas cartoneiras, que vencem fronteiras e levam escritores menos conhecidos a outros países (este último seria um movimento rizomático?).

Sendo assim, os livros são os primeiros personagens a romper fronteiras. Aliás, as fronteiras de gêneros também são fluidas. Em *Livro*, fica evidente o esmaecimento das fronteiras entre personagem e livro. Segundo Matozzi (2016), o personagem Livro “exprime a condição de um emigrante involuntário de segunda geração” (MATOZZI, 2016, p. 233), entretanto o livro-objeto acompanha o vaivém entre países, e ele mesmo não tem certeza do seu lugar no mundo.

A propósito, em diversas circunstâncias, o narrador busca confundir o leitor ao misturar livro, o objeto-personagem, ao personagem humano Livro, como neste trecho quando Adelaide e o filho vão ao centro comercial de Lisboa, e ela compra um (o)

romance de presente ao filho; aqui a alternância entre o objeto direto da frase [presente], indicado na terceira pessoa, e o pronome oblíquo da primeira pessoa utilizado na segunda parte da oração é um precioso recurso estético de ambiguidade: “[c]omprou o presente às escondidas, quando me foi buscar a livraria” (PEIXOTO, 2012a, p. 239).

Logo na sequência, o romance de Peixoto passa a exibir as marcações circulares correspondentes à primeira parte da narrativa (quando Adelaide e Constantino se comunicam pela primeira vez por meio do livro, na biblioteca) e, dessa maneira, até o fim da história, irá fechar as lacunas abertas no início do texto, concluindo raciocínios, explicitando o caráter das personagens e voltar-se-á para a sua própria discussão e crítica, afirmando-se como um meta-romance, em franco diálogo com os métodos oulipianos.

Ao final da trama, Adelaide presenteia o filho com o livro que ganhou de Ilídio, como se desse momento em diante a missão de passar a história para frente coubesse a Livro; em outras palavras, aquele objeto a substitui, representa sua imortalidade, uma vez que também representa o amor da mãe de Ilídio pelo filho. Desse modo, Livro também deixará sua história e presenteará o leitor com o livro que ele tem em mãos, por meio de uma metalepse.

No entanto, pensamos que o mais interessante nesse jogo literário não seja apenas a brincadeira oulipiana e metaficcional em si, mas sim a reflexão proposta pelo texto. Vejamos.

Nosso primeiro apontamento diz respeito à metáfora estabelecida pelo romance de Peixoto com relação às ideias de “livro” e “vida”. Com os recursos metaficcionalizados utilizados, o autor nos faz perceber que um livro, assim como nossa jornada na vida, pode já estar escrito ou, mais relevante, ser escrito durante o caminho (durante o ato da escrita). Por essa razão, o deslocamento apresenta duas dimensões no romance, a primeira tem a ver com as forças restritivas e impositivas do autoritarismo, capazes de determinar mudanças e trajetórias (em analogia com a ditadura); a segunda está ligada ao conceito de liberdade, isto é, quando os personagens estão livres para ir e vir, e, nesse caso, sobretudo, voltar (analogia com a democracia em Portugal). Possivelmente, o filho de Adelaide também não venha a se fixar na casa em Portugal e mantenha sua caminhada pelo mundo (como costuma ocorrer com os livros, histórias que vão de um

lugar a outro); na passagem sobre a casa que os personagens acabam de comprar na vila, podemos deduzir a hesitação de Livro em se fixar no local e o provável novo abandono da terra: “[h]avia bastante para explorar e, pelas nossas contas, havia tempo. Para a minha mãe, o resto da vida. Para mim, uma interrogação, logo se vê” (PEIXOTO, 2012a, p. 228). Convém capitular, neste ponto, com o auxílio de Eduardo Lourenço, que milhares de portugueses são felizes fora de Portugal, sobretudo seus filhos, e estes já estão realmente inseridos “na trama dos povos que os acolheram”, mostrando quão mítica pode ser a ideia do regresso a Portugal (LOURENÇO, 1978, p. 135); essa formulação de Lourenço pode ser indicada em *Livro* pela família de Cosme, integrada à França.

Também gostaríamos de fazer um segundo apontamento, agora com referência ao espaço e sua relação com a opressão vivida pelos emigrantes portugueses a caminho de França. Conforme notamos no percurso de Adelaide, a personagem transita por diversos entre-espacos, a experimentar desconforto, desamparo e degradação moral e física; já nos espacos controlados, aos quais chamamos de subespacos, ela vivencia constrangimento, coação e uma sensação constante de sujeição. Essas dificuldades, embora possam refletir a situação dolorosa vivida por milhares de portugueses emigrantes, também acenam para o caminho da imensidão íntima, apontada por Bachelard (1978), quando nossa casa pode ser um simples objeto, que nos levará ao devaneio, ao sonho, e talvez possa restabelecer alguma esperança, um caminho para um movimento rizomático. Afinal, a imensidão é o *movimento* do homem imóvel (BACHELARD, 1978, p. 317, grifo nosso). Nesse tocante, para não ficarmos presos ao campo subjetivo, gostaríamos de pensar a proposição bachelardiana com uma extensão social, para que a imensidão íntima possa ser um dos alicerces para o devir e para a práxis material, uma vez que a palavra “movimento” é essencial no enunciado de Bachelard.

Com esses apontamentos em mente, seguiremos para o próximo capítulo, no qual vamos acompanhar Júlia Malaquias. Pretendemos observar sua relação com o entre-espaco e o subespaco, além de verificar como o deslocamento e a orfandade se entrelaçam com esses recursos narrativos. No deslocamento de Júlia, haverá possibilidade de encontro com sua imensidão íntima?

4 Júlia

A personagem tem quatro anos de idade. Um raio cai sobre sua casa na Serra Morena, atingindo seus pais. Ela e os irmãos sobrevivem ao episódio.

Parece-nos relevante iniciar nossa investigação espacial pela casa. Para essa tarefa, contamos com o auxílio de Gaston Bachelard.

4.1 — A casa e o mandonismo

Dentre as questões tratadas pelo filósofo francês Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1978), destaca-se o drama da casa atacada pela tempestade. Segundo Bachelard, na literatura ocidental existem as casas que lutam e aquelas que não lutam contra os poderes da natureza.

Para Bachelard, a falta de luta aparece em algumas casas invernais, como a descrita em *Os paraísos artificiais*, de Charles Baudelaire (2005): a casa sugere o conforto de uma lareira, a possibilidade do devaneio, em contraste com a neve do lado de fora, que simbolizaria o nada, o aniquilamento.

No entanto, algumas casas na literatura são residências que dão conselhos aos homens, pois elevam sua coragem, mesmo “diante de um cosmos rude, pobre, frio” (BACHELARD, 1978, p. 227).

Na casa transformada pela imaginação no centro de um ciclone é preciso ultrapassar as simples impressões do conforto que se sente em qualquer abrigo. É preciso participar do drama cósmico sustentado pela casa que luta (BACHELARD, 1978, p. 227).

A casa d’*Os Malaquias* não luta, pelo contrário, ela se afrouxa diante da tempestade: “[t]odos se recolheram, a noite ia grossa, o vento afrouxava as janelas. As telhas vibravam, num mínimo gesto a tempestade nasceria dentro da casa” (DEL FUEGO, 2010, p. 19). Assim como nas narrativas sobrenaturais, a apreensão integra o prenúncio da tragédia. O raio sobre a casa, a noite e a tempestade são elementos que carregam em si o obscuro, a paralisação, o aniquilamento e a transformação⁶⁵. Não se pode

⁶⁵Essas são algumas das acepções da simbologia do raio, da tempestade e da noite, segundo RONNBERG (2012).

esquecer das profecias no caso d'*Os Malaquias*, pois “o relâmpago, por exemplo, pode cair como as cataclísmicas mudanças do destino, mas também como uma visão reveladora” (RONNBERG, 2012, p.66).

Dessa maneira, o itinerário de Júlia é marcado, logo no princípio, pela morte e pela imobilidade. Assim, após a queda do raio, os três irmãos acordam e permanecem aterrados, imóveis:

Nico acordou e *não saiu da posição, tenso*, esperou o dia. [...] o galo ficou *mudo* [...] o casal estava *enrijecido* na cama [...] Antônio abriu os olhos, em *choque*. Júlia estava alerta, mas *não se mexia*, não levantou a pálpebra (DEL FUEGO, 2010, p. 20, grifo nosso).

Aliás, a imobilidade acompanha Júlia ao longo do livro, mesmo de maneira indireta. Por exemplo, seu primeiro deslocamento é involuntário: como se fosse uma atitude natural, ela é levada, na manhã seguinte ao incidente, da casa de sua família para a Fazenda Rio Claro, de Geraldo Passos, patrão de seu pai; Júlia não segue sozinha, vai acompanhada dos irmãos, Nico, o mais velho, e Antônio. Quem leva os Malaquias, de cavalo até a fazenda, é Timóteo, na época ainda um rapazinho, empregado de Geraldo. Nessa passagem, já observamos a precariedade e o mandonismo, dois elementos que perseguem Júlia em todo seu percurso.

Sobre o mandonismo, o conceito difere-se de coronelismo, clientelismo, feudalismo e outros afins⁶⁶. No caso de *Os Malaquias*, optamos pela definição do historiador brasileiro José Murilo de Carvalho (1997):

[O termo mandonismo] refere-se à existência local de estruturas oligárquicas e personalizadas de poder. O mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel como indivíduo, é aquele que, em função do controle de algum recurso estratégico, em geral a posse da terra, exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política. O mandonismo não é um sistema, é uma característica da política tradicional. Existe desde o início da colonização e sobrevive ainda hoje em regiões isoladas (CARVALHO, 1997).

Um exemplo do mandonismo fica claro nesta frase: “[d]isse nada, montou os três no cavalo sem arreio que vinha junto à boiada e continuou trajeto” (DEL FUEGO, 2010, p. 21, grifo nosso). A propósito, precariedade e mandonismo apresentam-se quase

⁶⁶Para conferir essas distinções, recomendamos a leitura do artigo de José Murilo de Carvalho (1997) e suas sugestões bibliográficas.

sempre imbricados, assim como entre-espço e subespço. Na frase destacada, o transporte associa as crianças à boiada.

A partir desse momento do livro de Del Fuego, os três irmãos são definitivamente alienados de seu destino. A casa, por sua vez, fica vazia, até ser também “alienada”, algumas páginas adiante.

Na sequência, mais um exemplo do mandonismo. Geraldo dá ordem ao funcionário para levar, no dia seguinte, os dois menores para o lar da irmã francesa, na cidade; ele, o patrão, ficaria com o irmão maior. Assim, Geraldo toma todas as decisões por todos, sem obedecer a lei nenhuma, como se ele fosse a lei, senhor do destino. “Geraldo era dono até do que não tinha” (DEL FUEGO, 2010, p. 36).

Nesse contexto, depreendemos que patrão significa dono, proprietário não apenas do funcionário como de sua família inteira; em outras palavras, a base da sociedade escravocrata está implícita no início da trajetória dos irmãos Malaquias. A hierarquia das relações torna-se evidente, pois advém de uma questão de identidade forjada pela distinção de classe, de gênero e, no caso desses personagens, a distinção entre trabalhadores e empregadores. A submissão que está no cerne da célula familiar, submissão ao pai, à mãe, submissão da criança, tem continuidade na submissão à figura do patrão. Esse quadro reflete a sociedade de tradição patriarcal e o arcaísmo da estrutura agropecuária do interior do Brasil. Cabe lembrar que no Brasil, desde os tempos coloniais, verificou-se o fenômeno político, econômico e social do mandonismo, o que originou relações de compadrio, ou seja, a “proteção” e exploração por parte do dono da terra de seus dependentes e subalternos. Lembremos que o mandão não é necessariamente um coronel latifundiário, ele também pode ser um padre, um comerciante (CARVALHO, 1997). Ao longo da vida de Júlia, são vários os exemplos: Geraldo, o fazendeiro-potentado; as freiras (mercadoras?); Leila, a patroa-senhora-de-escravos; Messias, o marido-pai-patrão. O que Júlia vivencia é a prática autoritária da sociedade brasileira:

[E]struturada a partir das relações privadas, fundadas no mando e na obediência, disso decorre a recusa tácita (e às vezes explícita) de operar com os direitos civis e a dificuldade para lutar por direitos substantivos e, portanto, contra formas de opressão social e econômica [...] (CHAUÍ, 2000, p. 90).

Na primeira noite na fazenda de Geraldo, os três irmãos dormem juntos em um tapete ao lado da cama de Timóteo. Novamente verifica-se a precariedade, o espaço subtraído: um tapete no chão. Espaço que é ao mesmo tempo provisório e contingente, além de controlado e alheio. Espaço de submissão e manipulação. Outro indício do futuro de Júlia.

Na manhã seguinte, acontece seu primeiro deslocamento de longa distância: seis horas de cavalo com Timóteo e Antônio. Ao chegar ao lar das irmãs francesas, as duas crianças aguardam num pátio. A simbologia do pátio não é explorada no romance, mas ao citá-lo, o livro faz com que nos lembremos de outras situações nas quais há espera em pátios: inevitável não lembrar dos campos de refugiados, dos campos de concentração, dos pátios dos presídios, dos asilos de idosos, manicômios e de outros espaços controlados. A narrativa não faz nenhuma sugestão sobre o pátio, mas o que é o pátio? O senso comum nos diz que é um local por vezes sem cobertura ou teto, desabrigado e ao mesmo tempo cercado por quatro paredes. Além disso, o incômodo da situação das crianças, a ansiedade acerca de seu destino, provocam no leitor um receio sobre o futuro das personagens, uma vez que o capítulo se encerra com elas a esperar no pátio. Portanto, o leitor também é obrigado a esperar. Assim, o texto marca outro espaço que se configura como entre-espaço – provisório e por isso mesmo angustiante – e subespaço, controlado pela Igreja, como instância de poder.

O lar das francesas é um orfanato no qual as crianças são “preparadas” para adoção, com aprendizados sobre disciplina e comportamento. Austeridade é a palavra, bem no estilo da anatomopolítica do corpo humano, conforme entendida por Foucault (2010), isto é, a série de mecanismos disciplinares, como vigilância e treinamento, destinados a controlar e maximizar forças produtivas da sociedade, uma tecnologia disciplinar do trabalho que surge no final do século XVII e início do XVIII e que se realiza no âmbito de “instituições como a escola, o hospital, o quartel, a oficina, etc.” (FOUCAULT, 2010, p. 210). Em outras palavras, estamos falando de uma técnica de poder centrada no corpo, que manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo, uma técnica de onde surge a norma (FOUCAULT, 2010). Ora, Júlia com o vestido engomado e as meias passadas assemelha-se a um produto na vitrine. Leila, a mulher árabe que pretende adotá-la, pode espiá-la da janela que dá para o pátio. Nesse momento, Leila revela às freiras que buscaria Júlia dali a

quatro anos; essa informação é ocultada pelas irmãs, que planejam avisar a criança somente nas vésperas do acontecimento. Em outros termos, Júlia continua às cegas sobre seu destino, assim como Adelaide a bordo da camioneta.

Embora o lar das francesas seja em teoria um espaço temporário, é preciso encará-lo em sua permanência, uma vez que Júlia continua em seus aposentos por mais quatro anos à espera de Leila. Na prática, trata-se de um espaço controlado, não exatamente precário, pois há comida e higiene, no entanto é um abrigo que serve a uma espécie de comércio das crianças e sua consequente precarização social, uma vez que elas são vistas como força de trabalho: “[t]enho esperança de um fazendeiro querer esse rapazola nas rotinas de casa, varrer uma despensa”, diz uma das irmãs sobre Antônio, no momento em que descobrem que ele é anão. Assim, o lar das francesas é compreendido como um subespaço, pois se apresenta como local de alienação, pois mantém as crianças alheias à realidade que as cercam e as insere como máquinas produtivas nas engrenagens da sociedade capitalista.

Quando Leila busca Júlia no colégio das francesas, quatro anos depois, os objetos da menina cabem todos numa frasqueira (DEL FUEGO, 2010, p. 30). Essa imagem de escassez segue a personagem durante todo seu itinerário.

Mas existe outro elemento de extrema importância em nossa análise, a água. A água acompanha o percurso de Júlia a caminho da casa de Leila: da janela do carro preto, a menina avista cachoeiras, que de longe parecem congeladas. Em contraste, na cidade, o carro passa por túneis e viadutos, a água desaparece. Aliás, a água da chuva no incidente do raio marca a trajetória da personagem logo no início do romance e tem relevância em seu desfecho, ao permitir uma saída para os irmãos órfãos. Para Rafael Barreto do Prado, que também estudou a obra de Del Fuego, “em *Os Malaquias*, dois elementos naturais — água e raios (eletricidade) — foram investidos de uma carga ambígua”, ora se “vestem” de morte, ora de vida (PRADO, 2016, p. 140). Daí pensamos mais uma vez na hesitação diante do fantástico nesse romance.

Mas de volta ao percurso de Júlia, deparamo-nos com novos espaços. A mansão de Leila é um exemplo de requinte, com cheiros refinados e cores aconchegantes. Tudo obedece a uma ordem apurada, excessivamente apurada. Assim, o controle do espaço revela-se por descrições polidas e sutilmente irônicas, que associam imagens

geralmente distantes, como prisão e jardim: “[j]ardim aparado e aprisionado em formas educadas” (DEL FUEGO, 2010, p. 30).

Não obstante, é por meio do contraste da riqueza da sala da mansão com a simplicidade do cômodo destinado à Júlia na edícula que a narrativa traz tensão para a cena. Seu quarto dispõe de uma cama de solteiro, “um guarda-roupa, um radinho de pilha e atrás da porta uma tábua de passar roupa” (DEL FUEGO, 2010, p. 30). Com base no último elemento, deduzimos a função de Júlia na casa. Aliás, a última frase do capítulo evidencia o espaço relatado como verdadeiro espaço social da personagem: “[o] sobrado ao fundo, pela escadinha lateral o acesso ao cômodo destinado à Júlia, seu lugar” (DEL FUEGO, 2010, p. 30). Como se vê, a autora utiliza uma vírgula para enfatizar o lugar social de Júlia.

