

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LEITURA, ENSINO  
E ESCRITA CRIATIVA

***Peônia:***  
silêncio, peso e leveza na criação ficcional

**Luise Cristine Spieweck Fialho**

Porto Alegre

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LEITURA, ENSINO  
E ESCRITA CRIATIVA

***Peônia:***  
**silêncio, peso e leveza na criação ficcional**

**Luise Cristine Spieweck Fialho**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Porto Alegre  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Fialho, Luise Cristine Spieweck  
Peônia: silêncio, peso e leveza na criação  
ficcional / Luise Cristine Spieweck Fialho. -- 2022.  
109 f.  
Orientador: Carlos Leonardo Bonturim Antunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. escrita criativa. 2. ficção. 3. leveza. 4.  
literatura brasileira. 5. silêncio. I. Antunes, Carlos  
Leonardo Bonturim, orient. II. Título.

Luise Cristine Spieweck Fialho

*Peônia:*

silêncio, peso e leveza na criação ficcional

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 15 de dezembro de 2022.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

---

Carlos Augusto Bonifácio Leite  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Claudia Luiza Caimi  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Moema Vilela Pereira  
Escola de Humanidades  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

## **Agradecimentos**

À universidade pública, por oferecer espaço de aprendizado e amadurecimento para a pesquisa e a escrita de literatura.

Ao meu orientador, Leonardo Antunes, por acreditar neste trabalho, pelo conhecimento compartilhado e pelas trocas generosas.

Aos meus pais, Renate e Nivio, e à minha família, por todo amor, todo apoio e toda confiança.

Aos tantos amigos e amigas que eu escolhi e que me escolheram, por serem fonte de um afeto maior do que posso descrever.

A tudo e a todos que criam, por entregarem uma parte de quem são ao mundo, tornando a vida mais fascinante e coletiva.

## **Resumo**

Movida por reflexões sobre a escrita de ficção, esta dissertação é composta por uma parte ensaística e outra criativa, que inclui a escrita de uma novela inédita. O primeiro ensaio investiga as ligações possíveis entre silêncio e criação a partir de Giorgio Agamben, Susan Sontag e Virginia Woolf. Guiado pela leitura de obras literárias de Aline Bei, Annie Ernaux e Marguerite Duras, aponta-se o silêncio como um aceno ao inenarrável que mantém viva a inspiração da artista na obra e abre-a em possibilidades. O segundo ensaio propõe um intercâmbio entre as polaridades peso e leveza a partir de Italo Calvino, Milan Kundera e Byung-Chul Han e espelhamentos observáveis em Elena Ferrante e Otto, sugerindo que a solidez do peso pode ser fundamental ao alcance da leveza. Como parte da pesquisa e em diálogo com o percurso teórico, desenvolveu-se a escrita de *Peônia*, uma novela inédita cujo memorial de criação também compõe este trabalho. O memorial apresenta reflexões adicionais sobre literatura e sobre as escolhas narrativas adotadas, articulando ideias de Oscar Wilde, Gaston Bachelard e Roland Barthes, entre outros autores e autoras.

**Palavras-chave:** escrita criativa; ficção; leveza; literatura brasileira; silêncio.

## **Abstract**

Instigated by reflections on fiction writing, this master's dissertation is divided into two sections: an essayistic and a creative one. The latter includes an original novella. The first essay investigates connections between silence and creation, following theory from Giorgio Agamben, Susan Sontag, and Virginia Woolf. Guided by the literary works from Aline Bei, Annie Ernaux, and Margarite Duras, it indicates silence as a representation of that which cannot be narrated, a component that keeps the artist's inspiration alive in their creation, opening it up to possibilities. The second essay proposes the exchange between the polarities weight and lightness from the considerations of Italo Calvino, Milan Kundera, and Byung-Chul Han and observable mirroring in the fiction works of Elena Ferrante and Otto, suggesting that the density and heaviness of weight might be essential in order to reach lightness. Part of the research, in dialogue with the theoretical journey, is the writing of the fictional work, *Peônia*. Its creation memorial is also included in the present work. This memorial presents additional reflections on literature and narrative choices, articulating ideas of Oscar Wilde, Gaston Bachelard, and Roland Barthes among other theorists.

**Keywords:** Brazilian Literature; creative writing; fiction; lightness; silence.

## Lista de figuras

Figura 1 – Trecho diagramado do romance <i>O peso do pássaro morto</i> .....	17
Figura 2 – O triângulo invertido de John Truby .....	47
Figura 3 – O triângulo invertido aplicado aos quatro capítulos de <i>Peônia</i> .....	48
Figura 4 – Ouroboros em um disco de bronze.....	52



## **Lista de tabelas**

Tabela 1 – Fraquezas morais e psicológicas de Clarice e Peônia.....	40
Tabela 2 – Movimentos narrativos .....	46

## Sumário

1 Silêncio e criação .....	11
2 Peso e leveza .....	23
3 Memorial de criação.....	30
3.1 Por que não escrever?.....	30
3.2 Eixos temáticos .....	35
3.3 Escolhas narrativas.....	39
3.3.1 Personagem .....	39
3.3.2 Narração .....	43
3.3.3 Tempo e duração .....	45
3.3.4 Estrutura .....	47
3.3.5 Linguagem e som .....	53
4 Considerações finais: como ligar tudo? .....	55
Referências bibliográficas.....	58
Referências discográficas.....	61

## 1 Silêncio e criação

O trabalho de escrita começa pela leitura. Primeiro, lemos o mundo traduzido por olhos alheios; depois, pelos nossos próprios. E então escrevemos. Além disso, o trabalho de escrita começa pelo silêncio. Por sua existência e por sua quebra, sim, mas também pela insistência nele e na recusa que isso representa.

Saber quando falar e quando calar, assim como quando mostrar e quando ocultar, talvez seja uma das decisões mais difíceis e fundamentais que uma escritora deve tomar, e a ponderação a respeito desse conflito é de longa data. Em sua *Arte poética*, um dos documentos mais antigos do qual se tem registro para pensar a escrita, o poeta romano Horácio reflete que, às vezes, o excesso de brevidade na escrita é danoso por delegar ao texto certa incapacidade de ser compreendido. De forma semelhante, o polimento excessivo pode tirar o furor que uma escrita mais crua poderia atingir. Para que seja brilhante e vigorosa, a escrita exige entrega:

Se faço por ser breve, fico escuro,  
O que se cansa em nímio polimento,  
Perde a força e o furor; o que se eleva,  
Passa de ser sublime a ser inchado;  
E quem, por ir seguro, teme expor-se  
A ventos rijos, pelo chão se arrasta.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> HORÁCIO. “Arte poética”. Tradução: Cândido Lusitano. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII A.C. – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014, p. 79.

Gilles Deleuze<sup>2</sup> define o ato de criação como um ato de resistência. Essa resistência pode significar tanto a oposição a uma força ou ameaça externa, quanto a liberação de uma potência de vida que estava aprisionada. Acima de tudo, é uma resistência à morte<sup>3</sup>. Ao retomar o pensamento do filósofo francês, em “O que é o ato de criação?”, Giorgio Agamben se propõe a dar continuidade às ideias de Deleuze sobre o ato de criar a partir da interrogação do que permanece não dito por este. Para Agamben,

O elemento genuinamente filosófico contido numa obra – seja esta de arte, ciência, pensamento – é sua capacidade de ser desenvolvida, algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado, e que se trata de saber encontrar e colher.<sup>4</sup>

Dado que todo ato de criação se relaciona com a liberação de uma potência, torna-se fundamental pontuar que esta “é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício”<sup>5</sup> e carrega a ambiguidade de poder uma coisa e também o contrário dessa mesma coisa. Uma arquiteta que não está exercendo seu ofício em determinado momento, por exemplo, ainda é uma arquiteta, e o mesmo raciocínio se estende ao ofício da escrita e a qualquer outro. A potência sempre acompanha o artista.

O processo criativo, portanto, tensiona simultaneamente o ato e o não ato; o ímpeto que leva a criação adiante e a resistência a ela, que não pode impedir a criação. Essa resistência, que, assim como a potência, deve ser interna ao ato de criação, é um elemento chave:

A resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele.<sup>6</sup>

Dessa forma, a potência-de-não impede que a arte seja mera execução e garante que a imperfeição seja uma manifestação de maestria e potência que permanece conservada no ato. Assim como o ímpeto é o impulso contraditório à resistência, a inspiração é o impulso contraditório à crítica; nesse sentido, por não poder ser sujeitada a um hábito, a inspiração tem relação muito mais direta com a resistência da potência-de-não. Dado que há uma distância entre obra e inspiração, entre palavra e experiência irrepresentável, e considerando o silêncio

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben retoma, em “O que é o ato de criação?” (2018), uma conferência proferida por Deleuze em Paris, em 1987, e o *Abécédaire de Gilles Deleuze*, programa televisivo produzido entre 1988 e 1989 e exibido na França em 1996.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 59-60.

<sup>4</sup> AGAMBEN, 2018, p. 60.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 67.

como uma das expressões da potência-de-não conservadas na escrita, como o silêncio opera na criação?

Para ponderar a questão, vamos nos voltar à ficção contemporânea. A obra de uma autora viva, que ainda tem sua produção em aberto, permite observar como sua criação articula questões de um tempo compartilhado e como a atualidade recebe e dialoga com essa mesma criação. Ela permite, ainda, acompanhar o desdobramento de sua trajetória, de seu estilo e das temáticas abordadas ao longo dos anos. A ficção contemporânea inicia seu caminho pelo tempo, e o crivo necessário para escolher o que se lê talvez seja, assim, um pouco mais nosso.

Lançado em 2017 e vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria “Autor estreante com até 40 anos”, *O peso do pássaro morto* é o romance de estreia da brasileira Aline Bei. A história é narrada em primeira pessoa por uma mulher, cujo nome não é mencionado, em diferentes idades: 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52 anos. Cada uma delas representa um capítulo do livro, e poucos acontecimentos dos anos não contemplados são retomados pela protagonista. Apesar de enquadrar-se no gênero romance, o livro é construído de forma pouco usual, fazendo uso de quebras que visual e ritmicamente aproximam o texto da poesia.

Na narrativa, a protagonista relata uma sequência de perdas irreparáveis que a conduzem à angústia e à solidão. A primeira delas é a morte de Carla, sua melhor amiga de infância, assassinada por um cão quando ambas tinham oito anos. Incapaz de entender a morte e suas consequências, a narradora tenta recorrer a Luís, vizinho e curandeiro ao qual a mãe a levava para tratar dores de garganta, mas, vendo que nem mesmo ele poderia trazer a amiga de volta, perde a confiança não apenas em Luís, mas também no poder da cura.

Mais tarde, aos 17 anos, ela engravida de um estupro cometido pelo ex-namorado, que invade a casa dos pais da protagonista à noite e desaparece da cidade após o crime. Assim que o filho nasce, ela o amamenta e tenta amá-lo:

é assim / que os bebês crescem / se alimentando dessa / flor invisível / algumas  
pessoas / chamam ela de / amor. / procurei a tal / no meu peito descampado / por  
nove / meses e depois / no hospital, / - isso é / tristeza pós-parto, seu corpo fez muita  
força. [...] procurei em cada canto / (nenhum sinal da Flor).<sup>7</sup>

Depois disso, a narradora nunca mais se relaciona amorosamente, assim como não consegue criar um vínculo de intimidade com o filho Lucas ou com qualquer outra pessoa, até

---

<sup>7</sup> BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós, 2017, p. 64-66.

que, aos 37 anos, encontra um cachorro na estrada a caminho de Ouro Preto, onde o filho morava para cursar a faculdade. Ela desiste da visita surpresa que havia planejado e volta para casa com o animal, que toma como sua única companhia até o fim da vida e que considera, possivelmente, o único ser que amou de forma plena após a morte da amiga de infância. Por isso, quando o cão morre atropelado, a protagonista, aos 52 anos, deita-se no sofá de casa e se deixa morrer, incapaz de suportar a perda.

Os acontecimentos traumáticos e as perdas sequenciais fazem com que a narradora, com cada vez mais frequência, fique sem voz diante de uma pessoa ou situação perante a qual poderia se impor. *O peso do pássaro morto* é permeado por cenas em que a ela perde a fala, e seu silêncio é descrito em diversas passagens do romance: perante os colegas do ensino médio, que a chamam de “puta” quando descobrem que ela teria traído o então namorado durante um show de rock (“meu Grito / estava a ponto de / explodir quando / a Paula me puxou pro banheiro me pedindo calma”<sup>8</sup>); quando percebe que o ex-namorado a quem teria traído tem a intenção de violentá-la (“meu grito / morreu no estômago / junto com o chute que ele me deu”<sup>9</sup>); perante o filho Lucas, quando precisaria repreendê-lo (“acabo que não falo / nada de bronca / falar / cansa”<sup>10</sup>); quando fica sabendo, por meio de uma vizinha, que Lucas e os amigos têm matado pássaros (“ela me contou da matança em tom de ah esses meninos e a mão / na cintura. / fiquei em silêncio olhando sem forças pra notícia saída da boca daquela / mulher”<sup>11</sup>); durante o jantar no qual tenta contar ao filho a verdadeira história sobre seu pai biológico, sem ter sucesso (“voltei pra mesa. / fiquei calada pelo tempo que restou da noite”<sup>12</sup>); quando vê seu cão de estimação atropelado em frente à casa em que moravam (“soltei o meu / pior / grito / que não saiu / pela boca / saiu pelo cu”<sup>13</sup>); e em tantas outras ocasiões.

Apesar de mostrar-se uma mulher calada, ainda resta à protagonista uma ferramenta: a escrita. Esta surge na sua vida aos oito anos, idade narrada no primeiro capítulo do livro. Após a morte de Carla, ela escreve uma redação escolar intitulada “A cura não existe”, na qual reafirma a tristeza causada pela falta que a amiga faz. Depois, começa a escrever cartas

---

<sup>8</sup> BEI, 2017, p. 54.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 84-85.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 154.

para Carla e atirá-las ao céu, em uma tentativa de se comunicar com a amiga e externalizar seus sentimentos:

pra ficar com menos / saudades de / carla eu escrevia / Cartas / para ela Por horas, / querendo fazer caber tudo o que eu sentia sobre ela ter me deixado tão sem aviso. / quando eu / ainda era amiga do seu / luís, / benzendo da gripe ele me contou que Carta era um ótimo jeito de dizer que se amava alguém [...] — *escrever é mais forte*, / ele me disse.<sup>14</sup>

O tempo passa, e uma nova carta é escrita pela protagonista, relatando o estupro que resultou em gravidez. O destino da carta é o jardim abandonado de uma casa disponível para alugar, em frente à qual a narradora passava de ônibus a caminho do trabalho. Perto do fim da vida, ela se muda para essa casa na companhia do cão de estimação e afirma ter encontrado a carta intacta.

Ao mesmo tempo em que ela escreve para si, como forma de organizar e comunicar o que viveu, o ato de contar sua história parece carregar uma segunda função, confessional e dirigida às pessoas a quem a narradora calou sua história. Nesse sentido, para Judith Butler, “o tipo de narrativa exigido quando fazemos um relato de nós mesmos parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros”<sup>15</sup>. A autora aponta que, em *Genealogia da moral*<sup>16</sup>, Nietzsche “observa que só tomamos consciência de nós mesmos depois que certos danos são infligidos”<sup>17</sup> e, portanto, a necessidade de narrarmos a nós mesmos surge perante a interpelação de um “tu” que sofreu e pergunta se fomos a causa desse sofrimento. Entre as demais personagens de *O peso do pássaro morto* que podem representar esse “tu”, destaca-se o filho Lucas, que cresceu ouvindo uma história muito diferente sobre o pai biológico. Questionada diversas vezes pelo menino, na infância deste, a narradora conta a ele que o homem havia saído da cidade para fazer faculdade sem nunca saber da gravidez, até que morreu em um acidente de carro. Em uma cena ao final do romance, quando Lucas já é adulto, ela ensaia abordar o tema enquanto os dois dançam juntos em um restaurante, desajeitados, mas não consegue, em parte pela recusa do filho em falar sobre o assunto naquele momento.

A dificuldade de estabelecer contato direto com o outro remete a uma ambiguidade que a narrativa e a escrita carregam: “Escrever um testemunho pode ser a alternativa que evita

<sup>14</sup> BEI, 2017, p. 38.

<sup>15</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 23.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *On the genealogy of morals*. Tradução para o inglês: Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1969 apud BUTLER, 2019.

<sup>17</sup> BUTLER, op. cit., p. 21.

o contato direto com outro, na medida em que funciona como um escudo protetor contra a indiferença. Mas, paradoxalmente, essa escrita é também uma ponte de conexão com outro”<sup>18</sup>. Ao contar sua história, a narradora de *O peso do pássaro morto* cria um lugar particular e de entrega. O fim da sua vida coincide com o momento em que acabam suas palavras; depois disso, um narrador onisciente assume a condução de mais algumas páginas.

No plano diegético do romance, a escrita das cartas e da redação escolar são a única forma que a protagonista encontra de falar sobre acontecimentos traumáticos de sua vida. Porém, mesmo que seja possível fazer essa narração, sempre haverá uma distância entre as palavras e as experiências, que são irrepresentáveis em muitos aspectos. Como fazer com que a linguagem dê conta delas? Pode o silêncio ser tão poderoso quanto a fala?

Mais do que fazer referências diretas ao silêncio, *O peso do pássaro morto* trata-se de uma obra lacunar. Para além dos anos narrados pela protagonista, que contêm suas próprias lacunas internas, o romance evoca muitos outros, cujos acontecimentos, em sua maior parte, não são retomados. O primeiro capítulo do livro, “aos 8”, termina quando a protagonista fica sabendo da morte de Luís, que ocorre pouco depois da morte de Carla. No capítulo seguinte, “aos 17”, a narrativa não é retomada do ponto em que parou o anterior. Sendo assim, não se tem acesso à forma como a personagem lidou com a perda de Luís e com a ausência de Carla ao longo dos oito anos transcorridos sem narração. De forma semelhante, “aos 17” é interrompido quando o ex-namorado da protagonista vai embora após estuprá-la – “Acabou / e eu / melada O chão / de ardósia O Pedro / subiu as calças / virou as costas / e saiu”<sup>19</sup> – e o capítulo seguinte começa já com a cena do nascimento do filho: “— é um menino. — o médico disse / e colocou o bebê / no meu colo”<sup>20</sup>.

Percebe-se que a narradora ainda cala, talvez mais do que fala. Quebrado em versos, o romance evidencia seus espaços vazios também na mancha gráfica das páginas, estilo que Aline Bei volta a desenvolver em seu romance seguinte, *Pequena coreografia do adeus* (2021), ao trabalhar também o tamanho das palavras impressas e suas possibilidades enquanto símbolos visuais.

---

<sup>18</sup> ANTONELLO, Diego Frichs; GONDAR, Jô. E quando não há fios lógicos? *Cad. Psicanálise*. CPRJ, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 89-112, jan./jun. 2014, p. 109.

<sup>19</sup> BEI, 2017, p. 60.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 61.



Figura 1 – Trecho diagramado do romance *O peso do pássaro morto*

atravessei a rua.  
toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

( )

virei a maçaneta,

(trancada.)

voltei pra casa chamando mãe,  
– cadê o seu luís?

ela não tinha me contado nada porque achou que  
era muita morte pra eu saber de uma vez só.

+

Fonte: Bei (2017, p. 37-38).

Já não é possível identificar os momentos de silêncio da protagonista de forma objetiva. A ambiguidade da criação volta, então, à cena:

Embora não seja mais uma confissão, a arte é mais do que nunca uma libertação, um exercício de ascetismo. Através dela o artista torna-se purificado – de si próprio e, por fim, de sua arte. [...] agora o seu bem mais elevado é atingir o ponto onde tais metas de excelência tornam-se insignificantes para si, emocional e eticamente, e ele fica mais satisfeito por estar em silêncio do que por encontrar uma voz na arte.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 13.

O silêncio denota a relutância em se comunicar. Entretanto, “não se pode deixar de perceber nessa renúncia à ‘sociedade’ um gesto altamente social”<sup>22</sup>. Ao jogar cartas ao céu e num jardim abandonado, ou mesmo ao narrar sua história, a protagonista do romance aceita o risco de que suas palavras sejam descobertas. Ainda assim, ela entrega-se ao outro em uma narrativa permeada pelo não dito, possivelmente no sentido apontado por Susan Sontag, de que o silêncio existe como uma decisão e também como uma autopunição<sup>23</sup>. Ou ainda, retomando Judith Butler, talvez como uma autopunição pelo sofrimento que se acredita ter causado – no caso da protagonista de Aline Bei, em especial, o dano que teria sido feito no que tange à relação com o filho Lucas (paradoxalmente, em função de calar sua verdadeira história). Daí vem a necessidade de narrar a si mesma. Mais uma vez, porém, descobre-se que uma narrativa sem espaços vazios é impossível.

O silêncio que permeia a obra, ora de forma explícita, ora por meio de lacunas, denota uma recusa da protagonista a entregar tudo. Em parte, porque a entrega completa ao outro nunca será executável, mas também porque a extensão da experiência vivida por ela cabe apenas no não dito. É na operação do silêncio que o inenarrável encontra uma brecha para ser compartilhado. Portanto, cabe ao interlocutor a tarefa de lidar com ele.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*<sup>24</sup>, Umberto Eco alude à metáfora criada por Jorge Luis Borges que compara a ficção a um bosque de caminhos que se bifurcam ou que ainda não foram traçados, ficando a cargo do leitor fazer as escolhas que o levarão em frente. É do leitor, ou do interlocutor, uma parte do trabalho. Roland Barthes, num mesmo sentido, aponta que:

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical [...] a “perquisição” exercida sobre um conjunto horizontal de relações narrativas embora sendo completas, para ser eficaz, deve também dirigir-se verticalmente: a significação não está ao cabo da narrativa, ela a atravessa.<sup>25</sup>

De modo semelhante, Agamben reforça que a operação da potência de criar é acompanhada por uma inoperosidade interna: “uma potência que não precede a obra, mas a

---

<sup>22</sup> SONTAG, 2015, p. 13.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>24</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>25</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 26.

acompanha, fazendo-a viver e abrindo-a em possibilidades”<sup>26</sup>. Essa inoperosidade é o silêncio. Reside, no silêncio narrativo, um aceno ao inenarrável. Inúmeras oportunidades são entregues para que se preencha os espaços ou se entenda que é assim que devem permanecer, vazios. Para quem conduz a narrativa, o silêncio se prova uma forma de comunicação que está e não está em exercício de forma simultânea.

“Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve”<sup>27</sup>, afirma Marguerite Duras. É justamente essa consciência precisa o que fez de sua escrita ficcional uma das expressões artísticas que trabalhou o silêncio com mais maestria. Para ela, os livros sem noite e sem silêncio não se incrustam no pensamento, pois carecem de prolongamento e de autor verdadeiro<sup>28</sup>.

Seu romance *O amante*, de cunho autobiográfico, é construído com fragmentos criados a partir da memória da escritora, que os sobrepõe em uma espécie de colagem próxima à montagem do cinema. Ambientada em Saigon, no final do império colonial da França na Indochina (atualmente correspondente aos territórios do Vietnã, do Laos e do Camboja), a história acompanha o relacionamento entre uma jovem francesa e um comerciante chinês. Ao transitar pelo tempo, pelo espaço e pelas lembranças de membros da família e de pessoas que conheceu na juventude na Indochina e, mais tarde, em Paris, Duras cria uma narrativa densa, mesmo que breve, sugerindo, a cada parágrafo, sensações e significados que extrapolam o que está efetivamente dito. Sobre a relação com o amante, ela escreve:

Eu lhe falo desse desejo por ele. Ele me pede para esperar mais um pouco. E fala, diz que soube imediatamente, desde a travessia do rio, que eu seria assim após meu primeiro amante, que eu amaria o amor, diz que já sabe que eu o enganarei e que enganarei também todos os homens com quem estiver.<sup>29</sup>

Desejo e espera. O sentido evocado por essas palavras, associado ao discurso indireto, tece em poucas linhas uma cena que se abre mais e mais conforme sua progressão. Como a narradora falou ao amante de seu desejo por ele? Essa declaração, de alguma forma, remete a ele o primeiro encontro entre os dois na travessia do rio Mekong, culminando na certeza de ser enganado pela jovem francesa e na sentença de que ela irá enganar, enfim, todos os

---

<sup>26</sup> AGAMBEN, 2018, p. 79.

<sup>27</sup> DURAS, Marguerite. Escrever. In: DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 47.

<sup>28</sup> DURAS, 1994, p. 31-32.

<sup>29</sup> DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 38.

homens com quem ainda não esteve, numa premeditação do fim do relacionamento. Pelo que ambos esperam?

(Marguerite Duras nos deixa, também, à espera.)

Em 1940, quando Marguerite Duras, nascida 26 anos antes na Saigon de *O amante*, começaria a publicar sua obra, nasceu Annie Ernaux. Sua cidade natal, Lillebonne, fica a cerca de sessenta quilômetros a oeste de Rouen, na França – destino recorrente de Emma Bovary, protagonista de *Madame Bovary*, romance de Gustave Flaubert, na sua fuga da vida provinciana.

Em *O acontecimento*, Ernaux narra um episódio de sua vida no qual faz um aborto clandestino. Quarenta anos depois, ela reconstrói esse período, movida pelo desejo de criar algo a partir dele:

Faz uma semana que comecei esta narrativa, sem nenhuma certeza de continuá-la. Só queria testar meu desejo de escrever sobre isso. Um desejo que me atravessava constantemente sempre que eu estava trabalhando no livro que venho escrevendo há dois anos. Eu resistia, mas não conseguia deixar de pensar nisso. Ceder ao desejo me parecia assustador. Mas me dizia também que poderia morrer sem ter feito nada desse acontecimento. Se havia uma culpa, era essa.<sup>30</sup>

Na época, a escritora era uma estudante de 23 anos e não pôde contar com o apoio do homem que a engravidara. Também não pôde dizer a verdade à família ou aos colegas da faculdade. Em contrapartida, ela registrou em um diário passagens que a ajudariam a reconstruir as semanas narradas em *O acontecimento*: “Ver pela imaginação ou rever pela memória é a parte que cabe à escrita”<sup>31</sup>.