Desse modo, a participação de Júlia no primeiro núcleo da sociedade, o núcleo familiar, é totalmente subtraída na casa de Leila.

Vejamos sua relação com os objetos e a casa, uma relação que podemos chamar de não-aderente:

Júlia habitava o quartinho dos fundos com a mesma resistência que habitava o orfanato. O rosto nunca aderiu por completo ao travesseiro, sempre um intervalo entre ela e o ambiente. Ela só podia circular pela casa com autorização de Leila, sua mãe adotiva (DEL FUEGO, 2010, p. 40).

Com essas descrições em vista, consideramos o cômodo de Júlia, na casa de Leila, um autêntico subespaço. E não se trata de um espaço transitório, pelo contrário: com o exemplo de Dolфина, empregada da casa que chegou lá novinha, trazida pela mãe de Leila, verificamos o domínio social daquela família exercido durante anos a fio por meio de princípios escravocratas, que repousam no hábito de trazer órfãos das áreas rurais para trabalhar em casas de família nas grandes cidades, na maior parte das vezes em troca de pouso e comida, à margem da legislação trabalhista e com alto grau de isolamento⁶⁷.

⁶⁷Sobre esse costume relacionado à história do trabalho doméstico no Brasil e suas intersecções com relações de poder, não encontramos nenhuma pesquisa específica, mas há algumas considerações interessantes no artigo de Silva (2017), conforme bibliografia.

Mais adiante, o narrador aproxima a figura de Júlia do jardim-prisão, ao evocar o processo civilizatório como método para conter revoltas, abrandar gestos, imobilizar o indivíduo:

A infância ao lado de freiras a *a destrou*, pernas fechadas ao sentar, modos comedidos à mesa, voz baixa. Escultura de mármore num jardim onde a fonte jorra *disciplinada*. Leila também podava a fim de ver os frutos conforme mantivesse Júlia de *galhos cortados* (DEL FUEGO, 2010, p. 63, grifo nosso).

Nesse trecho observamos o trabalho com a linguagem poética, ao trazer substantivos modificados pelo verbo, e assim produzir um efeito dramático sobre a extrapolação do poder: Júlia adestrada como um animal; a fonte, a princípio inanimada ou símbolo de vida, fertilidade e inspiração, foi “disciplinada” como um ser humano; Júlia, de galhos cortados, tem sua natureza podada, como uma árvore. Todos esses elementos encontram eco no processo civilizador da sociedade de corte, estudado por Norbert Elias (2011) e na técnica de poder centrada no corpo, que acabamos de citar, de acordo com Foucault (2010).

Diante desse processo de subtração, Júlia se apega a Dolfina, outra empregada da mansão, mas logo no verão seguinte essa personagem morre a bordo de um navio rumo a outro continente, onde faria companhia para a irmã de Leila. Interessa lembrar que o espectro de Dolfina retorna no final do livro, justamente no navio (navio fantasma?) no qual os Malaquias embarcam. Essa morte abala Júlia, conforme já comentamos anteriormente, mesmo assim ela ainda tem “ideias de alcançar o mundo” (DEL FUEGO, 2010, p. 63), ou seja, pretende escapar do confinamento ao qual é submetida por Leila.

No entanto, por ocasião do casamento de Nico, (o aviso chega por um telefonema das freiras), Leila não permite que Júlia compareça à festa, reafirmação de seu poder sobre o ir e vir de Júlia. Observamos que a comunicação é entrecortada, uma vez que Nico não tem acesso à irmã: as freiras telefonam, Ludéria, a nova empregada, dá o recado. Há toda uma barreira estrutural que impede a reunião da família. Estrutura formada a partir de interesses financeiros. A propósito, há um vínculo do domínio social com a religião, sendo a figura do patrão comparada a do sacerdote: “Desobedecer minhas ordens é um pecado, eu te tenho nessa casa com decência”, diz Leila à Júlia (DEL FUEGO, 2010, p. 72). Esse vínculo também é demonstrado pelas saídas de Júlia, que tem

permissão somente para ir à missa. Compreendemos que a origem desse vínculo patrão-sacerdote se deu pelo desenvolvimento da antiga “elaboração jurídico-teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus” (CHAUÍ, 2000, p. 58) e a associação do governante com o patrão burguês.

Para compensar a tristeza de Júlia pela proibição de Leila, Ludéria a convida para um sorvete após a missa. Assim ela conhece Messias, personagem alusivo à Bíblia e às religiões. No sentido figurado, messias pode ser entendido como um reformador social, um salvador. Conforme já o dissemos no caso de Adelaide na Europa, um marido numa sociedade patriarcal de meados do século XX era visto como uma salvação na vida das mulheres. De modo aparente, esse é o papel de Messias para Júlia, a começar pela sua ajuda, logo no dia seguinte, para que ela vá ao casamento do irmão: Messias lhe dá dinheiro, comida, roupa, porém exige que Júlia prometa voltar.

Dessa maneira, Júlia segue para a rodoviária, um dos espaços privilegiados no romance de Del Fuego:

Foi observando os destinos possíveis. Sul, norte, leste, oeste, o meio. A atmosfera de partida e chegada era uma coisa só, o alívio por sair do transitório. A estrada é um vão, nem lá nem cá. Verificou os destinos e não sabia o melhor deles, o que a deixaria mais próxima de Serra Morena (DEL FUEGO, 2010, p. 84).

4.2 — A rodoviária, o banheiro, a pensão e a maçônica

Com base no excerto anterior, Júlia espera, àquela altura, que a transitoriedade da estrada se encerre na rodoviária. No entanto, cabe recordar, para Augé (2012), as rodoviárias da supermodernidade representam um não lugar, devido à sua impessoalidade e frieza. Para Foucault (2009), as rodoviárias são posicionamentos de parada provisória, de espera, ou seja, marcam um posicionamento do sujeito no mundo. Contudo, nossa tese pensa a rodoviária como um entre-espço, algo que seria, *a priori*, transitório, mas que se configura, no caso de Júlia, duradouro e precário. Mas o modo como a personagem, nos capítulos subsequentes, utiliza esse local vai além das nossas iniciativas de classificar o espaço narrativo; ela subverte o espaço da rodoviária e o utiliza como ponto de encontro/desencontro/abandono. A despeito dessa subversão, é preciso sublinhar a precariedade de sua condição na rodoviária: a espera permanente

por um lar, o emprego no banheiro, a participação no tráfico de crianças. Na verdade, para Júlia, ao contrário do que o texto afirma, a rodoviária não encerra o estado transitório, mas confirma a permanência desse elemento em sua vida. Uma vida errante, tanto no sentido de vagar como no de incorrer em (supostos) erros.

Esse movimento transitório/permanente é pressagiado logo no primeiro episódio na rodoviária, quando uma mulher pede para que Júlia segure seu bebê enquanto ela vai ao banheiro. Segurar o bebê seria uma atitude provisória, mas se passam “trinta minutos, quarenta, cinquenta, sessenta” (DEL FUEGO, 2010, p. 85) e a mulher não retorna do banheiro. A escala crescente dos números concede ao leitor a noção da passagem do tempo, permitindo que ele acompanhe o progresso do drama de Júlia.

Logo depois, intercala-se um capítulo sobre os irmãos de Júlia e o leitor é obrigado a esperar, assim como a personagem (com o bebê no colo). Quando o texto volta para Júlia, tomamos conhecimento de que anoiteceu na rodoviária e ela não embarcou para Serra Morena por causa do bebê. Dessa maneira, outra vez, pessoas se beneficiam às suas custas e interferem no seu destino.

Entretanto, Júlia recebe apoio de Dinorá, funcionária do banheiro da rodoviária, que a orienta a levar o bebê para a delegacia. No dia seguinte, imbróglio resolvido, Júlia compra passagem para Serra Morena, mas súbito perde a coragem de voltar e desce do ônibus assim que o motorista liga o motor. Sobrevém o imprevisto: Júlia passa a trabalhar com Dinorá, no banheiro da rodoviária. O banheiro pode ser concebido como o entre-espaço do entre-espaço, *a priori* mais transitório do que o transitório, porém onde a personagem permanece durante o dia todo. Ao mesmo tempo, é um espaço de alienação, um subespaço, cujo ingresso é cobrado, e onde Júlia exerce o papel de controlar a entrada e saída das mulheres. O chefe a vigia, ela vigia as pessoas.

Durante esse período, sua nova morada consiste em um quarto numa pensão familiar, para onde se muda com uma sacola de roupas. Agora, suas poucas peças, outrora numa frásqueira, acomodam-se numa sacola. O aposento conta com “cama, guarda-roupa, criado-mudo e cômoda”, semelhante ao quarto na casa de Leila. O restante é compartilhado: [b]anheiro no corredor e cozinha coletiva, onde [Júlia] fez pão com erva-doce. Perfumou a pensão, adocicou solteiros de família, seus vizinhos de quarto” (DEL FUEGO, 2010, p. 121). Conforme comentamos no primeiro capítulo desta

tese, as ações de Júlia tornam os subespaços onde vive mais agradáveis, inclusive ao convívio coletivo. Bachelard, ao dizer que a “arrumadeira desperta os móveis adormecidos”, refere-se ao empréstimo da claridade do ser à casa, pois “a casa luminosa de cuidados é reconstruída pelo seu interior” (BACHELARD, 1978, p. 241). Em outros termos, o espaço que sobra à Júlia é o espaço de sua imensidão íntima, que transborda em alguns momentos.

No entanto, lembremos que a pensão é um subespaço, uma vez que a cozinha e o banheiro são controlados. Os móveis do quarto, por exemplo, não são de Júlia, pertencem à pensão.

Embora a pensão seja descrita como um ambiente familiar em *Os Malaquias*, “sabemos bem que estamos mais tranquilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente” (BACHELARD, 1978, p. 225). A propósito, as pensões, assim como os cortiços, retratam na literatura o confinamento das classes pobres, sua imobilidade social nas grandes cidades, conforme já mencionamos (CANDIDO, 2010).

Mas a estadia de Júlia na pensão não se estende por muito tempo. Logo ela é demitida do emprego na rodoviária, devido ao seu envolvimento (não premeditado) com o caso do bebê. Para o leitor, fica evidente que o chefe da limpeza e talvez a polícia estejam implicados na quadrilha. O leitor também passa a desconfiar de Dinorá. Mais uma vez a vida de Júlia é afetada por outrem.

Nesse momento, Júlia deposita novamente seus pertences em uma sacola e volta para a rodoviária. Lá compra passagem para um local aproximado da Serra Morena: desceria na metade do caminho e faria o restante do percurso a pé. Conforme relatamos, Júlia perde o ponto de descida, tanto na ida quanto na volta do ônibus, de modo proposital. Outra vez ela escolhe não voltar. Isto é, como se diante de uma passagem no labirinto, ela optasse por retornar à divisão anterior.

Ao voltar para a rodoviária, mais uma vez a imobilidade: Júlia senta-se debaixo do relógio da estação, sem ver as horas, e assiste a outro episódio de tráfico de bebês; ela não faz nada, assim como Dinorá que está trabalhando na roleta do banheiro ali perto. Nesse instante, percebemos a desilusão de Júlia, ou seja, sua impotência diante da sociedade. O resultado é a indiferença. A frase final do capítulo, logo após o roubo

do bebê bem debaixo dos olhos de todos, traz uma metáfora para a prostração: “[a] fome apertou em Júlia, ela mudou de posição na cadeira” (DEL FUEGO, 2010, p. 147).

O imobilismo das classes sociais, a impotência do migrante, a falta de possibilidades, de expectativas, o receio de voltar, o dinheiro escasso, todos esses problemas subjazem nas figuras de centenas de migrantes nos bancos das estações rodoviárias e ferroviárias do Ocidente. Essa imagem demonstra a permanência do transitório na sociedade, a permanência da exceção. Com efeito, Júlia representa as pessoas invisíveis da sociedade: já eram “quase onze da noite” e “[...] nenhuma colega de serviço a percebeu entre os viajantes” (DEL FUEGO, 2010, p. 151).

Porém, Júlia é despertada por Messias, que aparece na rodoviária à sua procura. Ele é o único que toma essa atitude, pois após “sua fuga”, Leila opta por descartá-la, as freiras também não se mexem, e os irmãos foram desorientados por informações desconhecidas das irmãs francesas, o que embaraça mais uma vez a reunião familiar.

Messias está interessado em Júlia. Interesse de futuro marido e/ou patrão. Os dois papéis se misturam o tempo todo, de acordo com o sistema marital no Brasil nas décadas retratadas no livro (antes e depois também). Assim como Adelaide em *Livro*, Júlia é conduzida mais uma vez: “[e]le a pegou pela mão e saíram” (DEL FUEGO, 2010, p. 151). Chegando ao armazém do qual ele é dono, Messias oferece alojamento para Júlia no quatinho dos fundos, outro subespaço ao qual a personagem é submetida; outro subespaço que ela, com a ação de seus braços, de seu corpo e alguma saúde, torna menos desagradável.

Na propriedade de Messias, ela se deitou num colchão sem lençol, um rato destruía algo duro numa quina.

[...]

Depois Júlia passou o dia arrumando o quatinho, arrastou pacotes abertos de feijão, latas de óleo empilhou num canto. Os ratos dormiam nos buracos, seriam discretos na próxima merenda. Na segunda noite Messias deu uma batida na porta antes de ir deitar. Ela abriu e ele sentiu no rosto a vivacidade do ambiente rearranjado (DEL FUEGO, 2010, p. 152).

Como vimos, Júlia constrói seu mundo dentro do quatinho dos fundos do armazém. O detalhe na soleira da porta sinaliza seus limites: um tapete florido.

Ludéria resolve visitá-la e pergunta: “— Fica aqui o dia todo? — Vou na missa das seis, a que você não vai” (DEL FUEGO, 2010, p. 169). Esse confinamento lembra o de Adelaide na quitinete de Constantino.

Há várias maneiras de se confinar alguém em algum lugar físico sem precisar usar trancas, uma delas é a falta de espaço social. Messias faz uso desse recurso ao declarar que daria tudo a Júlia e ela não precisaria trabalhar. Mas Júlia insiste. Ele receia que ela junte dinheiro e volte para Serra Morena, por isso o tom de ameaça com um misto de pouco caso: “[...] voltar pr’aquele lugar que não existe?” (DEL FUEGO, 2010, p. 170). A frase é ambivalente, pois faz alusão ao realismo maravilhoso e seus lugares imaginários, e ao mesmo tempo sugere a inexpressividade e o atraso do interior do país — pensamento condizente com o momento histórico do desenvolvimentismo no Brasil:

[segundo o desenvolvimentismo] uma parte do Brasil ainda era atrasada e tradicional; a outra já seria moderna, e estava em franco desenvolvimento. Ambas, o centro e a periferia, conviveriam no mesmo país, e essa era uma dualidade que se devia resolver pela industrialização e pela urbanização (SCHWARCZ; STARLING; 2015, p. 417).

Observa-se que o gesto paternal de Messias dissimula uma prática de imobilidade social, ele deseja que Júlia permaneça sujeita à sua vontade, sob sua autoridade, autoridade de marido, isto é, sob a autoridade do sistema patriarcal. Assim, em resposta à persistência de Júlia, mas sem perdê-la de vista, Messias arranja-lhe trabalho na loja maçônica, loja que ele mesmo frequenta. Na loja, ela não tem contato com outras pessoas. Faz parte do trato não fazer perguntas. Essas restrições revelam Messias como pai-patrão e remetem, de certa forma, ao paternalismo do governo brasileiro. “— Que sorte, menina! Ele te cuida feito um pai”, comenta Ludéria a respeito de Messias (DEL FUEGO, 2010, p. 171).

Importa lembrar que o presidente Juscelino Kubitschek, embora com apelo mais desenvolvimentista que paternalista, é considerado herdeiro de Vargas (SCHWARCZ; STARLING; 2015), e a prática paternalista permanece na sociedade durante seu governo (e depois também). Presumimos que esse episódio de *Os Malaquias* provavelmente se passe concomitante aos anos JK; a construção da hidrelétrica no livro e sua imposição ao povoado guarda semelhança com a atitude governamental de deslocar as pessoas para a cidade e de mantê-las sob sua proteção, isto é, não há diálogo com a sociedade para verificar o que seria melhor para todos, mas sim a prática do pensamento que os dirigentes são seres superiores capazes de pensar por todos e a todos salvar.

Segundo a filósofa Marilena Chauí, nos oprimidos da sociedade brasileira persiste a visão milenar do governante como salvador (CHAUÍ, 2000, p. 86). Vargas, JK, Fernando Collor e muitos outros foram encarados como tal. E o que não é um salvador senão um messias?

A propósito, quando Messias surge na rodoviária, para “salvar” Júlia, ele desponta de repente, para levá-la pela mão para casa: “Um homem vinha em sua direção [...] Ele a pegou pela mão e saíram”; “Júlia! Júlia, olhe ali! – Igualzinho da outra vez – Júlia disse baixinho” (DEL FUEGO, 2010, p. 151 e 196). Dizendo de outra maneira, Messias ascende, como um milagre.

Se pensarmos na literatura do realismo maravilhoso latino-americano, com a qual a obra de Del Fuego dialoga, a figura do patriarca governante é a do ditador militar. Em *O outono do patriarca* (1993), por exemplo, Gabriel García Márquez relata a derrocada de um ditador sem nome, em um país fictício.