Essa criação vem de um lugar silencioso, porque parte de um código que não é o das palavras. Pensemos em uma mulher, sentada ou de pé, rodeada de pessoas que apenas observa, sem dizer nada. Pensemos nessa mesma mulher juntando ao material a observação que faz de si mesma e daquilo que viveu e no movimento necessário para dar corpo verbal ao que tantas vezes não teve materialidade inata, fossem suas experiências e o calar-se sobre elas, fosse seu trabalho: mesas postas, comidas feitas, cuidados dispensados à casa e aos outros, enfim, trabalhos feitos e desfeitos um dia depois do outro, sem deixar rastros. A própria Annie Ernaux percebe essa dificuldade enquanto se debruça sobre o tema de sua

---

<sup>30</sup> ERNAUX, Annie. *O acontecimento*. Tradução: Isadora de Araújo Pontes. São Paulo: Fósforo, 2022, posição 119. E-book.

<sup>31</sup> ERNAUX, 2022, posição 363.

monografia, “a mulher no Surrealismo”, durante as mesmas semanas d’*O acontecimento*. Sua imaginação era capaz de ver o assunto num “conjunto luminoso”, mas não de produzir um discurso linear a partir das ideias disformes que enxergava, apesar de sentir que eram, sem sombra de dúvida, reais. Ela chama essa sensação que a inebriava de “inteligência sem palavras”<sup>32</sup>.

A imagem de Ernaux e das demais estudantes à sua volta, rondadas por um bedel na biblioteca, evoca uma outra silhueta, também debruçada sobre os livros, mais de três décadas antes. Para palestrar sobre o assunto “mulheres e ficção” nas faculdades inglesas de Newham e Girton, Virginia Woolf recorre às prateleiras do Museu Britânico e as encontra vazias de livros escritos por mulheres, esses mesmos seres discutidos de forma incansável em obras assinadas por homens, tanto na ficção quanto na literatura técnica. Woolf aponta como, para mulheres que desejavam escrever, as dificuldades inerentes à criação eram infinitamente maiores: entre aquelas cuja família não fosse nobre ou muito rica, isso se devia, antes de mais nada, à falta de um espaço próprio que fosse silencioso<sup>33</sup>.

Uma vez que se tem o silêncio, o desafio é não sucumbir a ele. Woolf observa ainda que “as mulheres são tão desconfiadas de quaisquer interesses que não encerrem motivos óbvios, acostumadas de forma tão terrível ao encobrimento e à ocultação, que se evadem assim que um olhar tremulante se volta em sua direção para observá-las”<sup>34</sup>. Para elas, calar-se pode ter sido uma forma possível de passar pela vida, afinal, ironicamente, “a maior glória de uma mulher é não ficar falada, afirmou Péricles, ele mesmo um homem bastante falado”<sup>35</sup>.

Na busca do que as palavras “mulheres” e “ficção” poderiam significar juntas, a escritora inglesa pensa e observa. Ela tem à sua disposição tanto quanto pode oferecer o que está escrito nos livros, esses grandes receptáculos cuja substância sempre se multiplica. A ideia da ficção como bolsa que tudo abriga, por ela explorada, seria abordada com brilhantismo também pela escritora de ficção científica norte-americana Ursula K. Le Guin, em 1986:

Uma relação entre os elementos do romance pode ser a de conflito, mas reduzir a narrativa ao conflito é absurda. (Eu li um manual de escrita que dizia: “Uma história deve ser vista como uma batalha”, e falava sobre estratégias, ataques, vitória, etc.)

---

<sup>32</sup> ERNAUX, 2022, posição 712.

<sup>33</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

<sup>34</sup> WOOLF, 2014, p. 122.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 75.

Conflito, competição, estresse, luta, etc., dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/pacote, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que não pode ser caracterizado como conflito ou como harmonia, pois sua finalidade não é a resolução nem a êxtase, mas o processo de continuidade.

Por fim, fica claro que o Herói não fica bem nessa bolsa. Ele precisa de um palco, pedestal ou pináculo. Você o coloca em uma bolsa e ele se parece com um coelho, ou com uma batata.

É por isso que gosto de romances: em vez de heróis, eles têm pessoas.<sup>36</sup>

A bolsa da ficção aparece como alternativa à lança do herói. Enquanto este sai para caçar e volta cheio de histórias aventurescas, a bolsa abriga aquilo que é lentamente colhido e armazenado para consumo ou contemplação posterior. A ficção, enquanto arte, é flexível e receptiva; como qualquer recipiente, ela naturalmente carrega também os espaços vazios.

É preciso ponderar o silêncio. De início, ele dá chance para que a criação aconteça: é ponto de partida. Entretanto, para assegurar que o silêncio seja vivo, e não apenas uma expressão do ocultamento, também é preciso falar e escrever.

Ao pensar a arte moderna, Susan Sontag constata que a noção do silêncio promove uma experiência da arte mais imediata, sensível e consciente. A purificação pelo silêncio seria o caminho para que se comece a transcender a distorção entre o contato com a arte e a experiência em si, atingindo o ilimitado<sup>37</sup>. Lembremos, ainda, que o silêncio existe como uma decisão. Quando se escreve, é indispensável que seja assim.

Afinal, “escrever é também não falar, é se calar”<sup>38</sup>, ou se torna impenetrável. O silêncio da artista se soma ao silêncio da criação, aceno ao inenarrável: expressa a inoperosidade interna à potência de criar que segue acompanhando a obra e abrindo-a em possibilidades. É assim que a inspiração se mantém viva na escrita. O silêncio, não em detrimento da palavra, mas em ligação íntima com ela, é talvez a forma mais verdadeira que uma artista tem de se comunicar.

---

<sup>36</sup> LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. Londres: Ignota, 2019, p. 34-35, tradução nossa. No original: “One relationship among elements in the novel may well be that of conflict, but the reduction of narrative to conflict is absurd. (I have read a how-to-write manual that said, 'A story should be seen as a battle', and went on about strategies, attacks, victory, etc.) Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as a carrier bag/belly/box/house/medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterised either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but continuing process. // Finally, it's clear that the Hero does not look well in this bag. He needs a stage or a pedestal or a pinnacle. You put him in a bag and he looks like a rabbit, like a potato. // That is why I like novels: instead of heroes they have people in them”.

<sup>37</sup> SONTAG, 2015.

<sup>38</sup> DURAS, 1994, p. 26.

## 2 Peso e leveza

“Leveza” é a primeira das cinco propostas para o próximo milênio de Italo Calvino. Ao longo dessa conferência, Calvino resgata obras do passado que julga representativas desse ideal para mostrar por que o considera um valor para o presente e para o futuro. A busca parte de uma dificuldade do escritor em encontrar sintonia entre o peso do mundo e a maneira leve, de estilo ágil, com que tentava representá-lo: “Talvez que só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas”<sup>39</sup>.

Seria muito difícil para uma romancista, a partir da vida contemporânea, não condenar a leveza a ser objeto de uma busca inalcançável e sem fim. Calvino, então, recorre ao mito:

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.<sup>40</sup>

Nesse mundo petrificado, aquele que corta a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas, leve o bastante para lidar com a gravidade. Esse mito serve, para Calvino, como uma alegoria da relação do poeta com o mundo, “uma lição do processo de continuar escrevendo”<sup>41</sup>. Escrever seria sempre dar esse salto no ar, encontrando, assim, uma maneira de voar para outro espaço. Mesmo em meio ao peso do viver contemporâneo, algo pode escapar a essa condenação – e esse algo é a linguagem.

---

<sup>39</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 16.

<sup>40</sup> CALVINO, 2002.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Calvino expõe três acepções distintas de leveza na escrita:

1. Um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável, até assumirem consistência rarefeita.
2. A narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.
3. Uma imagem figurativa da leveza que assume valor emblemático, como a de Dom Quixote sendo arremessado pelos ares depois de investir contra um moinho.<sup>42</sup>

A síntese de Calvino enxerga na literatura uma função existencial e, na busca pela leveza, uma reação do peso da vida. Ponderar a relação entre peso e leveza, no entanto, está longe de ser simples: um romance como *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, além de constatar o amargo peso do viver, mostra que o considerado leve também pode ser intolerável, como se percebe nesta passagem:

Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza?

O mais pesado dos fardos nos esmaga, verga-nos, comprime-nos contra o chão. [...] Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é.

Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o a voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semirreal, e leva seus movimentos a ser tão livres quanto insignificantes.

O que escolher, então? O peso ou a leveza?<sup>43</sup>

Sem a pretensão de chegar a um veredito impossível sobre a questão, podemos, ainda assim, mergulhar no que outras expressões artísticas dizem a esse respeito.

A partir de flutuações melódicas e oposições harmônicas, além de letra, entoação e arranjos instrumentais marcados, a canção brasileira “Crua” explora e contrapõe a dicotomia peso/leveza. Seguro ao abordar temas universais como o amor, o auge da paixão e a dor da separação, o músico pernambucano Otto emplacou, a partir de 1998, uma carreira solo que já dura quase 25 anos, atingindo o ápice da criação em seu quarto álbum de estúdio, *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*, que tem “Crua” como faixa de abertura. O título do

---

<sup>42</sup> CALVINO, 2002.

<sup>43</sup> KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 10-11.



álbum faz evidente referência à primeira frase da novela *A metamorfose*<sup>44</sup>, do tcheco Franz Kafka, publicada em 1915. No livro, o personagem Gregor Samsa acorda em sua cama transformado em um “inseto monstruoso”, e sua família, que até então fora sustentada pelo trabalho de Gregor como caixeiro-viajante, precisa encontrar formas de lidar com a nova situação e com o fato de que ele se tornou, em muitos aspectos, um fardo. *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*, por sua vez, traduz a relação de Otto com as questões existencialistas de Kafka: sobre a faixa “Crua”, em entrevista à revista Noize, o cantor afirma ser “a música que mais chega em Kafka. Nas minhas obras, eu sempre busco os clássicos. [...] E *A metamorfose* é isso, a coisa da pele, do bicho. O homem sempre vai ter esse lado bicho”<sup>45</sup>.

Para apreensão de elementos melódicos e entoativos que extrapolam a letra (e, na verdade, por sua beleza transcendente), recomenda-se a audição da música completa:

#### Crua

Há sempre um lado que pesa e outro lado que flutua, a tua pele  
É crua  
É crua

Difícilmente se arranca a lembrança, a lembrança, a lembrança, a lembrança  
Por isso na primeira vez dói  
Por isso não se esqueça: dói

E ter que acreditar num caso sério  
E na melancolia que dizia  
Mas naquela noite que eu chamei você  
Fodia, fodia  
Mas naquela noite que eu chamei você  
Fodia de noite e de dia.<sup>46</sup>

O primeiro verso da faixa é marcado pela dualidade que se descortinará ao longo da música: “Há sempre um lado que pesa e outro lado que flutua”. Otto segue, sem interrupção: “a tua pele / É crua / É crua”. Nesse refrão, que condensa a essência de significado da canção e introduz o tema melódico, existem dois grupos de palavras que rimam: pese<sup>47</sup>/pele e flutua/tua/crua. A canção começa a dar corpo à dicotomia daquilo que pesa e daquilo que flutua. Por mais que a materialidade da pele seja análoga ao peso, o cancionista logo se dá

<sup>44</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>45</sup> OTTO: *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*. *Revista Noize*, Porto Alegre, ano 10, n. 68, 2016, p. 26A.

<sup>46</sup> CRUA. [Intérprete e compositor]: Otto. *In: OTTO. CERTA manhã acordei de sonhos intranquilos*. Rio de Janeiro: Arterial Music, 2009. 1 CD, faixa 1.

<sup>47</sup> Som resultante da junção da vogal “a”, de “pesa”, e da vogal “e” que vem na sequência.

conta de que essa mesma pele é crua, ou seja, ainda guarda relação com o lado mais instintivo do ser humano, o “lado bicho” do qual Otto fala à revista Noize. O contraste é reforçado na estrutura harmônica: enquanto o tema afirma o tom soturno em Lá menor, a ascensão para acordes de Fá e Sol maiores cria uma expectativa positiva que não se resolve com o posterior retorno ao tom. Assim, o lado que pesa puxa o lado que flutua de volta.

Depois de uma breve pausa, o cancionista parte para a repetição do refrão. Logo após o primeiro verso, entretanto, ele se detém, e um interlúdio instrumental vem à tona. Quando enfim é retomada, a entoação já não é a mesma. Ao reafirmar a crueza da pele do outro, sua pronúncia é muito mais áspera, totalmente diferente do suspiro doce anterior, deixando entrever um riso. O interlúdio instrumental ganha, então, um novo significado: representou a metamorfose atingida após a passagem por um estado de transe que guarda, também, algo de festivo, uma sonoridade latino-americana que fala sobre o peso com leveza.

Ao falar sobre a dor da separação, a narrativa de “Crua” abre *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos* com a descida a um mundo onírico que se revela, pouco a pouco, também de festa e transe, capaz de provocar uma metamorfose. Apesar de dar evidência a um outro ser, amado e perdido, o tema principal da faixa tensiona a dualidade entre peso e leveza, condição inescapável ao ser humano. Sobre a relação entre o individual e o coletivo, Tatit afirma que a linguagem verbal recupera apenas parte da experiência pessoal, que permanece intransmissível pelo eu e inatingível pelo outro, mas, pela canção, “parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia”<sup>48</sup>.

Por mais que a perda do outro não seja um assunto resolvido e que a materialidade da pele pese, sua crueza guarda incontornável relação com o lado instintivo do ser humano, sendo também válvula para se transformar em leveza. Assim, a pele crua, o lado bicho que habita o homem, faz-se fardo e libertação, transitoriedade e permanência. À exemplo do romance de Kundera, a canção de Otto sugere uma inversão da polaridade entre o peso e a leveza, já que o leve também é fugaz e transitório, enquanto o pesado sedimenta-se e fica, a exemplo das lembranças.

---

<sup>48</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 19.

Voltemos à literatura. Entre os títulos que compõem a Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante, salta aos olhos a dualidade presente no título do terceiro volume, *História de quem foge e de quem fica*. Ao longo da história, parte da saga que acompanha o desenrolar da amizade entre as protagonistas Lila e Lenu da juventude à maturidade, a narradora Lenu faz menção eventual a um certo peso que ambas carregam. Em meio aos cuidados com a segunda filha, recém-nascida, e à tentativa de escrever um segundo livro, que avança lentamente após o sucesso do primeiro, ela conta: “Dei aos trabalhos domésticos uma organização férrea e cuidei de Dede e Elsa com uma alegria inesperada, como se, além do peso do ventre, além do peso do livro, eu tivesse me livrado de outro peso, mais oculto, que eu mesma era incapaz de nomear”<sup>49</sup>. Lenu também narra como, em meio à profusão de acontecimentos da vida em Nápoles, a amiga Lila “às vezes sentia um peso no peito”<sup>50</sup>.

No volume seguinte, *História da menina perdida*, as protagonistas vivenciam um terremoto em Nápoles, deflagrador da revelação de um sentimento que Lila, apesar de carregá-lo a vida toda, nunca havia conseguido colocar em palavras para a narradora Lenu:

Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim — *não era assim de jeito nenhum* —, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos.<sup>51</sup>

Lila fora assombrada a vida toda pela sensação de que tudo à sua volta poderia se diluir e, assim, deixar de ser compreensível a qualquer momento. A catástrofe do terremoto, que destruiu uma parte do universo físico que Lila conhecia e ameaçou destruir tudo, catalisou essa percepção a ponto de tornar possível colocá-la em palavras. A personagem sabe que sua doença não é do corpo, mas da mente: “Mas por acaso eu estava doente, tinha mesmo um sopro no coração? Não. O único problema sempre foi a perturbação da cabeça”<sup>52</sup>.

A essa perda de segurança seguem-se outras. Em dado momento, a filha pequena de Lila desaparece e não há um corpo a ser velado. A vida insuportável que se desenrola a partir disso leva ao acontecimento narrado no início de *A amiga genial*, primeiro romance da

---

<sup>49</sup> FERRANTE, Elena. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, p. 270.

<sup>50</sup> FERRANTE, 2016, p. 98.

<sup>51</sup> FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b, p. 168.

<sup>52</sup> FERRANTE, 2017b, p. 170.

tetralogia: Lila decide, ela mesma, sumir sem deixar rastros. Não só retira o corpo de cena, como destrói todas as fotografias e registros que pudessem comprovar que, algum dia, havia pisado neste mundo. Antes disso, ela já havia afirmado: “Os bons sentimentos são frágeis, comigo o amor não resiste. Não resiste o amor por um homem, nem mesmo o amor pelos filhos resiste, logo se esgarça”<sup>53</sup>.

A busca essencial de Lila é pela solidez. Não do mundo externo, incontrolável, mas do mundo interior, capaz de determinar a própria constância, ainda que em meio à desordem e à imprevisibilidade. A percebida ausência de margem nas coisas acaba por se traduzir num peso em viver: enquanto o leve foge, o que pesa fica. O equivalente à fugacidade daqueles que ama e do prazer advindo desse amor é, para Lila, a dissolução de qualquer matéria ligada a ela mesma.

A Lila de Ferrante tem em comum com a narradora de *O peso do pássaro morto* a grande dificuldade em sentir e expressar amor. Em dado momento, a personagem de Bei descobre que seu filho e os amigos, ainda crianças, têm matado pássaros com um estilingue. Chocada, ela confronta o filho e bate com força no rosto do menino, que fica marcado por dias. Ao pensar no significado da morte prematura daqueles pássaros, atingidos por pedras, a narradora reflete: “isso / é o lugar onde nasce / a dor. / isso é / tudo o que destrói a possibilidade de um mundo um pouco menos cruel / com os mais fortes abusando dos / mais fracos e o pai do lucas / dentro dele / e o pai / do lucas / dentro de / mim”<sup>54</sup>. Anos mais tarde, a protagonista pensa, às vezes, que a morte dos pássaros (e o tapa que deu no filho em decorrência disso) e a noite em que foi violentada serão os dois únicos episódios que será capaz de lembrar pelo resto da vida. Seria esse, portanto, o peso que carrega, ela mesma como um pássaro destituído cedo demais da possibilidade de voar. Mais uma vez, o peso do silêncio só pode se tornar leveza no exercício da criação, a partir do momento em que se narra, fala e escreve.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, ao questionar se a infinita possibilidade de comunicação e o acesso à informação da contemporaneidade seria aquilo que nos torna verdadeiramente livres, aponta que dados e números mapeados em profusão são apenas

---

<sup>53</sup> FERRANTE, 2017b, p. 171.

<sup>54</sup> BEI, 2017, p. 85.

aditivos, enquanto o sentido só pode se basear na narração<sup>55</sup>. Enquanto o novo modo imaterial de produção demanda interação comunicativa e torna os espaços de silêncio cada vez mais raros, a técnica neoliberal explora a competência emocional (além da cognitiva) e a emocionalidade como expressão da liberdade do sujeito. Esse fator tem relação direta com a aceleração do mundo contemporâneo:

A objetividade, a universalidade e a estabilidade caracterizam a racionalidade. Logo, ela é oposta à emocionalidade, que é subjetiva, situacional e volátil. As emoções surgem, sobretudo, com a mudança de estado ou de percepção. A racionalidade, por outro lado, está relacionada à permanência, à constância e à regularidade. Prefere as relações estáveis. A economia neoliberal, que para aumentar a produtividade reduz cada vez mais a continuidade e instala a instabilidade, impulsiona a transformação emotiva do processo de produção. A aceleração da comunicação também favorece a transformação emotiva, porque a racionalidade é *mais lenta* que a emotividade. Em certo sentido, ela *não tem velocidade*.<sup>56</sup>

Seguindo a associação de Han, a racionalidade seria, portanto, aquilo que pesa, enquanto a emocionalidade seria aquilo que flutua. Se o pesado é mais lento que o leve, convidando à pausa e ao silêncio, torna-se insuportável pelo contraste com uma aceleração que pode muito bem operar como evitamento. Afinal, a pressa adia o confronto com o que se revelaria a partir da contemplação. Lembremos ainda que a resistência age como instância crítica e freio, análoga ao peso e à lentidão. É essa mesma resistência que impede o esgotamento integral do ato de criar<sup>57</sup>.

“Só uma coisa é certa. A contradição pesado/leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições”<sup>58</sup>, afirma Milan Kundera. A solidez do peso, enfim, pode ser fundamental para que se atinja a leveza. Quando se foge do que a lentidão revela, a própria imaterialidade da leveza torna-se insustentável: sucumbe-se a ela, que acaba por se expressar como seu exato oposto.

---

<sup>55</sup> HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Tradução: Maurício Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2018, p. 82.

<sup>56</sup> HAN, 2018, p. 65-66.

<sup>57</sup> AGAMBEN, 2018, p. 67.

<sup>58</sup> KUNDERA, 2008, p. 11.

### **3 Memorial de criação**

Esta seção registra uma parte do processo de criar, que não se restringe aos últimos dois anos de mestrado ou aos últimos quatro, quando Clarice e Peônia começaram a tomar forma; trata-se de uma tentativa de síntese de uma memória que se projeta em direção ao futuro.

#### **3.1 Por que não escrever?**

Houve, na minha trajetória, um movimento de virada de chave que me fez passar do consumo, apenas, à produção de literatura. Sou incapaz de condensá-lo em um nome ou mesmo em um pequeno conjunto de palavras, mas sempre me lembrarei do seguinte:

Em novembro de 2018, na Feira do Livro de Porto Alegre, comprei um livro de bolso por R\$ 13,60. Sei disso porque o preço ainda está escrito a lápis na primeira página. O tempo imprimiu outras marcas a esse livro de menos de 100 páginas, sendo as mais notáveis uma mancha de café (adquirida em 2019, enquanto ele viajava com um dos meus melhores amigos) e uma porção de grifos com marca-texto amarelo, feitos enquanto eu o lia pela primeira vez, numa mistura de espanto e deslumbramento que é, para mim, o melhor efeito que a arte pode atingir. Esse livro imprimiu uma marca profunda no meu entendimento sobre a produção artística e sobre o mundo.

Entre julho e outubro de 2021, reeditei tal texto, escrito por Oscar Wilde e publicado originalmente em 1891, em uma nova edição, com o título *A alma humana sob o socialismo*.

Sem o texto de Wilde, é possível que este trabalho não existisse. Talvez, no lugar de propor a produção de uma nova obra, ele fosse orientado à análise de outras da literatura brasileira já existentes, ideia que me rondava na época em que cruzei com *A alma humana sob o socialismo*, mas parecia difícil me decidir por um projeto. Mais tarde, entendi o porquê.

Para além do evidente cunho político, o manifesto de Oscar Wilde vocaliza a busca por uma arte livre e parte de um artista que vê nela uma verdade absoluta. Ele é honesto, e todo ato de honestidade é necessariamente um ato de coragem. A autonomia artística, segundo Wilde, só será plenamente possível quando se deixar cada pessoa livre para escolher seu trabalho (pelo qual o escritor entende qualquer tipo de atividade). Isso, porém, é ceifado pelo caráter autoritário da sociedade, que impõe às pessoas a “sórdida necessidade de viver para os outros”<sup>59</sup>:

É lamentável que a sociedade seja construída de tal forma que as pessoas sejam forçadas a se enfiar no fundo de um poço no qual não podem desenvolver livremente o que é prodigioso, fascinante e encantador em si – poço onde, efetivamente, perde-se o verdadeiro prazer e a alegria de viver.<sup>60</sup>

Para Wilde, a arte deve recusar essa condição e jamais satisfazer qualquer necessidade ou expectativa que não a do próprio artista que a produz. A “medida da natureza, seu sinal de aprovação”<sup>61</sup> é o prazer, sensação que leva uma pessoa a estar feliz e em harmonia consigo mesma e com seu meio. A sociedade idealizada e defendida pelo escritor permitiria que a verdadeira personalidade emergisse:

Será magnífica a verdadeira personalidade quando a virmos. Crescerá de forma natural e simples, como uma flor ou como uma árvore cresce. [...] Seu valor não será medido por coisas materiais. Não terá nada. E ainda assim terá tudo, e tudo o que se tirar dela, ela continuará tendo, de tão rica que será. Não vai se intrometer na vida dos outros ou pedir-lhes que seja como ela. Ela os amará porque serão diferentes. E, no entanto, embora não interfira com os outros, ajudará a todos, como uma coisa bela nos ajuda, por ser o que é.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> WILDE, Oscar. *A alma humana sob o socialismo*. Tradução: Hugo Lorenzetti Neto. Porto Alegre: Coragem, 2021, p. 19.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 34.

A marca mais forte que esse livro deixou em mim (e Wilde ensina que é preciso se aferrar a isso) foi esta: a forma mais verdadeira de se colocar no mundo é por meio daquilo que se deseja fazer, e isso só é possível quando se prioriza o próprio instinto. Quando, antes de se perguntar “por quê?”, perguntar-se “por que não?”. Quando, antes de reagir ao mundo, aprende-se a olhar com atenção para si e a ser honesto a respeito do que se vê. Entendo essa como uma condição necessária para a criação e para que a arte possa se comunicar e se misturar à vida dos outros, vivendo com eles, e não para eles.

O paradoxo, aqui, é que estabelecer os próprios parâmetros de criação exige uma solidão árdua. Também é preciso falar sobre ela. Gostaria de dizer que escrevo perto do mar, em uma comunidade na qual as pessoas trabalham, em meio período, para resolver questões necessárias à vida material, como cozinhar e erguer casas. No mais, elas praticam esportes, contam histórias ou leem. As que desejam, produzem arte. Sou interrompida. Na primeira vez, o sol aparece depois de quatro ou cinco dias de chuva, e acho por bem me atualizar sobre os últimos acontecimentos ao ar livre. Na segunda vez, uma vizinha bate à porta em busca de ajuda e, vendo que não consigo levar parte da escrita adiante, toma meu lugar e segue escrevendo até que eu me sinta pronta novamente.