No livro de Del Fuego, as figuras do patriarca e do messias se mesclam, assim a autora joga com a herança literária que recebeu: o patriarca da história é Geraldo Passos, o fazendeiro, que à semelhança do patriarca de Márquez toma várias decisões ao seu bel prazer, muda os fatos de acordo com sua conveniência, em suma, manda na cidade. No entanto, Geraldo não tem filhos, ou melhor, sua única filha, justamente Júlia, é bastarda e ele parece não saber disso. No entanto, ele se serve do papel de pai daquele povoado, dirige pessoas de forma paternal, “ensinando-lhes” o melhor caminho. Messias, por sua vez, embora aparente ser um salvador, também atua por meio do paternalismo, ao proteger Júlia e Ludéria e ao vetar sua liberdade e autonomia. Geraldo representa o aristocrata, o dono do latifúndio, aquele que herdou suas terras por meio da família e/ou da força, e Messias, o pequeno comerciante burguês citadino.

Ainda nesse contexto, importa ressaltar que mais um espaço é negado à Júlia: a fazenda, sua herança, sua possível chance de inserção econômica e social. Como bastarda, ela está no meio de uma disputa. Nesse caso, o acesso à informação lhe é negado, sua vida continua nas mãos de outrem. Na estrutura do romance, Júlia está sempre isolada da família, ela não participa dos capítulos protagonizados por Nico, por exemplo. Algo semelhante acontece na estrutura de *Livro*, que separa as personagens por capítulos. Esse recurso estrutural da narrativa mostra-se bastante eficaz para figurar o isolamento do órfão e do migrante.

Quanto à loja maçônica, trata-se de outro subespaço para Júlia, devido ao controle, à impossibilidade de participação feminina, à alienação de seu trabalho naquele local. Contudo, assim como a biblioteca para Adelaide, a maçônica representa um espaço de calma.

Júlia ia de manhã e ficava por três horas lustrando bancos de madeira, mesas de mármore, deixando branca a pia da cozinha onde nenhuma louça se lavava. Tirava o pó de uns mantos nas araras, encerava o chão branco e preto do primeiro salão. No segundo astros e estrelas pintados no teto a distraíam entre as enxaguadas do pano de chão (DEL FUEGO, 2010. p. 171).

Mas a calma dura pouco: Júlia é pega com Ludéria dentro da loja. Como espaço extremamente controlado, a maçônica não permite a entrada de estranhos. Desse modo, as duas são expulsas do local por um senhor que apanha Ludéria em flagrante. Como consequência, Júlia é enxotada do quartinho dos fundos por Messias.

Outra vez na rodoviária, agora na companhia de Ludéria, Júlia constata a permanência do que seria transitório:

Ludéria levantou-se e entrou no banheiro. Júlia a seguiu pelos olhos, o ponteiro fazia cair minutos, passageiros atrás de ônibus, as pessoas de sempre. *Júlia reconheceu vários anônimos*, meninos sem casa como elas, a mocinha do lanche, mas não viu Dinorá (DEL FUEGO, 2010, p. 195, grifo nosso).

Nessa passagem do texto, o narrador estabelece uma contradição, pois Júlia “reconhece o anonimato”. A princípio, o anonimato nos leva ao não lugar de Augé (2012), porém a distinção dos anônimos demonstra um passo a mais, ainda que de maneira distante, um passo de identificação, cumplicidade, um aceno longínquo de solidariedade. Portanto, é nesse lugar transitivo da sociedade, onde a vida se acomoda de modo contingente, onde se estabelecem relações de afeto (e desafeto) muitas vezes em virtude da necessidade material premente, onde as volições se revelam vetadas para muitos, é nesse lugar tão representativo do deslocamento (neste caso, a rodoviária) que se observam vidas que não encontraram (foram impedidas de encontrar) sua casa no sentido bachelardiano, vidas cujo destino foi alienado, de modo insistente, seja pela sociedade, seja pelo governo. Também é preciso registrar que o roubo/abandono de crianças figurado no entre-espaço da rodoviária sugere uma metáfora para o deslocamento e a orfandade em sentido mais amplo. Não obstante, embora a utilização

do espaço da rodoviária como residência permanente (ou prolongada) encerre problemas sociais profundos, esse aproveitamento não deixa de ser um ato que subverte e agite o cenário criado para ser inicialmente um não lugar. Assim, a rodoviária de Júlia está longe de ser um não lugar, e, apesar de Foucault compreender as rodoviárias como posicionamentos de parada provisória, talvez possamos dizer que a rodoviária d’*Os Malaquias* (e não só) se assemelha a uma heterotopia, neste caso uma heterotopia do deslocamento⁶⁸.

Notemos também que a rodoviária, a despeito de toda contingência que representa, apresenta-se como abrigo para as personagens: “[l]á dentro não chove. Não venta. Ninguém tira nós duas” (DEL FUEGO, 2010, p. 189). Conforme já vimos em Freud (2010) e Bachelard (1978), a casa funciona como substitutivo do útero materno, como proteção ao desamparo. Nesse caso, Júlia faz da rodoviária sua casa contingente. Além disso, permanecer na rodoviária significa uma estratégia para Júlia: a espera por Messias. Júlia tem esperança que Messias apareça. Sua fé prova-se realidade, o dono do armazém dessa vez vai buscá-la e a Ludéria também. Assim começa um novo capítulo na vida de Júlia.

4.3 — Ascensão e queda

Júlia e Ludéria voltam para o armazém, onde passam a trabalhar no balcão vendendo tecidos. “Messias tinha muito gosto das duas no balcão. Missa e balcão a vida delas” (DEL FUEGO, 2010, p. 217). Novamente o confinamento social, embora Júlia tenha mais conforto e uma vida mais alegre. Como vimos, por um lado, Messias se compraz em ver as duas trabalhando em jornada estendida para a expansão de seus negócios; por outro lado, ambas se felicitam pela vida nova oferecida pelo pai-patrão: “Ludéria não conhecia patrão que fosse amigo [como aquele]” (DEL FUEGO, 2010, p. 217).

Aos poucos, Júlia ascende como modista na cidade:

Não mais atendia, Ludéria precisou de outra moça para ajudar. Júlia tomou conta de um quatinho de mantimentos do armazém, botou máquina,

⁶⁸Importa ressaltar: entre-espaços e subespaços podem constituir heterotopias ou vice-versa, isto é, são conceitos distintos com funções e finalidades também distintas, conforme vimos no capítulo 2 desta tese.

prateleiras com as fazendas, caixas de papelão com botões [...]” (DEL FUEGO, 2010, p. 219).

O progresso de Júlia assemelha-se ao progresso do país. De acordo com a agenda de crescimento implantada por JK:

[O governo] aprofundou o processo de industrialização e privilegiou o setor industrial de bens de consumo duráveis, alterando os hábitos e o cotidiano da população, que, deslumbrada e espantada, passou a conviver com um sem-número de novidades. Entre outras coisas, um punhado de eletrodomésticos moderníssimos [...] (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 415-416).

Enquanto isso, a represa já é realidade, a parte baixa da Serra Morena está inundada, alguns moradores migram para a parte alta, como Nico, Maria e Antônio, outros passam a morar no povoado, que ganha ares de cidade, com luz elétrica e muitas novidades.

Entretanto, a ascensão de Júlia é tão efêmera quanto a ascensão do país e do povoado circundado pela represa. A represa seca, a cidade fica sem luz. Júlia engravida de Messias e dá à luz um menino anão, rejeitado pelo pai. Juscelino Kubitschek termina seu governo com o país imerso em graves problemas financeiros, sendo Brasília um dos exemplos da ambivalência do seu plano de metas:

Nunca se soube ao certo quanto custou Brasília. Tampouco se sabe quantos operários morreram na pressa da construção [...] Brasília expulsou os pobres para a periferia [...]; também sustentou as condições para tornar o poder na República mais asséptico, mais isolado, mais vaidoso, mais arrogante (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 427-428).

A situação financeira do país era grave, o governo não tinha controle sobre os gastos, e seu sucessor precisaria adotar um programa rigoroso de austeridade econômica (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 429).

Além dos problemas econômicos, intensifica-se o quadro de instabilidade política. Sabemos que o sucessor de JK, Jânio Quadros, renuncia ao governo antes de completar um ano de mandato e o vice, João Goulart, sofre um golpe de Estado com pouco mais de dois anos no cargo. O golpe origina uma ditadura militar que se estendeu por mais de vinte anos no Brasil.

Jânio Quadros, antes considerado um messias pelo povo (SCHWARCZ; STARLING, 2015), ao renunciar, desampara aqueles que deram crédito às suas propostas. Messias,

personagem de *Os Malaquias*, abandona Júlia com o filho ainda bebê, também se revelando um falso protetor. Esse fato enseja outro abandono, este ainda mais penoso: Júlia entrega o bebê, na rodoviária, para a suposta traficante.

Enquanto Júlia estava grávida, “Messias aumentou os fundos, fez do quartinho um sobrado, no futuro ia botar mais uma escada e seria um predinho de três andares” (DEL FUEGO, 2010, p. 232), ou seja, o espaço de Júlia se alarga pela condição social de mãe, que por sua vez “dava seriedade ao comércio de Messias” (DEL FUEGO, 2010, p. 232-233). Condição endossada pela Igreja: “[o] padre disse que sua condição era a de uma santa” (DEL FUEGO, 2010, p. 232). Mas quando rejeitada com o filho anão, ela parte novamente para a rodoviária: “[u]ma coragem para trás, de recuo” (DEL FUEGO, 2010, p. 258),

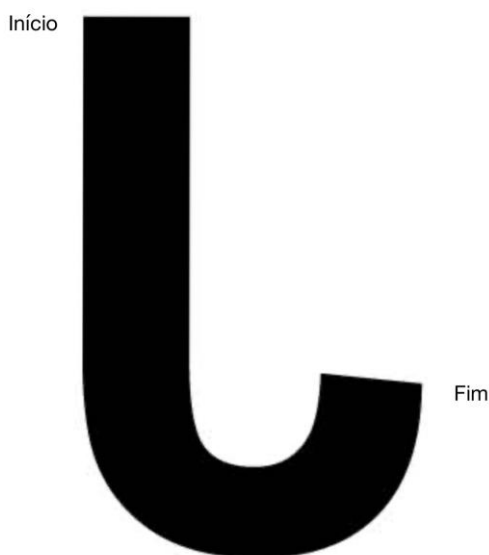
Quando Júlia chega à rodoviária, o leitor fica a par da situação de Serra Morena, que, apesar do período de relativo “progresso” devido à hidrelétrica, continua sendo “um lugar de passagem e sem rodoviária, a situação era a mesma de outros tempos. [Júlia] teria que descer na estrada e seguir a pé com Antônio no braço” (DEL FUEGO, 2010, p. 269). Isto é, Serra Morena também representa um entre-espaço, um local com diversas precariedades, como atesta a falta de uma rodoviária própria. Sendo assim, Júlia desiste desse destino, senta-se perto do relógio e logo depois entrega o filho para a traficante na porta do banheiro.

Em seguida, Júlia dirige-se ao guichê e busca uma passagem para o mar. Novamente a água, elemento simbólico do livro, prenúncio de tragédia (raio, hidrelétrica), traz uma pista ao leitor: anuncia-se uma terceira tragédia?

la voltar sozinha, como saiu, mesmo que o destino não fosse a Serra Morena. O ponto de origem não foi a paisagem, mas o estrondo na casa dos pais. Disseram que no mar caem mais raios, podia ser atingida por um e voltar para casa (DEL FUEGO, 2010, p. 270).

Júlia compra uma passagem para Santos e se dirige ao porto. Lá ela assiste (por coincidência?) ao desembarque do navio onde estão Nico e o restante da família. Mas, novamente eles não se veem. Para esse desfecho, Rafael Barreto do Prado, em sua tese de doutorado, traz uma triste constatação: “os três irmãos não se reencontram, parece não haver conserto, não há reconciliação com a forma inicial de vida após a chegada da

luz como um raio em Serra Morena” (PRADO, 2016, P. 153). A trajetória narrativa da personagem mal chegou a completar a curva do “U” pensada por Frye (2004):



Trajectoria de Júlia n' *Os Malaquias*

Entretanto, se a formulação de Prado não estiver absolutamente certa e o leitor hesitar entre o natural e o sobrenatural, o que teremos? Os irmãos Malaquias estão no mesmo local (porto), mas estão todos vivos ou mortos? A reunião com os pais somente seria possível em outra dimensão, outro mundo, outra casa? Essa, uma casa realmente íntima, onde Júlia seria capaz de retomar contato com sua imensidão, a imensidão íntima bachelardiana?

A última frase do livro, que retomamos mais uma vez nesta tese, é ambígua e, por isso mesmo, sugestiva: “Em água turva, as substâncias não se veem” (DEL FUEGO, 2010, p. 272). Considerando que o narrador se refere a Geraldina como substância, os irmãos podem já estar mortos. Igualmente, o narrador pode se referir a outras substâncias que não os irmãos. Porém, mais importante é a analogia que essa

ambiguidade sugere, estamos vivos ou mortos quando alienados, quando desintegrados, separados? Quanto de vida há em nós, residentes do entre-espaço? Quanto de morte há em nós, confinados ao subespaço?

5 Jogo de espelhos – das interpretações e conclusões

Estamos convencidos de que a interpretação dos elementos estéticos das obras funciona como um espelho multifacetado, ora as imagens convergem, ora divergem entre si, mas simultaneamente podem exprimir a relação com a sociedade e o tempo histórico das diegeses.

No entanto, há outra imagem muitas vezes oculta, mas cujo reflexo nos inquieta, a do olhar de quem compara as obras. Somente a comparação dessas imagens em conjunto é capaz de gerar um jogo de espelhos que se configura como uma pergunta (a)final.

A seguir, tentaremos captar, uma a uma, essas imagens.

5.1 – Espelho narcísico

A mimese às avessas, que é a crítica literária – tarefa de trazer a ficção para o campo de discussão da realidade –, seria o desejo desta tese. Mas assim como *Livro, Os Malaquias* e a maioria das narrativas, esta tese enfrentou o paradoxo de reunir um texto já pensado (preexistente, desde o pré-projeto de pesquisa) e o texto concebido a partir da escrita que o gera, ambos em um só texto. Dessa forma, viu-se como uma possível *road*-tese, também ela a viajar ao lado dos personagens; viu-se como um texto a deslocar-se no papel, a transformar-se, sempre com enorme vontade de abarcar tudo, compreender tudo e defrontar-se com essa impossibilidade. Enfim, esta tese observou-se no espelho e se deparou com a ficção. Portanto, viu-se com certo terror, também.

Mas, a despeito do perigo, as imagens confrontadas nos permitiram compreender alguns procedimentos estéticos da figuração do espaço nas duas obras analisadas. Essa figuração perfaz um caminho, um labirinto, cujo ponto de partida é a profecia como imagem.

5.2 – Espelho profético

A profecia permeia a escrita de Del Fuego. O narrador de *Os Malaquias* sugere, logo na primeira página do livro, o destino dos personagens, por meio dos adjetivos que os qualificam: “Nico tinha *olho azul*, nove anos. Antônio, *miúdo*, seis. Júlia, *barriguda*, quatro” (DEL FUEGO, 2010, p. 17, grifo nosso). Ao longo da narrativa, o olho de Nico muda de cor e ele mesmo é capaz de “antever” alguns acontecimentos da história; Antônio revela-se anão; no caso de Júlia, a gravidez tem papel relevante. Não à toa, o romance carrega em seu título o nome de um profeta bíblico, Malaquias. Talvez seja coincidência, mas uma das mais conhecidas profecias religiosas foi proferida por São Malaquias, nascido em Armagh, na Irlanda, por volta de 1094, e que se dirigia à vida dos soberanos pontífices⁶⁹. Convém acrescentar que o segundo livro de Del Fuego, *As miniaturas* (2013), foi inspirado e dedicado ao intérprete de sonhos, adivinho profissional e filósofo Artemidoro de Daldís⁷⁰. Assim, pode-se delinear o apreço da autora por profecias em geral e o quanto esse elemento integra a estrutura de seus romances.

Outro prognóstico está na primeira página de *Livro*, que agora relemos com assombro:

[a] mãe pousou o livro nas mãos do filho.

Que mistério. O rapaz não conseguia imaginar um propósito para o objeto que suportava. Pensou em cheirá-lo, mas a porta do quintal estava aberta, entrava luz, havia muita vida lá fora. O rapaz tinha seis anos, fugiu-lhe a atenção, distraiu-se, mas não se desinteressou pelo livro, apenas deixou de o interrogar enquanto objeto em si, começou a questioná-lo de maneira mais abstrata, enquanto intenção, enquanto sombra de um ato (PEIXOTO, 2012a, p. 9).

O vaticínio está na primeira página. O livro do início de *Livro*, o livro que Ilídio recebe das mãos de sua mãe, é o mesmo que mais adiante o personagem Livro está a ler, coincidente com o *Livro* escrito por José Luís Peixoto, que por sua vez o coloca nas mãos do leitor: eu, você.

Agora, imaginemos (livremente) José Luís Peixoto com seis anos de idade a receber das mãos de sua mãe seu primeiro livro. Imaginemos também o autor no começo da escrita de *Livro* ou de qualquer outro livro, diante do abismo da história a ser

⁶⁹Para saber mais sobre a profecia de São Malaquias, consultar o artigo de Boni (2005), conforme bibliografia.

⁷⁰Para saber mais sobre o pensamento do grego Artemidoro de Daldís ou Artemidoro Daldianos, consultar sua obra *Sobre a interpretação dos sonhos* (2009), conforme bibliografia.

contada; pensemos no menino Peixoto a questionar um livro de modo abstrato, como Mallarmé um dia o fez.

Com efeito, o mistério também pode ser entendido como enigma, charada, ou talvez como algo inacessível à razão, assim como as profecias d'*Os Malaquias*, ou até mesmo o mote do romance de Del Fuego (o raio sobre a família), além da própria realidade. Essa inacessibilidade também atinge o fundamento e a conclusão desta tese, aos quais nunca partimos/chegamos senão como pergunta.