Na realidade, escrevo sozinha em Porto Alegre, onde morei nos últimos cinco anos. Para escrever, é preciso suportar uma solidão insuportável. Não é apenas uma solidão física ou social: é uma solidão afetiva, de estar entregue a uma tarefa que não exige, ao menos no início, o engajamento de outras pessoas e na qual as decisões e responsabilidades não são compartilhadas. É uma solidão irmã da liberdade e que objetiva uma comunhão que vem, necessariamente, apenas depois da escrita.

Devo escolher o que será dito, e a certeza de não possuir nada a dizer é constante, não ocasional. Não tenho nada e, sendo assim, é inevitável recorrer a Oscar Wilde mais uma vez: “A verdadeira perfeição humana está não no que se tem, mas no que se é”<sup>63</sup>.

Para chegar ao que se é e poder expressá-lo, a quem escreve é exigido lidar com um tipo especialmente duro de censura: aquela que está dentro de nós, junto com todo o resto. Se sua origem é interna ou alheia, pouco importa, uma vez que ela agora nos pertence. Quando Sandra Ozzola aponta para Elena Ferrante, em uma entrevista, que o desaparecimento é um dos temas recorrentes na obra da escritora italiana, esta responde:

---

<sup>63</sup> WILDE, 2021, p. 30.



Acho que sim, ou melhor, sem dúvida. Tem a ver com ser reprimido, mas também com reprimir a si mesmo. É um sentimento que conheço profundamente, acho que todas as mulheres o conhecem. Toda vez que surge uma parte de você mesma não coerente com o feminino canônico, é possível sentir que aquela parte causa incômodo a você mesma e aos outros, que convém fazê-la desaparecer depressa.<sup>64</sup>

Acredito que a repressão a si mesma é, em parte, uma forma de evitar confronto. Produzir qualquer tipo de arte, incluindo a escrita, significa escolher o conflito e criar uma perturbação no mundo. Significa, ainda, lidar com a angústia da liberdade ao se propor estabelecer padrões ainda desconhecidos e que não vêm prontos por parte de outras pessoas. Optar por esse caminho, no lugar de permanecer em silêncio e deixar as coisas como estão, pode ser pouco natural para muitas pessoas, em especial para as mulheres. Em algum ponto, no entanto, o ocultamento deixa de servir, e criar é menos incômodo do que seu oposto.

Por mais que dar forma a um projeto que não envolvesse a escrita de ficção fosse difícil, curiosamente, nada me parecia mais difícil do que escrever. Eu já pensava assim antes de *Peônia*, e isso não mudou. Se o ato de escrever não parecesse essencialmente impossível, talvez não mobilizasse tantas pessoas a exercê-lo de forma tão envolvida e profunda. O deslumbramento que a arte provoca e a entrega que exige de quem se propõe a encará-la é da ordem do mistério, do inexplicável. A sensação que persiste é a de estar diante de algo que se distancia e se aproxima de maneira descontínua. Pensamos que podemos tocá-la. E assim que isso acontece, ela escapa para mais longe do que estava antes.

Há poucos momentos de certeza e de impressão de concretude. Ao redor deles, há outros tantos em que qualquer ideia sobre o mundo é fugaz, dado que este, por sua vez, nega a possibilidade de ser compreendido e transposto em uma narrativa coerente. É algo próximo do que Elena Ferrante descreve como “frantumaglia”:

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. [...] A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos

---

<sup>64</sup> FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução: Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a, p. 298.

certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder.<sup>65</sup>

A “massa aérea” descrita por Ferrante, com seus “destroços infinitos”, não se entrega de forma simples à matéria das palavras. Na verdade, não se entrega em absoluto. Escrever requer colher os estilhaços, reconhecê-los e encontrar um fio condutor para eles, muitas vezes sem saber, de início, que esse fio condutor só pode partir da interioridade da pessoa que escreve. E, por mais que seja assim, também é fundamental saber que o resultado da escrita, ou do exercício de qualquer arte, separa-se de quem o criou: “você precisa apenas olhar para o trabalho com clareza – sem julgamento, sem carência ou medo, sem anseios ou esperanças. Sem expectativas emocionais. Pergunte ao seu trabalho o que ele precisa, não o que você precisa”<sup>66</sup>.

Com pelo menos duas certezas em mãos (a primeira, de que não é possível entender a escrita por completo, e a segunda, de que não é desejável ou necessário que seja assim), dediquei dois semestres ao estudo da poesia, ainda que meu projeto fosse escrever uma novela em prosa. Fiz isso porque a poesia era, e ainda é, o gênero literário que melhor representa a impossibilidade de síntese ou compreensão completa que sinto em relação à arte e à literatura. Ainda que isso permaneça, a poesia me ensinou a buscar concretude e surpresa e, assim como Oscar Wilde, a entender a arte também a partir da impressão que ela causa e da memória que ela deixa.

Houve muitos momentos, neste percurso, em que a criação de outras artistas movimentou algo dentro de mim, em especial quando a incerteza era um obstáculo à escrita: Maya Angelou performando o poema “Still I rise”<sup>67</sup>; Andrea Abreu falando sobre o romance *Pança de burro*<sup>68</sup>; ou ainda a minha leitura de *O acontecimento*, meu primeiro contato com Annie Ernaux, que, poucos meses depois, em outubro de 2022, receberia o Prêmio Nobel de

---

<sup>65</sup> FERRANTE, 2017a, p. 105-106.

<sup>66</sup> BAYLES, David; ORLAND, Ted. *Art & fear: observations on the perils (and rewards) of artmaking*. Santa Cruz: Continuum Press, 1993, p. 36, tradução nossa. No original: “you need only look at the work clearly – without judgement, without need or fear, without wishes or hopes. Without emotional expectations. Ask your work what it needs, not what you need”.

<sup>67</sup> Disponível em: [https://youtu.be/qviM\\_GnJbOM](https://youtu.be/qviM_GnJbOM). Acesso em: 20 nov. 2022.

<sup>68</sup> Disponível em: <https://youtu.be/IF7TB EJ51wo>. Acesso em: 20 nov. 2022.

Literatura. Nesses momentos, eu atentava não só para o que estavam dizendo, mas também para o fato de estarem dizendo. Sempre me impressionei com a honestidade dessas artistas. O que elas criam possui uma verdade que não se pretende absoluta, mas franca tão somente sobre aquilo que conhece em si mesma. Uma peça de arte é um retrato; contém tudo, desde que seja honesta e que seja sua própria medida.

### 3.2 Eixos temáticos

Antes de afunilar as ideias e começar a escrever *Peônia*, eu já tinha certeza de que desejava abordar ao menos estes dois temas: amizade entre mulheres e saúde mental. Com o tempo e com as leituras que fiz ao longo do processo, também percebi que a novela também fala muito sobre casa.

A partir dos estudos coordenados por Regina Dalcastagnè no Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, que analisou 692 romances escritos nos períodos de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014, a matéria “Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro”<sup>69</sup>, publicada na revista *Cult*, aponta a predominância de autores e personagens do gênero masculino na produção contemporânea publicada por grandes editoras. No período mais recente analisado, apenas 29% dos romances são de autoria feminina e 41% das personagens são mulheres. Já no artigo “O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014)”<sup>70</sup>, Regina Zilberman buscou compreender o que é considerado mais representativo da ficção atual brasileira a partir da análise da relação de finalistas dos prêmios promovidos pelas entidades Portugal Telecom, Governo de São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, Zaffari & Bourbon, Academia Brasileira de Letras e Biblioteca Nacional. A pesquisa constatou que 75% dos escritores indicados pertencem ao gênero masculino. Assim como mostram os estudos de Dalcastagnè, a predominância não diz respeito apenas à autoria das obras: feito um novo recorte, viu-se que as figuras masculinas constituem os entes mais importantes da trama em 13 dos 17 romances examinados, o que guarda relação direta com o fato de que, entre os oito escritores considerados nessa segunda etapa, apenas uma era mulher.

---

<sup>69</sup> MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*, fev. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2IPBrFh>. Acesso em: 11 nov. 2022.

<sup>70</sup> ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 424-443, 28 jan. 2017.

Atenta a isso, assumi a postura ativa de ler cada vez mais ficção e não ficção escritas por mulheres e percebi de imediato como esses textos dialogavam de forma mais profunda com o que eu sentia e vivia: autoras como Elena Ferrante, Aminatta Forna, Lucia Berlin, Aline Bei, Ana Martins Marques e Virginia Woolf foram essenciais nessa descoberta. Como afirmou esta última, em texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931, “o que é uma mulher? [...] Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas”<sup>71</sup>. Por isso, considero fundamentais não apenas o mergulho na literatura produzida por aquelas que vieram antes e por aquelas que são contemporâneas a nós, mas também o incentivo a que jovens mulheres escrevam e publiquem. A partir da maior representatividade na autoria das obras de ficção, é natural que também as vivências intrínsecas à posição feminina na sociedade ganhem protagonismo e sejam exploradas em toda sua complexidade.

A ligação de amizade entre as duas protagonistas de *Peônia* surgiu junto com as personagens. Tudo que fiz, nesse sentido, foi deixá-las se aproximarem e se distanciarem ao longo das próprias histórias. Considero a amizade uma relação de especial liberdade: é a primeira relação de amor que escolhemos com quem construir fora dos limites do próprio lar, e é a partir dela que entendemos como ser mais livres e honestas em outras esferas.

Além disso, a atenção à saúde mental me parece um assunto urgente, dados os desdobramentos desta na vida contemporânea. De acordo com as estimativas de 2017 da Organização Mundial da Saúde (OMS)<sup>72</sup>, o índice de depressão na população mundial aumentou mais de 18% entre 2005 e 2015. Mais de 300 milhões de pessoas vivem com a doença no mundo, e o Brasil tem a maior incidência na América Latina. O país tem, ainda, o maior índice de ansiosos do mundo: 9,3% da população. Em 2022, a *Folha de S. Paulo* noticiou que o Brasil vive uma “segunda pandemia”, além da pandemia de covid-19 que foi decretada em março de 2020: trata-se de uma pandemia na saúde mental<sup>73</sup>. A OMS atribui a piora dos índices de depressão e ansiedade pós-início da pandemia de covid-19 “à pobreza, à desigualdade, à exposição a situações de violência e à ineficiência de planos de prevenção”<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 14.

<sup>72</sup> Informações disponíveis em: <https://glo.bo/2G29cTD>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>73</sup> Informações disponíveis em: <http://bit.ly/3TuWLPS>. Acesso em: 14 nov. 2022.

<sup>74</sup> BARBON, Júlia; VIZONI, Adriano. Brasil vive “2ª pandemia” na saúde mental, com multidão de deprimidos e ansiosos. *Folha de S. Paulo*, 17 jul. 2022. Disponível em: <http://bit.ly/3TuWLPS>. Acesso em: 14 nov. 2022.

Em *O demônio do meio-dia*, Andrew Solomon afirma: “Por motivos atribuídos ora à química, ora às condições externas, as mulheres sofrem aproximadamente duas vezes mais depressão do que os homens”<sup>75</sup>. A razão não é pura biologia:

Há algumas diferenças biológicas na depressão entre homens e mulheres; há diferenças sociais evidentes nas posições de força e poder entre ambos. Parte da explicação para o fato de elas sofrerem mais depressão do que eles é que elas são destituídas de seus direitos de cidadania com mais frequência.<sup>76</sup>

Sendo assim, eu também estava interessada em pensar, a partir de *Peônia*, como as relações contemporâneas, sejam elas afetivas ou de poder, interferem na saúde mental das mulheres.

Com as duas temáticas iniciais em mãos e conforme o planejamento de escrita avançava, o conceito de casa se mostrou incontornável no processo de maturação da novela. Comecei, então, a observar como esse conceito estava presente em leituras a respeito de narrativa, da história social das mulheres e do romance enquanto gênero literário.

Segundo Franco Moretti, “a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica”<sup>77</sup> são alguns dos grandes valores configurantes da seriedade burguesa do século XIX. Nesse contexto, a mulher da literatura romântica da época encarnava os ideais de domesticidade e rigidez cotidiana – configuração que foi propícia à difusão do romance, de leitura solitária e em voz baixa, como forma literária predominante: “o romance encontra um ritmo novo, tranquilo, um tipo de ‘neutralidade’ narrativa que lhe permite funcionar sem ter de recorrer sempre a medidas extremas”<sup>78</sup>.

O ambiente do lar remetia à privação e à sacralização, em contraste com as guerras e a competitividade que imperavam na esfera pública: enquanto os homens protagonizavam os acontecimentos do lado de fora, as mulheres faziam o mundo funcionar do lado de dentro, longe dos holofotes. Apesar dos enormes avanços, as ciências médicas do século XIX ainda negavam a autonomia e a subjetividade das mulheres e eram marcadas por um forte determinismo. Os saberes de então justificavam nas constituições física e biológica femininas

---

<sup>75</sup> SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução: Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 166.

<sup>76</sup> SOLOMON, 2018, p. 167.

<sup>77</sup> MORETTI, Franco. *O século sério*. Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. Novos Estudos CEBRAP, n. 65, p. 3-33, mar. 2003, p. 3.

<sup>78</sup> MORETTI, 2003, p. 8.

uma suposta vocação para a maternidade, o que mais uma vez confinava as mulheres ao lar e ao pudor. Portanto, a Igreja, de um lado, e a ciência, de outro, definiam o que se “podia querer”, em especial para as mulheres. É emblemático que uma protagonista como a de Gustave Flaubert em *Madame Bovary*, romance pioneiro do realismo literário ocidental, tenha chocado a sociedade francesa quando a história foi publicada, em 1856: mais que manter os sonhos no campo da fabulação, Emma Bovary concretiza suas vontades e é descrita como um ser desejante mesmo antes da consolidação da psicanálise freudiana, no início do século XX. A personagem não quer pertencer à província e estar limitada à casa do marido, onde se vê impelida a ocupar os papéis de dona da casa e mãe. Para ela, isso não é o bastante: é necessário buscar as relações que deseja, tanto com outras pessoas quanto com bens materiais, fora de casa.

O filósofo Gaston Bachelard descreve a casa como nosso primeiro universo e aquele que protege nossa intimidade. Segundo ele, a casa natal é o centro de devaneios particulares e do repouso: “Centros de tédio, centros de solidão, centros de sonhos se agrupam para constituir a casa onírica mais durável que os sonhos dispersos na casa natal”<sup>79</sup>. Ao mesmo tempo em que a casa pode parecer pequena demais, incitando que se parta em busca de algo mais, ela é a proteção do sonhador: à casa-ninho se volta ou se sonha voltar, pois compreendemos que, apesar da precariedade, ela desencadeia em nós o devaneio da segurança<sup>80</sup>.

Para Bachelard, o porão e o sótão são a dupla polaridade vertical da casa: enquanto o primeiro remete ao obscuro e ao inconsciente, o segundo é o telhado que fura o céu. O filósofo aponta ainda que, no reino da imaginação, casa e universo são devaneios contrários: o mundo ao qual se pode ambicionar está lá fora, e não do lado de dentro. De forma semelhante, sobre o espaço romanescos, Weisgerber aponta que os termos espaciais podem ser agrupados em pares antônimos e dialéticos, como perto e longe, alto e baixo, vertical e horizontal, etc. O romance possui um espaço verbal criado com todas as peças e que “engloba representações

---

<sup>79</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 208.

<sup>80</sup> BACHELARD, 1978, p. 264.

mentais, o meio psíquico – ilimitado, em teoria – os sonhos, o desejo e a especulação, e, de outra parte, as sensações e as percepções ocasionadas por um mundo físico”<sup>81</sup>.

Marguerite Duras reflete que o corpo também é como uma casa. Há uma ligação forte entre nós, seres solitários, e a casa solitária: “É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro”<sup>82</sup>. A aproximação entre corpo (e mente, por extensão) e casa sugere que, na narrativa ficcional, o espaço espelha aspectos físicos e psicológicos das personagens que conduzem a narrativa.

Weisgerber observa que “o espaço nunca é mais do que o reflexo de uma experiência individual e, em muitos casos, uma tentativa de agir sobre o mundo”<sup>83</sup>. Tentando agir sobre nossos desejos, podemos relegar uma parte deles ao sótão, assim como fazemos com os objetos negligenciados ou guardados por excesso de cuidado, sob a pena de que padeçam nas profundezas da escuridão. Se subirmos as escadas o mais alto que pudermos, sempre encontraremos o sótão, o espaço da casa que permite sonhar.

### 3.3 Escolhas narrativas

#### 3.3.1 Personagem

As protagonistas Clarice e Peônia foram ponto de partida para a novela, bem como a centralidade que a relação entre as duas deveria assumir na narrativa. Para além de fazer uma lista de características que as definisse, o que julguei mais importante foi entender em que pontos a constituição essencial de ambas se aproximava e divergia.

De forma objetiva, Clarice e Peônia se opõem nestes aspectos: uma nasceu e cresceu em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, outra sempre viveu em Porto Alegre, a capital do estado; uma ainda não realizou o sonho de ingressar na universidade, outra já concluiu o Ensino Superior; uma está fisicamente distante e emocionalmente próxima da família no

---

<sup>81</sup> WEISGERBER, Jean. Notes sur la représentation de l'espace dans le roman. *Revue de L'Université de Bruxelles*, n. 2-3, p. 149-165, 1971, p. 152. Tradução de Laís Marx. No original: “englobera donc des représentations mentales, le milieu psyche – illimité en théorie – des songes, du désir et de la spéculation, et, d'autre part, des sensations et perceptions occasionnés par un monde physique”.

<sup>82</sup> DURAS, 1994, p. 13.

<sup>83</sup> WEISGERBER, op. cit., p. 152. Tradução de Laís Marx. No original: “l'espace n'est jamais que le reflet d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde”.

início da história, outra experimenta o contrário; uma criou vínculo afetivo com apenas um homem ao longo da vida, outra já passou por uma série de relacionamentos curtos e pouco profundos. Por outro lado, elas têm estes aspectos em comum: a existência enquanto mulheres na sociedade e a consciência dessa posição; as conexões fracassadas, ora com outras personagens, ora entre elas, e como essas conexões moldam sua postura e suas atitudes; o misto de estranheza e admiração por Amon, personagem que faz contraponto à relação entre as protagonistas.

Para moldar as características fundamentais de Clarice e Peônia que moveriam a história, baseei-me em grande medida em John Truby, que, em *The anatomy of story*, sintetiza a diferença entre as fraquezas morais e psicológicas de um herói ou heroína desta maneira: “Uma fraqueza ou necessidade psicológica afeta apenas o herói. Uma fraqueza ou necessidade moral afeta os outros”<sup>84</sup>. Parti das seguintes características:

Tabela 1 – Fraquezas morais e psicológicas de Clarice e Peônia

	<b>Clarice</b>	<b>Peônia</b>
<b>Fraqueza psicológica</b>	Defensiva; tem dificuldade de se conectar a outras pessoas.	Passiva; estagnada; prioriza as necessidades de outras pessoas em detrimento das próprias.
<b>Fraqueza moral</b>	Competitiva; usa outras pessoas em benefício próprio.	Indecisão.

Fonte: Autora (2022).

As qualidades que cada uma possui, por outro lado, refletem a fraqueza da outra e definem a jornada que Clarice e Peônia percorrem a partir do momento em que entram em contato. Peônia é de natureza colaborativa e doa muito do seu tempo e atenção para outras pessoas, enquanto Clarice é assertiva e sabe usar o conhecimento disponível para que seus interesses aconteçam.

---

<sup>84</sup> TRUBY, John. *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2008, posição 822, tradução nossa. E-book. No original: “A psychological weakness or need affects just the hero. A moral weakness or need affects others”.



As personagens cruzam o limite entre serem duas desconhecidas e começarem uma relação de amizade, fundamentalmente, por causa da curiosidade e da inquietação que uma desperta na outra. Sobre o conceito complexo e ambíguo do infamiliar, Freud afirma que “*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”<sup>85</sup> e que “*Infamiliar* é, de certa forma, um tipo de *familiar*”<sup>86</sup>. Ao investigar os fatores que mais provocam os efeitos do infamiliar, ele aponta:

Trata-se do âmbito do duplo, em todas as suas gradações e formações; ou seja, o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas; o incremento dessas relações por meio da transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra – o que deveríamos chamar de telepatia –, de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações.<sup>87</sup>

O interesse mútuo de Clarice por Peônia se sustenta, portanto, nas diferenças entre as duas, uma vez que elas imaginam como seria a própria vida se pensassem e sentissem como a outra, mas sua origem está no incômodo e estranhamento causados por suas similaridades. Elas se questionam como é possível que enxerguem uma parte de si mesmas em uma pessoa tão diferente. Entre o que cada uma oculta, há algo que escapa, transparece à outra e desperta essa sensação.

John Truby ressalta a importância que a mudança fundamental de caráter de um personagem possui em uma história e afirma: “Na grande maioria das histórias, um personagem com fraquezas se esforça para alcançar algo e termina mudando (positiva ou negativamente) como resultado”<sup>88</sup>. A ação básica sustenta essa mudança: “deve ser a ação

---

<sup>85</sup> FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, posição 935. E-book.

<sup>86</sup> FREUD, 2019, posição 973.

<sup>87</sup> *Ibidem*, posição 1086-1092.

<sup>88</sup> TRUBY, 2008, posição 492, tradução nossa. No original: “In the vast majority of stories, a character with weaknesses struggles to achieve something and ends up changed (positively or negatively) as a result”.

mais propícia a forçar a personagem a lidar com suas fraquezas e mudar”<sup>89</sup>. Truby sintetiza a relação entre esses elementos nesta equação:

$$W \times A = C^{90}$$

Nela, “W” corresponde às fraquezas [*weakness*] morais e psicológicas, “A” corresponde à ação básica [*basic action*] e à luta da personagem para realizá-la e “C” corresponde à mudança [*change*]. Dessa forma, “uma personagem com certas fraquezas, quando submetida a uma luta particular, é forjada e constituída como uma pessoa diferente”<sup>91</sup>.

A partir das características traçadas e considerando a transformação pela qual as protagonistas deveriam passar, com base no que aprendem uma com a outra, a jornada de Clarice se mostrou uma jornada de conexão, enquanto a de Peônia, uma jornada de desconexão. Clarice aprende com Peônia a ser menos defensiva e a se abrir às relações de amor e cuidado; Peônia aprende com Clarice que é necessário levar os próprios objetivos adiante e cultivar outras relações em Porto Alegre, ainda que aparentemente superficiais, de forma a viver o presente de forma mais plena.

Para além da função que exercem na narrativa, as demais personagens da novela formam um tecido que orienta a movimentação de Clarice e Peônia:

1. A amiga de Clarice fornece a referência inicial de como uma amizade com Clarice funciona.
2. Junto a essa amiga, as demais pessoas no terraço fornecem a Peônia indícios a respeito da personalidade de Clarice e de como esta se relaciona com os outros. Elas também oferecem uma amostra do universo de Clarice a partir das pessoas com as quais ela convive e dos espaços que elas frequentam.
3. Amon estabelece o ponto de contato inicial entre as protagonistas por meio do trabalho e delimita algumas das diferenças entre Clarice e Peônia a partir do papel profissional que a cada uma exerce e da forma distinta com que Amon as trata.

---

<sup>89</sup>TRUBY, 2008, posição 496, tradução nossa. No original: “[The basic action] should be the one action best able to force the character to deal with his weakness and change”.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem, tradução nossa. No original: “A character with certain weaknesses, when being put through the wringer of a particular struggle, is forged and tempered into a changed being”.

4. A irmã de Peônia dá corpo à ligação e ao senso de responsabilidade que Peônia tem com a família e com a cidade natal. Ainda, a relação das duas faz paralelo e estabelece contraste com a relação de Clarice com o próprio irmão.

Uma das principais dificuldades das personagens é aceitar o fato de que não podem assumir o lugar umas das outras. Peônia se pergunta como é estar no lugar de Clarice; a irmã de Peônia deseja estar no lugar desta; Clarice deseja assumir as posições de Amon, de Peônia e do próprio irmão. Ainda que esse intercâmbio não seja possível, as personagens são capazes de mudar a partir do que observam e incorporaram à própria vida. Segundo Vogler,

Um novo “eu” precisa ser criado para um novo mundo. Assim como os heróis precisam livrar-se do seu antigo eu para entrar no Mundo Especial, agora precisam se livrar da personalidade da jornada e formar uma nova que seja adequada para o retorno ao Mundo Comum.<sup>92</sup>

Essas mudanças só acontecem, no entanto, à medida em que elas se dispõem a abrir mão do conhecido em direção ao oculto; ou quando entendem que, apesar da estranheza, é possível construir um lar.

### 3.3.2 Narração

Carlos Reis aponta que “a narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração”<sup>93</sup>. Moldar a figura da narradora, com suas limitações e sua forma característica de interpretar o mundo, foi essencial para definir o tom da narrativa e a sequência de acontecimentos de *Peônia*, especialmente em função da escolha pela narração em primeira pessoa assumida por uma das protagonistas.

No que diz respeito ao plano da história, a personagem que motiva a maior parte da ação é Clarice, mas não é ela quem narra os acontecimentos: o desenrolar dos fatos relacionados a Clarice é contado de uma perspectiva externa por Peônia, que articula de forma simultânea o que ela própria entende sobre o que está acontecendo e o que as outras personagens dizem a ela. A informação diegética é veiculada por uma focalização interna, ou

---

<sup>92</sup> VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015, p. 264.

<sup>93</sup> REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013, p. 246.

seja, “condicionada pelo campo de consciência – sentidos, percepções, apreciações etc. – de uma personagem inserida na história”<sup>94</sup>.