Assim, vamos retomar nossa indagação inicial com relação a espaço e sociedade, a fim de verificar possíveis respostas e perguntas remanescentes: como a ditadura salazarista e as guerras nas colônias influenciaram a vida de uma aldeia portuguesa e, desse modo, modificaram as trajetórias dos protagonistas do romance *Livro*, de José Luís Peixoto; e como decisões governamentais e de viés mandonista – criar usinas e desapropriar áreas habitadas, por exemplo – também podem alterar a vida de famílias inteiras em pequenos povoados no interior do Brasil, caso do livro *Os Malaquias*, de Andrea Del Fuego. Em outras palavras, queremos entender como a conjuntura política e econômica provoca e ao mesmo tempo lida com o deslocamento e a orfandade, e como isso se desenvolve no plano histórico e na construção literária.

Essa indagação contém uma hipótese/predição: a partir do momento em que se pergunta “como influenciaram”, acredita-se que tanto as guerras coloniais quanto o regime ditatorial influenciaram o deslocamento e propiciaram o desamparo.

A fim de verificar o cumprimento dessa predição, pretendemos nos servir novamente da professora Silvia Amorim (2017), cujo artigo pautou muitos dos apontamentos desta tese.

Segundo Amorim, em *Livro*:

Alcançamos o fenómeno da emigração através da história singular de personagens que deixam a aldeia alentejana, enclausurada e atrasada, *por motivos que pouco têm a ver com a situação político-económica do país*, orientando-nos de antemão para a esfera privada e íntima (AMORIM, 2017, p. 452, grifo nosso).

Ainda segundo Amorim, a emigração figurada em *Livro* mostra-se “atribulada e clandestina”, já prefigurando as emigrações atuais, mas ao mesmo tempo “apresenta

características remotas”, quando as fronteiras entre países geográfica e culturalmente próximos eram difíceis de superar (AMORIM, 2017, p. 449).

Entretanto, aventamos, em complemento a Amorim, que a despeito da redução das distâncias – seja essa diminuição devida aos trens de alta velocidade, ou à Comunidade Econômica Europeia, ou até em razão do fenômeno da internet –, as fronteiras sociais, políticas e econômicas permanecem implacáveis.

Ao contrário da opinião de Amorim, acreditamos que os motivos dos personagens de *Livro*, para emigrar, estão sim ligados à situação política de Portugal à época de Salazar. De acordo com o que foi exposto até aqui, *Livro* narra histórias de autoritarismo: 1) seja da velha Lubélia e parte da sociedade portuguesa que ela representa, 2) seja de Salazar, citado na página 101 de *Livro*, numa crítica ferrenha de Josué, em alusão à construção do posto da guarda na vila, “[a] culpa é do Salazar, esse filho de uma correnteza de putas, esse cão”; e na página 135, quando Aquele da Sorna grita: “[m]orra Salazar, morra Salazar”; 3) ou da tirania de Constantino (que se torna Lenine), uma referência ao totalitarismo da União Soviética. Além das citações diretas a Salazar, há menções indiretas, como a data de inauguração da fonte (espaço, como vimos, relevante na narrativa), que é a mesma data de uma manifestação no Terreiro do Paço, feita pelas Casas do Povo, em apoio a Salazar: 27 de fevereiro de 1939, mesmo dia em que o Governo nacionalista de Espanha, comandado por Franco, é reconhecido pela Inglaterra⁷¹. A propósito, as Casas do Povo, como já tivemos ocasião de comentar nesta tese, eram unidades primárias de organização do trabalho rural durante o regime do Estado Novo. Acontecimentos importantes da trama de *Livro* decorrem no espaço da Casa do Povo, ou seja, os fatos narrativos acontecem no espaço de Salazar, sob os olhos da velha Lubélia (como no caso do baile), que podem bem representar os olhos de Salazar, ou melhor dizendo, da família salazarista.

Quando estava a velha Lubélia, não desligavam a luz da electricidade. Tentaram-no por duas vezes e o coração dela disparara, pânico, pânico, tinham de voltar a ligar a luz. Ela dizia que era por causa das poucas-vergonhas, a sobrinha desconfiava que era por causa da brotoeja (PEITOXO, 2012a, p. 58).

⁷¹Informações obtidas no site da Fundação Mário Soares, conforme bibliografia: <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/ano?ano=1939>

Desse modo, a esfera intimista apontada por Amorim, em nossa opinião, não pode ser dissociada da esfera pública. Mesmo que os acontecimentos sejam narrados sob o ponto de vista individual, o pano de fundo histórico é marcado fortemente. Além disso, conforme tivemos oportunidade de registrar, segundo o próprio autor, *Livro* é composto por uma série de relatos colhidos aqui e ali. Trata-se de uma voz coletiva trazida para a singularidade, para um relato íntimo. Como vimos, destinos individuais se cruzam, e, ao se cruzarem, tornam-se coletivos.

Vejamos, por exemplo, o destino de Cosme, ele segue para França, entre outros motivos, por temer as guerras nas colônias:

Eu sei que vou morrer na merda daquela guerra. Ou venho de lá sem uma perna, sem a pila. [...] Ah, é a pátria e mais não sei o quê. Então, e porque é que sou eu que tenho de amargar com essa merda? Não me dizes? Porque é que sou eu que tenho de ficar ali, esticado no caixão, a engolir a pátria a pazada? (PEIXOTO, 2012a, p. 78).

No mesmo caminho encontra-se Ilídio, que emigra atrás de Adelaide, é verdade, mas devido a uma situação causada pela velha Lubélia.

A condição financeira dos pobres da vila, em Portugal, também não lhes permite voltar de imediato, uma vez em França; caso de Ilídio. Aliás, Ilídio acaba por ganhar dinheiro em Paris e retorna para Portugal mais rico, anos mais tarde, cumprindo sem querer um papel destinado aos emigrantes (e fomentado por Salazar, conforme veremos logo adiante): o do envio de divisas para Portugal e do retorno para se reunir com a família.

Lembremos que os dois postulados iniciais desta tese não partem exatamente de uma pergunta com base em um substantivo (o quê). Mas, sim, de um advérbio de modo: *como?* *Como* a ditadura salazarista influenciou o destino dos protagonistas? Respondemos que influenciou indiretamente, pela mentalidade, uma mentalidade que já existia antes da ditadura, claro, mas com ela se legitimou. Uma mentalidade autoritária. Respondemos que influenciou também por meio dos canais de travessia abertos por causa da emigração de foragidos políticos e de gente em busca de salários melhores. A travessia clandestina estava à disposição da velha Lubélia para despachar Adelaide. Igualmente, a travessia clandestina também estava à mão de Ilídio e Cosme, e de tantos outros. Lembremos que esses canais não eram formados apenas por trilhas,

desvios, meios de transporte ou quintas para pouso, mas também e principalmente por indivíduos responsáveis por aliciar pessoas para emigrar, conduzir camionetas, guiar percursos a pé, negociar aconchego, comida e proteção: engajadores e passadores. Na verdade, as redes envolvidas com a emigração ilegal tinham em sua base o fomento de Salazar, que buscava se manter no poder.

Victor Pereira (2009) resume essa prática salazarista diante do contexto histórico e econômico da década de 1960:

Devendo gerir a heterogeneidade social, absorvido pelas guerras coloniais, relutante em abandonar abertamente os dogmas reacionários que o bloco conservador repetia ruidosamente no espaço público, Salazar tentou minimizar os riscos políticos que a emigração para França podia criar. Mas estava igualmente consciente que a modernização do aparelho produtivo e o desenvolvimento económico, que passavam por um estreitamento das relações comerciais com os países europeus e pela emigração, eram necessários para conservar o império. Na situação em que Salazar se encontrava, canalizar a emigração pela via clandestina surgia como a solução menos insatisfatória [...], conciliando-se com [seu] objetivo principal: manter-se no poder (PEREIRA, 2009, p. 58).

Pereira também aponta alguns recursos utilizados por Salazar na condução da emigração clandestina: “[i]mpedir a reunião familiar em França assegurava a manutenção de uma estratégia migratória baseada no retorno” e nas remessas de dinheiro para o país (PEREIRA, 2009, p. 54); outro recurso era fragilizar os emigrantes no exterior, para que estes mantivessem uma postura prudente perante a política (PEREIRA, 2009, p. 59). Vimos essa vulnerabilidade/desamparo de Adelaide em todo seu percurso, desde a saída de Portugal, a mando da tia, até sua submissão a Constantino.

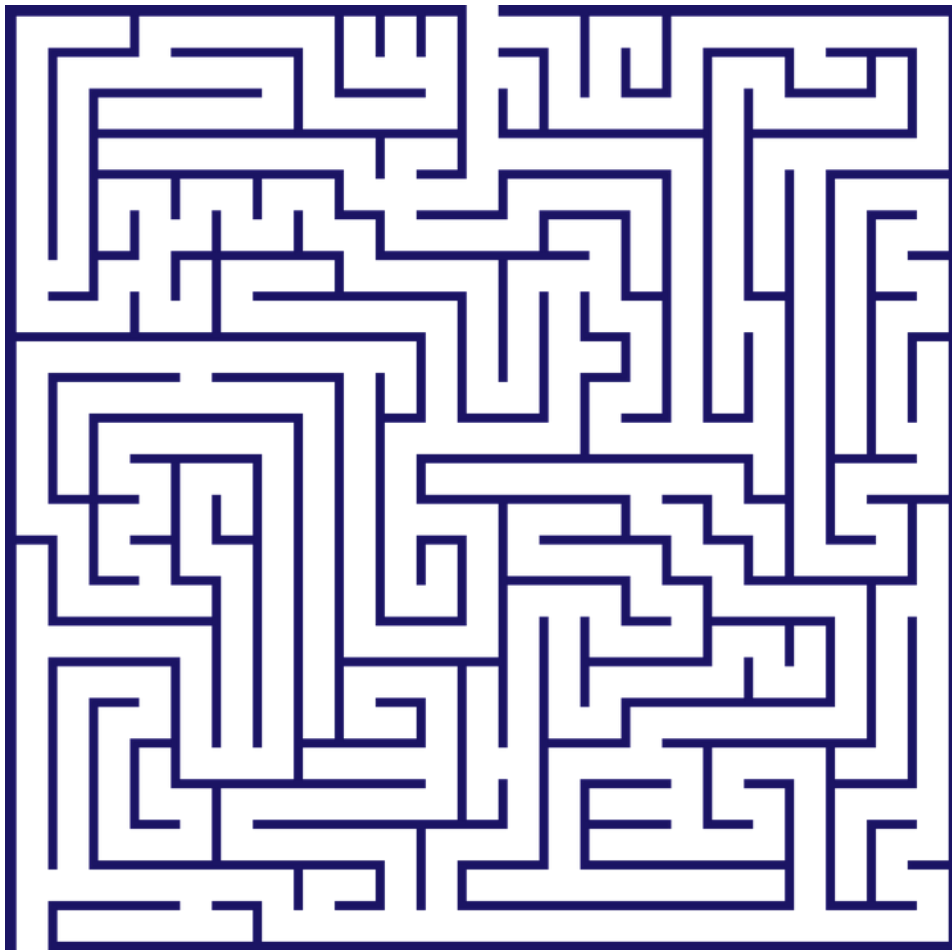
Mesmo após o retorno, os limites continuam para Adelaide, como as proibições impostas à reforma da casa pelo presidente da junta. A propósito, para a professora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro (2006), a imagem da “casa portuguesa” representada na literatura publicada pós 25 de Abril é uma metáfora do imobilismo salazarista, isto é, de um país “imóvel, gasto e impotente” (RIBEIRO, 2006, p. 48).

Tomadas pelo seu conjunto, a vulnerabilidade causada pelo desamparo da lei e a submissão da mulher migrante em *Livro* nos parecem condições intrínsecas a esse imobilismo.

Desse modo, constatamos que a imobilidade do governo português atuou como causa e consequência dessa condição social, sendo que o entre-espço e o subespaço

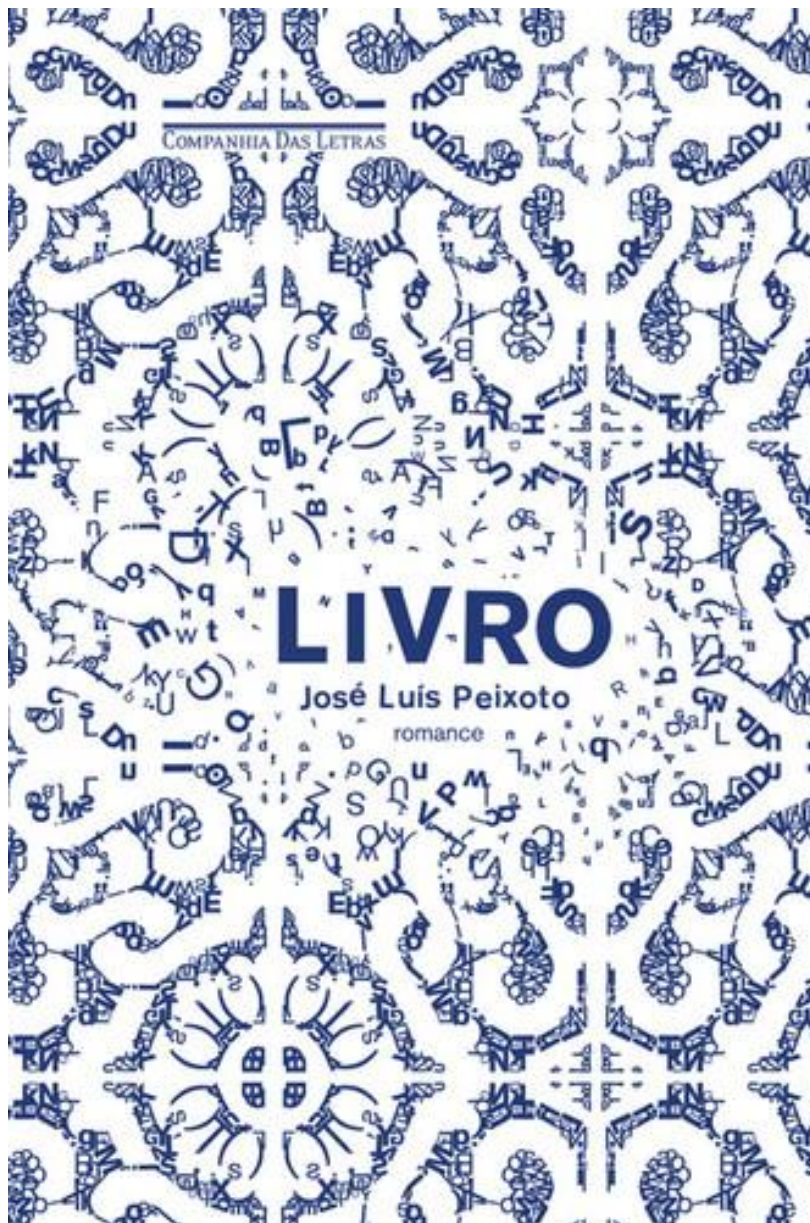
“travam” as personagens e proporcionam uma sensação de imobilismo mesmo durante seu deslocamento. Explicando de outro modo, o indivíduo sofre um desencaixe espacial ao mesmo tempo em que está impossibilitado de se mexer.

Creemos que a capa brasileira de *Livro*, independente da intenção/consciência da artista que a criou, representa o deslocamento e o imobilismo da trama. A nosso ver, essa imagem dialoga com outras duas imagens presentes no ideário coletivo contemporâneo: a do labirinto e dos azulejos portugueses.

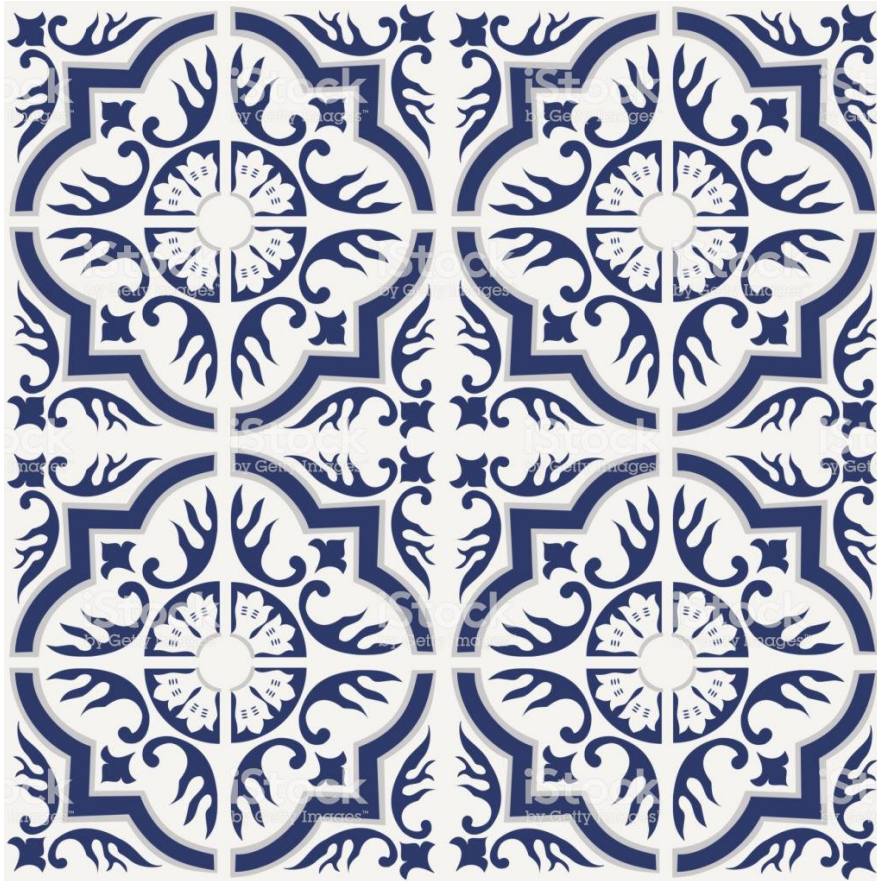


Labirinto — Fonte da imagem: Pixabay⁷²

⁷²Imagem ilustrativa, não utilizada com valor comercial: <https://pixabay.com/pt/labirinto-perdeu-confundindo-1800993/>



capa de *Livro* — Fonte da imagem: Editora Companhia das Letras



Azulejo português — Fonte da imagem: Istockphoto⁷³

Diante das imagens expostas, sobretudo a do labirinto, gostaríamos de elaborar uma pergunta: cada compartimento do labirinto seria um entre-espço, um subespaço?