Em parte, a narração em primeira pessoa permite acompanhar Peônia mais intimamente ao longo de seus pensamentos e descobertas, além de dar voz a ela: mesmo que a narradora fale pouco com as outras personagens, é possível acessar sua linguagem por meio da palavra escrita. Afinal, como reflete James Wood, em *Como funciona a ficção*, “A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e falar”<sup>95</sup>. Assim, quis deixar a Peônia a tarefa de contar essa história e de expressar a própria interioridade.

A escolha por esse recurso narrativo também foi feita, em parte, para que o leitor ou a leitora entenda aos poucos o que houve com Clarice. Segundo Reis, “através do ponto de vista de um personagem, o narrador procura facultar informações (relativas a espaços, a personagens etc.) que vão configurando um universo acessível ao conhecimento do destinatário”<sup>96</sup>.

Lembremos, por exemplo, de um narrador como o doutor Sheppard, construído por Agatha Christie em *O assassinato de Roger Ackroyd*. Nesse romance policial, narrado em primeira pessoa, o personagem oculta ser o assassino até o final da história. Neste trecho, o doutor Sheppard descreve o momento em que deixou Roger Ackroyd após cometer o assassinato:

Ackroyd é essencialmente teimoso. Quanto mais se insiste para que ele faça uma coisa, mais determinado ele fica a não fazê-la. Todos os meus argumentos foram em vão.

A carta fora trazida às vinte horas e quarenta minutos. Eram apenas vinte horas e cinquenta minutos quando eu o deixei, com a carta ainda por ler. Hesitei com a mão na maçaneta, olhando para trás e me perguntando se tinha deixado alguma coisa por fazer. Não podia pensar em nada. Com uma sacudida de cabeça saí e fechei a porta atrás de mim.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> REIS, 2013, p. 260.

<sup>95</sup> WOOD, 2012, p. 20.

<sup>96</sup> REIS, 2013, p. 247.

<sup>97</sup> CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Tradução: Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2009, p. 64.

Em grande medida, a habilidade com que a narração é feita envolve manejar as lacunas deixadas no texto. Apesar de presentes, elas não denunciam o desfecho do mistério até os últimos capítulos, quando ainda cabe ao narrador contar como seu crime foi descoberto pelo detetive Hercule Poirot.

Tratando-se de uma história narrada no pretérito, *Peônia* presumivelmente conta eventos que já aconteceram e cujo desfecho a narradora conhece de antemão. Para Wood, “até o narrador que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável. [...] Sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador”<sup>98</sup>. Espera-se, assim, manter a tensão em torno da descoberta do que aconteceu até o final da narrativa, que abrirá espaço para respostas a partir da relação cada vez mais próxima travada entre as duas personagens principais.

### 3.3.3 Tempo e duração

Gérard Genette aponta que a dualidade temporal é uma característica da narrativa, seja ela oral, cinematográfica ou literária: há uma oposição entre o tempo da história e o tempo do discurso que a relata. Assim, pensar a ordem temporal envolve:

confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indirecto.<sup>99</sup>

A tarefa de confrontar a duração da história com a duração na narrativa, por outro lado, seria uma tarefa “mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa”<sup>100</sup>. Enquanto a narrativa pode dispor a ordem dos acontecimentos tal qual ocorreram na história que é contada, não é possível observar, em termos de duração, uma “isocronia rigorosa”<sup>101</sup>. Genette observa que mesmo em uma cena dialogada, na qual há uma sensação de correspondência temporal entre história e narrativa, a igualdade é apenas

---

<sup>98</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 19.

<sup>99</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1989], p. 33.

<sup>100</sup> GENETTE, [1989], p. 85-86.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 86.

convencional, já que o discurso “não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos de conversação”<sup>102</sup>.

Ainda assim, há uma relação entre a medida temporal (que corresponde aos segundos, dias, anos, etc. transcorridos no plano diegético) e a medida espacial (que corresponde à extensão do texto em linhas, páginas, etc.). A partir disso, o autor esquematiza quatro movimentos narrativos:

Tabela 2 – Movimentos narrativos

<b>Movimento narrativo</b>	Elipse	Sumário	Cena	Pausa descritiva
<b>Fórmula</b>	$TN < \infty TH$	$TN < TH$	$TN = TH$	$TN \infty > TH$
<b>Descrição</b>	O tempo de narrativa, que é zero, é infinitamente menor que o tempo de história.	O tempo de narrativa é menor que o tempo de história.	O tempo de narrativa é igual ao tempo de história.	O tempo de narrativa é infinitamente maior que o tempo de história, que é zero.

Fonte: Adaptado de Genette ([1989]).

Com isso em mente, os passos seguintes à ideação das personagens principais de *Peônia* e à definição do foco narrativo envolveram definir os acontecimentos-chave para a história, ainda que na forma de esboço, e dispô-los em uma linha do tempo cronológica. Em um primeiro momento, a narrativa se passaria entre os meses de janeiro e julho. Tratando-se de uma novela curta, porém, optei por condensar a história entre dois marcos temporais explícitos: à exceção de acontecimentos do passado retomados pelas personagens, *Peônia* se passa majoritariamente entre o dia quinze de março e o dia sete de junho. Reduzir o tempo diegético pela metade, aproximando a medida temporal da medida espacial do texto, permitiu, sem prejuízo aos acontecimentos-chave definidos no início, concentrar a narração em mais

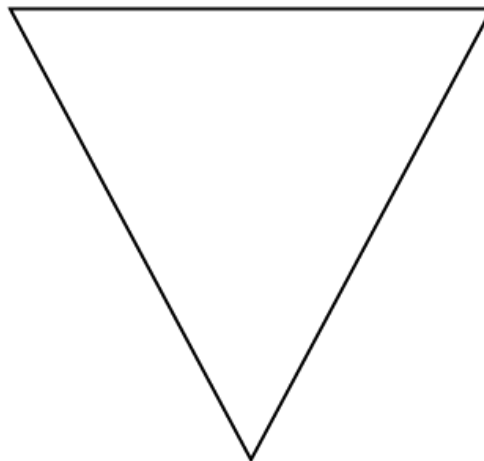
<sup>102</sup> GENETTE, [1989], p. 86.

cenar e descartar parte das passagens de tempo que poderiam ser apenas sumarizadas. Feito esse planejamento inicial, chegou a hora de começar a escrita.

### 3.3.4 Estrutura

Grande parte da estrutura de *Peônia* surgiu e se transformou conforme a escrita acontecia, revelando os detalhes da história. De início, uma das ideias que se mostrou mais relevante para pensar cada capítulo foi aquela definida por John Truby. O autor sintetiza a construção de cena na forma de um triângulo invertido: “O início da cena deve enquadrar o que a cena é como um todo. Ela deve, então, afunilar-se em direção a um único ponto, com a palavra ou linha de diálogo mais importante declarada por último”<sup>103</sup>.

Figura 2 – O triângulo invertido de John Truby



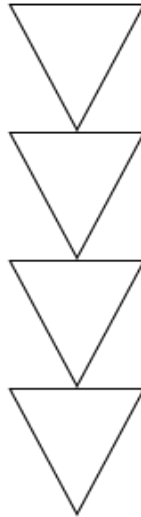
Fonte: Truby (2008, posição 5873).

Sendo a novela composta por quatro capítulos, cada um com início e final próprio, uma representação visual possível do que Truby concebe aplicado à estrutura dos capítulos de *Peônia* é esta:

---

<sup>103</sup> TRUBY, 2008, posição 5873, tradução nossa. No original: “The beginning of the scene should frame what the whole scene is about. The scene should then funnel down to a single point, with the most important word or line of dialogue stated last”.

Figura 3 – O triângulo invertido aplicado aos quatro capítulos de *Peônia*



Fonte: Autora (2022).

Ter esse senso direcional e de linearidade como guia foi propício ao trabalho das polaridades sinalizadas por Bachelard. Assim, optei por abrir a novela apresentando um terraço como espaço ficcional. Além de fornecer a atmosfera de um lugar alto e aberto, a escolha permitiu emoldurar a primeira cena com uma vista panorâmica de Porto Alegre, cidade onde a história se passa.

Comecei a imaginar as possibilidades desse espaço durante o estudo e o exercício da poesia, a partir de um conjunto de haicais que recebeu o mesmo título do primeiro capítulo de *Peônia*:

### **Terraços**

1

sob o corpo cru  
merengues no forno, cães  
postais andaluzes

2

zelado por Órion  
o terraço testemunha  
Ártemis em fúria



3  
 é cinema urbano  
 oferece em pré-estreia  
 janelas alheias

4  
 o destino aqui é  
 aos nossos olhos cansados  
 contar chaminés

Foi preciso, então, pensar sobre esse terraço e por que a narradora estava lá. O capítulo um narra a ocasião em que Clarice e Peônia se encontram, sendo o ponto mais importante aquele em que a narradora de fato enxerga Clarice pela primeira vez. No plano da história, Peônia passa a noite no terraço depois de ver Clarice em um restaurante; para que o movimento do triângulo invertido fosse possível, portanto, era necessário que a cena fosse narrada de trás para frente em relação à ordem cronológica dos acontecimentos.

Essa condição foi uma das que definiu o caráter fragmentário do texto. Além de permitir a marcação dos saltos temporais, essa estrutura se mostrou fértil ao exercício de corte e colagem entre os fragmentos, que alternam trechos mais lentos e descritivos, como passagens sobre o passado da narradora e sobre o contexto de sua vida em Porto Alegre, à linha principal da narração.

Pelo fato de Clarice não estar presente no terraço, na cena de abertura, os primeiros vislumbres da personagem se dão a partir do que a narradora ouve os outros falarem e de como estes reagem a situações envolvendo Clarice. A narrativa adia o confronto entre sugestões esparsas sobre Clarice e como esta é vista e interpretada por Peônia, à medida que o contato entre as duas se torna mais frequente.

O capítulo dois se passa durante os dias em que Clarice está desaparecida, estabelecendo necessariamente um hiato na relação entre as protagonistas. Dessa forma, a narrativa segue construindo Clarice a partir do que Peônia ouve sobre ela (dessa vez, por parte de colegas de trabalho que, ao contrário das pessoas no terraço, nunca a viram) e descrevendo o passado da narradora, mas, principalmente, abre espaço para Amon e para informações a

respeito do vínculo entre ele, Clarice e a narradora. Em termos espaciais, a narrativa começa a se afunilar para ambientes mais fechados: poucos bairros e ruas de Porto Alegre e lugares como o escritório de Amon.

O capítulo três começa quando Clarice reaparece. A relação das protagonistas se desenvolve principalmente nesse capítulo e, portanto, ele é também o mais extenso da novela. Enquanto ao final do capítulo dois Peônia está sozinha e imaginando o que teria acontecido com Clarice, ao final do capítulo três as duas estão juntas, e Peônia indica saber mais do que sabia antes da proximidade que ambas construíram.

O capítulo quatro encerra a novela, delimitando os últimos limites e contrastes. Em oposição ao terraço alto e aberto, ambienta-se na casa de Clarice, no andar térreo, um espaço íntimo e privado ao qual a narradora enfim tem acesso. Enquanto o terraço era desordenado e cheio de gente, o apartamento onde a última cena se passa parece vazio. Conforme a conversa entre as duas avança, Peônia chega cada vez mais perto de Clarice e, por consequência, da verdade sobre o que aconteceu. Ao contrário do que acontece no capítulo um, Clarice está presente e disposta a falar por si mesma.

Essa moldura definida para os quatro capítulos da novela, entretanto, ainda é ampla. Barthes, no exercício de “definir as unidades narrativas mínimas”<sup>104</sup>, distingue três níveis de descrição na obra narrativa: o nível das funções, ao qual vou me ater brevemente, o nível das ações e o nível da narração. A função, segundo o autor, é uma “unidade de conteúdo”<sup>105</sup>, ou seja, o que o enunciado quer dizer, e não como diz. Esses segmentos

não coincidirão fatalmente com as formas que reconhecemos tradicionalmente nas diferentes partes do discurso narrativo (ações, cenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), ainda menos com as classes “psicológicas” (condutas, sentimentos, intenções, motivações, racionalizações dos personagens).<sup>106</sup>

Barthes ainda divide o nível das funções em funções (“uma funcionalidade do fazer”<sup>107</sup>) e índices (“uma funcionalidade do ser”<sup>108</sup>), e as primeiras em outras duas subcategorias: funções cardinais e catálises. Sobre as primeiras, o autor afirma: “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma

---

<sup>104</sup> BARTHES, 2009, p. 27.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 32

<sup>108</sup> Ibidem.

alternativa consequente para o seguimento da história, enfim, que ela inaugure ou conclua uma incerteza”<sup>109</sup>. Já as catálises, por outro lado, “dispõem de zonas de segurança, de repousos, de luxos”<sup>110</sup>, e desempenham “uma funcionalidade puramente cronológica (descreve-se o que separa dois momentos da história)”<sup>111</sup>. Essa distinção é próxima do que Moretti, retomando Barthes de forma direta, chama de bifurcação e enchimento, respectivamente: “A bifurcação é um (possível) desdobramento da trama; não assim o enchimento, que é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra”<sup>112</sup>.

Procurei equilibrar os acontecimentos que levariam a história de *Peônia* adiante em dois sentidos: estruturalmente, considerando em especial a tentativa (bem-sucedida ou não) das duas protagonistas em direção à mudança, e narrativamente, a partir dos movimentos descritos por Genette e expostos na seção anterior. Entretanto, não me ative com rigidez a todos os passos de estruturas derivadas da jornada do herói, propondo-me a incorporar trechos à história conforme sentia maior necessidade de aceleração ou desaceleração no percurso de escrita.

Ao expor noções de estrutura e funções narrativas, Barthes alude a uma “perspectiva integrativa”<sup>113</sup>, segundo a qual “a análise não se pode contentar com uma definição puramente distribucional das unidades: é preciso que a significação seja desde o princípio o critério da unidade”<sup>114</sup>. Assim, ainda que os alguns dos conceitos expostos anteriormente indiquem e auxiliem uma concepção linear da história (já que, mesmo fora de ordem cronológica, a novela se desenrola em uma leitura sequencial), ao cabo da narrativa, uma nova imagem pode emergir: a figura do círculo. Para Vogler,

O desenho de história mais popular parece ser a CIRCULAR, ou FORMA FECHADA, em que a narrativa retorna ao seu ponto de partida. [...] Talvez o Retorno seja circular de um modo visual ou metafórico, com a repetição da imagem inicial ou a repetição de um diálogo ou situação do Primeiro Ato. É uma maneira de amarrar as pontas soltas

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> MORETTI, 2003, p. 6.

<sup>113</sup> BARTHES, 2009, p. 27.

<sup>114</sup> Ibidem.

e deixar uma sensação de completude na história. A imagem ou as frases podem ter adquirido um novo significado [...].<sup>115</sup>

Em uma passagem de *Madame Bovary* que tece o desejo crescente entre Emma e um de seus amantes, durante os comícios na cidade de Yonville, o narrador conta:

As peças pirotécnicas enviadas ao endereço do sr. Tuvache haviam sido guardadas, por excesso de precaução, em sua cave; desse modo, a pólvora, úmida, não se inflamou e o número principal, que deveria representar um dragão mordendo o próprio rabo, falhou completamente.<sup>116</sup>

Símbolo ambivalente, o dragão<sup>117</sup> é visto como um guardião de tesouros escondidos que neutraliza forças opostas e se relaciona, por seu aspecto demoníaco, à serpente. Por esse motivo, a imagem do dragão que morde o próprio rabo descrita pelo narrador de Flaubert remete ao ouroboros<sup>118</sup>, a figura mitológica circular da serpente que abocanha a própria cauda:

Figura 4 – Ouroboros em um disco de bronze



Fonte: Chevalier; Gheerbrant (1972, p. 716).

<sup>115</sup> VOGLER, 2015, p. 285.

<sup>116</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 151.

<sup>117</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 366-369.

<sup>118</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1972, p. 716.

Essa figura simboliza o ciclo da evolução fechado em si mesmo, a autofertilização, o eterno retorno. O ouroboros pode ser interpretado como a quebra da evolução linear, já que sua circularidade estaria condenada a nunca partir para um nível superior: essa ideia propõe que a animalidade emerge no ser, avançando na direção do impulso fundamental da vida. Em analogia à figura do ouroboros, a narrativa circular supera a linearidade da própria estrutura e constrói um sentido maior que o da soma de unidades que a compõem. Barthes aponta:

a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.<sup>119</sup>

### 3.3.5 Linguagem e som

Para abordar a temática da linguagem característica a um texto de ficção, ou seu estilo, não é incomum que se recorra a analogias com os cinco sentidos. Ao discorrer sobre o uso de metáforas, Wood afirma: “Se comparo as telhas de um telhado às costas de um tatu, [...] estou lhes pedindo que façam o que Conrad disse que a literatura devia fazer com o leitor: *ver*”<sup>120</sup>.

Referências à audição ou à musicalidade do texto são uma fonte igualmente fértil. Em um dos trechos que abre o capítulo sobre linguagem, Wood aponta que:

Se a prosa deve ser tão bem escrita quanto a poesia – assim espera o velho modernista –, romancistas e leitores precisam desenvolver o terceiro ouvido. Temos de ler musicalmente, testando a precisão e o ritmo da frase, ouvindo o ruído quase inaudível de associações históricas que se prendem à margem das palavras modernas, prestando atenção nos padrões, nas repetições, nas ressonâncias, decidindo por que uma metáfora é boa e outra não, avaliando de que forma a colocação perfeita do verbo ou do adjetivo confere à frase um caráter matematicamente definitivo.<sup>121</sup>

Um escritor reconhecidamente estilista como Flaubert era devoto em “assassinar a repetição, os clichês indesejados, as sonoridades deselegantes”<sup>122</sup> e inclusive “gostava de ler coisas mal escritas”<sup>123</sup> quando jantava na casa dos irmãos Goncourt. Wood observa que o francês “adorava ler em voz alta”<sup>124</sup>, prática que, aliada à sensibilização para a métrica da

<sup>119</sup> BARTHES, 2009, p. 60.

<sup>120</sup> WOOD, 2012, p. 164.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 149-150.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 154.

poesia e para a cadência do texto em prosa, é uma aliada da escrita e da reescrita. Descobri isso a partir do contato com professores e colegas, muitos dos quais entusiastas do exercício durante as disciplinas e grupos de estudo dos quais participei ao longo desta pesquisa. O som do texto lido em voz alta, ou imaginado na leitura silenciosa, mostrou-se um dos fortes fatores de estímulo às sensações físicas que a ficção é capaz de causar. Quando se é o emissor ou a emissora do som, assim como acontece no canto, as palavras geram uma memória não apenas auditiva, mas muscular e tátil.

Na ficção, a dimensão sonora incorpora-se à dimensão do sentido, revelando a voz que produz o som e seu timbre particular. Quando comecei a cantar com frequência, o conceito de “timbre” me escapava e foi um dos últimos que compreendi, o que só aconteceu ao ouvir uma explicação parecida com esta: se um piano ou um violão produzem a mesma melodia, sabemos qual instrumento está tocando; se estamos de olhos fechados e ouvimos a voz de uma pessoa conhecida, sabemos quem está falando. Penso em outros casos nos quais uma pessoa é indissociável da sua voz (quando lemos mensagens de texto sabendo a entonação exata que teriam, se faladas) ou nos quais, ao ouvirmos uma pessoa pela primeira vez, descobrimos um som diferente do imaginado.

Às escolhas deliberadas impressas no texto, somam-se palavras dispostas pela ordem do acaso, do inconsciente e do possível em determinado momento. Há uma voz que narra. Quando seu timbre é particular, sabemos quem está falando.

#### **4 Considerações finais: como ligar tudo?**

Para pensar a criação, parti do silêncio, um conceito que, à primeira vista, parece abstrato demais ou até contrário ao ato de criar. Escrever, no entanto, inclui duvidar do que se apresenta de imediato e investigar outros sentidos e narrativas possíveis, não fugir ao incômodo, propor-se ao desafio de reconfigurar a realidade. Uma jornada começa quando se deixa aquilo que é conhecido e confortável, no preciso momento em que o familiar se tensiona e causa, de forma paradoxal, mais estranhamento do que se entregar à busca do novo.

Nesse processo de seguir a inquietação e confiar na curiosidade, o silêncio mostrou ser parte integrante do ato de criação. Um sentimento frequente que a escrita provoca, afinal, é o de que a vida é indescritível. Ora a linguagem parece o único meio pelo qual somos capazes de expressá-la, ora parece absolutamente escassa. Num sentido parecido, as reflexões feitas a partir de Agamben indicam que a artista se equilibra entre o ato e o não ato, entre o ímpeto e a resistência: no âmbito do agir, a potência-de-não que acompanha a obra mantém viva a inspiração.

O fato de o silêncio remeter ao peso, em um primeiro momento, talvez tenha sido o que me impeliu a pensar sobre a leveza em paralelo. Essa polaridade, porém, não se esgota ou se dobra facilmente a categorizações simplistas, como nada na arte. Uma certa leveza excessiva das coisas, que flerta com a imaterialidade, pode conduzir a mente a uma visão fragmentada,

ao “depósito do tempo sem a ordem de uma história”<sup>125</sup>, como escreve Elena Ferrante. E quando as ideias estão fragmentadas, como ligar tudo?

Conforme Han, na contemporaneidade, a multiplicação de dados e do acesso a eles transfigura-se em um excesso que carece de linha narrativa. Mesmo os modos de produção são imateriais e demandam competências de caráter emocional e interativo, diluindo seu produto final. Nesse cenário, o exercício da lentidão oferece resistência ao fluxo desordenado que entrega muito em informação e pouco em sentido. Se a desaceleração do peso abre espaço ao silêncio, este permite o confronto com o que se revela a partir da contemplação.

As lacunas que a literatura oferece, entretanto, nem sempre se entregam de maneira fácil e explícita. Elas exigem sensibilização e diálogo: quando estamos disponíveis para isso, ganhamos outras chances de criar. Na arte e na vida, é desejável que algumas coisas sejam lentas e concretas, que pesem e que fiquem. A criação de uma escrita leve e que mesmo assim adere à vida precisa de ancoragem.

Para além da escrita de *Peônia*, uma das oportunidades mais felizes que esta pesquisa me proporcionou foi a de visitar escritoras e artistas que me causam alegria e espanto, observando-os a partir de novos ângulos ou mais uma vez pelos ângulos de sempre. Fui capaz de me emocionar com o que já era conhecido e de descobrir que certas impressões são duradouras, não mudam. Em muitos momentos, senti-me como a espectadora descrita por Oscar Wilde nesta passagem:

Se alguém aborda uma obra de arte com o desejo de exercer autoridade sobre ela e sobre o artista, aborda-a com um espírito que não pode receber dela nenhuma impressão artística. A obra de arte deve dominar o espectador: o espectador não deve dominar a obra de arte. [...] A pessoa honesta deve sentar-se em silêncio e conhecer as emoções deliciosas de admiração, curiosidade e suspense.<sup>126</sup>

Dessa forma, não posso senão me sentir grata por ter encontrado, ao longo do caminho, tantas obras de arte que me dominaram. Suas expressões singulares transformaram tudo ao redor pelo simples fato de serem exatamente aquilo que são.

Entendo a ponderação do silêncio feita até aqui como um exercício necessário: o silêncio ao qual me refiro é aquele que se coloca no mundo, oposto à repressão. Para que ele exista na arte, é preciso exercê-la.

---

<sup>125</sup> FERRANTE, 2017a, p. 298.

<sup>126</sup> WILDE, 2021, p. 65-66.



Assim, espero que, como Clarice e Peônia, a novela possa falar por si e mostrar-se aberta; que seja capaz de assumir suas falhas e talvez alguma beleza. É importante pontuar que a escrita e a reescrita do trabalho não se pretende encerrada e que, com uma bem-vinda passagem do tempo, certamente convidará à mudança.

Por fim, volto à pergunta: como ligar tudo? Entregando-se com honestidade. Essa, no momento, é a resposta mais sincera que sou capaz de conceber.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 59-81.

ANTONELLO, Diego Frichs; GONDAR, Jô. E quando não há fios lógicos? *Cad. Psicanálise. CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 89-112, jan./jun. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 19-60.

BAYLES, David; ORLAND, Ted. *Art & fear: observations on the perils (and rewards) of artmaking*. Santa Cruz: Continuum Press, 1993.

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós, 2017.

BARBON, Júlia; VIZONI, Adriano. Brasil vive “2ª pandemia” na saúde mental, com multidão de deprimidos e ansiosos. *Folha de S. Paulo*, 17 jul. 2022. Disponível em: <http://bit.ly/3TuWLPS>. Acesso em: 14 nov. 2022.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982.

CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Tradução: Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2009.

- DURAS, Marguerite. Escrever. In: DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 11-48.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ERNAUX, Annie. *O acontecimento*. Tradução: Isadora de Araújo Pontes. São Paulo: Fósforo, 2022. E-book.
- FERRANTE, Elena. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução: Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.
- FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1989].
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Tradução: Maurício Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- HORÁCIO. “Arte poética”. Tradução: Cândido Lusitano. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII A.C. – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. Londres: Ignota, 2019.
- MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*, fev. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2IPBrFh>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- MORETTI, Franco. O século sério. Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.
- OTTO: Certa manhã acordei de sonhos intranquilos. *Revista Noize*, Porto Alegre, ano 10, n. 68, 2016.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

- SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução: Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-21.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TRUBY, John. *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. E-book.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. Tradução: Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015.
- WEISGERBER, Jean. Notes sur la représentation de l'espace dans le roman. *Revue de L'Université de Bruxelles*, n. 2-3, p. 149-165, 1971.
- WILDE, Oscar. *A alma humana sob o socialismo*. Tradução: Hugo Lorenzetti Neto. Porto Alegre: Coragem, 2021.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 424-443, 28 jan. 2017.

### **Referências discográficas**

CRUA. [Intérprete e compositor]: Otto. *In: OTTO. CERTA manhã acordei de sonhos intranquilos.* Rio de Janeiro: Arterial Music, 2009. 1 CD, faixa 1.