Voltemo-nos agora ao caso d' *Os Malaquias*. O autoritarismo está explícito desde o início, após a tragédia do raio (primeira tragédia), quando Geraldo leva as crianças para sua fazenda e sela o destino de cada uma delas. Outro momento de autoritarismo, agora em âmbito coletivo, está representado pela construção da hidrelétrica (segunda tragédia), sem consulta pública dos interessados, uma decisão que gera mais deslocamentos e perdas. No entanto, já vimos com Chauí (2000) como o autoritarismo imiscui-se nas práticas sociais, como ele se perpetua desde a colonização do país. Assim, da mesma forma como em *Livro*, a vida das personagens é influenciada por uma mentalidade, neste caso uma mentalidade autoritária e opressora.

⁷³Imagem ilustrativa, não utilizada com valor comercial. <https://www.istockphoto.com/br/vetor/azul-padrão-de-azulejos-portugueses-vetor-de-azulejos-telhas-de-interior-design-de-gm857414750-141384647>

Contudo, importa pensar a relação desse autoritarismo com o desamparo da personagem por meio dos espaços onde ela transita.

No capítulo 4, no qual analisamos o papel do entre-espaço e do subespaço na narrativa d'*Os Malaquias*, ficou evidente a importância da casa (e de sua falta).

Nesse sentido, o geógrafo Eduardo Marandola Jr. e a pesquisadora Priscila Dal Gallo fornecem uma ferramenta interpretativa essencial: a relação self-lugar.

O processo de desenraizamento original iniciado pelo movimento migratório se dá, em termos existenciais, pela alteração da territorialidade consolidada, a modificação desta relação originária *self-lugar*, saindo do lugar-natal, o que implica deixar os lugares de infância, juventude ou idade adulta, responsáveis pela nossa formação enquanto pessoa e sobre os quais está edificada nossa identidade. Implica, portanto, sair dos territórios da segurança e lançar-se no mundo, em lugares de pouca ou nenhuma familiaridade, onde há pouco ou nenhum controle, uma das raízes da insegurança (MARANDOLA JR., DAL GALLO, 2010, p. 410).

Quando Júlia transforma ou “restaura” os lugares que habita, como o quartinho dos fundos e a pensão, é um modo de transferir por meio do seu corpo, do trabalho de suas mãos, uma porção do seu primeiro lar para o local em questão, pois “[n]ão encontrando tal identificação de forma clara, o migrante tende a recriar seus lugares na expectativa de preservar sua forma de ser, bem como para reafirmar sua identidade territorial” (MARANDOLA JR., DAL GALLO, 2010, p. 412).

Na esteira de Bachelard (1978), Marandola Jr. e Dal Gallo comentam:

Tendo se afastado de sua referência identitária essencial, a casa, que pode envolver toda a terra natal e seu imaginário [...], o migrante precisa reconstruir sua casa ao mesmo tempo em que reconstitui a si mesmo. No ato/processo de personalizar a sua casa é que o migrante recoloca as bases espaciais de sua existência. Tornando a casa uma expressão de si mesmo, a pessoa traz à tona/convoca o ser. Personalizar a casa é apropriar-se, fixar-se, enraizar-se, sendo, portanto, fundamental para o migrante alcançar tranquilidade e estabilidade ontológica no lugar de destino (MARANDOLA JR.; DAL GALLO, 2010, p.412).

Entretanto, apesar das tentativas de “convocar o ser”, de buscar sua imensidão íntima, Júlia permanece deslocada e refém de um exíguo espaço social. E assim ela caminha para o desfecho da história: o porto de Santos, último espaço da narrativa de Del Fuego, não se apresenta como um porto-seguro, pelo contrário, palco de

desencontro, o local surge como derradeiro entre-espaço, entre a terra e o mar, a imobilidade e a liberdade, embarque e desembarque, coletivo e individual.

Não sabemos se se trata de outra profecia quando o narrador faz uso do discurso indireto livre para nos alertar: “[d]isseram que no mar caem mais raios, podia ser atingida por um e voltar para casa” (DEL FUEGO, 2010, p. 270). Seria, pois, o raio uma espécie de transporte? Outro entre-espaço?

Repetimos: a imobilidade em meio ao deslocamento parece-nos uma recorrência social figurada em ambos os livros. O uso ostensivo de espaços precários, controlados, diminutos em tamanho (metáforas de inferioridade social), espaços cujo uso muitas vezes se prolonga infinitamente para além do provisório, revela-se um recurso estilístico eficiente para tratar do deslocamento do ser social. Talvez este seja um longo caminho, percorrido desde Orfeu(?), mas é relevante destacá-lo nas obras contemporâneas, tendo em vista os recentes movimentos migratórios mundiais (décadas de 2000 e 2010), bem como a questão dos refugiados, além dos “nômades” das rodoviárias.

Por fim, há de se retomar a profecia inicial do narrador de Del Fuego: Júlia, barriguda. Alusão à sua gravidez? Alusão ao útero materno? Lembremos com Freud (2010) que a casa é o substituto do útero. Júlia não possui nenhuma casa durante toda a narrativa, tampouco abrigará seu filho após a rejeição do marido. O self-lugar de Júlia deixará de existir com um raio no meio do mar? Ou será este seu lugar? Um lugar fantástico.

Não obstante, cabe fazer uma distinção. Tanto Del Fuego como Peixoto fazem uso do recurso da previsão, propagada por vestígios, mas não exatamente da antecipação ou prolepse. Como sabem o destino de seus personagens, os autores preveem, como num jogo de xadrez, algumas jogadas posteriores, e, assim deixam rastros, pistas aos leitores.

Vejamos:

Em *Livro*, a mãe de Ilídio, ao abandonar o filho, deixa-lhe uma parte de si-própria, fazendo com que a criança não permaneça sozinha na fonte, mas fique com o livro e a mala, símbolos de um futuro ainda por escrever (AMORIM, 2017, p. 455).

O futuro ainda por escrever também é dado ao final de *Livro*, pois há uma possibilidade de se voltar ao princípio, “[o] início também é agora” (PEIXOTO, 2012a, p. 282), uma vez que o autor entregou o livro nas mãos do leitor (por metalepse, literalmente).

Esta tese tenta voltar a esse princípio. Porque *Livro* (como os livros) não é um círculo que se fecha, mas uma espiral aberta, aberta a contaminações e inserções infinitas.

Assim sendo, há uma hesitação em colocar o ponto final, “[s]im, tu e eu sabemos, isto: .” (PEIXOTO, 2012a, p. 283). Mas, como atesta o narrador, em sua última enunciação: “ainda estamos aqui” (PEIXOTO, 2012a, p. 283).

Exatamente, ainda estamos *aqui*.

Aqui, num contexto espacial: neste lugar. Em um contexto temporal: *agora*. Em um contexto espaço-temporal: *neste mundo, nesta vida*. Livro como espaço: *mundo*. Livro como tempo: *vida*. Livro como espaço-tempo: *infinito*.

Aqui e agora (dêiticos que se ressignificam a cada contexto) nos deparamos com a liberdade do nômade, ou do exilado, ou do migrante enquanto nômade, um ser em devir. Esse devir pode se traduzir em liberdade discursiva em relação às narrativas dominantes. A propósito, nunca é demais lembrar: arte é exílio, estranhamento, orfandade, deslocamento, e não o espaço estriado.

Devido a essa transformação ou metamorfose permanente, há imagens no jogo de espelhos sugerido por esta tese que são fugidias, não se deixam fixar. Essas imagens nos levam à literatura contemporânea. Uma literatura com muitos flertes e fronteiras indefinidas.

Para falar de fronteiras, parece-nos interessante explorar a proximidade das obras do *corpus* com o fantástico

5.3 – Espelho fantástico

Amorim (2017) conjectura que *Livro* possa ser classificado como uma obra de “autoficção fantástica”, isto é, autoficção pois o escritor está no centro do texto; fantástica, porque a narrativa aparenta indiferença à verossimilhança, até mesmo com

a presença de um duplo. Para ancorar sua proposição, Amorim adota uma definição ampla e segue a tipologia proposta por Vincent Colonna (2004)⁷⁴.

Concordamos em parte com a formulação de Amorim, uma vez que a “participação” do autor na obra tem um quê insólito.

Além disso, o episódio da mulher-lobo, durante a travessia de Ilídio e Cosme pela fronteira espanhola (PEIXOTO, 2012a, p. 110-111.), é considerado por Amorim como um flerte com a ficção científica (AMORIM, 2017, p. 450). Em nossa opinião, essa passagem dialoga com o universo onírico, reconhecido elemento do fantástico:

Quando, por fim, pararam à beira de um fio de água, foi um alívio. Mais do que sentarem-se, deixaram-se cair [...] a mulher aproximou-se. Trazia meia maçã na mão e estendeu-lha em silêncio. Apesar da noite, o seu olhar parecia iluminado por um lume. [...] Os lábios da mulher afastaram-se sob o tamanho dos dentes, subitamente enormes e afiados. Levantou as mãos devagar e, na ponta dos dedos, tinha garras sujas, grossas (PEIXOTO, 2012a, p. 110).

No entanto, essas conjecturas servem, como Amorim indica, para revelar o aspecto fronteiro de *Livro* (e dos livros) e não para defender sua inclusão numa classificação de gênero. A propósito, as fronteiras entre os gêneros literários se revelam cada vez mais tênues, alteração ligada possivelmente, segundo Amorim (2017), às novas formas de relacionamento do indivíduo com o espaço: reflexo das mudanças nas formas de ocupação e de deslocamento.

Mas além do espaço geográfico, estamos falando das fronteiras do pensamento, do questionamento das técnicas, das verdades, da História, das teorias, inclusive da teoria literária, neste caso incluímos a fronteira entre o real e a ficção. Esse questionamento é feito no *Livro* de Peixoto de várias formas, mas sobretudo a partir do impacto da mudança de narrador na segunda parte, ou seja, quem passa a ocupar o espaço? Qual sujeito? Um livro que detém sua própria crítica?

Não temos respostas definitivas para essas perguntas, mas gostaríamos de chamar atenção para um determinado ponto: a partir da leitura de *Livro*, podemos concluir, com o apoio de Amorim (2017), que Peixoto integra uma tradição literária, e não somente, o autor demonstra grande conhecimento teórico e faz uso desse domínio com toda a liberdade, mas sem necessariamente se inserir em uma escola ou

⁷⁴Colonna é filósofo, romancista e semiólogo, naturalizado argelino. Sua tese sobre autoficção foi pioneira e orientada por Gérard Genette. O livro citado por Amorim é um ensaio sobre autoficção, referenciado ao final desta tese.

movimento. Em outros termos, a despeito das diversas tentativas de classificação da literatura do século XXI, a produção contemporânea de Peixoto (e de muitos outros) se recusa a uma filiação.

Nesse âmbito, concordamos com Amorim quando ela afirma na esteira de Françoise Lavocat (2016)⁷⁵: “[n]as últimas décadas, [as fronteiras] têm sido consideradas cada vez mais tênues, uma vez que se têm favorecido as noções de hibridez e interatividade em detrimento de uma dicotomia real/ficção” (AMORIM, 2017, p. 444).

Del Fuego, por seu lado, produziu duas obras que se aproximam do insólito. No caso de *Os Malaquias*, destacamos, por exemplo, o vilarejo imaginário, típico do realismo maravilhoso. Nesse mesmo caso, podemos inserir a vila de *Livro*. Em ambos os textos, os vilarejos são habitados por figuras *sui generis*, como o mítico Eneido, em *Os Malaquias*, e o maltrapilho bêbado Aquele da Sorna, no romance de Peixoto, apenas para citar um exemplo de cada livro. Em ambas as obras, também há outra recorrência ao fantástico, que são os personagens que nunca morrem, como os espectros de Geraldina, Dolfina e Geraldo, ou a velha Lubélia que “surge viva” dentro do caixão.

Assim como Peixoto, Del Fuego mostra-se inserida numa tradição; leitora de Kafka, Rubião, Saramago e García Márquez, seu texto dialoga com o universo fantástico, mas escapa às classificações ao realizar uma fusão bastante particular de elementos da filosofia, das religiões, da mitologia, e das ciências naturais, conforme já tivemos ocasião de elencar.

Nesse sentido, ambos os livros percorrem caminhos convergentes e divergentes ao mesmo tempo. Saem de um ponto com direção a vários outros e vice-versa. Podemos fazer uma comparação desse movimento com alguns episódios na rodoviária em *Os Malaquias* e na Gare de Montparnasse em *Livro*, conforme veremos a seguir.

5.4 – Espelhos côncavo e convexo

Quando Júlia desiste de seguir para a Serra Morena e opta por trabalhar na rodoviária, ela revela à Dinorá sua inclinação pelo vaivém da estação, num jogo de espelhos para ver nos outros a sua própria vida: “Gosto de ver os outros irem, fico

⁷⁵Lavocat é professora da Universidade Sorbonne – Paris 3 e seu livro está referenciado ao final desta tese.

vendo, pensando no que tem na mala deles, o que ficou na casa, a família esperando” (DEL FUEGO, 2010, p. 111).

Na rodoviária (assim como nos portos ou nas estações ferroviárias) é possível assistir pessoas partindo e chegando, em movimentos que convergem e divergem. Pessoas que se assemelham a nós, pessoas diferentes de nós. Ao mesmo tempo, as diferenças são relativizadas.

O personagem Livro também costuma acompanhar a chegada e a partida dos comboios na Gare de Montparnasse:

Encontrava um lugar onde pudesse apoiar o cotovelo e era lá que me instalava. [...] Possuía serenidade suficiente para observar homens, mulheres ou famílias a passarem, a subirem escadas rolantes, a verem os horários eletrônicos dos comboios e a apressarem-se, linhas retas. [...] Entre as atividades que mais me ocupavam, encontrava-se um pensamento repetido: houve um instante em que cada uma destas pessoas nasceu [...] iam para algum lugar: Nantes, Rennes, Bordeaux, Tours: vinham de algum lugar. Ida ou volta, tinham um ponto de partida e um destino (PEIXOTO, 2012a, p. 271-272).

Curiosamente, essa atividade tranquiliza o personagem. Ao observar o deslocamento dos outros, talvez ele observe o próprio deslocamento. A tentativa de adivinhar quando aquelas pessoas nasceram, de onde vinham, qual seu destino. Uma tentativa de controle, mesmo que imaginário?

A observação do vaivém em locais de trânsito nos parece comum na literatura, mas a questão do deslocamento (rápido) que surge com o homem moderno acentua-se na contemporaneidade. Esse é mais um aspecto da literatura produzida nos tempos atuais (que por sua vez converge e diverge com as literaturas anteriores a ela), mas, possivelmente devido a nossa proximidade com sua produção e à aceleração do tempo, essa mesma literatura nos escapa na hora da análise, ela não se deixa prender em rótulos, age de modo refratário. Como investigá-la? Seria possível agrupá-la? Entre-espaço e subespaço estão presentes em outras obras, além d’*Os Malaquias* e *Livro*?

5.5 – Espelho refratário

Para início de discussão é preciso responder: o que é literatura contemporânea? O que é contemporâneo ou pós-moderno? Ou ainda: o que é literatura?

Na história da teoria literária, essas questões foram abordadas por inúmeros estudiosos, com respostas variadas. Mas a literatura não se deixa abarcar com uma só mão. Por isso a soma dessas respostas, suas comparações, seus contrastes, sua complementaridade é o que interessa aos teóricos da atualidade.

A professora Leyla Perrone-Moisés (2016), por exemplo, propõe um inventário desses argumentos, remontando inicialmente ao formalista russo Iouri Tynianov (1991), para quem “a literatura é uma das ‘séries’ da cultura e que, assim como ela, está sujeita a mudanças históricas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 29). A essa formulação, ela acrescenta algumas características da prática do fazer literário indicadas por escritores contemporâneos, como Jonathan Franzen e Orhan Pamuk. Entre essas práticas estão:

[O] exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais [...]; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

De modo geral, concordamos com as formulações sobre o que é literatura inventariadas pela professora Perrone-Moisés. Não obstante, também estamos de acordo com sua afirmação sobre a literatura ser “um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Porém, mais embaraçoso é o conceito de pós-modernidade. Nesta tese já mencionamos que não pretendemos nos debruçar sobre essa questão. Entretanto, na esteira de Perrone-Moisés, acreditamos que se trata de uma designação ambígua. Para a professora da USP, esse termo pode ser refutado, e talvez possamos utilizar um substituto, como modernidade tardia; esse raciocínio também se emprega para fins literários, uma vez que as características atribuídas à literatura pós-moderna, em sua opinião, são um prolongamento (ou exacerbação) das características da literatura moderna.

Contudo, pretendemos retificar (no sentido de alinhar) a posição tomada em nossa dissertação de Mestrado, quando naquela ocasião:

optamos pela utilização do termo ‘pós-moderno’, em consonância com Hall (2011), nos estudos culturais, e com os argumentos de Arnaut (2002) e Hutcheon (1991), na crítica literária, em virtude, sobretudo, da demarcação cronológica de fenômenos sociais e da diferenciação/intensificação de

elementos estéticos nas obras relacionadas aos períodos elencados. Sublinhamos que nossa opção não se coaduna, essencialmente, a visões como a de Lyotard (2010) sobre pós-modernismo. Nossa concepção alinha-se com a refutação ao pós-moderno enunciada por Boaventura de Sousa Santos (2010), que nos adverte sobre o perigo de estruturar um conceito utilizando-se do pressuposto de sequência temporal, tendo em vista a heterogeneidade científica e social no mundo, e, dessa forma, a pós-modernidade poderia soar como mais um privilégio das sociedades hegemônicas; Sousa Santos propõe, em seu lugar, o pós-modernismo de oposição⁷⁶ (FÁBRIO, 2015, p. 22).

Entretanto, cabe dizer que outros teóricos brasileiros do contemporâneo, como a professora Beatriz Resende (2008), utilizam invariavelmente o termo pós-moderno em suas análises. Resende compreende o pós-moderno como substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais. A propósito, para ela a multiplicidade é o grande atributo da prosa de ficção contemporânea. Em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, Resende comenta que a multiplicidade das obras dos anos 1990 e começo de 2000 é a heterogeneidade em convívio, não excludente (RESENDE, 2008, p. 18). Contudo, Resende publicou seu estudo em 2008 e acreditamos que era cedo para iniciar um trabalho sobre o século XXI, pois suas análises cobriram um período demasiado curto do novo século; além disso, essa obra é carregada por um ânimo otimista (política e economicamente) que começou a se dissipar exatamente no ano de sua publicação, com a crise econômica mundial de 2008. No entanto, concordamos com Resende quando ela afirma que a multiplicidade é um dos grandes atributos da prosa de ficção contemporânea.

Dito isso, prosseguimos com a nomeação da literatura objeto desta tese como simplesmente contemporânea, por falta de termo melhor, assim como Perrone-Moisés denominou a produção das duas primeiras décadas do século XXI. No entanto, cremos que a produção desse período assinala uma despreocupação que a literatura modernista não apresenta, isto é, os contemporâneos não se preocupam com o novo, fazem uso de estilos do passado com total liberdade, “brincam” com os gêneros e levam ao extremo o descentramento do homem moderno. Assim, não nos distanciamos demasiado de Hall, Hutcheon e Arnaut.

Convém lembrar que a designação de contemporâneo também não é fechada. Um escritor com um livro cuja primeira publicação se deu no século XXI pode apresentar um estilo semelhante ao desenvolvido no início do século anterior, enquanto obras

⁷⁶Para esta aceção, ver Santos (2010), conforme bibliografia.

como a ficção de Osman Lins, por exemplo, que datam da segunda metade do século XX, podem ter mais semelhanças com algumas produções recentes⁷⁷.

Embora a literatura contemporânea se revele insubmissa e heterogênea, é possível agrupá-la em alguns eixos temáticos ou relacionados a procedimentos criativos. A professora Leyla Perrone-Moisés (2016) sugere algumas correntes da narrativa para a literatura contemporânea ocidental, no caso do romance. São elas: a volta do romanço, a autoficção, a ficção distópica e a literatura exigente. No entanto, o estudo de Perrone-Moisés, apesar de relevante e ousado devido ao fato de realizar uma análise do contemporâneo, mostra-se por esse mesmo motivo incompleto, uma vez que contempla a autoria feminina e de outras minorias de modo insuficiente, sobretudo no Brasil.

Explicamos. Segundo observamos⁷⁸, a literatura brasileira produzida principalmente a partir dos anos 2000 passou por uma nova fase de questionamento temático. O feminismo entra em pauta com mais força, registra-se a forte presença autoral de mulheres negras e de índios aliada a alterações na representação de personagens ligados a esses grupos (essa mudança não é dominante, mas tem crescido); isto é, aos poucos dizemos adeus à predominância da narrativa do homem branco, cis gênero, heterossexual, cujo protagonista na maior parte das vezes é um escritor de classe média que não se sustenta financeiramente por meio da literatura. Esse *outsider* não muito *outsider* vai se enfraquecendo; começam a tomar seu lugar (na produção e em novos vieses de representação) os excluídos até então, gays, lésbicas, transgêneros e transexuais, negros, mulheres e moradores das periferias. Na verdade, a produção das minorias é de longa data, porém sua atual inserção no *mainstream* por meio de prêmios e visibilidade se deve a diversos fatores, dentre eles a persistência e militância desses grupos no âmbito literário, o vislumbre desses nichos de consumo pelo mercado editorial, a facilidade de publicação e divulgação de obras pela internet (redes sociais e plataformas de autopublicação) e o fenômeno da Festa Literária Internacional de Paraty

⁷⁷Esse tipo de ocorrência é que fará, no futuro, críticos e teóricos denominarem um escritor como “pré” ou “pós-” algum movimento literário.

⁷⁸Fazemos essas afirmações com base em nossa experiência no campo literário. A autora desta tese manteve uma livraria de 2005 a 2009, gerenciou o acervo da Biblioteca de São Paulo, é membro desde 2008 do corpo de jurados de vários prêmios literários, dentre eles São Paulo de Literatura, Sesc, Oceanos, Jabuti, Barco a Vapor, Fomentos da Prefeitura de São Paulo, ProAc do Estado de São Paulo, além de participar como convidada de mesas de debate em diversos eventos do meio, nas quais encontra interlocução com autores de diversas partes do país.

(Flip) 2017/2018, quando a curadoria do evento, encabeçada pela jornalista Josélia Aguiar, priorizou convidados ligados às minorias para as mesas de debate. Tudo isso reflete o início de uma superação da subalternidade eurocêntrica presente em gerações anteriores.

Além da insubmissão temática e formal e da insubordinação ao cânone no Brasil, acrescentamos certa predileção pelo deslocamento/migração nas obras brasileiras e em algumas portuguesas. Esse tema, bastante antigo (desde Homero, desde a Bíblia), como já tivemos ocasião de comentar, foi contemplado em vários livros que receberam láureas em edições recentes de importantes prêmios literários. Antes de enumerar alguns exemplos, gostaríamos de sublinhar que não se trata de todos os livros contemporâneos nacionais e portugueses, mas de uma tendência que se apresentou na ficção publicada de 2008 a 2017 em Portugal e Brasil, e está em diálogo com o homem moderno ocidental, esse ser em trânsito.

Os romances do *corpus* desta tese, *Os Malaquias* e *Livro*, que ganharam prêmios e destaque internacional, com traduções para diversos países e participação de seus autores em festivais no mundo todo, estão acompanhados de outros exemplos.

Um deles é *A resistência* (2015), de Julián Fuks, romance que discorre sobre a migração internacional associada à ditadura (Brasil e Argentina). O livro conquistou os prêmios José Saramago e Jabuti, além do segundo lugar no Oceanos.

Desesterro (2015), de Sheyla Smanioto, é outra amostra interessante. O livro tem como pano de fundo a migração interna no Brasil, marcadamente do sertão para as periferias das metrópoles. Em 2016 angariou os prêmios Sesc, Biblioteca Nacional e obteve o terceiro lugar no Jabuti.

Já *Sérgio Y vai à América* (2015), de Alexandre Vidal Porto, 2015, conta a história de um rapaz que migra aos Estados Unidos para trocar de sexo e começar uma vida nova. O romance ganhou o Prêmio Paraná de Literatura.

Opisanie Swiata (2013), de Verônica Stigger, venceu os prêmios Biblioteca Nacional em 2013, São Paulo e Açorianos, esses dois últimos em 2014. O livro é um relato de viagem com personagens quase todos estrangeiros, deslocados de seu local de origem.

No âmbito português, podemos citar *A máquina de fazer espanhóis* (2011⁷⁹), de Valter Hugo Mãe. O livro traz uma alegoria sobre o Estado português como uma máquina a produzir no povo a vontade de trocar a identidade pela espanhola. Esse romance ganhou o Prêmio Oceanos, à época Prêmio Portugal Telecom. Esse mesmo autor publicou outro romance que opera no sentido inverso, o da imigração, com a chegada de pessoas provenientes do leste europeu a Portugal e seu deslocamento social: *O apocalipse dos trabalhadores* (2013)⁸⁰.

Se ampliarmos o conceito de deslocamento e inserirmos livros que discutem identidade e não-pertença, esse conjunto cresce consideravelmente. Apenas para citar alguns exemplos no mesmo período, temos *A imensidão íntima dos carneiros* (2015), de Marcelo Maluf, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, livro vencedor do Jabuti, e *Machamba* (2017), de Gisele Mirabai, finalista do Jabuti.

Por ora, gostaríamos de observar a representação do deslocamento e do desamparo em alguns dos romances supracitados e sua relação com o espaço.

5.5.1 – O espaço em algumas obras contemporâneas

Optamos por manter a atenção na literatura brasileira. Deixamos a literatura portuguesa para futuros estudos, uma vez que nossa opção se deve à proximidade com a produção brasileira, por motivos já citados. Também decidimos não nos estender sobre o assunto, pois desejamos apenas realizar uma breve incursão para averiguar o tratamento do espaço em algumas obras, sobretudo aquelas ligadas a orfandade e deslocamento. Nossa finalidade é tentar apurar se as microcategorias, entre-espaço e subespaço, aparecem nesses textos.

Começamos com *A resistência* (2015), de Fuks. O enredo gira em torno de um rapaz que vai do Brasil até a Argentina em busca dos vestígios da história da adoção de seu irmão. Durante o percurso, o personagem-narrador se depara com o passado de sua família e a ditadura na Argentina.

⁷⁹A edição de 2011 está referenciada nesta tese, mas a primeira edição do livro em Portugal consta de 2010.

⁸⁰A edição de 2013 está referenciada nesta tese, mas a primeira edição do livro em Portugal consta de 2008.

Nesse romance, temos destacado o tema da adoção, que encerra em si mesmo a orfandade. O órfão em questão não se desloca, fica trancado em seu quarto. Quem se desloca é o irmão. O personagem vaga pelas ruas de Buenos Aires, a observar o rosto das pessoas: “[q]ueria que me servissem de espelho, que em cada esquina me replicassem [...]” (FUKS, 2015, p. 18). Ao mesmo tempo, o personagem pensa no exílio dos pais: “[p]ode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais?” (FUKS, 2015, p. 19).

No apartamento que foi dos avós, desabitado, o narrador-protagonista está hospedado. Seria um entre-espaço? “Desde a morte dos meus avós ele [o apartamento] é só uma estância de passagem, encruzilhada de familiares distantes, distraídos, apressados, esquecidos da existência dos outros” (FUKS, 2015, p. 24).

Para o narrador, as ruas das cidades são perigosas, inóspitas; isto é, temos na rua um subespaço controlado pela violência. Para a geração dos pais do narrador, seria o contrário, as ruas eram o espaço de fuga, uma vez que o controle da polícia política era feito sobre as residências dos resistentes; assim, as casas representavam um subespaço para seus próprios donos.

Outro livro que interessa a nossa pesquisa é *Desesterro* (2015), de Smanioto. O romance traz a história de quatro gerações de uma família de mulheres oprimidas pelo machismo, pela pobreza e o descaso do governo. Fátima, personagem que pertence à terceira geração de mulheres, é uma migrante saída (fugida) do interior do país (uma Vilaboinha fictícia) e moradora da periferia (Vila Marta fictícia) de uma grande metrópole, São Paulo. Ao longo da narrativa, o mais marcante exemplo de entre-espaço é sua morada num barracão, de onde ela olha o mundo por uma fresta. Um barracão não é propriamente um espaço provisório (talvez pudesse ser), mas no caso de Fátima é sua morada permanente no improvisado da favela:

O barraco de Fátima é quarto e cozinha, bem no meio da Vila Marta, ela mora sozinha. As poucas coisas que a Fátima tem ficam guardadas em caixas de papelão de biscoito Costone, amontoadas atropeladas juntas todas aos pés da cama, um colchão.

Toda vez que Fátima deita ela sente o chão batido, ondulado, duro, ela sente o cheiro sujo, o cheiro molhado e, se vai um pouco mais para o lado, as farpas da parede de ripa lhe dando um abraço (SMANIOTO, 2015, p. 93).

O título do romance, neologismo criado a partir da junção de desterro e desespero, evidencia o problema dos desterrados.

Com relação ao desamparo, Fátima é órfã e sua família é constituída por mulheres vítimas da violência.

Por fim, tanto *Opisanie Swiata* (2013), de Stigger, e *Sérgio Y vai à América* (2015), de Vidal Porto, não contemplam, em uma primeira leitura, algum tipo de entre-espaço ou subespaço. A questão do espaço parece muito importante nos dois romances, o que se denota pelos dois títulos: no caso do livro de Stigger, o título é uma descrição do mundo, em polonês, assim como as viagens de Marco Polo; no caso de Vidal Porto, o próprio título designa um espaço, “América”.

Os espaços experimentados pelo protagonista do livro de Vidal Porto, filho de uma família abastada, geram opressão, caso do seu próprio corpo (trans), que antes da cirurgia seria um entre-espaço, pois consiste em um corpo provisório (mas duradouro), e ao mesmo tempo um subespaço, pois sua identidade encontra-se subtraída. No entanto, esta é apenas uma hipótese, visto que o estudo do espaço nesse romance demanda aprofundamento em outra ordem de teorias.

Já *Opisanie Swiata* (2013) consiste, grosso modo, em um romance epistolar sobre um pai polonês desconhecido e um filho doente no Brasil. A narrativa tem início com uma carta do rapaz ao pai, descrevendo sua estada no hospital e solicitando sua visita. Naquele momento, a mãe se encontra morta. “Já faz um mês que não caminho e não consigo ficar muito tempo sentado na cama, à qual estou confinado desde os primeiros meses do corrente ano”, (STIGGER, 2013, preâmbulo). Apesar do confinamento do filho, de sua orfandade, do deslocamento do pai e sua longa viagem ao Brasil, a precariedade e o controle sobre os espaços não são os principais recursos utilizados pela escritora.

Essa comparação entre os quatro romances nos dá a medida do quanto as microcategorias narrativas do entre-espaço e do subespaço estão entrelaçadas na composição da ficção acerca de mulheres, transgêneros, pobres e das questões políticas.

No entanto, esse campo é vasto e sugere discussões mais complexas.

Por ora, apreciaríamos concluir nosso jogo de espelhos.

5.6 – Espelho quebrado

De acordo com a professora Leyla Perrone-Moisés (2016), “[u]m livro sobre a literatura contemporânea não pode ter conclusão, porque o contemporâneo é o inacabado, o inconcluso” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253). Podemos afirmar o mesmo sobre uma tese que visa o contemporâneo. Assim, assumimos o risco de ser parciais. No entanto, perguntamos: existiria alguma tese completa, mesmo que tenha distância suficiente de seu objeto?

O passado e o presente nos parecem igualmente inconclusos.

Mas essa “conclusão” não encerra o assunto. Até porque o tempo da leitura é infinito.

Quando terminamos de ler um livro, ficamos órfãos dele. O desamparo nos acompanha até a próxima leitura. E apesar de lermos sós (muitas vezes), não estamos sós, compartilhamos nossa solidão com outro alguém, aquele que supostamente escreveu o livro, mas também com outras pessoas que estão àquela mesma hora, possivelmente, lendo o mesmo livro, ou que o leram em algum momento, e todos deixaremos vestígios para o porvir. Esses vestígios compõem o tempo infinito da leitura, a sua não conclusão. A não conclusão do tempo, da leitura, da vida. As ideias, sempre em construção.

Por onde passou, Peixoto deixou pistas. Uma delas é a tentativa de controlar o destino, assim como Perec:

A utilização dos recursos formais na obra de Perec é sua tentativa de fugir do acaso, de controlar aquilo que não é controlável, de mudar e dominar o destino de todas as coisas, o que reflete muito sua história pessoal (FUX, 2016, p. 123).

Assim, depreendemos com Fux que escrever, para Perec, é dar uma direção ao espaço de uma página (FUX, 2016, p. 123). Uma direção à vida, o controle sobre ela. Eis uma questão fundamental para Peixoto: “orienta-te, rapaz” são palavras repetidas do pai ao filho em *Morreste-me* (PEIXOTO, 2015, p. 11, 19 e 61), obra intimamente ligada à morte do pai de Peixoto. De modo invertido, essa fala surge da boca de Constantino em forma de crítica a Livro: “falta-te uma direção” (PEIXOTO, 2012a, p. 235, 236 e 266). A

obsessão pelo tema não poderia ser mais clara. A direção a seguir seriam as palavras sobre a página, guardadas nos livros ou em um Livro que guardaria todos os demais?

Seguindo o mesmo raciocínio, pressupomos que as profecias também se assemelham a formas de controlar o mundo e conhecer o futuro. Fazemos previsões para que algo se conclua como desejamos? O narrador d'*Os Malaquias* cumpre esse papel. Até mesmo esta tese organiza ideias com o (vão) objetivo de controle. Subespaço e entre-espaço também são unidades de controle teórico. No entanto, seria o deslocamento o combate ao controle da sociedade por meio de um controle de quem se desloca? O próprio ato de fazer e ler literatura corresponde a uma contradição: a "organização" do caos para tornar o caos ainda mais visível.

Assim, como o leitor diante d'*Os Malaquias*, hesitamos diante de uma conclusão. Optamos por vasculhar as imagens da leitura.

6 **Álbum: nunca voltamos de uma viagem**

A partir das conclusões parciais do capítulo anterior, podemos inferir que os governos português e brasileiro relativos à época em que se passam as histórias das duas obras estudadas nesta tese, realizaram intervenções no espaço a fim de dominar indivíduos e populações. Uma dessas intervenções é o estriamento do espaço, outra é sua precarização. Ambas servem às elites e ao patriarcado, a fim de (i)mobilizar pobres e mulheres. Os romances estudados figuram os aspectos psicológicos e sociológicos dessa intervenção no espaço e realçam seus desdobramentos. Outrossim, concluímos que a orfandade e o deslocamento atuam como causa e consequência um do outro e estão muitas vezes ligados a essas intervenções no espaço. O objetivo desta tese resultou em demarcar os espaços nas duas obras e relacioná-los com fatos históricos e dados geográficos, além de observá-los por meio de duas novas microcategorias narrativas: o entre-espaço e o subespaço. Cremos que essas duas noções ajudam a observar o trabalho estético responsável por organizar e enfatizar o reflexo da mentalidade opressora no espaço.

Por fim, esta tese está prestes a ser concluída. Mas ainda desejamos estender um pouco mais este momento. Desejamos abarcar todas as possibilidades, palmilhar a totalidade dos espaços estudados. Assim, acrescentamos um álbum fotográfico a estas páginas finais, para que este percurso não se encerre tão facilmente.

Porém, confessamos: quando decidimos incorporar um ensaio fotográfico à nossa tese, ainda não havíamos refletido sobre o papel da fotografia na literatura contemporânea. Admitimos que nossa ideia era apenas intuitiva ou um fragmento de memória.

Decerto, havia estímulos, como a série de doze fotografias⁸¹ não concretizadas em *Livro*: 1. Loja da velha Lubélia por fora; 2. Loja da velha Lubélia por dentro; 3. Rua da velha Lubélia; 4. Campa da velha Lubélia; 5. Beco da padaria; 6. Fonte nova; 7. Terreiro; 8. Rua do Ferreiro; 9. Casa do Povo; 10. Igreja por fora; 11. Igreja por dentro; 12. Rua de São João. Ou ainda a vontade quase louca de fotografar a verdadeira Júlia, a Júlia real, em Carmo do Rio Claro.

⁸¹No livro todo há outras listas de doze itens, provavelmente uma *contrainte* oulipiana.

Entretanto, com o avançar da pesquisa, defrontamo-nos com algumas reflexões que deram contorno à nossa percepção inicial, consolidando nosso propósito.

Uma dessas formulações está no livro da professora Leyla Perrone-Moisés acerca da produção contemporânea:

A fotografia também aparece na ficção contemporânea, como tema ou como linguagem visual anexada à verbal [...]. Quando elas [as fotos] são incorporadas a uma narrativa, em vez de funcionarem como ilustrações, evidenciam a diferença entre a memória das formas retratadas e a memória das palavras escritas. Ambas as memórias são infiéis, mas somente com palavras podemos apontar essa infidelidade e refletir a esse respeito (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260).

Do mesmo modo, como já o dissemos, não pretendemos ilustrar as narrativas estudadas por meio de um suposto verismo fotográfico, tampouco trabalhar somente com a memória, uma vez que se trata de um ensaio *a posteriori*. Imaginamos um contrato, um pacto de leitura com as obras, por meio de vestígios.

Outra ideia que nos inspirou a cumprir esse propósito veio de dentro mesmo do nosso Programa de Pós-graduação na Universidade de São Paulo, melhor dizendo, da orientadora desta tese: a professora doutora Fabiana Carelli (2017), ao se recordar e se basear em uma disciplina cursada por ela durante seu mestrado em Letras, comenta que “a História se aproximaria dos modelos da narrativa de ficção, afastando-se de uma pressuposta convenção de veracidade”, e pergunta: “[h]averia ainda, porém, referencialidade na historiografia? E qual a possibilidade de uma ‘veracidade’ da ficção?” (CARELLI *IN* ABDALA JR., 2017, p. 181-182). Diante desse horizonte teórico, Carelli escreveu a monografia da referida disciplina, cuja proposta consistia na elaboração de uma narrativa de ficção a partir de um fragmento de seu objeto de pesquisa; desse esforço, Carelli relata, nasceu o conto “Cabotagem”, posteriormente inserido no livro *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*, organizado pelo professor Benjamin Abdala Jr. (2017).

Parece-nos bastante eficaz estudar a ficção também por meio da própria ficção. Até por essa razão recorreremos a vários ficcionistas em nossa bibliografia. Desse modo, o ensaio que se segue é uma tentativa de conferir uma dose de ficção à leitura de ambas as obras estudadas.

Com essas sugestões em mente, prosseguimos nosso pacto de leitura com uma indagação: o quanto as teses acadêmicas se aproximam dos modelos da narrativa de ficção? O ensaio fotográfico que se segue não estaria, assim como a literatura (contemporânea), assumindo sua própria crítica e sua (verdadeira) ambição?

Tudo isso para dizer que concordamos com o escritor Carlos Fuentes quando ele afirma que “[...] o romance é a arte que só adquire o direito de criticar o mundo se antes critica a si mesma”, um princípio quase universal, diríamos (FUENTES *apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 92).

Essa crítica ou autocrítica, além de prática do exercício da alteridade (como a própria literatura e as demais artes), também parece vinculada ao desejo, assim como o do romancista, de tudo acumular, abordar e comentar, e ao mesmo tempo certificar-se da impossibilidade dessa tarefa.

Por essa razão retomamos Roland Barthes:

[M]esmo se o crítico, por função, fala da linguagem dos outros a ponto de querer aparentemente (e por vezes abusivamente) concluí-la, assim como o escritor, o crítico nunca tem a última palavra. Ainda mais, é esse mutismo final, que forma sua condição comum, que desvenda a identidade verdadeira do crítico: o crítico é um escritor. Essa é uma pretensão de ser, não de valor (BARTHES, 2013, p. 16).

Nesse tocante, o ensaio proposto tem como objetivo complementar a tese, (sendo crítica desta?), uma vez que o olhar da autora contaminou sua análise, e o olhar de seus leitores, por sua vez, não lhe permitirá, nunca, a palavra final.

Gostaríamos também de compartilhar, antes de apresentar nosso ensaio, algumas ideias que muitos consideraram e ainda chamam de ingênuas, mas que estão fortemente ligadas ao “tempo infinito da leitura”, por exemplo:

[Vladimir Nabokov] tentou compilar uma edição comentada de Anna Karenina que revelaria ‘os fatos’ por trás do romance. Nunca concluiu o projeto, mas pesquisou e desenhou o carro ferroviário em que Ana viajou de Moscou a São Petersburgo, cuidadosamente registrou a simplicidade do compartimento reservado às mulheres, assinalou os lugares destinados aos passageiros mais pobres, localizou o aquecedor, reproduziu a aparência das janelas e anotou a distância em quilômetros de Moscou a São Petersburgo — todas as informações que Tolstói deixou de incluir [...] Claro está que essas informações não têm nada a ver com o entendimento do romance, mas elas nos levam a achar que a história de Anna é real, a acreditar ainda mais na personagem e, apenas por um momento, a esquecer nossos sentimentos de decepção e insuficiência (PAMUK, 2011, p. 91-92).

o romancista precisa de leitores diligentes, tolerantes e perceptivos como nós para consumir a realização do romance, para fazer um romance ‘funcionar’. E a fim de provar que somos esse tipo especial de leitor, fingimos esquecer que o romance é um produto da Imaginação. E queremos visitar as cidades, as ruas e as casas onde os acontecimentos têm lugar. Contido nesse desejo está o anseio de melhor entender o mundo do romance e, em igual medida, ver que tudo é exatamente como imaginamos. ver l’image juste — suscitada pelo romancista que emprega le mote juste — em ruas, casas e objetos reais não só ajuda a aliviar o sentimento de insuficiência que o romance nos inspira, mas também nos enche de orgulho, por termos imaginado os detalhes corretamente (PAMUK, 2011, p. 93).

Não obstante, já sabemos, não importa imaginar “corretamente” um cenário ou o perfil de um personagem. Importa observar em que ponto a narrativa coincidiu com o repertório e a sensibilidade de cada leitor. Nesse caso temos a leitura como rizoma, como algo que escapa e tende ao infinito.

Uma das leituras possíveis de *Livro* e *d’Os Malaquias* encontra correspondência com a imagem do labirinto. É essa a leitura que arriscamos nesta tese.

Ambas as narrativas se apresentam como uma espiral que forma e constitui as paredes de um labirinto e seus compartimentos; esses compartimentos, por sua vez, correspondem a unidades de espaço; dentre essas unidades temos o entre-espaço e o subespaço, por exemplo.

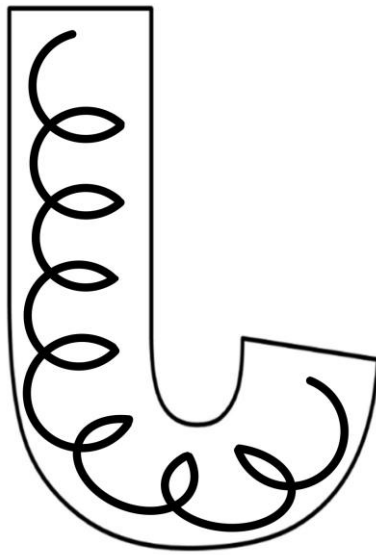
O labirinto é o espaço maior, o romance/livro, a vida, onde a história está inserida e onde nos debatemos (com a leitura, com os obstáculos cotidianos).

A espiral da narrativa, devido ao fato de estar dentro de um labirinto, acaba atuando como um rizoma, tentando escapar, encontrar seu centro e, ao mesmo tempo, tecendo o próprio labirinto, por mais paradoxal que isso pareça.

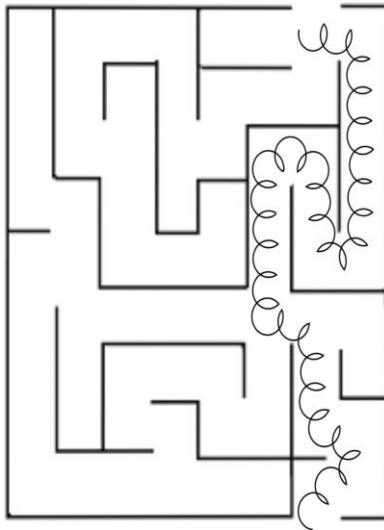
O labirinto de *Livro* assemelha-se a um retângulo, pois o percurso se encerra, como metaficção, dentro das paredes de um livro-objeto.

O labirinto de *Os Malaquias* tem o formato de um “U” incompleto, pois como já o dissemos, a necessidade do reencontro familiar não atendida faz com que o livro de Del Fuego permaneça na mesma posição do *Malaquias* bíblico, na parte baixa do “U” — se seguirmos a interpretação de Frye (2004).

No entanto, sublinhamos, ambos os romances apresentam suas narrativas em forma de espiral, a qual nunca se fecha, ora segue em ascensão, ora em queda.



Narrativa d' *Os Malaquias*



Narrativa de *Livro*

Com relação à perspectiva histórica desta tese, podemos afirmar que o mandonismo do Brasil rural e o salazarismo em Portugal funcionam, dentro da estrutura narrativa, como as quinas do labirinto, ou suas paredes externas, isto é, são peças de um sistema opressor que acabam por provocar as tentativas de saída, os rizomas e a movimentação em busca do “centro”. Em suma, a própria narrativa é o rizoma, ou se preferirem, o deslocamento, a falta de lugar, a potência do estranhamento. Mas essa busca, essa movimentação é incessante e por isso mesmo ainda estamos *aqui*, a perguntar.

PERGUNTAR, OBSERVAR, REVISAR



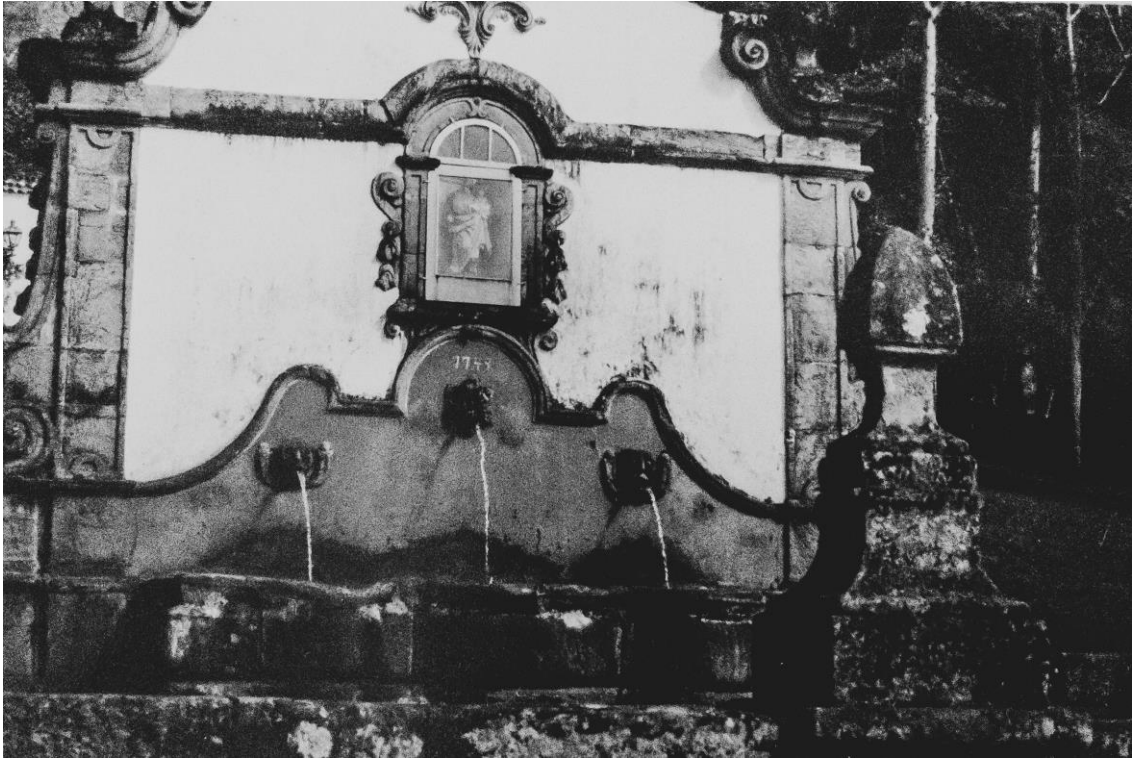
Conforme desejo de Adelaide em *Livro*, “fotografei” a campa da velha Lubélia. Quando li esse trecho do romance, a primeira referência que me veio à mente são os túmulos do cemitério de Paranapiacaba (SP), talvez pelo fato desse cemitério parecer mais tétrico do que outros, principalmente em dias de neblina. Afinal, nada mais tétrico do que a imagem da velha Lubélia viva dentro do caixão. Muito embora, a foto revela-se imperfeita, tirada em um dia de sol. Em tempo: talvez o caixão seja o último subespaço que habitamos, onde realmente e por fim nossa identidade será para sempre subtraída. Mas a pergunta que me faço é por que Adelaide queria a foto da campa da tia? Talvez pelo mesmo motivo que eu quero visitar o jazigo de meu pai: para ter certeza de que ele está morto.



Atendendo a outro desejo de Adelaide, em *Livro*, fotografei a Igreja (da vila) por dentro. O veleiro retratado me lembra tantos outros veleiros que frequentei ao longo da vida, pois em variados momentos fiz da igreja e da sala destinada às velas um espaço de espera, quando estava cansada de vagar pela rua e não queria voltar para casa. Talvez essa tenha sido a sala mais tranquila do meu labirinto.



Adelaide queria ver a foto do terreiro, onde as pessoas da vila se reúnem. Cosme não foi capaz de fotografar. Terreiro é espaço aberto, uma sala ampla do labirinto. De minha parte, uma das praças que realmente conheço é a primeira página de um livro. A praça desta fotografia está localizada no Centro Histórico de Paraty (RJ), onde se realizam festas literárias e onde comecei a escrever meu primeiro romance e a povoá-lo com personagens.



A única fonte possível no meu imaginário é a fonte da cidade de Tiradentes (MG), não somente porque é uma das poucas fontes presentes na minha memória, mas porque ela estampou a capa de uma antiga edição de *Marília de Dirceu*, do poeta Tomás Antônio Gonzaga. Tive contato com essa edição na infância. Havia poucos livros em casa, alguns exemplares para o vestibular do meu irmão, e eu olhava essa capa com a fonte e imaginava o mistério daquela história — isso me dava uma enorme vontade de aprender a ler. Desse modo, para mim, assim como na história de Adelaide, a imagem da fonte também é de fertilidade. Embora a água da fonte seja estriada, canalizada, ela chega até nós. Podemos dizer o mesmo sobre o conhecimento nos livros: embora seja editado e de algum modo precificado, ele chega até nós.



Esta é uma fonte não-possível. Uma fonte do centro de Macau. Por onde já passaram José Luís Peixoto e Andrea Del Fuego. Eu sigo seus passos.



Para imaginar a Rua do Ferreiro, no Alentejo de meados do século XX, recorri à minha memória mais próxima: Tiradentes (MG), com suas casas caiadas, ruas pequenas e inclinadas. Por trás das janelas, pares de olhos à espreita: seguir Adelaide até a fonte.



Vista do vale. Embora Serra Morena seja fértil, íngreme e úmida, embora o texto indique uma represa lá pelas Minas Gerais. Embora eu tenha visitado Furnas uma única e inesquecível vez, é na Serra das Araras (RJ) que eu imagino a saída da caverna de Eneido. Se você olhar, lá no fundo, à esquerda, há um navio a se aproximar, não há?



Do outro lado da caverna de Eneido, o caminho para casa. Quando Timóteo volta em seu cavalo para Serra Morena, lembro da minha cachorra pedindo colo nessa estrada em Brotas (SP). Uma associação estranha. Talvez porque ontem ela teve uma parada cardíaca e voltou a viver, assim como quem sai da caverna.



Rito de passagem. Caverna de Eneido. Purgatório.



Onde me sento para ver o trem da vida passar: espelho.



Refúgio I



Refúgio II



Dinorá não tem mais emprego.



Inconsciente é represa?



Júlia espera por nós.

7 Referências

Obras-base

DEL FUEGO, A. **Os Malaquias**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

PEIXOTO, J. L. **Livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012(a).

Demais obras

ADICHIE, C. N. **Americanah**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AGUIAR, C. **Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.

ALTER, R.; KERMODE, F. (orgs.) **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 2008.

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2012.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUDELAIRE, C. **Os paraísos artificiais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BERMEJO, E. G. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BHABHA, H. (org.) **Nation and Narration**. Londres: Routledge, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 1980, 27ª edição.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOOTH, W. C. **Rethoric of fiction**. Chicago: Chicago University P, 1983.

BORGES FILHO, O. **Espaço & Literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**, vols. I e II. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRECHT, B. **Conversas com refugiados**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAMPOS, A. **Colidouescapo**. São Paulo: Edições Invenção, 1971.

CAMUS, A. **O exílio e o reino**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CHAUÍ, M. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAMPÍ, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, F. O.; DINIZ, J. C. V. **Livro ou Livro-me**: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). Rio de Janeiro, 2008. 295 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

COLONNA, V. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DALDIANUS, ARTEMIODORO. **Sobre a interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DÄLLENBACH, L. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977. (Coll. Poétique).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.5. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEL FUEGO, A. **As miniaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

ELIAS, N. **O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FÁBRIO, P. **Identidades imaginárias: um estudo comparado...** São Paulo: 2015. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH, Universidade de São Paulo.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos.** Vol. III – Estética: literatura e pintura, cinema e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias a psicanálise e outros textos (1930-1936).** Obras completas volume 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Edição standard, volume IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2009.

_____. **A interpretação dos sonhos.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

FRYE, N. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** São Paulo: Boitempo, 2004.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

FUKS, J. **A resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUX, J. **Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

GOMES, A. C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo.** São Paulo: Edusp, 1993.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HAN, BYUNG-CHUL. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes, 2017.

HOMERO. **Odisseia.** Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, 2003.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** 1ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANNACE, R. **Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico.** São Paulo: Edusp, 2016.

KAFKA, F. **Desaparecido ou Amérika.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

KUNDERA, M. **O livro do riso e do esquecimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAVOCAT, F. **Fait et fiction: pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016.

LEFEBVRE, H. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1978.

_____. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MÃE, V. H. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAIA, M. F. **Entre a tradição e a pós-modernidade: o percurso metaficcional em *Livro***, de José Luís Peixoto. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2016.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados**. Faleiros, A. (org. e trad.). Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MALUF, M. **A imensidão íntima dos carneiros**. São Paulo: Reformatório, 2015.

MÁRQUEZ, G. G. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **O outono do patriarca**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MATOZZI, M. **Portugueses de torna-viagem: a representação da emigração na literatura portuguesa**. Tese (Doutorado em Estudos Culturais) – Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra. Coimbra: 2016.

MIRABAI, G. **Machamba**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, O. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEIXOTO, J. L. **Livro**. Lisboa: Quetzal, 2010.

_____. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

_____. **Nenhum olhar**. Lisboa: Quetzal, 2010.

- _____. **Galveias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PEREC, G. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O sumiço**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIRES, R. P. (org.) (2010) **Portugal: Atlas das Migrações Internacionais**. Lisboa: Tinta-da-China, Fundação Calouste Gulbenkian, Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PORTO, A. V. **Sérgio Y vai à América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- POTOCKI, J. **Le Manuscrit trouvé à Saragosse**. Paris: Gallimard, 1958.
- PRADO, R. B. **Imagens de língua na prosa literária brasileira: as narrativas do século XXI**. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.
- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- QUENEAU, R. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard, 1982.
- RAMOS, G. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RESENDE, B. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REZENDE, M. V. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- RIBEIRO, D. P. **Esse cabelo**. São Paulo: Editora Leya, 2017.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Campinas: Editora Unesp, 2014.
- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RONNBERG, A. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Taschen, 2012.

- SAAVEDRA, C. **Com armas sonolentas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SAMPAIO, M. G. V. **Uma contribuição à história dos transportes no Brasil**: Companhia Bahiana de Navegação a Vapor (1839-1894). Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.
- SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- SANTOS, B. S. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SLOTERDIJK, P. **Esferas I**: bolhas. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- SMANIOTO, S. **Desesterro**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SONTAG, S. **Na América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STIGGER, V. **Opisanie Swiata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TYNIANOV, I. **Formalisme et histoire littéraire**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- VAZ, A. E. A; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. (orgs.). **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006.

VENTURA, Z. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Editora 34, 2016.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZOLA, É. (1877) **L'Assommoir**. In Libro Veritas. Disponível em: < www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000100.pdf >. Acesso em 06 dez. 2016.

Capítulos de livros

ALTER, R. Introdução ao Antigo Testamento. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (orgs.) **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

BARBIERI, C. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

CARELLI, F. Cabotagem. In: ABDALA JR. (Org.) **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GOMES, A. C. População e sociedade. In: GOMES, A. C. (coord.). **Olhando para dentro: 1930-1964**, vol. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. Coleção História do Brasil Nação: 1808-2010.

LOURENÇO, E. As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis. In: ALMEIDA, O. T. (org.). **José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan**. Providence: Gávea-Brown Publications, 1984.

MARKS, H. Os doze profetas. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (orgs.) **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

NUÑEZ, C. F. P. Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu. In: ROCHA, F. C. D (org.). **Cenas do discurso: deslocamentos e transformações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PEYRONIE, A. Labirinto. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

PORTO, G. C. S. População e Literatura – notas sobre migrações no romance de Jorge Amado, Terras do sem fim. In: SUZUKI, J. C.; SILVA, A. C. (orgs.). **Estética, poética e narrativa: entre fluidez e permanência nas artes** [livro eletrônico]. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

REEVE, R. Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio. In: GIACOMAN, H. F. (Org.) **Homenaje a Carlos Fuentes**. New York: Las Américas, 1972. pp. 75-87.

RIBEIRO, M. C. As ruínas da casa portuguesa em *Os cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. In: SANCHES, M. R. (org.). **Portugal não é um país pequeno**: contar o império na pós-colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, M. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A. de; SILVEIRA, M. L. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1998.

STEFANI, E. B. Apropriação e identidade espacial por meio da cultura: o caso dos frequentadores de cinemas de arte na cidade de São Paulo. In: SUZUKI, J. C.; COSTA, E. B. da; STEFANI, E. B. (Orgs.). **Espaço, sujeito e existência**: diálogos geográficos das artes [livro eletrônico]. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

TREVISAN, A. L. Os Malaquias, de Andrea del Fuego: imagens do insólito e ecos do realismo maravilhoso. In: PEREIRA, H. B. (Org.). **Ficção brasileira no século XXI**: história, memória e identidade. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.

Artigos em periódicos (impressos e eletrônicos)

AMORIM, S. Livros e vidas: atravessando fronteiras em *Livro*, de José Luís Peixoto, e *Biografia involuntária dos amantes*, de João Tordo. Revista **Letrônica**, PUCRS, Porto Alegre, v. 10. n. 1, p. 443-458, jan.-jun. 2017. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/>> Acesso em 08 maio 2018.

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos** - CEBRAP, São Paulo, v. 77, mar., 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100010&script=sci_arttext>. Acesso em 20 jun. 2018.

BLANCHARD, E. O bairro Goutt D'Or, 30 de julho de 1955: uma revolta no centro da metrópole colonial. **Revista Estudos de Sociologia**, UNESP, Araraquara, v.18, n.35, p. 477-502, jul.- dez. 2013. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/6465>>. Acesso em 10 dez. 2016.

BOLAÑO, R. Literatura e exílio. **Caderno de Leituras**. nº 22. Tradução Guilherme Freitas. Disponível em <<http://chaodafeira.com/cadernos/literatura-e-exilio/>>. Acesso em 09 nov. 2016.

BONI, L. A. O próximo papa e o fim próximo do mundo: a profecia de São Malaquias. **Teocomunicação**, PUCRS, Porto Alegre, v. 35, n. 148, p. 329-343, jun. 2005. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/1689/1222>. Acesso em 05 abr. 2019.

CARVALHO, J. M. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. **Dados Revista de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, v. 40, nº 2, 1997. Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>> Acesso em 20 out. 2018.

CARDOSO, M. E. O segredo dos abrunhos. **Público Online**. Portugal, ago., 2010.

Disponível em <<https://www.publico.pt/opiniao/jornal/o-segredo-dos-abrunhos-19950082>> Acesso em 10 dez. 2016.

CHAGAS, P. D. Historicização do romantismo e romance contemporâneo no Brasil. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 185-203, 2013. Disponível em

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5374> Acesso em 05 maio 2018.

ESTEVES, B. Ratos no labirinto. **Revista Piauí Flip 2016**. Rio de Janeiro, jul., p. 28-30, 2016.

GIROLA, M. K. L. A casa portuguesa como representação de Portugal: subversões da escrita da casa em romances portugueses da segunda metade do século XX. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, nº 4, p. 399-401, out./dez. 2012. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/12774/8533>> Acesso em 05 nov. 2018.

MARANDOLA JR., Eduardo; DAL GALLO, Priscila Marchiori. Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração. **Rev. bras. estud. popul.**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 407-424, dez. 2010. Disponível em

<https://www.rebep.org.br/revista/article/view/108/pdf_102> Acesso em 27 dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-30982010000200010>.

MARÇAL, M. R. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 3, 2009. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12541>> Acesso em 20 jun. 2018.

MARTINS, M. L. Uma história da navegação a vapor no sul de Minas (1880 – 1960). **Revista Diálogos**. Maringá, v. 15, nº 2, p. 409-436, maio-ago. 2011. Universidade Estadual de Maringá. Disponível em

<periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/download/36206/18762> Acesso em 29 abr. 2018.

NOGUEIRA, C. *Livro*, de José Luis Peixoto. **Alea Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, vol. 14, nº1, jan.-jun. 2012. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2012000100012>> Acesso em 06 mai. 2016.

PEREC, G. Notas breves sobre a arte e o modo de organização de uma biblioteca. **Revista Piauí Flip 2016**. Rio de Janeiro, jul., p. 32-34, 2016.

PEREIRA, V. Ineficiência, fragilização e duplicidade. O velho estado novo perante a emigração para França (1960-1968). **Ler História**. Lisboa, n. 56, p. 45-68, 2009. Disponível em <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/1944#tocto1n9>> Acesso em 14 mai. 2018.

ROSAS, F. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**. Lisboa, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SARAIVA, A. A peregrinação de Fernão Mendes Pinto revisitada: a sua teoria moderna da viagem. **Cem Cultura Espaço & Memória**. Porto, v.1, p. 129-142, 2010. Universidade do Porto. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10216/55771>> Acesso em 11 dez. 2016.

SCHMIDT, S. P. Uma viagem longa demais, um retorno devastador. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana**. Niterói, v. 8, n 16, p. 119-135, 2016. Universidade Federal Fluminense. Disponível em <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/342>> Acesso em 05 nov. 2018.

TREVISAN, A. L. Caminhos da representação do real. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, nº 3, p. 27-31, 2013. ISSN 2316-7432. Disponível em <<http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/CadernoGUSaramand aia.pdf>> Acesso em 19 jun. 2018.

VECCHIA, R.; SOUZA, U. Dossiê de Entrevistas: quatro décadas de independência. **Revista Via Atlântica**, USP, São Paulo, nº 27, 2015. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/108241/107090>> Acesso em 10 jan. 2018.

SILVA, M. H. O mundo do trabalho doméstico entre o costume e a lei: experiências sociais de trabalhadoras domésticas de Recife e de Salvador na escravidão e no pós-abolição. **Tempos Históricos**, vol. 21, nº 1, p. 16-38, 2017. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6811619>> Acesso em 29 mar. 2019.

Entrevistas em sites, jornais, revistas e outras publicações

FIGUEIREDO, V. L. F. Fantástico, maravilhoso e mágico: uma diferenciação. **Caderno Globo Universidade**. Entrevista concedida a Globo Universidade. Rio de Janeiro, nº 3, p. 23-25, 2013. ISSN 2316-7432. Disponível em <<http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/CadernoGUSaramand aia.pdf>> Acesso em 19 jun. 2018.

PEIXOTO, J. L. Das Galveias para o mundo. **Público Online**. Entrevista concedida a Isabel Coutinho. Portugal: 29 set. 2010. Disponível em <<https://www.publico.pt/2010/09/29/culturaipsilon/noticia/das-galveias-para-o-mundo-266241/amp>> Acesso em 04 out. 2017.

PEIXOTO, J. L. José Luís Peixoto: a desmistificação de um escritor. **O Globo**. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Rio de Janeiro: 24 mar. 2012. Disponível em <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/jose-luis-peixoto-desmistificacao-de-um-escritor-437353.html>> Acesso em 06 dez. 2016.

SOLNIT, R. Ira do novo feminismo é acerto de contas, diz historiadora Rebecca Solnit. Ilustrada, **Folha de S. Paulo**. Entrevista concedida a Fernanda Mena. São Paulo: 11 ago. 2017. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1908788-feminismo-e-acerto-de-contas-diz-rebecca-solnit-que-lanca-dois-livros.shtml>> Acesso em 15 mar. 2019.

Blogues, arquivos eletrônicos de periódicos e outras publicações

COOPER, D. Spotlight on... Stéphane Mallarmé The Book. [Blogue]. Disponível em <<https://denniscooperblog.com/spotlight-on-stephane-mallarme-the-book-%E2%88%9E-2/>> Acesso em 03 out. 2017

COSTA, D.; CARNEIRO, L. Desemprego: confirma o que aconteceu entre 2012 e 2017. **O Globo**. [O Globo Digital – Portal de O Globo] Disponível em <<https://oglobo.globo.com/economia/desemprego-confirma-que-aconteceu-entre-2012-2017-22348426>> Acesso em 10 jan. 2019.

DIÁRIO DA REPÚBLICA ELETRÓNICO. Disponível em <<https://dre.pt/>> Acesso em 28 out. 2018.

ENTLER, R. O livro infinito de Mallarmé. [Blogue]. Disponível em <<http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>> Acesso em 03 out. 2017.

FARIA, A. **Estado de Minas**. [Estado de minas — Portal EM.com.br Gerais]. 2013. Disponível em <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/11/16/interna_gerais,470961/brasil-homenageara-bandeira-dia-19.shtml> Acesso em 11 abr. 17.

FOLHA DE S.PAULO: capa com a manchete “De Gaulle dissolve grupos revolucionários”. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1968/06/13/2/>> Acesso em 10 abr. 2017.

FOLHA DE S.PAULO. Consulado de Portugal em SP suspende recebimento de pedidos de nacionalidade. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/consulado-de-portugal-em-sp-deixa-de-receber-pedidos-de-nacionalidade.shtml>> Acesso em 10 jan. 2019.

FORBES BRASIL. Crise econômica impulsiona a emigração de brasileiros. [Revista Forbes Brasil – Portal UOL]. 2017. Disponível em < forbes.uol.com.br/forbeslife/2017/12/crise-economica-impulsiona-a-emigracao-de-brasileiros/. Acesso em 10 dez 2018.

FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES. Arquivo & Biblioteca. Disponível em <<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/ano?ano=1939>> Acesso em 09 maio 2018.

GONÇALVES, M. F. A abolição do acaso em Mallarmé. [Blogue Musa Rara]. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/a-abolicao-do-acaso-em-mallarme>> Acesso em 01 nov. 2017.

MONTE, A. Procurando o ângulo de encontro com Os Malaquias. [Blogue Monte de Leituras]. 2013. Disponível em <<https://armonte.wordpress.com/tag/andrea-del-fuego/>> Acesso em 20 jun. 2018.

MUSÉE NATIONAL DE L’HISTOIRE DE L’IMMIGRATION. Bidonville de Champigny-sur-Marne. Disponível em <<http://www.histoire-immigration.fr/collections/bidonville-de-champigny-sur-marne>> Acesso em 10 jan. 2019.

NOLAN, J. Memento mori [Folha de S.Paulo – portal do jornal Folha de S. Paulo]. 2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1208200105.htm>> Acesso em 11 nov. 2019.

PÁDUA, L. A nova rota dos brasileiros no exterior. [Revista Veja – portal Veja Abril]. 2015. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/brasil/a-nova-rota-dos-brasileiros-no-exterior/>>. Acesso em 10 dez. 2018.

RODRIGUES, M.F. José Luís Peixoto lança ‘Morreste-me’, delicada narrativa sobre a morte de seu pai. [Estadão – Portal do Estado de S. Paulo] Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,jose-luis-peixoto-lanca-morreste-me-delicada-narrativa-sobre-a-morte-de-seu-pai,1682493>> Acesso em 08 nov. 2018.

ROSAS, R. Taxa de desemprego alcança 8,5% em 2015, a mais alta em três anos. [Valor.com.br – Portal Valor Econômico]. Disponível em <<https://www.valor.com.br/brasil/4481626/taxa-de-desemprego-alcanca-85-em-2015-mais-alta-em-tres-anos>> Acesso em 10 jan. 2019.

SILVEIRA, D; GUAZZONI, M. PIB brasileiro cresce 1,0% em 2017, após 2 anos de retração. [G1.globo.com – Portal G1]. 2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/economia/noticia/pib-brasileiro-cresce-10-em-2017-apos-2-anos-de-retracao.ghtml>>. Acesso em 10 dez. 2018.

Trabalhos apresentados em eventos

Borges Filho, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: Congresso Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, XI, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em <www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/.../OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em 10 out. 2016.

Fedatto, C. Língua e mundialização literária: uma história da língua portuguesa na contemporaneidade. In: Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa, V, Salento. **Anais eletrônicos...** Salento: Università del Salento, 2017. Disponível em <sibaese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17799>. Acesso em 05 maio 2018.

Informações orais recolhidas em eventos

FICCIONAIS: O ESCRITOR NA USP, Mesa 1 com Andrea Del Fuego e Estevão Azevedo, 2017, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.